



Universidade do Minho  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

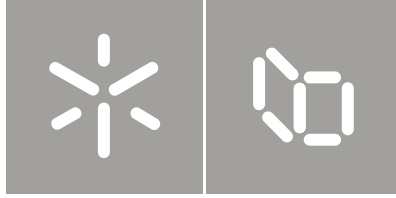
Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

**A natureza não reza**  
Sobre a tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares

Pedro Meneses A natureza não reza

UMinho | 2012

Dezembro de 2012



Universidade do Minho  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

**A natureza não reza**

Sobre a tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares

Tese de Mestrado

Mediação Cultural e Literária

Área de Especialização em Estudos de Cinema e Literatura

Trabalho efectuado sob a orientação da

Professora Doutora Eunice Maria Silva Ribeiro

e coorientação do

Professor Doutor Sérgio Paulo Guimarães Sousa

Aos meus pais

À minha avó

À Daisy

António Eugénio Peixoto

*in memoriam*

## Agradecimentos

Agradeço a Eunice Ribeiro a sabedoria que ia vertendo sobre mim e a paciência de que dispunha sempre para debelar as minhas dúvidas.

A Sérgio Sousa, pelo incentivo constante que me deu e pelo saber transmitido.

A Américo Diogo: exemplo, *ethos*.

A Luís Mourão, com quem pude ir ensaiando alguns dos argumentos desta dissertação.

Aos funcionários do CEHUM, especialmente a Adelina, pela incansável generosidade.

Aos meus amigos, pois a amizade é desinteresse, e este ainda é tudo o que vale a pena.

À Daisy, pelo fôlego que só a sua presença concede, por ser escafandro das coisas verdadeiras.

Aos meus pais e à minha avó: casas de sempre.

A todas as pessoas e a todos os lugares que amo ou amei.

## Resumo

Esta dissertação interpreta os quatro romances de Gonçalo M. Tavares que constituem a tetralogia *O Reino*. Entende-os sobretudo como uma reflexão, ou um ensaio, até porque neles a dominante é epistemológica, sobre o humano, questionado também pelo que de maquínico ou de animal possui. Os romances em questão apontam para a «máquina antropogénica» (Giorgio Agamben) que as diversas produções culturais engendram. Este núcleo interpretativo expandir-se-á rizomaticamente não só para outros temas levantados pelos romances, como para outros textos literários, filosóficos, jornalísticos, ensaísticos e para filmes. Este facto terá como resultado a criação de pontuais relações intertextuais.

## Abstract

This dissertation interprets the four Gonçalo M. Tavares's novels that form the series called *O Reino* (*The Kingdom*). This dissertation sees these novels as a reflection, or an essay, even because on them the epistemological dominant is the most important one, about the idea of human, also questioned by what this idea has of machinic or animal. The novels at stake point to the «antropogenic machine» (Giorgio Agamben) engendered by all the cultural productions. This interpretative core will rhizomatically expand not only to other topics raised by the novels, but also to other kind of texts, such as some literary, philosophical, journalistic, essayistic ones and to films as well. This fact will result in the creation of specific intertextual connections.

# ÍNDICE

<b>1. PROLEGÓMENOS</b>	<b>1</b>
1.1. INTRODUÇÃO METODOLÓGICO-CRÍTICA	2
1.2. ENTRE O <i>BAIRRO</i> E O <i>REINO</i>	9
1.3. ADVERTÊNCIA: O MAL	23
1.4. DA ESCRITA E OUTRAS ANGÚSTIAS	24
1.4.1. UM	24
1.4.2. DOIS	24
1.4.3. TRÊS	25
<b>2. UM HOMEM: KLAUS KLUMP</b>	<b>26</b>
2.1. DEUS NÃO DANÇA: O INÍCIO DA GUERRA	27
2.2. A PROPÓSITO DA MORTE DE UM CAVALO (UM LIMIAR QUE JÁ É OUTRA COISA)	31
2.3. PAISAGEM MAIS HUMANA	33
2.4. UM ESPAÇO QUE TE MEÇA NÃO ESTÁ À TUA MEDIDA	37
2.5. OUTRA CIDADE: A NUDEZ	39
2.6. AS BODAS DE HERTHE	40
2.7. O PAÍS É UM CÃO	42
2.8. A NOITE DO MUNDO	44
2.9. ESSA TERCEIRA LINGUAGEM	46
2.10. HERTHE: CRÓNICA DE OUTRO CASAMENTO ANUNCIADO	48
2.11. ATÉ PODES MANDAR NA CIDADE, MAS NÃO ÉS SOBERANO	50
<b>3. A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER</b>	<b>54</b>
3.1. DO SUBLIME TECNOLÓGICO	55
3.2. COLECIONAR COMO FUNÇÃO BIOLÓGICA	57
3.3. CIÊNCIA E FORÇA	62
3.4. DA GUERRA AO POLÍTICO LOBO DO HOMEM	66
3.5. DESENCANTO SOBRE O AMOR (REINCIDINDO)	69
3.6. O QUE FALTA É SOBREVOAR, É DISTÂNCIA	72
<b>4. JERUSALÉM</b>	<b>75</b>
4.1. ESPAÇO, TEMPO, REPETIÇÃO, TEXTO ERÓTICO, DRAMA	76
4.2. REZAR, ABANDONO, MÃOS, RASTO	80
4.3. CIDADE, OUTRO, CORPO, ARMA	83

4.4. LOUCURA, MORAL, LOUCURA DA MORAL	87
4.5. INVESTIGAR, SADISMO	90
4.6. CISÃO, MERCANTILISMOS	93
<b>5. APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA</b>	<b>96</b>
5.1. LARGAR A MÃE, AGARRAR O MUNDO	97
5.2. FAZER COMO PREDACÃO	100
5.3. NOS PÂNTANOS, OS MOTORES NÃO FUNCIONAM	105
5.4. A NATUREZA NÃO REZA	106
5.5. OS MORTOS NÃO CAUSAM PROBLEMAS	108
5.6. AVATARES TECNO-HUMANOS	111
5.7. A MORAL DO NÚMERO	113
5.8. <i>VITAE NECISQUE POTESTAS</i>	116
5.9. O BOM CAÇADOR	121
5.10. O LIVRE-ARBÍTRIO	124
5.11. DENTRO DE UM ESCAFANDRO	127
5.12. A «MÁQUINA-BUDA»	131
<b>6. EPILEGÓMENOS</b>	<b>135</b>
6.1. O «HUMANESCO»	136
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>141</b>
7.1. <i>CORPUS</i> ANALISADO	141
7.2. OUTRA BIBLIOGRAFIA DO AUTOR	141
7.3. BIBLIOGRAFIA GERAL	142



## Nota preambular

Esta dissertação está dividida em sete partes. Na primeira, apresenta-se o nosso *corpus* e a metodologia subjacente à nossa leitura. Também se apresenta criticamente este terreno literário dentro da obra do autor. Depois da primeira parte, seguem-se quatro partes em que se ensaiam interpretações de cada um dos romances que compõem a tetralogia. A ordem das leituras dos romances corresponde à ordem da publicação deles. Na penúltima parte, conclui-se a discussão que se ensaiou ao longo da dissertação, nela se revelando o que de mais substantivo e intemporal avultará da tetralogia. Cada uma das partes, com exceção da última, onde é listada a bibliografia, é iniciada por uma entrada. Os textos que as constituem resultaram de uma consciente interiorização de um estilo característico do autor e, de certa forma, mimetizam o gesto que terá motivado o próprio Gonçalo M. Tavares para a escrita de *Biblioteca*. São, por conseguinte, textos cujo ponto de partida são palavras, expressões, frases e imagens que me ficaram gravadas depois de ter lido a obra de Gonçalo M. Tavares. Estas palavras, expressões, frases e imagens reverberam nessas entradas e são submetidas, cada uma delas, a uma meditação que, inutilmente, as procura fixar, numa linguagem distante daquela que, usualmente, se consagra a tipos de textos como dissertações. Alguns desses textos debruçam-se sobre alguns temas, ou investigações, que atravessam a obra de Gonçalo M. Tavares (*vd.* Entradas dos capítulos 3, 4, 5); outros, sobre o que é escrever (*vd.* Entradas dos capítulos 1 e 6); e um, sobre estética (*vd.* Entrada do capítulo 2). Afigurou-se interessante investigar com outra linguagem, e, neste gesto, creio ter mostrado como os próprios textos de Gonçalo M. Tavares são investigações sobre outras linguagens, o que implicará o rearranjo da tipologia dos géneros, como ela é tradicionalmente entendida – tema que apenas será afluído ao longo da dissertação, a qual não se propõe a uma abordagem aprofundada dele. Estruturalmente, refira-se em último, tais entradas surgirão no espaço por costume consignado a epígrafes, razão pela qual não constam do índice.

# 1. Prolegómenos

## Entrada: Escrever

Porque a escrita é isso mesmo: avanço. Ir até ao ponto em que se diga, em que se possa dizer alguma coisa. A crítica não representa, não pinta nenhuma obra – a paráfrase é quase possível. Escreve-se contra o tempo, senão contra outras coisas – o mundo, por exemplo, ou o execrável. E o que sobre de tudo isto é um vestígio da obra de que se fala, a qual já mal se reconhece. Então, há quem diga: sentido, ordem. Dois elementos que academicamente não viverão um sem o outro, neste tipo de texto. Importa deixar o meu corpo desenvolver a minha racionalidade. Digo: a minha racionalidade. Vou sozinho porque já não é provável a comunidade. Resta uma rede de voz, resto ontológico. Avanço com o meu corpo e contra o meu corpo. Com o meu corpo, pois a escrita é uma projeção para fora do que pensamos; atirar palavras para uma folha em branco, concreta ou virtual: eis a escrita. Contra o meu corpo, porquanto o mantenho imóvel enquanto escrevo (o ginásio para a alma, sim, outra definição de escrita). Imobilidade e ascetismo (a levitação fica para depois). Alguém diz: pensa. Nesse momento, paro e já não escrevo. Pensar é agarrar as coisas, certo; porém, pensar sem mais não é suficiente. «Não se fazem poemas com ideias, porém com palavras», disse Mallarmé a Degas. É preciso que o pensamento faça girar o objeto através de palavras, para que o vejamos de diversos pontos de vista. Alguém diz: a paisagem é um ponto de vista, e a bicicleta já não chega, Marilyn Monroe, agora precisas de um helicóptero. Estar acima do que vemos, alçar à *theoria*. Assim o objeto está afastado, não sei ao que ele cheira (o mundo mais próximo tem um cheiro, logo, mais informação). Compreender o objecto e usar a mão para o rodar sobre si mesmo, para o vermos em movimento e de outros pontos de vista. Usar o corpo para rodar o objecto: eis a crítica mais especializada. O corpo do pensamento tem carne e outras ferramentas que reposicionam, desmontam e reconstroem o objeto: outros textos.

## 1.1. Introdução metodológico-crítica

A presente dissertação tem como *corpus* os quatro romances que constituem o *Reino*, tetralogia também designada como *Livros Pretos*, de Gonçalo M. Tavares, um autor que já conquistou o seu território na literatura portuguesa, sobretudo na ficção. Para uma descrição teórica mais cabal desta tetralogia, procederei após esta introdução, a um confronto com o *Bairro*, uma série ficcional cujos protagonistas, até ao momento, são duplos dos autores pertencentes ao cânone a que os seus nomes se reportam. Deste confronto, espera-se que tanto o que é comum a ambos os territórios textuais como o que os separa seja evidente. Não obstante este exercício, apenas os quatro romances que constituem o *Reino* serão mais detalhadamente interpretados. Poderá parecer que cada uma das leituras é uma *close reading*. No entanto, e citando Ricoeur (1987: 42), uma obra literária «não é um calhau que se encontra na areia», uma vez que «continua um discurso dito por alguém a mais alguém acerca de alguma coisa» (*idem: ibidem*). Deve o leitor, por conseguinte, ser capaz de se esquivar não só à falácia da intenção, como à crença de que o sentido do texto se gera autonomamente, por se encontrar exclusivamente dependente dos signos linguísticos que o compõem, isto é, além do autor que os escreve num determinado tempo histórico e com uma intenção precisa. Obviamente que uma inequívoca arqueologia da intenção é impossível. Apesar disso, sempre é possível seguirem-se algumas pistas epitextuais, como entrevistas (estejam elas acessíveis na *internet* ou em revistas literárias), e nela ser descortinado não só o que o autor quer dizer como (sobretudo) aquilo que o autor diz que quer dizer. Neste sentido, quando entender necessário, recorrerei a algumas entrevistas concedidas por Gonçalo M. Tavares. Refira-se, de novo, que a leitura de cada dos romances obedecerá à ordem com que foram sendo publicados: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007). Destas interpretações que, como se disse, se pretendem apertadas, fará parte alguma teoria, sobretudo filosófica. A teoria, essa, é tanto produto da leitura como produzida pelo próprio texto. A interpretação, não restam dúvidas, «faz o que diz, embora pretenda sempre mostrar e ensinar», como Derrida diz, através de Américo Diogo (2006: 50). Esta dissertação está, assim, condenada a ser criação de sentido, ainda que aparente por vezes possuir uma roupagem hierática. Para além de estes romances suscitarem diversas reflexões filosóficas, ainda me levam, em vários momentos, a estabelecer relações com outros romances, poemas, filmes ou simplesmente palavras de outros autores. A história de leitura que no próximo parágrafo contarei ilustra esta relação rizomática que entre obras se estabelece, sem que a essa relação presida, bem entendido, um

princípio unificador. O rizoma não tem princípio nem fim: é conexão desejante que supõe, vale dizer, ser verosímil conectar. Claro que é fundamental não ser olvidada a origem, mas também uma leitura que suponha esta relação entre os textos implica que o sentido para o texto principal também se possa encontrar, mais ou menos residualmente, fora dele. Não só nas entrevistas, como em referentes intertextuais relativamente explícitos, como no próprio leitor.

Ian Curtis (interpretado por Sam Riley, no filme de Anton Corbijn, *Control*) está sentado no sofá da casa em que viveu com a sua mulher, em Manchester. Está a olhar para a televisão, não se entende bem se assiste a um programa televisivo, se a um filme. Parece ser a um filme. Poucos momentos depois, cometerá suicídio, na véspera da *tour* pelos Estados Unidos que projetaria ainda mais os Joy Division. Entretanto, da televisão vem o que parece ser uma lengalenga, alguém fala de forma muito acelerada. E, antes de saber do que se trata, isto evoca-me imediatamente uma música de *Motion*, um álbum do trio de Bernardo Sassetti. Conheço isto, já o ouvi. Pus o álbum a tocar; confirma-se: o som dessa lengalenga mágica serve de transição entre duas músicas, «Estrada» e «Objectos no Espelho». O filme de Anton Corbijn desperta-me naturalmente a curiosidade sobre a biografia de Ian Curtis. Leio algumas coisas sobre ela e descubro que o mítico vocalista dos Joy Division, que decide por instinto mudar substancialmente a sua vida, tinha uma predileção por um filme de Werner Herzog, *Stroszek*, de 1977. Mais: Ian terá assistido a este filme antes de se suicidar. Uma pesquisa rápida e confirma-se: o que parecia uma lengalenga é afinal um leilão levado a cabo pelo leiloeiro responsável pela venda da casa do bom Stroszek, momento revelador de quão vã era a felicidade desejada nos Estados Unidos da América. Não suponho que o mundo seja uma totalidade com sentido, com harmonia, em que tudo está ligado a tudo, como um místico poderia dizer. Em face daquilo sobre que esta tetralogia se debruça, nenhuma afirmação seria mais desadequada de que esta. E, de resto, nenhuma afirmação seria mais imoral de que esta em face de algumas calamidades que foram dadas aos homens viver. Nem tanto a noção de hipertexto, que se presta a aventuras totalizadoras e mesmo totalizantes. O texto de Gonçalo M. Tavares é, digamos, a língua donde se irradiam raízes e aonde hão de confluir rios. Estabelece conexões, liga-se, *corpus*. O texto, para além de «mosaico de citações», como diz Roland Barthes (1987), é constituído por significantes que deslizam sob si próprios. Encontra primeiro, depois descobre o que encontrou, é corpo que se liga ao corpo que o lê. Entra-se nele, sai-se dele, ele entra em nós, embora não recebamos o sentido dele integralmente,

devém-outro. Cria rizoma com outros textos, um indefinido proliferar de multiplicidades<sup>1</sup> que transformam o texto de Tavares, com isso provocando o deslocamento do mundo e desterritorialização da própria literatura, a qual se confrontará com outros *media* além do livro, com filmes, com blogues, com revistas, com páginas de jornal acessíveis *on-line*, contendo entrevistas e recensões e, finalmente, com vídeos também disponíveis *on-line*, tanto contendo a apresentação de um livro de um filósofo, como uma entrevista ao próprio autor editada por uma mão de artista. Assim sendo, assume-se o recurso a vários *media*, onde o sentido do *Reino* se verte, deflui e reflui, atravessando-os; por isso, pressupõe-se que no texto não está fixo nenhum sentido, o qual deve ser descoberto, antes construir-se-lo-á, de forma incompleta, com movimentos repetidos de dentro para fora e de fora para dentro. Não só a leitura, como também o próprio texto literário, é de crer, é o fruto desta intermedialidade.

Ao apresentar o universo da tetralogia de Gonçalo M. Tavares, relaciono-o com outros autores cujas obras são de universos afins daquele. Neste caso, convém mencionarmos *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, e *Os sonâmbulos*, de Herman Broch. Limitamo-nos a identificar estas «influências» ou estas plausíveis secâncias, que nos parecem as mais significativas, embora não seja aprofundada nenhuma comparação. Considero-as significativas porque tudo indica que a cronotopia delas coincide com a dos romances do *Reino*, devido ao facto de todos estes autores adotarem a mesma linguagem impassível e fria e, finalmente, já que peritextualmente as semelhanças são abundantes (principalmente na divisão minuciosa do romance em capítulos iniciados por títulos explicativos). Sobretudo por isto, embora não seja despidendo mencionar que estas obras criam a mesma sufocante atmosfera existencial. Mas, como referido, não será elaborado um estudo comparativo que permita aferir que os textos daqueles autores da Europa Central são o «palimpsesto», isto é, o texto absorvido e apagado pelo *Reino* que nele aflorará, de forma mais ou menos evidente. Convém ressaltar o seguinte: quando acima foram mencionadas «influências», não se supôs algum tipo de angústia, ou foi estabelecida qualquer linhagem patriarcal, incorrendo em conflitos edipianos característicos na obra teórica de Harold Bloom (Orr, 2003: 84). Não são aqueles autores que exercem a sua influência sobre Gonçalo M. Tavares, é antes este que ativamente busca contribuições naqueles, nos quais, de resto, as leituras do autor português terão efeito. Uma obra, qualquer obra, é o resultado de um feixe de contributos, é o mar onde acontece encontrarem-se vários rios, ribeiros e arroios,

---

<sup>1</sup> A obra de Gonçalo M. Tavares, mas especialmente esta tetralogia, é um devir-menor: concede-se voz aos que a não têm, ao louco, ao vagabundo, ao animal, à exceção, à mulher. Catharina, Joanna, Mylia, Maria Buchmann, Joseph Walser, Kaas Busbeck, Gustav Liegnitz, Julia Liegnitz, Ernst Spengler.

desde textos literários, obras de arte, textos filosóficos, até ao contacto com as pessoas que se conheceram e com os lugares que se amaram:

Influence as baton to be passed on thus understands the ‘situatedness’ of texts not as a synchronic system or electronic network, but as a complex of human (inter)cultural activity in spaces and times including those of subsequent readers. Texts are the productions of multiple agencies and a plethora of intentions, from pleasure to instruction, exemplification to enlightenment. (Orr, 2003: 84)

Intertextualidade é um conceito que diz da impossibilidade de se sair do texto infinito, isto é, da impossibilidade de os humanos não criarem sentido. Nesta medida é fundamental para qualquer leitor a convocação da sua enciclopédia para uma interpretação mais profícua do texto. Ler também é gerar um intertexto: «the text becomes the intertext» (Allen, 2000: 1). Este intertexto gerado pela leitura é a teia de filigrana sobre a qual Mary Orr<sup>2</sup> discorre no final da sua obra. Uma teia, isto é, uma rede que, para além de um trabalho criativo, é a plataforma que aproxima o leitor do texto. De filigrana, por se tratar de um labor minucioso, mas epistemologicamente frágil. Noutros termos, o autor é uma fábula engendrada nesta teia que, neste caso em concreto, é a materialização de alguns textos e filmes que o leitor ama: a literatura é deveras importante também por permitir sair de si mesma. A literatura é ainda o encontro imaginário com o texto já escrito. E é por esta razão que outras comparações se darão, como uma que se encetará com a *Trilogia do Mal* de Ricardo Menéndez Sálmon, a respeito da possibilidade da redenção. De resto, esta obra do asturiano elabora também se constitui como uma reflexão sobre o mal, embora feita estabelecendo-se uma relação mais próxima com a História, a alemã da segunda guerra e a espanhola da primeira década do século XXI, e servindo-se de uma linguagem por vezes lírica. Ou com *Riget I e Riget II* de Lars von Trier, pontualmente, obra que, de resto, terá motivado a escolha do título para a tetralogia (Mourão, 2011b: 60). Outra comparação, desta feita mais sistemática, será feita com *A guerra como experiência interior*, de Ernst Jünger, romance importante para que fique mais claro como a guerra é entendida em *Um homem: Klaus Klump*. Tais textos não são propriamente intertextos, mas permitem pontualmente aclarar determinados temas levantados pelos romances da tetralogia. O mesmo será válido para a convocação de Michael Haneke,

---

<sup>2</sup> Eis a passagem:

For intertextuality, as for post-modern art and criticism, hypertext is then not the best model for the future. It is filigree work, manifested in the past by manuscript illustration and calligraphy, that provides the surprise rediscovery to be outworked. The forging of matter, experience and craft into an ensemble of the most delicately strong patterns and settings, filigree embodies light and space and the tensile, supportive intricacies of the honeycomb, web and lace. (Orr, 2003: 180-181)

cujas obras cinematográficas também são estudos do mal, sendo ainda retratadas sociedades moralmente amorfas, apesar de tecnicamente avançadas. Já Gus Van Sant será chamado à colação por em *Elephant* repetir a narração do mesmo acontecimento mas a partir de perspectivas diferentes, algo que analogamente sucederá em *Jerusalém*. Ainda durante a introdução, o narrador irónico, distante do que conta, hedonisticamente relativista, de *O mapa e o território* de Michel Houellebecq (2012), será sucintamente tomado como exemplo do que é a forma dominante de narrar em contexto pós-moderno, em claro contraponto com a verve analítica de *O Reino*, em que o real não se coloca preventivamente entre parênteses, antes se enfrenta com empenho epistemológico. Em determinados momentos da análise de *Um homem: Klaus Klump*, quatro poetas serão evocados. Serão comparações deflagradas pelo vislumbre de alguma afinidade temática. De Ricardo Reis será citado o poema sobre os jogadores de xadrez, em que é glosado o *topos* da *vanitas*, como, inclusivamente, sucederá com «Ce funeste langage», de Ruy Belo. A respeito do quão perversa pode ser a contemplação da beleza, lembrar-se-á Eugénio de Andrade. Por fim, sobre a impossibilidade do sagrado em guerra, período em que o fazer humano se agiganta, estabelecer-se-á uma ligação com um poema de Rui Costa. Alguns versos de Herberto Helder também serão usados, em dois momentos, para se tornar mais claro não só o que é a guerra, tal como é ela concebida por *Um homem: Klaus Klump*, como o que é a paixão, particularmente a de colecionar, de Joseph Walser. Simultaneamente, com estas comparações, Gonçalo M. Tavares é aproximado destes poetas da literatura portuguesa, todavia apenas no que aos respetivos temas concerne, sem que se os entenda como referentes intertextuais, sublinhe-se.

Algumas comparações tiveram uma motivação gestaltista. Isto é, e exemplifico: a precisão e a firmeza de Lenz Buchmann preparando-se para a caça são em tudo análogas à obsessiva exatidão dos gestos de Dexter. A presença forte do pai é comum a ambos. Dexter é uma ferramenta que permitirá compreender melhor Lenz Buchmann. Da mesma forma, será Isabella Rossellini, a de *Blue Velvet*, ou antes, será a leitura que Žižek (2006b) do filme faz, a viabilizar uma aproximação a Maria Buchmann. Por fim, refira-se *O escafandro e a borboleta*, de Jean-Dominique Bauby, que também auxiliará a leitura dos últimos dias de Lenz Buchmann, também ele fechado em si mesmo, tendo o narrador o poder de nos pintar a paisagem interior do protagonista de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lenz, de Büchner, será evocado justamente porque Lenz Buchmann não busca nenhuma redenção, nenhum comprazimento através de algum sagrado. O protagonista do último romance da tetralogia é detentor de uma vontade tenaz, a qual é perturbada, como veremos, pela perversão sexual, facto que nos conduzirá à evocação de Afonso Cruz (2011) e ao «problema da dispersão». De

resto, estes dois autores, da mesma geração, partilham uma escrita com um registo filosófico e próxima da linearidade, embora a obra de Afonso Cruz tenha vindo a ser apodada de culturalista, epíteto a que *O Reino* nitidamente se esquiva. Por fim, saliente-se que a surpresa com que, em *Jerusalém*, Theodor descobre o corpo de Hanna, isto é, com que descobre o real por baixo do manto diáfano da fantasia, convoca o mesmo assombro que Carlos da Maia sentira quando, praticando incesto conscientemente, vira nu o corpo de Maria Eduarda.

Alguns filmes serão convocados por nos auxiliarem a entender alguns conceitos, como a moral (*Hable con ella*, de Almodóvar), a técnica (*eXistenZ*, de Cronenberg, e *2001: a space odyssey*, de Stanley Kubrick), a compaixão numa perspectiva nietzschiana (*Der Untergang*, de Oliver Hirschbiegel), ou, simplesmente, o homem (*Grizzly Man*, de Werner Herzog). Nestes casos, trata-se de aproximações pontuais entre a tetralogia e as obras destes cineastas.

Ler também é agenciar textos ao texto-fonte, entendido como um planalto, algo que se situa entre-textos e que se estabilizará precariamente *neste* texto. Textos esses que tanto são de natureza literária, como o paratexto, consultado também na *internet*, que gravita em volta dos romances de Tavares, passando por obras cinematográficas, com predominância do cinema europeu, e por uma série de televisão. Sem esquecer que, por vezes, os textos de Gonçalo M. Tavares são um diálogo encetado com o texto filosófico, desde os de Thomas Hobbes, como sobretudo os de Nietzsche, Spengler, Heidegger (nesta dissertação mediado por Jacques Derrida e por Giorgio Agamben), Bataille, Foucault, Sloterdijk. São estes alguns dos filósofos com que esta tetralogia dialoga, não esquecendo a fundamental referência que é o biólogo Konrad Lorenz, deles se socorrendo para dar conta do individualismo descarnado que habita a era da técnica que nos é dado viver (ressalvando que a técnica é também aquilo que pode, *latu sensu*, definir o homem, como sucede numa obra como a de David Barison e Daniel Ross (2004), cujo propósito é explicar a filosofia de Heidegger, acompanhando os espaços evocados no hino «Der Ister» de Hölderlin). Acredito que estes agenciamentos dão conta antes do mais de semelhanças temáticas, de *Stimmungen*, que vibram no corpo de quem as vê. «Fazer uma boa comparação é ter olho para as semelhanças», como dizia Aristóteles (*apud* Ricoeur, 1983: 59). Convém lembrar ainda que a visão humana é estereoscópica: as coisas sobrepõem-se umas às outras, agenciam-se mútua e continuamente, e esta interpretação defluirá disto mesmo. Isto é, a visão humana é nítida dado que as coisas são apresentadas umas sobre as outras. Comparar a tetralogia de Gonçalo M. Tavares com obras como as acima mencionadas, possibilitará cartografar com maior acuidade os mundos que as constituam, sobrepondo-os, deslocando indefinida e metodologicamente as fronteiras deles, desterritorializando-os. A intertextualidade é um conceito que obedece a um princípio



dinâmico, neste caso, ao pressupor a abordagem de temas assemelháveis. Da comparação entre as diferentes formas de conhecer a loucura e a maldade, por exemplo, avultará, e isso é um objetivo, uma leitura original e mais completa. Esta opção pela intertextualidade pressupõe a dificuldade inerente a toda a paráfrase: não há leitura crítica que não seja uma transladação significativa sem problemas de sentido a ela adjacentes. A questão reside sempre no facto de o transporte ter como consequência perdas de carga semântica, de trocas de conteúdos afins mas de espécie diferente, e até mesmo de assaltos a sentidos que de nossos nada tenham, pois também a grande crítica pode ser a que mais roube. O texto que fala, e que continua a falar, mesmo depois da vivisseccção a que involuntariamente se submetera, será tanto mais literário, conquanto integrado numa história e depois doutros textos, quanto dialogue com outros textos seus congéneres (e futuros), eles também verbalmente incontinentes, alguns mesmo ruidosos, posto que não se cansem de dizer ao homem (o) pouco da humanidade que ele seja. Em suma: a intertextualidade como método está consciente dos limites do poder da paráfrase<sup>3</sup>, sempre insuficiente, não fosse o texto sobretudo retórica, e supõe a vividez e mesmo a vida do texto literário, vividez e vida essas dialogantes, com interlocutores vivos. Possibilita a criação de um teatro das artes, onde várias vozes falam. Esta possibilidade rompe com a monológica mais tradicional, em que leitor e texto se encontram, sendo o sujeito incumbido de analisar um objeto perfeitamente delimitado. É, nesse sentido, uma possibilidade de trabalho em que a liberdade pode ser fruída, sem que, com isso, a vitalidade da interpretação esteja comprometida.

Relacionar o autor com outros de outros tempos e de agora é um dos objetivos desta dissertação. Alguns dos referentes são entendidos como intertextos, entre outros apenas pontualmente estabeleço alguma relação, formal ou de conteúdo, com a tetralogia. De facto, a

---

<sup>3</sup> Temos sempre a sensação de que quando falamos de literatura – ou de arte em geral – falta sempre dizer qualquer coisa. A obra de arte, como a metáfora, diz-nos Stanley Cavell (1995a: 74 e seguintes), é mais do que o seu conteúdo parafraseável. Mesmo a boa paráfrase não mais possibilita do que uma aproximação à obra de arte. A metáfora e a obra de arte dizem-se a si próprias. Para Stanley Cavell (1995b: 192), compreender obras de arte é uma questão de «seeing it» e a forma como lidamos com elas é semelhante à forma como lidamos com as pessoas, pois “Such objects [of art] are only known by feeling, or in feeling”. Assim o que apreendemos quando vemos um quadro de Bacon não se pode resumir *meramente* ao conteúdo apreendido, mas implica antes *ver isso* que apreendemos. Este «seeing it» apenas muito arduamente é exprimível e tornado compreensível para outra pessoa. Talvez, avente Cavell, se dissermos que agora, depois de termos visto isso, sabermos algo que não sabíamos previamente. Nós queremos muito partilhar este «seeing it», ou, mais latamente, este «feeling it», não porque queiramos partilhar sentimentos, porém porque queremos mostrar um mundo que partilhamos, ou que poderíamos partilhar. É então que percebemos que não o podemos comunicar, o que é ainda mais frustrante, e nos impele ainda mais a querer comunicá-lo, pois não queremos carregar o fardo de possuir um saber não-partilhado. Descrever uma obra de arte é, por isso, tão angustiante quão o é produzi-la. Até porque, e isto levar-nos-ia para wittgensteinianas conversas, somos seres imersos numa linguagem que nos transcende, e que coloca o sentido que enunciemos além de nós mesmos, além daquilo que queiramos dizer. Num aforismo: somos eternas moscas dentro de uma garrafa, citando uma imagem de Wittgenstein. E por isso mesmo a paráfrase imperfeita, mas boa, poderá ser o que nos reste fazer.

literatura pode ser entendida como um ininterrupto diálogo do presente com o passado, e do passado com o presente, sendo os autores de agora os anões aos ombros dos gigantes de outrora. No fundo, a literatura é o retorno do mesmo saber sobre o homem mas sob formas diferentes. Mais de que viver de ruturas com o passado, a eterna utopia das vanguardas, a literatura vive do diálogo com ele, da congregação de saber, como o projeto da Biblioteca de Alexandria ilustra. Por estas razões, o dialogismo bakhtiniano, que também atravessa a obra de Kristeva, é convocável: «Bakthin and Kristeva share, however, an insistence that texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed.» (Allen, 2000: 36) A literatura é mais uma forma que o homem detém para responder às inquietações que sempre o assombraram, e cada autor toma como ponto de partida os textos que lhe antecederam. E Gonçalo M. Tavares, nesta tetralogia, tentará com particular crueza, sem descanso, ferozmente, responder àquelas inquietações. Servindo-me das palavras de Maria Gabriela Llansol (2003: 153): Gonçalo M. Tavares «caça / o estranho da condição humana». Investiga com tenacidade conceptual aquilo com que, sendo nosso, com dificuldade convivemos. Daí nomearmos essa parte de nós como animalesca, ou irracional, ou desumana. Gonçalo M. Tavares, muito simplesmente, denominá-la-á como humana. Acompanhar a investigação do que seja o humano que é feita por Gonçalo M. Tavares é um dos grandes objetivos desta dissertação. E dentro de uma aproximação ao ser humano, o que o distingue do animal também será dissecado. Desde logo, o animal não projeta nenhum transcendente. Porém, o homem, por vezes, também não. Convém ressaltar, por fim, que com a grande maioria dos autores literários e cineastas convocados (sobretudo com Méndez Sálmon, Jünger, Herberto Helder, Afonso Cruz e os já mencionados Musil, Döblin e Broch, na literatura, e com Kieslowski, Haneke, Kubrick, Tarkovsky, Cronenberg e Lars von Trier no cinema) seria possível aprofundar relações intertextuais, pois neles se adivinham consanguinidades, nomeadamente, um certo desencanto realista em relação ao humano. Desencanto, não fatalismo.

## **1.2. Entre o *Bairro* e o *Reino***

No universo do *Reino*, o Real não se mantém de fora, imaginariamente; a intrusão do Real prova que a razão falha. No *Bairro*, pelo contrário, subsiste um mundo imaginário, no qual as consequências da falha da razão são muito ludicamente o *nonsense* e o ilógico. É ficção por excelência, não há o lastro de um *Commendattore* a arrastar o homem para o

inferno. No mundo do *Bairro*, as personagens não perguntam ao Real *Che vuoi?*. E nessa clareira encontram-se apaziguadas a história e algumas estórias da literatura. Por isso, a candura ficcional (e também a d'*O Bairro*) implica sempre a domesticação do humano, o reconhecê-lo inofensivo, a caminhar para o inefável. *O Bairro* decorre obrigatoriamente da equipolência do sistema literário, enquanto manancial à disposição do autor. Mas os senhores são mais do que isso: são obras de origem quase irrastrável. Um pouco como *Biblioteca*: o que motiva as sucessivas entradas é a recepção muito subjetiva do texto, arrisco a dizer, ela mesma irrastrável.

Os atos das personagens do *Reino* provam a insuficiência da razão. Demonstram que não há um sentido possível e aceitável para a vida. O que sobra da ausência de um sentido é um individualismo altivo, o qual é homólogo de a noção filosófica *homo homini lupus*. As personagens são fluxos egocêntricos insensíveis ao outro, e a brutalidade dos seus atos pode ser violenta (Klaus Klump, Hinerk Obst, Lenz Buchmann), ou simplesmente risível (Joseph Walser). É sempre *patética* (lido etimologicamente) e narcísica. E deste terreno não nos deixa a tetralogia sair. O autor, por sua vez, leva a cabo esta missão com um texto orgânico, quase clássico, como destaca Luís Mourão (2007). Parece que o *organon* funciona literariamente como o fragmento, o desconexo, e nem por isso a obra se fecha.

O que define a série *O Bairro* é a possibilidade edénica de um mundo no qual o homem não se confrontasse com a insuficiência da razão (dele) e no qual não tenha, por isso mesmo, de se haver com Deus (Vattimo, 1998: 14). E mais: no *Bairro* não há consciência da insuficiência da razão e do sofrimento que uma eventual consciência dela pudesse desencadear; isto é, não há Pessoa. Nesse sentido, o senhor Valéry seria menos consciente de que Caeiro (que sabia da tragédia de se ser místico e de ser impossível fazer o caminho de volta), ainda que mais racional.

O que de humano se mostra em *O Reino* é pouco abonatório para a espécie. Também este contemporâneo parece surpreender o que de escuridão haja no humano, e menos as suas luzes (Agamben, 2009: 22). Movimento que neurofisiologicamente requer o seu esforço, pela convocação de *off-cells*, células da nossa retina capazes de descobrir a treva dentro da cor: uma certa ideia do humano escuro que sobressaia do fluir informe de uma época. Para que o contemporâneo compreenda o seu tempo necessita de uma aptidão: ser capaz de não se deixar ofuscar pelas luzes. Este tempo, contudo, escapa continuamente, estamos sempre dentro de um tempo que liquidamente se esvai e que ainda não é. O contemporâneo é, assim, alguém que resiste, e que reproduz um tempo volúvel cujos contornos ainda se estão a definir. Na entrevista que concedera a *Orgia Literária*, Gonçalo M. Tavares explica a Gonçalo Mira

(2008) como se traduz no romance a constatação desta luz. Colocando as personagens em situações-limite, algo novo vem acima, expondo uma parte inimaginável do homem. É isto mesmo que *Uma História de Violência*, de David Cronenberg (2005), demonstra com clareza. Não sabemos (nem, provavelmente, o podemos saber) se essa parte violenta que se esconde no *family guy* (associada a um passado que se esconde diária, sordidamente – *A history of violence* também é traduzível por *Um histórico de violência*) é o que define o sujeito. Uma abordagem lacaniana como a de Žižek diria que sim inequivocamente, como o autor o diz pelos seus livros: a verdade seria o outro nome do inconsciente. Porventura dirá menos do sujeito do que da verdade da pulsão, necessariamente acefálica (Žižek, 2006a: 47 *et passim*). Talvez em contexto pós-modernista a demanda essencialista não seja o mais relevante. Fazemos pequenas descrições, pouco empenhados em universalidades, as que a linguagem nos permita, até onde a levemos a gaguejar. Parafraseando Gonçalo M. Tavares na já mencionada entrevista, afirmar que somos o que a circunstância nos impõe poderá ser a verdade suficiente desta tetralogia (Mira, 2008). Daí que, em contexto de paz, Klaus Klump sinta repulsa por uma mulher se prostituir. Neste ponto, esquivo-me, devido justamente à circunstância, a puxar pelos fios da possibilidade verosímil de o burguês descansado e moralista ser uma ficção determinada pela situação política, limitando-me a afirmar que foi Bataille (2007: 51) quem dissera que o burguês sente tanta vergonha dos pobres como das partes mais íntimas. De facto, como é dito de forma mais explícita ao longo do romance, com a guerra torna-se secundário, na ordem das prioridades, seguir os preceitos morais como Kant o propusera, isto é, sem as consequências práticas desencadeadas pelas nossas escolhas. De resto, este tema, o facto de o palco de guerra forçar os homens a seguir outra moral, é recorrente na tetralogia. Isto dizemo-lo nós – em paz. As consequências desta afirmação vão sendo retiradas ao longo desta dissertação.

Considerar *O Reino* uma tetralogia modernista parece ser o mais adequado. Em primeiro lugar, pela interrogação constante que é feita à modernidade. As personagens são colocadas num plano em que a razão (delas) falha, em que o projeto do iluminismo é colocado em causa. Embora, claro está, elas sejam colocadas numa situação em que a transcendência seria a saída possível duma situação dominada pela agressão. Vattimo (1996) afirma que o salto para a transcendência se coloca quando se constata a insuficiência da razão. O que colocaria estas considerações em cheque seria o facto de na ação da tetralogia parecer decorrer uma guerra, em solo eslavo/alemão, como o pode indiciar o nome das personagens. Isto é, a ação ocorreria no tempo em que o projeto da modernidade culmina, contrariando a postura de Habermas, que considera que a modernidade ainda está para acontecer. A

tetralogia não deixa de nos levar, de nos forçar a convocar esse trauma que ainda abala a psique ocidental, que ainda a acabrunha. Claro que algo baralharia este contra-argumento: o facto de o nome destas personagens e dos espaços por onde elas agem configurar a memória cultural de Gonçalo M. Tavares, e de ser este facto a única justificação para o aparecimento daqueles nomes (Alexander Döblin, Robert Musil, Hermann Broch são alguns exemplos). Em segundo lugar, esta interrogação aos limites da razão coloca-se porque existe uma distância temporal que situaria a obra noutro tempo, no pós-modernismo, e que, por conseguinte, a possibilitaria.

No entanto, o texto moderno não deixa de dialogar com a tradição, mas de uma forma estilizada e relativamente apaziguada (Ceia, 1998: 59). Isso justificaria o registo clássico de Tavares. O que me parece, todavia, é que não há paródia do passado cultural (o que implicaria, parece-nos, e em consonância com Carlos Ceia (*idem*), a condenação à morte epistemológica daquilo que é parodiado, algo frequente no pós-modernismo), mas o questionar desse passado. E estabelece-se uma espécie de irmandade de formas de vida literárias – nomeadamente entre Gonçalo M. Tavares e os autores enumerados acima. E não deixo de reconhecer que o facto de o espaço e o tempo narrativos não estarem definidos autoriza uma leitura dos romances à luz do que ocorre presentemente.

Que se traga à colação, neste ponto, a «crença descafeinada» explicada por Žižek (2006a: 127 *et passim*) e o movimento muito pós-moderno de extração do mal das coisas. O homem pós-moderno, diz-nos o autor, convive mal com aquilo que se possa voltar contra ele. Digamos que aprendeu a defender-se dos perigos que o prazer lhe possa trazer. Daí que aprecie a cerveja sem álcool e o café sem cafeína. Experiências estas que realizam extraordinárias dialéticas (*Aufhebung*): contêm a solução para o mal que provocam, são doença e antídoto em simultâneo, prazer negando-se a si mesmo. E, quando acredita, o homem pós-moderno evita todo o *pathos*; envolve-se com as suas convicções à distância. Com isto, quero chegar ao seguinte: ainda que outros contemporâneos captem o escuro, traduzem-no com o filtro da ironia, o que o suaviza. O romance pós-moderno – cite-se, a título de exemplo, o recentíssimo *O mapa e o território*, de Michel Houellebecq (2011) –, menos epistemologicamente empenhado (Ceia, 1998), situado em contexto pós-traumático (Žižek, 2006a: 12), engendra um narrador que se dispõe a uma distância segura do mal, ou do Real, que apresente, justamente através da ironia. Os romances da tetralogia parecem situar-se num tempo (o moderno) em que ainda se respirava o entusiasmo das grandes narrativas (a guerra que atravessa *Um Homem: Klaus Klump*, a investigação exaustiva de Theodor Busbeck, em *Jerusalém*, a vontade de fazer de Lenz Buchmann, em *Aprender a Rezar na Era*

*da Técnica*).

A descontinuidade narrativa, a ausência de sucessividade, a erosão do tempo, presente em autores como António Lobo Antunes, José Saramago, Maria Gabriela Llansol, Luísa Costa Gomes e Valter Hugo Mãe, é, de acordo com Carlos Ceia (1998: 119-120), uma característica do romance pós-moderno. Ora, os romances de *O Reino* são diegeticamente lineares e socorrem-se de um narrador onisciente que escorcha as personagens. Luís Mourão (2007) diz mesmo que estes romances adotam uma linguagem – e uma narração, acrescente-se – quase «clássica» (a exceção que confirma à regra será *Jerusalém*, como procurarei demonstrar). Neste ponto, são pouco modernos. Apesar de o tempo da ação fluir continuamente, isto é, mesmo não havendo obstáculos de monta a impedir o leitor de situar cada evento dentro do tempo da intriga, a impedi-lo de relacionar temporalmente os eventos entre si, enfim, de desvendar a sucessividade, mesmo assim é impossível situar, com precisão, *O Reino* no tempo da História. Tão-só se compreende o tempo narrativo, é perfeitamente possível encadear os eventos que dentro dele se sucedem, mas permanece indefinida a relação dele como o tempo histórico.

O espaço é outra categoria de definição imprecisa nestes romances. A toponímia e a antroponímia parecem situá-los em algum país da Europa Central. Todavia, nenhuma referência explícita a algum país neles surgirá. Por isso, além do *close-up* no espaço, e no espaço filosófico-político, de uma *Mittleuropa*, está autorizada a grande angular sobre o ser humano de todo o espaço e, como vimos, de todo o tempo.

O que se impõe em Gonçalo M. Tavares é a autoridade de certa memória literária e do território textual *a priori* definido pelo autor. A obra de Gonçalo M. Tavares, e estes romances em particular, assume uma genealogia, reconhece a todo o momento uma herança literária, e define o seu próprio espaço nela. Esta atenção constante ao que o precedeu marca indelevelmente esta obra. Trata-se de uma obra de leitura de outros textos, da passagem do legível ao gozo do escrevível. O autor escreve como as suas referências estéticas, a alusão é permanente, pois o campo literário é hoje equipolente e equiprovável, como sublinhou Américo Lindeza Diogo (2006). Este gesto é moderno, e não pós-moderno, na medida em que a tetralogia não se recria ludicamente com a tradição, como *O Bairro* o fará, antes a disseca racionalmente para uma compreensão mais completa não só do que é o homem, enquanto categoria universal, e do que é o nosso tempo. *O Reino* não se limita a incluir a tradição, medita sobre ela. Porque também é disso que se trata, de se interrogar o passado (e não só o literário). Claro que há a questão da anamnese, do facto de vivermos uma época de erosão da história, pós-histórica mesmo, com a devida colaboração dos *media*, cuja ação impõe

permanentemente uma nova atualidade, tornando etéreo e olvidável tudo o que a preceda. A literatura é, em alguns romances, sobretudo pós-modernos o espaço desse esquecimento, dessa suspensão do tempo. Porém, *O Reino* parece querer contrariar essa espiral de esquecimento da tradição e do passado histórico de que os romances pós-modernos são cúmplices. E com este lance comprometido e reflexivo Gonçalo M. Tavares reivindica para si um capital simbólico que outros autores, mais votados a paródias ou a alusões difusas, terão perdido.

Nos romances que nos importam, a linearidade narrativa vai a par de uma história que ora se esconde, ora se parece desvelar. E os romances do *Reino* não pretendem representar o vazio que ocupa homens através da descontinuidade das vozes de um quotidiano distante, mas através da ação dos próprios homens. Não se chega lá tanto pela forma, pela sintaxe desordenada e desregulada, como pela *plot*, pelo digladiar dilacerante mantido entre as personagens – e pelo que o narrador teorize. Há um respeito de Gonçalo M. Tavares pela trama, o qual, contudo, não é homólogo daquele que se tem no romance anglo-saxónico. Nesse sentido, nestes romances encontra-se a estrutura típica de qualquer narrativa, constituída por desafio, nó e desenlace. Por um desequilíbrio que se poderá ou não resolver. Gostaria de destacar, desde já, a título exemplificativo, que «Lenz Buchmann é um não-herói por excelência» (Mourão, 2007), por não conseguir impor a sua vontade ao mundo e menos à morte. E sabemos nós que os romances se fazem com heróis que esperam um sentido para as coisas (Vila-Matas, 2011). Ora, o problema é que um sentido vem ao encontro de Lenz Buchmann de uma forma lancinante. O encontro com a morte pode atestar em si mesmo a relativa inutilidade de tudo, o que faria do próprio Lenz um herói involuntário.

A sintaxe e a narração classicamente ordenadas – ressalvem-se as analepses e as prolepses em *Jerusalém* e um certo estilo aforístico e sibilino de *Um Homem: Klaus Klump* que se vai perdendo nos outros romances da tetralogia – comprovam que o mais importante é que as ideias se expressem de forma clara. Para permitir ao leitor aprofundar as suas reflexões são elaborados não raro capítulos curtos, intercalados por páginas em branco, autênticos convites a pausas para pensar (e assim avançar, sem se consumir por consumir, sem que a leitura redunde em entretenimento). Estes momentos de branco entre os romances de Tavares, abruptos, curtos, são silêncios impostos à leitura, pausas para pensar, para desacelerar e reparar. Parece-me também ser nestes conquistados momentos de desaceleração que mais próximos estaremos de Deus, como apontara Eduardo Prado Coelho (2010: 125) na sua leitura de *Investigações. Novalis*. E estes momentos de pausa com um centro (concentrada) permitirão mesmo reparar o texto e a leitura dele, quando necessário (Gonçalo M. Tavares

joga algures com as acepções do termo).

Acrescente-se ainda que a linguagem não é o centro destes romances (Ceia, 1998: 121). O que menos importará ao autor será uma reflexão sobre o que seja a linguagem literária – algo que interessou e obcecou os romancistas portugueses durante os anos 60 e a primeira metade da década de 70 (Real, 2012b), isto é, o que terá constituído uma forma de alijar a herança neorrealista. Há pouco de meta-literário pelos romances de Gonçalo M. Tavares, que são diferentes de textos pós-modernos que cedem a forças centrípetas e questionam radicalmente os limites linguísticos do romance. Em *O Reino*, a *plot* não está ao serviço de uma reflexão sobre o humano, embora seja esta reflexão o que sobressai. O que poderá colocar algum entrave a esta argumentação será a relação destes romances com o ensaio. Porém, e não sendo possível alongar esta discussão, decerto bem pertinente, não só aqui em *O Reino* como em toda a obra de Gonçalo M. Tavares, diga-se que o pendor ensaístico destes romances se deve ao facto de a dominante neles ser claramente epistemológica (McHale *apud* Seixo, 1994), configurando-os mesmo enquanto romance-reflexão (Mourão, 2011a). Por isso, não se suspende a referência: fala-se da *empíria* que o leitor reconheça no terreno da história da literatura, *empíria* essa que por este território romanescos é ontologicamente densa. Nem se explora a possibilidade de a literatura (e o romance, em particular) não estar habilitada para trabalhar sobre ela, e não se deixa absorver pelo mundo, pela realidade da ficção, como ocorre com mais insistência no texto pós-moderno, particularmente na prosa:

É por essa razão que, em minha opinião, as questões centrais da escrita pós-modernista – questões tais como: poderá a literatura ser outra coisa que não auto-referencial, dada a dúvida epistemológica radical da actualidade e os modos pelos quais esta dúvida afecta o *status* da representação? Poderá dizer-se da literatura que é uma «representação da realidade» quando a própria realidade acaba por ser atravessada pela ficção? Em que medida é que a construção da realidade difere da construção de uma mera possibilidade? – são dotadas de uma maior urgência na prosa contemporânea do que na poesia. (Calinescu, 1999: 259)

Idênticas conclusões parecem avultar da leitura do que tem vindo a escrever Luís Mourão (2011a e 2011b) sobre a obra de Gonçalo M. Tavares. Ou seja: a tetralogia *O Reino* inscrever-se-á numa linha romanescos em que a dominante epistemológica prevalece<sup>4</sup>. Isto é, *O Reino* é constituído por romances modernistas onde se indaga com insistência sobre o(s)

---

<sup>4</sup> O meu ponto de partida é uma leitura de Maria Alzira Seixo (1994) de *Postmodernist Fiction* de Brian McHale, obra que, no artigo em questão, foi usada pela crítica na leitura de *Na Tua Face* de Vergílio Ferreira.



sentido(s) da existência, ou ainda a ausência dele(s). O que pressupõe que estes romances não suspendam de imediato qualquer referencialidade. A tensão entre texto e mundo patente em toda a obra literária – romanesca ou não – é mais intensa nos *Livros Pretos* do que propriamente na série *O Bairro*, na qual a haver referencialidade ela será essencialmente *literária e artística* (o uso do último adjetivo é devido à inclusão, no projeto da série incluído na sobrecapa dos números mais recentes, de nomes como Pina Bausch ou Le Corbusier). Sublinhe-se uma palavra aqui: tensão; o romance modernista – é disso que se trata – radica na «dúvida epistemológica» (Fokkema, s/d: 31), como forma de travar os ímpetus realistas, crentes numa transparência total, como se o mundo e a palavra fossem vidro do mesmo vidro. Já não existe a pretensão de se descrever efetivamente o real, menos a de se chegar a uma verdade universalmente válida – o que implicará que as personagens carreguem em ombros a responsabilidade de decidir como agir e delinear uma ética. Há a consciência, da parte dos autores modernistas, do vazio que existe entre a palavra e a coisa. Assim, o romance modernista não abandona o real, mas tão-pouco confia na transparência da palavra.

Por seu turno, em *O Bairro* – série que, à medida que cresce, parece, à primeira vista, (re)criar as incidências típicas de um bairro comum, ilustrando o convívio, ou, pelo menos, o cruzamento dos seus habitantes, afirmação documentada em artigos de Luís Mourão (2005 e 2009). *O Bairro* é uma série literária, baseada fundamentalmente nas leituras, ou nos vestígios delas, no que ainda delas ecoa (se há propriamente referência aos textos (Orr, 2003: 10), é outra questão) das obras dos autores literários e das artes em geral cujos nomes que batizaram os senhores que o habitam, sem que o leitor possa reconhecer alguma homologia deste mundo com a *empíria* que o leitor conhece (isto é, nesta série não existe referência a uma realidade para além da que o texto gera).<sup>5</sup> Desde logo, por ser inverosímil a existência de um bairro

---

<sup>5</sup> No mundo do *Bairro*, o solipsismo lógico dos senhores não impede a sociabilidade. Ou melhor: o *Bairro* é bairro apesar do solipsismo lógico dos senhores. Indo mais além: todo o bairro é bairro apesar do solipsismo lógico dos seus habitantes. Sim, solipsismo. Tal como animal está capturado no seu pequeno mundo, como está condenado a viver num mundo pobre (*weltarm*), seguindo Heidegger através de Agamben (2011: 71 *et passim*), também os senhores – incluindo personagens de *O Reino*, como Lenz Buchmann – se enredam no seu mundo lógico, o que dirá do que é o próprio homem. O mundo do *Bairro* é o inverso do de *O Reino*: no primeiro, a razão não mostra o seu lado humano, demasiado humano; no segundo; a razão é o meio mais eficiente para o exercício da agressão. A razão solipsista não impede, assim, a sociabilidade no *Bairro*, pois toda a sociabilidade será compossibilidade delirante de razões solipsistas. *O Reino*, para além das reverberações do homólogo de Lars von Trier já levantadas por Luís Mourão, leva-nos intuitivamente ao reino animal e a formas de governo exercidas por reis, mais ou menos sanguíneos, mais ou menos poderosos, mais próximos ou mais distantes do Leviatão. Se é possível aproximar-se a forma como um reino humano se organiza das leis que orientam o reino animal (indiferença ao outro determinada pelo valor primordial da sobrevivência e da força individual), um bairro é um mundo exclusivamente humano e sem paralelo no mundo animal. Um bairro é tendencialmente configurado por uma abertura ao próximo e por princípios de sociabilidade, oscilem eles entre o cinismo mais descarnado ou a mais pura – e momentânea? – sinceridade fraterna. É ele o espaço onde mais propícia se torna a «embriaguez da fraternidade» de que, algures em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Gonçalo M. Tavares fala. Alguns animais agrupam-se em comunidades. Mas tais ajuntamentos – como os que ocorrem no reino das

constituído por inúmeras figuras das artes (com a predominância de autores literários), mas também porque comportamentos assaz rocambolescos, como os dos senhores, não correspondem fidedignamente aos que a maioria dos homens tem. E será neste sentido que a dominante nesta série é ontológica, pois ela gera um mundo autónomo, em que as figuras literárias e artísticas ganham vida no museu imaginário e pessoal de Gonçalo M. Tavares. Leiam-se as palavras de Maria Alzira Seixo, que explicam o que está em causa nos romances em que a «dominante ontológica» se impõe:

O que importa sublinhar é que neste segundo modo de escrever ficção [no qual a dominante ontológica se impõe] o universo romanescos também se autonomiza, mas não completamente, deixando uma margem larga de tangência em relação ao mundo efectivo, mas evidenciando que a questão ficcional central não é a de desenvolver a escrita como um modo de conhecimento (e de pesquisa do sentido ou da sua infracção, e de determinação de axiologias), mas a de pulverizar esse mesmo conhecimento, de o tornar irrisório, ou inoperante, misturando várias ordens: a do passado e a do presente, a do verdadeiro e a do falso, a do original e a da imitação, a do quotidiano e a do excepcional, a do possível e a do impossível, a do real e a do fantástico – naquele complexo de noções diferenciadas a que Ihab Hassan chama o «plural» do Pós-Modernismo, que acentua o pendor para a divergência lúdica em oposição à obsessão ansiosa da convergência modernista [...]. (Seixo, 1994: 122)

A extensão do excerto creio justificar-se por permitir situar ontologicamente *O Bairro* de Gonçalo M. Tavares. Para além da (relativa) autonomia do mundo lá criado (há forma de se fugir absolutamente ao real, e por isso à referência extratextual?<sup>6</sup>), destaque-se que o

---

formigas ou no das abelhas – têm como força centrípeta a produção e a subsistência. A existência de um bairro não supõe que todos os seus habitantes tenham o mesmo local de trabalho, como acontece com outros animais. E na verdade não supõe a sociabilidade desinteressada – porque fim em si mesma e não meio para fins laborais – de que se falava. No entanto, porque há a probabilidade de os seus habitantes se cruzarem de forma constante, a familiaridade das rotinas e dos cruzamentos propicia a vinculação social e mesmo fraterna. Isto é, num bairro a sociabilidade desinteressada é uma possibilidade. Por mais efémera que ela possa ser.

<sup>6</sup> Um exemplo elucidativo talvez seja a estória «O desempregado com filhos», de *O senhor Brecht*, de Gonçalo M. Tavares (2004a: 14). A moral da estória diz muito sobre o contexto económico-social em que vivemos. Um desempregado procura emprego, desesperado. Primeiro, pedem-lhe uma mão; depois, a outra; por fim, a cabeça. Como tinha filhos, tudo aceitara, para garantir a sobrevivência dos filhos. É bem do nosso mundo, como se vê. Porém, não se pede literalmente a cabeça de ninguém, nem tão-pouco a mão. É possível vê-los como substitutos de outra coisa, seja ela a razão ou a dignidade humana. Por isso, ainda que diga algo sobre o nosso mundo di-lo-á narrando ações doutro mundo e com personagens também elas longe dos agenciamentos possíveis a sujeitos do mundo empírico que conheçamos. O desempregado iria trabalhar sem cabeça (acabaria por morrer, porventura). Desconhece que aquilo que parece salvá-lo acabará por matá-lo. Contudo, se a estória continuasse, era verosímil, de acordo com as regras deste mundo, imaginar o desempregado a trabalhar sem cabeça. As personagens que constituem *O Bairro* assemelham-se às personagens dos *cartoons*: são cortadas aos pedaços, reconstituem-se, continuam e continuam. E quando o mal aparece é muitas vezes um mal ingénuo, mais fruto do paradoxo lógico, de se levar determinada racionalidade até ao fim, do que propriamente por egoísmo consciente e/ou falta de empatia. Se se entender o mal como limitação, como sofrimento, nem mal existe propriamente nesta série. *O Bairro*, assim, terá muito a dizer-nos com as suas estórias em que a razão é muitas vezes caricaturada – mas o

primordial nesta obra não é «fazer-se da escrita uma forma de conhecimento» (embora seja legítimo pensar-se se toda a arte não o será até certo ponto, hipótese prevista *inclusive* por Maria Alzira Seixo), mas a de «misturar várias ordens», posto no pós-modernismo haja a consciência lancinante do passado (e presente) literário e artístico enquanto manancial à disposição do autor. E praticamente todas as ordens aventadas no excerto se cruzam na série *O Bairro* (hipótese cujo desenvolvimento não cabe no âmbito deste trabalho).

A tetralogia que nos ocupa preocupa-se essencialmente, portanto, com tornar mais inteligível «o mundo efetivo» por nós reconhecível no texto. Não obstante esta intenção, *O Reino* adota uma estrutura muito próxima da de romances de Robert Musil, por exemplo, nos quais cada capítulo ou subcapítulo possui um título que antecipa de alguma maneira a ação que se seguirá. (Isto também se verificava em Alfred Döblin, nomeadamente em *Berlin Alexanderplatz*). Embora não seja objetivo alargarmo-nos nestas nossas considerações, diga-se que a relação dos livros pretos com os romances de Musil não se fica pela forma, mas estende-se ao entendimento do que seja o romance. Senão leiam-se as eloquentes palavras de Enrique Vila-Matas (2011: 65) sobre o autor de *O homem sem qualidades*:

Robert Musil foi talvez o último deste brilhante elo, encerrando-o com a sua monumental obra aberta, *O Homem Sem Qualidades*, onde apresentava um novo modo de narrar que se constituía num permanente ensaio sobre a vida. A sua obra encerrou todo um ciclo da narrativa europeia, e para alguns foi o último dos nossos romancistas, pois terminada a segunda guerra mundial já não ficou nada de narrável no continente: passar-se, já se tinha passado tudo, e precisamente porque já se tinha passado tudo não ficou nada para se passar e passámos a viver no nada.

Nos romances que constituem a tetralogia, como em todos os *Sonâmbulos* de Herman Broch, constata-se um peso quantitativo assinalável do narrador na economia narrativa (o que auxiliará na elaboração daquele ensaio sobre a vida), apesar de a intervenção do narrador ser bem menos moralmente avaliativa ou mesmo sentenciosa nos romances de Gonçalo M. Tavares do que nos respetivos referentes intertextuais. Assim, a narração dos quatro romances que constituem *O Reino* centra-se na *plot*, sem extensas tergiversações, na qual o discurso indireto livre é raríssimo e em que discurso direto e discurso indireto possuem quase sempre fronteiras bem definidas (a exceção, repito, é *Jerusalém*). E por haver esta filiação literária mais ou menos evidente, em que o romance se aproxima das fronteiras do ensaio (Fokkema, s/d: 52), não se pode deixar de supor que isto é possível somente em contexto moderno. Claro

---

mundo onde as personagens estão não funciona de acordo com as regras físicas, fisiológicas, sociais, e outras, do mundo empírico que é o nosso. As regras deste mundo são, em suma, contra-factuais.

que é a consciência de que falava da equipolência do material literário que possibilitará aos romances de Tavares que se nos apresentem com a forma com que se apresentam. Todavia, diga-se, o material literário incorporado no *Reino* obedece a uma seleção, a um critério, cuja aplicação se aperfeiçoa de romance para romance, facto que vai de encontro com aquilo que Maria Alzira Seixo (1994) dizia ser característico do pós-modernismo: a ausência de critério, a roda-livre intertextual.

Não sendo possível definir com precisão o espaço-tempo dos quatro romances, cujos fios narrativos se cruzam, também não devem ser esquecidos, por um lado, as evocações dos campos de concentração (em *Jerusalém*) e, por outro, o facto de em *Um Homem: Klaus Klump*, em *A máquina de Joseph Walser* e em *Aprender a rezar na era da técnica* decorrer uma guerra, como o aponta Luís Mourão (2011b). *Jerusalém* é um romance cuja diegese decorre após uma guerra. O espaço dos romances será num país próximo da cultura germânica (como também para aí apontam os nomes das personagens). Embora não estejamos na presença de romances históricos, estes textos são permeáveis a ligações com a história do século XX, especialmente à da segunda guerra mundial (Theodor Busbeck vê fotografias de genocídios). Tudo isto aqui registado é um resumo do que já fora explicado por Luís Mourão (2011b).

Esta relação com a história é visível ainda quando Gonçalo M. Tavares em entrevistas se afirma um escritor pós-Auschwitz, o que importa pelo que de Adorno tal afirmação evoque e mesmo da falência do lirismo e dos projetos das grandes narrativas. Estes romances elaboram um inquérito ao comportamento humano, e até certo ponto à história do século XX. É também uma reflexão sobre o humano, no que a noção tenha de limiar, de oscilar entre animalidade e humanidade, e de impossível definição. Mas mais do que um interesse pelo esclarecimento do que seja o humano, avulta dos seus romances a ideia segundo a qual o humano é produção humana. E se o humano se associou quase sempre ao racional e ao bom, parece haver humano para além disso: de uma indiferença que se reconhece na máquina, mas também no animal. Este muitas vezes parece humanizado, considerado sensível, afável, capaz de uma empatia, embora, ao que sabemos, incapaz de decidir entre atos bons e maus, isto é, sem ética. Estamos perante romances-reflexão (*idem: ibidem*), com a predominância avassaladora de um narrador onisciente, a qual implicará mais frieza e ponderação durante a narração. Inquérito, esse, ponderadamente dirigido à razão, a grande responsável pelo que de trágico ocorrera à espécie humana no período histórico europeu aqui em questão. Zygmunt Bauman (1997: 17) assegura que o assassinato em massa dependia/depende do avanço tecnológico da sociedade industrial e da organização da sociedade burocrática. Isto sem

mencionar a redução do condenado (e não só aquele que ia para o campo de concentração) a uma enfermidade, o que denuncia a transladação do discurso médico para a arena política. A intenção subjacente (e o meio de a concretizar, acrescentando-se) era, por conseguinte, ela mesma racional, na condição de nos abstrairmos da repugnância moral que tais atos nos motivam. Os formalismos da razão poderão conduzir tanto ao solipsismo burlesco dos senhores, como à desposseção narcísica dos protagonistas da tetralogia.

Passar-se-á, seguidamente, a uma caracterização estrutural da tetralogia. Os *Livros pretos* resultaram da demarcação de um universo a explorar. Luís Mourão (2011b) salienta que há a intenção do autor de exaurir a vitalidade de um território textual (a maioria das vezes demarcado *a priori*, ainda que a fase de execução admita ajustes), de o explorar até ao limite. Com esta tetralogia, batizada como *O Reino* depois de publicados *Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*, estuda-se o comportamento humano aquém do transcendente e rente ao animal (sem que um implique necessariamente o outro). E a forma que se escolheu para se problematizar esta questão foi o romance modernista, tal como Alfred Döblin, Robert Musil ou Herman Broch o configuraram. Parece-me também que esta filiação fica mais evidente nos dois últimos romances da tetralogia, *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, devido (1) à escolha de títulos introdutórios, de dimensão variável, dos capítulos dos romances; (2) ao perfil onisciente do narrador<sup>7</sup>; (3) ao desenho de um narrador que faz da ação matéria pensável, mesmo nos termos de um biologismo, o que contribui para que estes romances se qualifiquem como romances-reflexão; (4) à opção pela quase absoluta linearidade da narração; (5) aos topónimos e antropónimos que caracterizam este mundo; (6) à configuração de um mundo asfixiante, sem saída, trágico, o que me parece o ponto de partida, e não o de chegada, do romance pós-moderno. Para Jean-Pierre Sarrazac (2009: 87), a tragédia reúne os antecedentes de uma catástrofe, o que a tornará asfixiante. Assistir a uma tragédia conta da parte do espectador com uma atitude de certeza, de inevitabilidade: um acontecimento terrível terá lugar, e nada poderá diminuir o sofrimento intolerável das personagens sobre as quais aquele acontecimento se abate. Transladando esta perspetiva para o romance modernista, diga-se que também ele flui para uma catástrofe – como o enclausuramento de Franz Biberkopf num manicómio ou a morte penosa e animal de Lenz Buchmann – e da sua estrutura faz parte um desequilíbrio que se procura resolver. Em

---

<sup>7</sup> Uma questão explorável, quiçá, onde houver mais espaço para fazê-lo: o facto de se retirar palavra à personagem tem como efeito desvitalizá-la, isto é, enfraquece-se o vínculo mimético entre obra e real – na mesma proporção em que se adensa a ficcionalidade do mundo criado. A omnisciência do narrador também faz parte das novelas e dos contos que constituem o *Bairro*, onde, acredito, a questão se pode colocar com mais pertinência. Creio que o amolecer da referencialidade virá também por aqui, e não apenas pela inverosimilhança dos atos infantis – embora extremamente lógicos – dos senhores.

oposição, a ação do teatro pós-moderno tende a decorrer num momento pós-catástrofe, como o assinala Jean-Pierre Sarrazac (*idem: ibidem*). No mundo mal remediado pela melancolia da perda, como podem os seres humanos regenerar-se, seguir em frente? Como podem viver com um trauma, com uma falta de confiança no Outro, a qual os dilacera continuamente? Haverá convivência possível com erros e com a limitação? Creio que a estas perguntas também o romance pós-moderno procura dar resposta. Também ele lida com os restos do sujeito e com a redenção possível a partir deles – isto, obviamente, supondo-se, como com frequência acontece, que a experiência do mundo é tão penosa que demande algum tipo de redenção (Gray, 2008: 108 *et passim*). A questão genológica que se levanta, portanto, é a seguinte: será o romance modernista afim da tragédia, enquanto o romance pós-moderno teria como finalidade resolver a catástrofe representada no romance modernista, ou quando menos delinear alguns pontos de fuga existenciais?

Claro que estes traços comuns não formam a essência do romance modernista, são apenas o sintoma de uma consanguinidade, supondo-se obviamente a ausência de um regime único de interpretação. Döblin, Broch e Musil, cada autor à sua maneira, erigiram obras abordáveis do ponto de vista do seu protagonista e das vivências dele. Contudo, não nos esquecer que das obras destes autores também emanava um retrato da sociedade alemã da época. Na tetralogia de Tavares, não é tão visível um mundo social particular. Os romances pouco dizem sobre alguma sociedade que possamos reconhecer. Já não existe no *Reino* o mínimo vestígio do propósito de pintar um fresco característico do romance realista. O efeito de real alcança-se pela crua apresentação do desamparo humano: (i) em busca do sagrado possível de uma redenção (*Jerusalém*); (ii) pura e simplesmente procurando sobreviver quando as circunstâncias aceleram a existência e forçam a paisagem humana a transformar-se (*Um homem: Klaus Klump*); (iii) visando resistir quanto as suas forças o permitam a fim de manter intactos o seu imaginário e a sua melancolia (*A máquina de Joseph Walser*); (iv) respondendo a um mundo natural (ou ao mal) que acabará por amansar toda a vontade de poder, ensinando a rezar (*Aprender a rezar na Era da Técnica*). Estes romances colocam as questões além do sociológico, claramente, situam-nas num plano filosófico-existencial, discutindo a noção de humanidade e lançando-nos um repto: saber-se se afinal já habitamos um mundo a tal ponto tecnicamente avançado que nos permitiria denominá-lo pós-humano. Um mundo humano em que os valores morais poderiam ser concebidos como obstáculos ao

avanço triunfante da técnica (*Um homem: Klaus Klump*<sup>8</sup> e *Aprender a rezar na Era da Técnica*); em que a relação com as máquinas fosse mais do que simplesmente instrumental, antes implicando uma transferência (mútua?) de afeto (*A máquina de Joseph Walser*); em que a tecnologia – usemos este termo para que este ponto seja mais claro – suprisse a lentidão com que o orgânico evolui e mesmo a efemeridade dele (*Aprender a rezar na Era da Técnica*).

Relacionado com o parágrafo anterior, lembre-se que, ao longo de *O Parque Humano*, Sloterdijk (2007) apresenta, criticando-os, alguns dos postulados humanistas. Um deles postula que a literatura amansa o homem, conduzindo-o a sensações e ações benignas, educando-o. Oferece-lhe o repouso, acostuma-o ao tédio, apazigua-o pela desvalorização da ação urgente e pela introdução de mudanças na hierarquia das prioridades. Creio que a formatividade da tetralogia reside não no apaziguamento que oferece, mas na turbulência cognitiva e emocional que gera. A tetralogia concatena uma sucessão de sobressaltos que coloca o leitor num lugar incómodo, forçando-o a um constante autoquestionamento. O facto de se tratarem de romances de ideias, qualificação que vários críticos já sublinharam, alimenta aquela turbulência (nesse sentido, não só o narrador, como os protagonistas e as personagens secundárias mais significativas, são pensadores – os quais, muitas vezes, como acontece em *O Bairro*, se enredam em paradoxos lógicos, embora no mundo de *O Reino* não esteja suspensa a cadeia causal e, consecutivamente, as consequências destes paradoxos possam gerar dor). E do facto de se aproximar o humano do animal também implica uma concepção do homem muito distinta daquela que herdámos do humanismo. Enquadre-se a tetralogia numa era pós-humanista também por estas razões. O humano que ali se recorta não transcende as demais espécies, e mesmo o projeto que tenha de dominar o seu destino pela vontade é votado ao fracasso. A circunstância e a contingência impõem-se, não raras vezes, como ao longo das próximas páginas tentarei demonstrar. Ou seja, esta interrogação que se lança ao humano – e, *qua* interrogação, e não fraca pergunta, sem uma resposta pronta que a apazigúe – e que o coloca já além dos limites em que o humanismo o colocara (Sloterdijk, 2007), «desafia a importância humana das coisas» – afinal, o grande dom do realismo, de acordo com Saul Bellow (*apud* Themerson, 2011: 8). Ressalve-se que os romances de Gonçalo M. Tavares não são os do realismo como escola, não só por escapar aos limites tanto da parábola como do romance histórico (Mourão, 2011a: 51-52), mas também porque as personagens do *Reino* são as dos «velhos romances» (*idem*: 45), nomeadamente as de alguns dos autores germânicos por

---

<sup>8</sup> A guerra enquanto proliferação de um terceiro som, de um terceiro mundo, o da criação do *artifex* humano, fascina Klaus Klump. Este terceiro som «anunciava um novo Deus» (Tavares, 2011a: 105) e, com a sua chegada, operar-se-ia a transmutação de todos os valores e passagem para o pós-humano.

aqui já mencionados, e não recortadas de um mundo empírico que o leitor possa reconhecer imediatamente.

### 1.3. Advertência: o mal

António Lobo Antunes discorria, num diálogo com George Steiner, reproduzido numa edição da revista *Ler* (2010), sobre os perigos que a humanidade enfrenta. Em nome dela comete(ra)m-se as maiores atrocidades. O perigo, dizia o romancista, é tornar maiúsculos alguns substantivos. Processo perverso, como sabemos. Uma menção àquilo a que Jacques Derrida chamou «significante transcendental», ele mesmo sem substância, uma palavra que se ergue como uma espada em nome de alguma coisa e que tudo justifica.

A guerra impõe uma velocidade intensa ao mundo e, sem uma prévia prática da lucidez, o mais grotesco pode impor-se em cada gesto. A lucidez pede prática. É neste ponto que entraria a literatura – e toda a arte – como educadora capaz de amansar o animal no homem. O problema é saber-se que nos campos de concentração se ouvia Wagner. E por aqui passará a possível associação – discutível – da estética à maldade que George Steiner enceta no número mencionado da revista *Ler*. A Natureza é amoral – e o mal que ela provoque, também. George Steiner entenderá o mal numa perspectiva metafísica: é o mal kantiano (o de *Kant avec Sade* de Lacan). Quando falar de mal, terei a tendência a entendê-lo conforme a perspectiva de Miguel Real (2012a), isto é, como tudo o que faz do homem um ser limitado. Nesta perspectiva, o bem é um infrutífero exercício que visa o controlo de estragos. Com esta noção liberto-me, assim, da carga metafísica que o mal tem. Se bem que acredite no seguinte trilha hermenêutico: a característica comum aos protagonistas de *O Reino* é o desinteresse: estão desligados do empírico e projetam-se para alguma transcendência: a força em Klaus Klump, a coleção em Joseph Walser, a investigação do assassinato em massa em Theodor Busbeck, o domínio em Lenz Buchmann. O movimento destas personagens ilustra o movimento intransitivo, que se auto-sacia, do desejo, e que não se fixa em nenhum objeto, que não valoriza nenhum objeto em particular. Importa-lhes seguir o seu desejo sem prestarem atenção ao que a *empíria* possa demandar: a empatia – ou o sujeito como ralo (Klaus Klump) –, a sociabilidade (o desatento Walser), o afeto (a imersão na investigação por Theodor Busbeck) e a compaixão (desprezo nietzscheano dos fracos por Lenz). Trata-se de um desejo cujo objeto é a lei, da qual o sujeito gozará (Álvares, s/d). E, por isso, indiferente



ao mundo fenomenológico, projeção desinteressada, desejo incessante. Um desejo que se confunde com o gozo prova que a lei não funcionou durante a fase edipiana. A renúncia ao gozo torna-se gozo da lei. E aqui entra a relação de Kant com Sade: «Sade enuncia a verdade sobre a lei moral de Kant: ao prazer do dever em Kant corresponde o dever do prazer em Sade.» (*idem, ibidem*) O que, diga-se, são outras tantas formas de se exercer o mal.

## **1.4. Da escrita e outras angústias**

### **1.4.1. Um**

Entre os momentos mais agoniantes, que simultaneamente são dos mais libertadores, que se contam aquando da redação de uma tese, estão aqueles em que seguimos o imperativo formulado por Kavafis e «alijamos carga». Este sentimento estranho de redenção mas também de perda configura afinal o terreno das escolhas difíceis, as quais nos cobram sempre alguma coisa. Ou talvez apenas possamos lidar com a auto-transcendência se nos prestarmos a perder pelo caminho. Por isso, uma tese é feita também daquilo que lá não está, ou em alguns casos apenas fica sugerido. O estado de espírito de quem elabora uma tese oscila entre a euforia efémera por se alcançar algo que parece ultrapassar-nos e os momentos em que à nossa frente está terra devastada, ou em que, quando muito, tudo parece grão de areia. O comum a isto é constatar-se a incerteza quanto ao valor do que se escreve. Porém, é prudente ter-se em conta que não nos podemos levar demasiado a sério; e, se conseguirmos fazê-lo, da aceitação da nossa condição limitada se gerará uma clareira de sossego indispensável ao aprimorar tanto da reflexão, como da escrita.

### **1.4.2. Dois**

Claro que a função da crítica – e do ensino da literatura – é ordenar o que parece caótico. Ou, pelo menos, dar a aparência – enganadora, se não manipuladora – de ordem onde apenas há falhas. De resto, não se vislumbra outra possibilidade no mundo da linguagem, em si instável, onde todo o significado desliza sob um significante. Quando a própria língua nasce sob uma alienação originária, que sentido é expectável erigir?

### 1.4.3. Três

A linguagem de que nos servimos diariamente – a «palavra portátil», citando o Ruy Belo de *Ce funeste langage* (Belo, 1997: 23) – exprime não raro mundividências até então subterrâneas. É com frequência mencionada, naquelas conversas feitas mais ou menos ao acaso, com pessoas mais ou menos conhecidas, a expressão «tem que ser». Mencionada mesmo por aqueles com consciência das palavras por eles usadas – nós incluídos, decerto. Tal expressão parece-me encerrar o princípio da heteronomia, por nós seguida também de forma inconsciente. Cumprimos mandamentos definidos pelo outro, pelo que socialmente é aceitável, digno de ser vivido. Imperativos assim impossibilitam-nos de viver uma *liberdade livre*, posto aceitemos aquelas «servidões quotidianas» enunciadas com beleza pelo autor de *Boca Bilingue*. Para além dos imperativos haverá uma esfera autónoma mais de acordo com o *ethos* de cada um. Sabê-la, com o saber de nós mesmos, é um problema. Creio indispensável para a escrita rútila de uma tese senti-la *qua* algo que não tem que ser; que está para além do dever, integrante de um húmus a que cheguemos correndo o risco de sujar as mãos. O outro confrontado estaria, portanto, aquém da vida refletida fora. Não mais articulável num «ter que ser» ou em qualquer *outra* coisa tão-pouco. Apenas escrita com o corpo liberto das suposições de um outro, e mesmo do outro.

## ***2. Um homem: Klaus Klump***

### **Entrada: Estética**

Um homem aparca de forma exata a buganvília que sobe a parede de sua casa, situada no centro da cidade. Nenhuma razão prática motiva esta ação: a planta não limita a visão para o exterior a partir do interior da casa nem perturba a circulação bípede. Este exercício de jardinagem obedece apenas a uma razão estética. O jardineiro foi o único a vislumbrar uma falha estética (invisível aos olhos de um leigo em jardinagem, ou porventura mesmo aos de um especialista) na relação entre a planta e o espaço. A estética não é assim um dado empírico, autoevidente. Somente o artista está autorizado a considerar ético o seu trabalho. Creio que a relação da casa com a planta não se tornou mais bela depois daquele aprumo formal. Depurar um texto justifica a ética de um escritor apenas perante si mesmo, e quase nunca perante quem lê, embora aquilo que estes encontrem possa vir a ser outra coisa. E esta razão empurra o gesto de quem escreve; escreve-se o que faz sentido para nós, porque fomos nós quem viu aqui uma razão para agir desta maneira.

## 2.1. Deus não dança: o início da guerra

A História é o tempo da geografia. Quando as nações, na modernidade, ganharam (maior) consciência de si como nações, como extensão geográfica, passaram a estar criadas as condições para a guerra moderna. Quando as nações, sobretudo as europeias, se enredaram em teleologia histórica, a geografia passou a ser preponderante. Cada povo terá pensado no espaço geográfico que a sua nação deveria ocupar, ou antes, estaria destinado a ocupar.

As comunidades imaginárias são formadas ainda que os membros da nação conquistada não cheguem a conhecer a maioria dos seus compatriotas (Anderson, 1993: 23). A formação de um país pela conquista é um fazer – supõe-se um mundo a completar pelo homem – e um ato estético: o burilar duma ideia, dum limite, e uma reterritorialização a que se força uma minoria: «invade o país vizinho para finalizares a escultura, guerreiro-escultor.» (Tavares, 2011a: 15)<sup>9</sup> Quando a guerra se vê, mercê da entrada dos tanques na cidade, é uma ideia de país que se movimenta. Esta entrada é o buril de um povo que constrói pela força o seu território e que com isso reterritorializa a sua identidade e a doutros:

De manhã os tanques parecem objectos particulares, coisas grandes feitas para a higiene das ruas. Limpam as praças, limpam o lixo das praças. Limpam a linguagem das praças e dos cafés, e limpam a linguagem porque quando os tanques passam os homens falam baixo. (*idem*: 18)

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault (1999: 255) diz que o poder produz identidades. A presença dos tanques intimida, silencia, oprime – força o outro a controlar. No início do

---

<sup>9</sup> Um dos textos com os quais esta tetralogia, e este romance em particular, pode dialogar será *A guerra como experiência interior*, de Ernst Jünger (2005), texto que reúne páginas de um diário escrito pelo autor durante a primeira guerra mundial. Ao longo destas páginas ressoa o cântico à guerra também entoado por alguns futuristas de início do século XX. Claro que aí não estava contido um programa eugenista que o pós-grande-guerra delineará, apenas o sim à vida nietzschiano, com o que ele acarrete de vitória dos mais fortes sobre os mais fracos. Sem lirismos assumia que na guerra se realizava a irrupção do mais primitivo no ser humano, exposto à nudez da sua essência lupina. Ilustrativo da intertextualidade que sugiro, e que continuarei a explorar ao longo desta dissertação, é o excerto a seguir transcrito: «Não importa: o combate não é só nosso pai, é também nosso filho. Gerámo-lo, como ele a nós. Fomos martelados e cinzelados, mas também somos os que brandimos [*sic*] o martelo, maneámos [*sic*] o cinzel, ferreiros e aço faiscante simultaneamente, mártires dos nossos actos, movidos pelos nossos impulsos.» (Jünger, 2005: 14) Importará ressaltar que este texto de Jünger está longe do humanismo que parece emergir da leitura de *O Reino* – a intertextualidade jogar-se-á noutros lugares. Isto é, se Jünger (2005), pelo menos nas obras até aos anos 30, é abertamente bélico, e, inclusivamente, pós-humanista, Gonçalo M. Tavares é humanista, apesar de reconhecer que a relação do homem com a máquina vai destruindo o humanismo aos poucos. Não crê cegamente no poder redentor dos livros e das artes em geral. Mas demonstra como as vidas de hoje, votadas à eficiência laboral, conduzem os homens a uma assepsia que desembocará em ações moralmente condenáveis. E demonstra, em *O Reino* e em *O Bairro*, como os seres que levam a lógica, a razão, as racionalidades, até ao fim assumem comportamentos desumanos. Isto é, deduzo que Gonçalo M. Tavares é humanista porque muitas das suas personagens nutrem pouco amor pelo humano. A propósito deste excerto, diga-se ainda que o esculpir de um país é o prolongamento do esculpir-se a si contínuo exercido pelo homem.

século XX, os intelectuais – inclusive Ernst Jünger (2005) – entendiam a guerra como oportunidade para se arrasar tudo, no plano social, cultural e político, para que do caos emergisse um super-homem munido com valores da força e feroz apologista da seleção natural.<sup>10</sup> A guerra resultaria numa purificação global pelo *upgrade* genético, posto apenas os mais aptos sobrevivam. Para além disto, saldar-se-ia pelo lançamento de afetos tristes sobre uma população, como disse Gilles Deleuze em *L'abécédaire* (1996), com isto causando-lhe tristeza, com a conseqüente limitação de agenciamentos e erosão de pontos de fuga. Daí a captura do guerrilheiro Klump, que resistia na floresta, espaço rizomático por excelência. Na floresta, no espaço não humanizado, em que as sebes crescem naturalmente («A sebe está torta, mas desta vez não foi Catharina: foi o que é espontâneo e não pára» (Tavares, 2011a: 37)), ainda é o mundo humano da cidade que ocupa o cérebro dos resistentes. Não é possível fugir-se do real, ele é intrusivo e infiltra-se continuamente. O real volta sempre ao seu lugar, diz Slavoj Žižek, citando Jacques Lacan. Portanto, a música não está autorizada: Alog é proibido de tocar flauta por Klump. O espírito adormece quando o que importa convocar é a astúcia da mente para fazer frente a um mal que cresce sem ordem. O transcendente não tem condições para ser fruído, o imanente impõe-se, como Coisa além de todo o simbólico. Por isso, o amor também é o mais carnal e dispensa as convenções linguísticas e os também convencionais jogos *fort-da* de que as relações simbolicamente se alimentam.<sup>11</sup> Sem música, sem escape existencial, resistindo estoicamente a um real que se infiltra perverso. Nem jogar xadrez permitiriam a Alog e a Klaus Klump resistir, alheados do mundo, protegidos numa clareira, atordoadamente conscientes da insignificância de tudo, não só da poesia, como da felicidade, do riso, da arte, da própria vida, renunciando ao desejo, ao mundo em todo o seu esplendor e multiplicidade vãos. Por mais esconso que fosse o local onde se encontrassem,

---

<sup>10</sup> Mais uma achega a uma possível ligação a Jünger (2005): «O afinamento do espírito, o culto delicado do cérebro, mergulharam no abismo, em meio de um tinir de ferros que anunciava o renascimento da barbárie. Outros deuses foram elevados ao trono do dia: a força, o punho e a bravura viril.» Saliente-se que Jünger sempre fora alguém cultivado mesmo na guerra, durante a qual lera *Orlando Furioso* de Ariosto, por exemplo.

<sup>11</sup> Continue-se a alimentar a intertextualidade com Jünger (2005: 44): «O olhar penetrante, as feições devastadas, eles caminhavam pelas ruas das cidades estrangeiras, veteranos mesmo no amor, livres de estender a mão para tudo, porque nada tinham a perder. Viajantes fugazes nos caminhos da guerra, agarravam segundo o seu costume, de punho cerrado e sem muito sentimento. Não tinham tempo para se demorem a fazer a corte, com desenvolvimentos romanescos, na ambiência que continua a ser uma necessidade para a filha dos mais modestos burgueses. Exigiam do instante presente a sua flor e o seu fruto. Por isso tinham de procurar o amor onde ele se mostrava sem véus. [...] Até mesmo a linguagem estava ausente, ela que, regra geral, é tão própria, bem como toalhas, facas e garfos, para atenuar a bestialidade da refeição.» O que os soldados revelam é o desejo de agarrar a vida com violência, gozar, sem as restrições da moral. O sim-à-vida. Nem a linguagem conseguia já erigir uma Lei, instituir interditos, criar o vazio de que o desejo se alimentasse. Desaparecem os fantasmas, sobrava o corpo. E, neste ponto, associaria este repúdio para com os valores burgueses e este clamar pela vida na sua nudez ao que era defendido por algumas vanguardas, especialmente pelo futurismo. E gostaria, se me fosse permitido, de evocar algo que o professor Américo António Lindeza Diogo nos dizia em aulas de Literatura Portuguesa: «Os modernistas diziam que à arte faltava cultura; os vanguardistas diziam que à arte faltava vida.»

jamais estariam a salvo do real, que, de forma obsidiante, insiste em forçar o homem a confrontar-se consigo mesmo.<sup>12</sup>

Os humanistas consideram que a leitura amansa, como destaca Peter Sloterdijk em *Regras para o parque humano* (2004: 56). Para o exercício da moral (burguesa) e para o exercício da leitura (burguesa?), é necessária a paz. Tanto o primeiro, enquanto exercício de minúcia, como o segundo, uma máquina de lentidão, contrastam com a velocidade imposta por uma aurora cujas luzes se querem já manhã aberta. Isto é, com a nova civilização que se deseja, a que a guerra tratará de instaurar velozmente, não é compossível a lentidão da leitura.<sup>13</sup> E da aceleração dos modos de vida resulta um aumento do embrutecimento e da insensibilidade (extrapolações sobre o quotidiano de cada um farão, a meu ver, todo o sentido...), revertendo-se a fórmula que configurava o humanismo ocidental. Daí que, nas primeiras páginas de *Um Homem: Klaus Klump*, o protagonista ainda acredite na possibilidade de os livros combaterem os tanques, isto é, de as máquinas-humanas combaterem as máquinas-animais. O que me parece significar o seguinte: o «amansar» implica o desacelerar da vontade. O livro enquanto instrumento que educa a sensibilidade a resistir, a não se dirigir ao mundo para o conquistar, antes a recolher-se numa ponderação autossuficiente. No fundo, o livro e a leitura permitiriam: (i) chegar à consciência da nossa limitação intransponível; (ii) pôr um fim à crença numa dívida infinita (Nietzsche dizia que o pecado original levava o cristão a crer que tinha uma dívida infinita para com Deus e, nesse sentido, entender-se-á melhor o que seja a redenção ou o valor concedido ao *fazer* pelo

---

<sup>12</sup> Alof e Klump evocam-me *Os jogadores de xadrez* da ode de Ricardo Reis (Pessoa, 2010: 159-162). Salientaria, no entanto, que Alof e Klump jogam para obter alguma fruição, é certo, mas sobretudo para suportar o poder que sobre eles caiu. Da ode cito os versos seguintes:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,  
Quando a invasão ardia na  
Cidade  
E as mulheres gritavam,  
Dois jogadores de xadrez jogavam  
O seu jogo contínuo.  
[...]  
Tudo o que é sério pouco nos importe,  
O grave pouco pese,  
O natural impulso dos instintos  
Que ceda ao inútil gozo  
(Sob a sombra tranquila do arvoredo)  
De jogar um bom jogo.  
O que levamos desta vida inútil  
Tanto vale se é  
A glória, a fama, o amor, a ciência, a vida,  
Como se fosse apenas  
A memória de um jogo bem jogado  
E uma partida ganha  
A um jogador melhor.

<sup>13</sup> Em *A máquina de Joseph Walser* (2003) ressurgirá este problema. Joseph Walser usa sapatos velhos e gastos, atitude que não se ajusta à velocidade imposta pela guerra. Tema a que voltarei mais à frente.

cristianismo); (iii) reduzir a intensidade da vontade de conquista, tornando-nos equânimes, seres de desejo moderado. Em suma, o livro seria uma máquina-zen; já o tanque, uma máquina-cristã. E, por fim, uma máquina-zen seria uma máquina-humana; e uma máquina-cristã, uma máquina-animal. Eis as passagens sobre as quais tenho vindo a discorrer:

Os tanques entravam na cidade, as notícias aceleravam no papel. (Tavares, 2011a: 17)

Klaus deixou o seu ofício, mas apenas hoje. Trabalha numa tipografia, mais: é editor, quer fazer livros que perturbem os tanques.

Isso não é um livro, é uma pequena bomba.

Queres perturbar tanques com prosa? (*idem*: 19)

Não há outra vida guardada pela floresta, por lá não se vislumbra nenhum deus que dance, aquele em Zaratustra dizia acreditar. Apesar disso, graças à ausência do humano, sempre será um espaço mais seguro (Klaus Klump virá a ser capturado quando regressa ocasionalmente à cidade, pois Herthe, uma mulher protegida pelos militares, sob o disfarce de uma prostituta, entregá-lo-á<sup>14</sup>). O que revela o romance será o contrário daquilo que o seguinte poema de Rui Costa (2012: 34) evidenciará: não há religioso, a guerra impõe o tempo profano:

30

Na serra aliamos as tendas, aquecemos  
música. A luz é da tribo, a Grande Pedra  
escuta. Somos xamãs foragidos da pele da  
Cidade, despidos do futuro junto ao rio.  
Vamos aprender a fabricar-nos alimentos,  
esquecer digitalmente o Sucesso, renascer as  
mãos na utopia. Neste mundo deus vai dançar.

---

<sup>14</sup> Para Herthe, a prostituição é entendida enquanto estratégia de sobrevivência, indo muito além do sexo, digamo-lo assim. É uma mulher forte: primeiro, seduz para capturar guerrilheiros; depois, ainda durante a guerra, casar-se-á com o poder militar (Ortho); por fim, já depois da guerra, voltará a casar, desta feita com o poder económico (Leo Vast). Forte no sentido em que derroga a moral dos escravos (Nietzsche, 2001: 29 *et passim*), a da igualdade que se transformará no século XIX num socialismo caridoso, e abraça a moral nobre da vontade indomável, que lhe permitirá sobreviver e ser bem-sucedida. A transformação que se operará em Klaus Klump não acontecerá com Herthe. Ao que o romance permite saber, ela sempre foi um ralo.

## 2.2. A propósito da morte de um cavalo (um limiar que já é outra coisa)

A dado momento de *Um homem: Klaus Klump*, um cavalo começa a apodrecer na cidade durante um período de tempo indefinido, mas longo o suficiente para que a sua permanência cause estranheza. Gonçalo M. Tavares, em entrevista concedida a Maria José Cantinho (s/d), considera tratar-se de um aviso da morte, que se confronta com o homem, que o confronta com a sua finitude, com o seu limite, entendido *inclusive latu sensu*. Não esqueçamos que esta imagem é evocada constantemente por Klaus Klump, atravessa a sua mente várias vezes ao longo do romance, funcionando como um índice de real. Evocação essa que nos parece auxiliar na definição dos contornos interiores de Klaus: desamparo, obsessão, medo. As descrições daquele cavalo, que esvazia o espaço, reduzindo-o a uma imagem traumatizante donde não é possível sair, acentuam a paulatina desagregação do corpo do animal, até a cabeça se converter numa espécie de balde. O exterior não é incomensurável por ser aberto, expansivo em demasia para a limitação humana. É o contrário: o agudizar dela, e por isso ainda mais incomensurável.<sup>15</sup> Tudo isto também diz muito do que é a tetralogia – do mundo por ela criado não é possível sair, ao ponto mesmo de sentirmos vergonha por sermos homens (como Deleuze disse, em *L'abécédaire*, ser aquilo que toda a arte está habilitada a fazer).

Parece-me que esta imagem do cavalo, com o seu quê, é certo, de grotesco – e mesmo de excesso do sagrado, como o concebe Bataille (1988), o que nos desperta a pulsão da continuidade e fora expulso das nossas vidas –, está condensada naqueles versos de Ruy Belo de «Relatório e Contas» de *Boca Bilingue*: «Setembro é o teu mês, homem da tarde / anunciada em folhas como uma ameaça». Claro que, na poesia beliana, o leitor se confronta com um sujeito atento a esses sinais demasiadamente presentes, excessivamente evidentes, e consciente, de forma dilacerada, de que a *vanitas* é consubstancial à existência. Os sinais, portanto, existem sempre, desde a banca da fruta, até ao rótulo do maço de tabaco. A questão parece-me ser outra. O odor de um cavalo em decomposição é ostensivo e repugna. Nem por isso os homens trataram de o remover das ruas. Talvez por medo, talvez porque a guerra – ou a paragem da história, se pensarmos em Ruy Belo – é ela mesma um indutor de vacuidade existencial. O cavalo naquela rua não seria tanto uma alegoria, antes uma metonímia daquela

---

<sup>15</sup> A referência aqui é o Foucault de *O pensamento do exterior*, livro em que se procura definir o exterior e o espaço literário como exterior inacessível – e além da representação. O espaço físico que se nos abre e nos circunda – e que condensa todo o tempo e o que nele se dá, se deu e se dará – e o espaço literário subtraem-se-nos continuamente, são uma negatividade que a nossa limitação sensível e inteligível jamais alcançará. E também o espaço literário, como o espaço físico, causa a morte de quem escreve, de toda a referência e do próprio mundo gerado pelo texto.



verdade insidiosa que o real tratou de ensinar; ou um sintoma do recalcado. E se os homens não o removeram será, resumindo, por medo e por já ele ter pouco a ensinar. Por fim: se incorporamos o belo e o vivo – e, já agora, o sublime? – no nosso mundo intra-humano, e nele no plano estético, e se ocultarmos a morte, será por aqueles nos protegerem da verdade da nossa finitude. Por serem eles o nosso fetiche. Žižek explica os conceitos de que me sirvo:

Com efeito, o fetiche é uma espécie de inversão do sintoma. Isto é o mesmo que dizer que o sintoma é a exceção que perturba a superfície da falsa aparência, o ponto onde surge a Outra Cena recalcada, enquanto o fetiche é a materialização da Mentira, que nos permite aguentar a verdade insuportável. (Žižek, 2008: 114)

Para Klaus Klump, durante o seu período na floresta, como acima afirmado, a imagem mental que se associa à cidade é a do cavalo morto na rua. O cavalo morto é um índice de que algures há outra coisa além da floresta impassível. Este obsceno que primeiramente vai martelando a consciência de Klaus deixa adivinhar alguma coisa que apenas na prisão se revelará completamente: um mundo degradado em que o caos é a lei, em que o mal «invencível, ou mil vezes vencido, logo majestaticamente retornado, é o absoluto, o homem a ele se sujeita, evitando-o, minimizando-o.» (Real, 2012a: 37) Destaque-se ainda o óbvio: o mundo é humano, antropocêntrico, a força é sobretudo humana. E, claro, acabe-se por onde se devia ter começado: este episódio evoca-me a loucura que Nietzsche passa a conhecer em Turim, em 1889, quando vê um cavalo a ser açoitado, num daqueles casos que fazem jus ao sortilégio de Oscar Wilde (1993) segundo o qual a vida é que imita a arte. Depois de, aos berros, espantar o cocheiro, Nietzsche terá abraçado o pescoço do cavalo e começado a chorar convulsivamente. O choro fora tão violento que Nietzsche terá desmaiado e outros tê-lo-ão transportado para a sua residência. Quando voltou a si, não mais era o mesmo – pronunciava frases ininteligíveis, cantarolava e soltava ruídos estranhos. Repetia, assim, inconscientemente, o que acontecera no sonho de Raskolnikov – protagonista de *Crime e Castigo* de Dostoiévski – durante o qual abraça e beija uma égua ensanguentada que fora brutalizada por um grupo de camponeses bêbados. Este cavalo na rua é o símbolo do que metamorfoseara Klaus Klump: a guerra, enquanto processo em que se transmutam todos os valores, e o que ela trouxera à sua vida, a prisão: «O preso Klaus era um homem que já não hesitava.» (Tavares, 2011a: 59) Durante a guerra, o protagonista ainda resiste a transformar-se, algo que era frequente entre os seus pares, muito embora a guerra o tenha forçado a interromper o amor, sentimento que se projeta para e projeta o futuro:

O seu amor estava inacabado porque entretanto havia começado a guerra. A guerra interrompe. Klaus era um homem alto e não apreciava de maneira particular a pátria, cuspia nela se necessário, mas era capaz de morrer pelos seus livros e pelos hábitos. [...] Amigos de Klaus já tinham matado ou tentado matar. Klaus, esse, mantinha-se neutro. Ainda não entraram na minha tipografia, dizia Klaus. (*idem*: 27)

O que mais interessava a Klaus eram os livros e os hábitos – eram eles os seus agenciamentos, era graças eles que realizava a sua potência. No entanto, a guerra interrompe, é perversiva. Por isso, a resposta do sujeito a esta agressão das circunstâncias é a ascese: será nela que a fobia metafísica ao movimento se recolherá. A ascese é exercício da vontade para prescindir de impulsos insignificantes que possam comprometer a edificação auto-natal do sujeito. Apenas quem se abstém encontra em si próprio o bastante, se mantém direito e se torna aquele que se tem em pé: «Klaus dizia que um homem durante a guerra deve ser surdo-mudo até ser possível. E ficar quieto.» (*idem: ibidem*) Este culto do imóvel para autoconservação do sujeito será seguido, outrossim, pelo protagonista de *A máquina de Joseph Walser*. Há uma frase muito poética em *Um homem: Klaus Klump* (Tavares, 2011a: 34) que explica bem os efeitos da guerra: «É evidente que é impossível: nem cem mil militares perturbam fortemente o mar.» A guerra pretendia afetar mesmo o quietismo absoluto onde Deus palpita. A ideia segundo a qual a natureza teria uma força sempre superior à humana, e, munida de vontade, também ela afiaria as lâminas, como se dirá em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, isto é, segundo a qual ela poderá bem contra-atacar, vingar-se da brutalidade que os humanos sobre ela exercem, não está ainda aqui. Pretende-se antes sublinhar que o mar seria um buda que resiste impassível, o jogador de xadrez perfeito. No último romance da tetralogia, é mais evidente – a partir do que pensa o narrador – que a natureza não é apenas pano de fundo de uma odisséia humana.

### **2.3. Paisagem mais humana**

«A tarde prossegue, certas cores impressionantes são ainda bonitas atrás do cavalo, e os olhos gostam. O poente.» (*idem*: 45) A beleza, aludindo eu a um poema de Eugénio de Andrade, *persiste, domina*, mesmo com uma guerra decorrendo sangrenta, mesmo com um cavalo cuja cabeça mais parece um balde repugnante. A natureza, como dirá o narrador de

*Aprender a rezar na Era da Técnica*, quando não ataca, é cinema que deleita. Este excerto em particular demonstra como o desejo do olhar de certa forma se autonomiza do sujeito. Uma pulsão escópica que converte o objeto de desejo em algo excessivo, inoportuno e mesmo intolerável. A beleza é insidiosa e contemplá-la pode ser imoral.<sup>16</sup>

A cidade vai-se adaptando a uma nova circunstância e quem nela vive altera as suas prioridades existenciais.

Na escola ninguém é tão bárbaro que dê atenção aos livros: as professoras agarram as crianças e dão-lhes conselhos sobre o modo de fugir mais rápido quando começarem os sons perigosos. Uma criança tem fome e recebe um estalo da professora. A professora chora. A criança pede-lhe uma história. A professora conta-lhe a história e a criança adormece ao colo dela. Está cheia de fome e ainda adormece. (Tavares, 2011a: 46)

As professoras alteram as prioridades pedagógicas: é mais importante saber fugir de que ler, atividade bárbara, como o lirismo após a segunda guerra. A cultura, enquanto memória transmissível, suspende-se em guerra. Sobre-nos a outra memória, a biológica: a guerra é uma violenta redução do humano ao seu corpo. A escola passaria a ser uma aceleração do tempo da criança, obrigada a crescer rapidamente e a nascer para este mundo que de mãe não tem algum vestígio. O castigo, esse, não possibilita que a letra entre, e ainda causa sofrimento à professora que o aplique. Ouvir uma história continua a ser apaziguador – toda a história é na sua essência a restituição de um equilíbrio que se perdera, o *da!* que sacia.<sup>17</sup> Mesmo com

---

<sup>16</sup> Eis «Manhã de Junho», poema da autoria de Eugénio de Andrade, incluído em *Os sulcos da sede* (Andrade, 2000):

Talvez, talvez sejam os últimos  
dias. Se for assim, são um esplendor.  
Apesar dos aviões da Nato despejarem  
bombas e bombas no Kosovo, a perfeição  
mora neste muro branco  
onde o escarlate  
da flor da buganvília sobe ao encontro  
da luz fresca da manhã de Junho.  
A beleza (não há outra palavra  
para dizê-lo), desta manhã  
é terrível: persiste, domina –  
apesar dos aviões, mesmo com  
bombas a cair e crianças a morrer.

<sup>17</sup> Certo dia, vendo o seu neto a brincar, Freud observou que ele atirava para longe um brinquedo e exclamava: *fort!* (“foi embora”), para depois, puxando-o de volta por um cordel, exclamar *da!* (“aqui”). Eagleton (s/d: 199) sugere que o jogo *fort-da* exemplifica o que é a narrativa: perde-se um objeto que se recuperará mais à frente. Perdido o corpo da mãe, apenas encontramos substitutos, signos de signos – como o *happy ending*, a situação resolvida. Na narrativa clássica, o objeto é-nos restituído no final da leitura, permitindo a libertação da tensão do suspense. Sabemos, por exemplo, que Tom Jones voltará a Paradise Hall e que Poirot descobrirá o assassino. O homem ousa entrar num mundo que já não é a mãe e que promete ser outra coisa: «cada nascimento é, por si mesmo, também uma promessa feita ao mundo» (Sloterdijk, 2002: 124). Por isso, todo o homem é um «funâmbulo» (*idem*: 125), entre a mãe e outra coisa que se deseja o menos informe possível. Pelo menos, a

fome.

A acumulação – e a preservação – de cultura deixa de ser prioritária; conservar a memória, por conseguinte, também. Ou antes, a memória que da guerra reste será a dos objetos que nela participem: vestígios de um tempo que passa velozmente. A guerra é a intensificação da revolução anti-simbiótica que o homem, enquanto ser técnico, opera. O facto de o mundo não ser mãe tem como uma das razões este domínio técnico. Ou seja, o próprio homem provoca este rutura com a natureza.<sup>18</sup> Esta será entendida pelo homem apenas como o pano de fundo e palco de um *one man show*, durante o qual o homem substitui a natureza pela técnica, num processo epistemo-messiânico.<sup>19</sup> A história não seria mais do que este processo em que o «homem sobressai» (Sloterdijk, 2002: 226). E a *physis*? Onde está ela? O mundo humano não descansa, conforme o seu programa de salvação de si mesmo e de progresso, enquanto não revestir completamente a paisagem natural com matéria humana. O homem cria outra natureza, mais complexa e perfeita que a natural, com isso revelando um complexo de Deus, a fim de transcender as limitações biológicas (Martins, 2011: 18), suas e da natureza natural em geral, e de fazer jus ao antropocentrismo que o envaidece:

Na paisagem as máquinas substituíram os animais. As máquinas não deixam fezes nos passeios. [...]

As máquinas não são rechonchudas. É uma combinação de palavras desadequada. [...] Um enorme tanque é uma obra-prima ao lado da água. Como é simples a água, e mesquinha, próxima de uma tecnologia forte. [...]

O tanque é uma extraordinária pedra. Uma pedra aperfeiçoada. Mesmo os filhos de certas mulheres que são violadas por soldados, mesmo as crianças gostam, ao domingo, de se aproximar dessas pedras explícitas, mecânicas, dessas máquinas altas. (Tavares, 2011a: 46)

[...]

Não havia água, havia pouca água. Mas havia fogo, o fogo era fácil. Havia fósforos, os tanques agora estavam parados, mas eram coisas muito quentes, animais novos na cidade, biologia metálica, alta, da altura quase de uma girafa, quantos metros? [...] Era uma medida para olhar a cidade. Abaixo dos tanques, acima dos tanques. (*idem*: 48)

---

narrativa, enquanto restituição do equilíbrio, manterá a ilusão de que todo o ato radical funambulesco – a vida – não seja vão.

<sup>18</sup> Acrescente-se que, para Lacan, o sujeito, por ser um ser de palavras, está inevitavelmente, fatalmente, separado da realidade. O sujeito, determinado pelo significante, não coincide consigo mesmo mas é sujeito do inconsciente. A linguagem é sempre opaca, fonte de equívocos, justamente porque todo o significado desliza sob o significante. Por isso, nem a relação intra-humana se salvará.

<sup>19</sup> Parece-me que é este o pensamento basilar da Alemanha romântica, consubstanciado num Oswald Spengler (1993: 102): o mundo como *perpetuum mobile*, «a montagem de um mundo em miniatura, criado por nós, que se moveria, tal como o Universo, graças à sua energia própria e obedecendo apenas à mão do homem! Construir, pois, por si-mesmo, um mundo – ser, então, um deus – tal é o sonho dos inventores da Era Fáustica.»

A cidade torna-se, assim, cada vez mais humana, e dominada pelo fogo – enquanto símbolo da técnica, o dom dado aos homens por Prometeu. Transforma-se paulatinamente, embora velhos êxtases perdurem. Este movimento intenso da mudança – a história realizando-se pela mobilização energética dos povos (Sloterdijk, 2002) – também afetará os comportamentos dos indivíduos, constrangidos como estão pela tensão de sobreviver. Ao mesmo tempo que uma camada humana se adensa exteriormente, materialmente – constituída pelas máquinas e pelos sons por elas produzidos – uma camada natural interiormente grossa e elimina a camada humana e moral que se lhe sobrepunha antes da guerra:

Antigamente as mulheres enojavam-se com os excrementos que os cães deixavam no passeio. Diziam que os donos não tinham educação. Hoje as mulheres enojam-se quando cinco soldados entram em casa e pegam nelas e as violam, um soldado e depois outro. (Tavares, 2011a: 46)

A guerra cria uma nova sensibilidade. Eros não se refreia: durante a guerra, os soldados ocupam as terras, os corpos e as consciências que integram o país ocupado. Um povo que adota outro povo. A ordem mantém-se pela proliferação do medo. A moral em tempos de paz não é a mesma que a de tempos de guerra. Esta última é menos humanamente controlada, menos reprimida, menos neurótica. É o mal descontrolado, o espetáculo das energias vitais à solta. A sociedade em guerra perdeu a coesão que a neurose em condições de paz lhe assegurava. Reversivelmente, a paz é assegurada por uma violência de cada sujeito sobre si mesmo, sobre o seu desejo. Em guerra, a violência que não se exerce interiormente explodirá no exterior e sobre os demais. A moral é um luxo de tempos de paz. Limita as ações, controlando as pulsões de posse e domínio. As pequenas quezílias, as repugnâncias insignificantes, são mesmo privilégio burguês. A moral ausente expõe a comunidade ao mal que a assalta. Os indivíduos ficam entregues ao seu *ethos*, àquilo que podem fazer; o conjunto de preceitos morais, cuja função é «comprimir a expansão» (Real, 2012a: 150) dos sujeitos, desaparece. Em guerra, sem moral, os sujeitos ficam demasiado expostos ao que podem fazer e ao instinto de agressão que os constitui. A guerra prova que o bem é um equilíbrio temporário, acidental, enquanto o mal é substancial, é constitutivo do ser, e afigura-se para além disso como um período de transição para outra moral, uma vez que «a moral concretiza o campo de possibilidades segundo o tempo (a História), isto é, segundo a civilização e a cultura.» (*idem: ibidem*) Da guerra ressurge o homem natural, sem o bem que o social é, com a moral apensa (isto supondo-se que destes romances da tetralogia transparece uma concepção antropológica negativa). Se, para os soldados, o campo ontológico de possibilidades se

expande, e o seu *ethos* está em roda livre, os homens e as mulheres cujo país é ocupado veem restrito o seu campo ontológico de possibilidades. Durante a guerra, a lei prescrita pela moral deixa de ser o principal ponto de apoio a que mulheres e homens recorrem para fundamentar as suas ações. Ficam expostos, por conseguinte, a uma sucessão de momentos éticos, de momentos de decisão, em que não podem prever o que acontecerá depois dessas decisões serem tomadas. Em guerra, todos estão além do bem e do mal. As suas vidas abrem-se excessivamente ao incalculável, ao que não é racional, previsível, ao que não se pode ver, nem prever, ao desconhecido, ao outro que decidirá na vez de um eu confrontado com a impotência de não saber por que razão decide:

The moment of decision, the moment of responsibility, supposes a rupture with the order of knowledge, with calculative rationality; to that extent, there is what Derrida calls a “madness of the impossible” as opening to the incalculable. (Raffoul, 2008: 285)

#### **2.4. Um espaço que te meça não está à tua medida**

Como já havia contado, Klaus é capturado pelos soldados graças à traição de Herthe, uma espécie de Dalila bíblica que, desta feita, entrega um amante em troca de proteção. Na prisão, Klaus junta-se a guerrilheiros como ele e a outros já presos antes da ocupação. O narrador constata que os presos mais antigos estão loucos: «Não conheciam os tanques recentes, ou o cavalo hóspede que apodrecia há meses no centro de uma rua: os presos eram gente louca e velha que não abria os olhos.» (Tavares, 2011a: 51) A prisão conduz os presos, ao estiolar-lhes a vontade, a uma agorafobia forçada. Dentro da prisão, o campo de possibilidades de agenciar diminui e há menos exterior que possa estimular. Provoca, por isso, um aturdimento. A prisão, enquanto máquina de produção de loucos, também leva os presos a um devir-animal, um devir-animal-de-território, embora este processo de territorialização por que passam seja autoritário (sem possibilidade de desterritorializar-se ou reterritorializar-se). O mundo do animal é incrivelmente restrito, pois ele reage a muito pouca coisa. A pobreza, a redução, o caráter reduzido desses mundos, é impressionante. A loucura talvez seja a imposição do viver num mundo extremamente reduzido, donde não se pode sair. Se quisesse expor a origem da loucura da normalidade, talvez fosse levado a dizer: viver-se num mundo extremamente reduzido, donde não se quer sair. Uma territorialização voluntária, sem que se deseje aventura. Klaus constata-o e o ódio vai crescendo dentro de si, mais a mais depois dos

ataques dos presos-loucos, que troçam do seu pênis: se devieram animais, têm um comportamento animal como os demais. O prazer vem com a necessidade, e não tanto com o desejo, este um mecanismo exclusivamente humano. Se vem com a necessidade, se é o saciar duma necessidade, não é regulado pela lógica – pelo *logos* em geral. A violação sofrida por Klaus é possível quando os humanos que a pratiquem não sejam já produto duma *autopoiese* mediada pela linguagem e pela razão, mas apenas produtos duma instituição cujo objetivo é produzir identidades. E será com ela que Klaus contatará com o mal em estado bruto, com o que o limita. O riso dos presos não será mais do que expressão do convívio com o excesso. O riso excede-os, revela a impossibilidade de autodomínio: «Os homens que não têm uma alegria normal são homens perigosos. Vê como riem, de que se riem.» (*idem*: 53) Os sujeitos riem-se daquilo que não podem controlar, riem-se porque têm medo, porque sentem que há uma potência que os domina. O sofrimento a mais pode produzir riso, como disse William Blake. E o riso decorre do contemplar-se o mal como o imutável que pode assaltar aurífero o mundo humano, normalmente pautado pela racionalidade e pela moderação enérgica. O problema é o excesso: «De manhã há uma tensão educada e sólida. A breve luz acalma os doidos: muita luz, não, totalmente escuro, não.» (*idem: ibidem*) O racional é o mensurável, o riso e o sofrimento são excessos. Estes homens, estando numa situação excessiva, vivem na mais pura ignorância. Estão no ponto em que demasiada luz os pode cegar – como os escravos da caverna platónica; neste caso, sem mesmo algum contacto com o sensível: «Não há nevoeiro, nem chuva. A natureza é uma coisa que se conta em histórias. Alguns homens quando não se riem, contam histórias.» (*idem: ibidem*) Se não há natureza, isso significa que aqueles homens estão imersos na civilização humana. Estão num mundo reduzido, porém totalmente humano. E a arquitetura está ao serviço deste intensificar humano: «A arquitetura não é difícil: o local é plano, sem sobressaltos, por vezes um homem daria todo o dinheiro só para construir na cela um pequeno socalco, ou um buraco, uma variação no lugar. (*idem: ibidem*)<sup>20</sup> Depois de habitar o espaço sem ordem por excelência – a floresta –, Klaus entra num espaço em que a ordem é excessiva. A prisão é um espaço demasiado humano porque demasiado mensurado, de um medir apenas «quantitativo», como Gonçalo M. Tavares (2008b: 5) afirma num opúsculo dedicado à arquitetura, que se intitula *Arquitetura, natureza e amor*. Um espaço demasiado mensurado e vigiado – em que a cultura de racionalidade atinge o auge – produz loucos: os que são forçados a vergar-se por força do excesso, seja de

---

<sup>20</sup> O sujeito é o planalto, entre-dois (Santos, 1999: 43 *et passim*), entre desejos, não entre objetos, nem sujeito propriamente dito, um fluxo cujos agenciamentos não têm justificação numa raiz familiar, num histórico familiar. Aos presos é imposto um tratamento enquanto resto, e nada lhes resta que um sofrimento repressivo.

luz, de escuridão, de ordem, ou mesmo de desordem. As sociedades disciplinares são também uma conquista da arquitetura – fábrica, escola, prisão, casa. A rigidez da arquitetura disciplina o corpo. Da organização daquele espaço não se podia gerar amor: nenhuma ordem cívica provirá do mensurar excessivo do espaço, que não dá espaço ao indivíduo, que não é emancipatório, antes constrange os sujeitos. É esta a filosofia de vida (*idem*: 8) por aquela prisão inculcada. O paradoxal reside no facto de este espaço demasiado humano reproduzir a pobreza de mundo que Heidegger considerava constitutiva do animal. A questão, *ipso facto*, como a coloca aquele opúsculo (Tavares, 2008b), é a seguinte: como pode a arquitetura contribuir para que se estabeleça uma relação equilibrada, justa, entre natureza e cultura?

## 2.5. Outra cidade: a nudez

Nesta cidade ocupada, os valores alteravam-se: a sobrevivência impunha-se; as queixas pequenas do passado pareciam hoje sem sentido; o cinzento grassava; a dor estava mais presente, por isso tinha menos valor, e não é tão transacionável como em paz, em que o tédio mortifica e ela se torna terapêutica e vívida; as pessoas não falam, transmitem informações; a ciência vale sobretudo pela capacidade tanatocrática.<sup>21</sup> Na prisão, quando oito homens nus estão na mesma cela, exposta que está a vida biológica deles, o dinheiro torna-se demasiado abstrato. Os sujeitos estão na pura imanência, na concretude do corpo. A nudez está a par da desordem do mundo sagrado, oposto ao calculado mundo profano. É a negação do estado normal, anúncio da convulsão, da desordem.

Klaus está demasiado exposto na prisão. O rumo da sua vida – mesmo a puramente biológica – já não é comandado por ele mesmo. Tentara prosseguir a vida de editor e o romance com Johana. Os soldados vieram, nada passa incólume por uma guerra. Quase nada. Vieram os pais visitá-lo à prisão:

Os pais de Klaus mantinham-se na casa de sempre. Tinham sido negociantes antes da entrada dos militares, depois da entrada dos militares tinham feitos outros negócios. Eram respeitados, respeitavam. Ninguém tinha tocado em nada. A brutalidade é de uma delicadeza exuberante face às pessoas ricas; nada de novo. (Tavares, 2011a: 59)

---

<sup>21</sup> Mantenha-se o diálogo intertextual com o texto de Jünger (2005: 28). O arrasar da cidade é o crepúsculo dos ídolos: «Sentia-se que, à semelhança do naufrágio dessa arrogante cidade, uma civilização ia, inevitavelmente, ser engolida, e tomava-se consciência, estremecendo, de se estar a ser arrastado na voragem.»



Os pais de Klaus colocam-no no lugar do «entre-dois» (Santos, 1999: 43 *et passim*), entre uma vida produzida por si próprio, com os agenciamentos que para ele façam mais sentido, e uma vida já feita, um lugar nos negócios da família. Os pais conseguiriam tirá-lo da prisão exercendo o poder que possuíam. Mas aceitá-lo implicaria que Klaus cedesse no seu desejo, que abandonasse o seu *ethos*, e passasse para o lado do inimigo. Teria que renunciar ao seu desejo e compactuar com o poder dominante. Escolherá Klaus rejeitar a lei perversa do pai, o gozo sem limites, contínuo e sensível. O gozo é agora cortado pelo sujeito com vista à constituição do eu. Como consequência, Klaus «levantou a mão direita, e com força cravou o vidro no olho do pai. Com toda a força que tinha.» (*idem*: 60)

## 2.6. As bodas de Herthe

Voltemos a Herthe, que queria «manter o seu jardim» (Tavares, 2011a: 55) – manter o jardim, a propriedade, por pequena que seja, intocada. Queria que houvesse um pedaço de natureza sua não invadida pelo metal, queria que a sua vida fosse impermeável à mudança que a guerra prometia. Para isso, dormia apenas com militares poderosos, os que a pudessem proteger (*idem*: 56).

Consegue a recompensa pelos seus esforços: casa com um dos homens mais importantes do exército, Ortho, um homem que lê e mata animais, que «sabia que existia um tempo para interpretar e um tempo para o pescoço do animal com um só corte.» (Tavares, 2011a: 62) Celebrar um matrimónio é um momento em que o excesso do prazer atinge os intervenientes numa guerra que se aproximava do fim: «Um dia feliz é uma obra-prima da guerra.» (*idem*: 64) Esta personagem, Ortho, evoca-nos um nome já por estas linhas falado: Ernst Jünger, alguém que encarava todos os momentos da vida com a mesma intensidade. Participou na 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial (durante a qual lera *Orlando Furioso* de Ariosto, obra que o motivara literária e belicamente) e tornou-se no pós-guerra um intelectual relevante. O sucesso em ambos os mundos – o da guerra e o do raciocínio – dependerá da intensidade cinética que neles se exerça, pese embora se continue a pensá-los autónomos. Os mundos são semelhantes ainda porque o avanço intelectual pode ser considerado como deslocação horizontal; é análogo, por isso, do movimento corporal.

Depois de bebido algum vinho no copo-de-água, a virilidade da conversa dos homens amolece. A virilidade exige um esforço que o vinho pode comprometer. Com a dissolução da racionalidade, da individualidade, e com o aumento da excitação, os assuntos femininos

ganham preponderância. O exibicionismo também é galopante. Comensais dançam, libertam o corpo da humanidade que o espiritualiza rotineiramente. O que ganha terreno, em suma, é o patológico (aquilo que não é lógico), o *a* que não encaixa na estrutura, e o desejo escapa cada vez mais a uma formulação significativa: «As saias das mulheres são levantadas mais rapidamente, na guerra.» (Tavares, 2011a: 67) Durante a festa dissolve-se o interdito mimético (Girard, 1978: 31) e mesmo o soldado Ivor deseja Herthe, mulher de Ortho. Isto é, as possibilidades de conflito e de violência aumentam com o decorrer da festa. Os homens estão em maior número, por isso escolhem as mulheres. «O baile é uma máquina amorosa. O baile é uma máquina de começar casamentos com meio ano de antecedência. E as raparigas sabem-no melhor do que os homens.» (Tavares, 2011a: 65) As mulheres são mais argutas, veem o baile não como o ponto onde se consuma uma união, mas o início de uma união a consumir. São elas que se presenteiam como objeto de desejo dos homens, são elas promessas de restituição da continuidade que se perdera (Bataille, 1988). E consumam-se romances sem algum cortejar.

Apenas Ortho não dança. Conversa e resolve problemas matemáticos: «Alguém diz a Ortho e aos oficiais que estão sentados: em combate o cérebro não avança. Os raciocínios são coisas inúteis e perigosas em combate.» (Tavares, 2011a: 68) A guerra moderna contribuiu para a instituição da sacramentalidade da *praxis*. O raciocínio, enquanto operação de medição, etimologicamente proveniente de *ratio*, porção, razão, implica parar-se para que se seja preciso. O combate pedirá o movimento contínuo para que haja vitória: o real não é para ser mensurado, antes dominado, sugado até ao tutano. Há aqui um combate a uma civilização mais assente na razão do espírito do que na(s) do corpo. Assim, os soldados consideram o movimento intenso e o corpo como o essencial deste mundo novo, sendo o raciocínio um obstáculo. Noutra perspetiva: neste mundo de pouco serve saber se a vontade individual não se erguer ativa. A este respeito, cite-se Prometeu, através de Ésquilo: «A *tekne*, o conhecimento, é muito mais fraco do que a necessidade.» (*apud* Barison & Ross, 2004)<sup>22</sup> Ortho não responde ao que lhe é dito, conta uma história: «Os cadáveres colocavam-se em sítios altos para que os inimigos os vissem bem. Mesmo os nossos cadáveres. Ao longe ninguém percebe se é nosso ou deles. Os cadáveres expostos assustam mais do que os tanques.» (Tavares, 2011a: 68) De facto, como nos explica Foucault, o suplício público tinha uma finalidade propedêutica, dissuasora, intimidatória. Era uma forma de os Estados mostrarem força para instituírem a lei e o respeito por ela. Constituía uma exibição de força,

---

<sup>22</sup> Frase que Heidegger citará aquando da cerimónia de tomada de posse do cargo de reitor da Universidade de Friburgo em 1933.

ou antes, instituía uma assimetria entre o condenado, insignificante, e quem condena, incomparavelmente mais forte. Institui o excesso de força do adversário, como o pretendia Ortho, o homem que Herthe escolhera, mais precisamente, o dinheiro público que Herthe escolhera. Ortho sabia como infundir medo nos outros para assegurar o controlo. E assim o espetáculo dos cadáveres atemorizava, como Foucault (1987: 91) dizia ser atemorizante para os cidadãos o suplício público:

Daí resulta uma sábia economia da publicidade. No suplício corporal, o terror era o suporte do exemplo: medo físico, pavor coletivo, imagens que devem ser guardadas na memória dos espectadores, como a marca na face ou no ombro do condenado.

Ortho, o pai da horda, o homem mais poderoso, a lei, morrerá – por ser perverso, sim, forçando mesmo a irmã de Clako a estar do outro lado, o dos invasores. Morre, de certa perspectiva religiosa, por ousar dedicar-se ao profano – à matemática – durante a festa. Por não conseguir ser ocioso o suficiente, por não dançar, por não respeitar o sagrado da festa, pois, como considera Agamben (2010: 132), «a arte de viver é [...] a capacidade de nos mantermos numa relação harmoniosa com aquilo que nos escapa.» Um sacrifício que decorre justamente em momentos de excesso, por forma a suavizar a violência que irrompera e que dominara os corpos, o desaparecimento do interdito que afastava o objeto de desejo – Herthe, tão suspirada por Ivor.

Herthe, essa, como prostituta eficiente, consegue o melhor de dois mundos: ajuda o irmão na conspiração sem que mais ninguém saiba. Consegue ainda dar um prazer à mãe, que finalmente recupera Clako, ainda que condenado a uma cadeira de rodas e à produção de sons informes até ao fim dos seus dias – tragédia que esconderá o facto de Herthe ter denunciado o próprio irmão. Herthe, portanto, é uma mulher bem-sucedida: consegue ir sobrevivendo na posição do mundo mais cómoda possível para si mesma.

## **2.7. O país é um cão**

Um país é invadido por homens e pelos sons que eles produzam. Com estes homens outro mundo se gera, outra mundividência é imposta aos invadidos. O território passa a não corresponder ao mapa cultural, social, linguístico, que fazia de si mesmo, pois há outros caminhos semânticos, outra organização da frase, outros sons, que implantam formas de vida

diversas. As línguas podem ser justamente entendidas como «paredes de som» que «marcam territórios» (Deleuze, 2007: 395). Estes sons novos, por conseguinte, são uma ameaça, constituem a impossibilidade do estribilho, isto é, torna-se impossível cantarolar, desaparece não só o sentimento de pertença a um lugar, mas até o próprio lugar. O lugar torna-se não-lugar, o país afinal não defende os seus, é subserviente, submisso, fraco, em linguagem nietzschiana, não se auto-afirma, e a identidade dele é volátil, desaparece pela degradação imposta pelos sons invasores. E, com a impossibilidade do estribilho, com o aluir da parede de som que todo o país cria, como um círculo de som que define um território, desaparece a História, como pensa Klaus Klump:

Para mim a História terminou. Se me fecham numa sala durante anos, onde é que existe o país? Nenhum país veio para me salvar, cuspo no país e o país não é um lobo que te morde, é uma paisagem estúpida e subserviente que aceita [...].

Cada lugar dos meus já deve ter outros sons. Os lugares mudam de sons de acordo com as pessoas. Se há mais pessoas a falar outra língua em cima de um lugar, esse lugar muda: são os sons que mais mudam um lugar. (Tavares, 2011a: 76-77)

A mãe de Johana está feliz depois de ter sido estuprada. É louca, mas está feliz depois de Xalak ter entrado de rompante no seu quarto. Perante este facto, ao leitor é colocado um dilema moral, cuja solução decorrerá da perspetiva que adopte. Johana é louca, sofre com a sua doença, com a solidão. Chegam os invasores, Johana é violada por Ivor. Desaparece Klaus – ainda mais a dor se acentua. O amor de Klaus desaparece, torna-se amante de Ivor, com fotografia em *passe-partout* incluída. O sofrimento da família aumenta. Volta Klaus com Xalak, um sujeito há vários anos preso, com todo o impulso empático devastado. Xalak viola Catherina, que relembrará sempre o homem que por ela se apaixonara. Se o leitor for um kantiano, considerará moralmente má a ação, pois um estupro é sempre um estupro, é sempre condenável, independentemente das consequências. Se for um utilitarista, poderá considerar uma ação moralmente boa, porquanto produzira a felicidade em quem a sofreu. Situação homóloga parece sentir quem assiste a *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (2002). Neste filme, acompanha-se a vida de uma mulher em estado de coma há algum tempo. Vê-se como o enfermeiro a trata zelosa e carinhosamente. A mulher consegue sair do coma, porém sabe-se que despertara depois de o enfermeiro a ter violado. Como resolver estes problemas morais? Olhando para os valores em si ou para os sujeitos? Se isto não é colocar o leitor num lugar incómodo, onde ele não deseja estar, então nada mais teremos por certo.

Alguns volumes de *O Bairro* – e mesmo de *Short Movies* (2011b) – são constituídos por micro-contos que também colocam o leitor numa posição moral incómoda. Que se pode manifestar, pelo menos, de três formas: expondo a ténue fronteira entre comportamento moral e imoral; interrogando o mundo social, económico e mesmo político do leitor (algumas estórias de *O senhor Brecht* fazem-no, como «O desempregado com filhos»); associando a estética ao mal (em *Short Movies* há um micro-conto em que alguém toca piano no meio de uma paisagem desolada pela guerra, alheio ao sofrimento humano que à sua volta houvesse). Colocar o leitor nesta posição apenas se consegue se a voz narrativa se furtar a elaborar juízos morais, deixando todo o julgamento para o leitor. Estes livros centram-se mais em narrar a ação de forma seca, mas precisa, em torná-la visível ao leitor, do que propriamente em qualificar ações ou personagens – daí advérbios (de predicado) e adjetivos não abundarem. Considerar que *O Bairro* é constituído tão-só por lúdicos jogos de linguagem, em que os formalismos da razão atingem o paradoxo (sendo disso exemplo *O senhor Valéry*) é, por conseguinte, redutor. Quanto à questão do género literário, diga-se ainda que um livro como *O senhor Walser* se aproxima mais de uma novela, pois as diferentes estórias estabelecem entre si um encadeamento temporal, uma sucessividade, integrando-se numa intriga que as atravessa a todas. Outros volumes – como *O senhor Brecht* e *O senhor Eliot* – são constituídos, respetivamente, por conjuntos de estórias e de análises literárias cuja intriga será a exposição delas feita pelos respetivos senhores.

## 2.8. A noite do mundo

Klaus fecha a si mesmo a possibilidade de amor, consente a perversão de Xalak, e, com isso, condena Johana à loucura. A guerra passou a requerer dos homens um *ethos* de excesso e tornou impossível o frívolo: «Não há maneira de se ser fútil na guerra: só se é capaz de pensar na vida fantástica ou no corpo queimado, preto.» (Tavares, 2011a: 89). Já não a existência – interessa a vida ou a morte, não um equilíbrio entre ambas:

Klaus sentia-se entrado na noite mais individual, na noite com o seu nome. [...]

A sensação de que os objectos e a terra perdem luz para dentro, como se cada coisa por onde caísse, não a água, mas a luz, que também escorre. [...]

Não temos alma, temos um ralo, e Klaus sorriu. (*idem: ibidem*)

Luís Mourão (2011b: 58) considera ser esta uma experiência verdadeiramente *unheimlich*, em que o sujeito se sente estranho e familiar de si mesmo, confronta-se com a estranheza no reconhecimento de si mesmo, de si mesmo como outro, a estranheza que é o encontro de si próprio. Este encontro abrupto consigo mesmo, com a vida em estado bruto, sem véu simbólico, é a irrupção do real.<sup>23</sup> Daqui decorrerá um afastamento da realidade, a qual teria por função ocultar o real, torná-lo tolerável. Decorre também a constatação da arbitrariedade e do absurdo de todo o vínculo social: a morte do mundo gera uma morte para o mundo: «Ele não sente qualquer ligação com os outros homens que o acompanham na resistência: não os mata, é tudo. Não os quer matar, é tudo.» (Tavares, 2011a: 91) O fechamento na noite individual implica uma desvinculação absoluta, radical, a impossibilidade de se criar mundo humano (Mourão, 2011b: 60), e a consequente irredutibilidade do eu, que se assume contra todos: «O que pode morrer ao meu lado não sou eu» (Tavares, 2011a: 91). O outro é algo insignificante que morre a meu lado, ao qual sou indiferente. Sou na medida em que não morra e em que não morra como o que a meu lado morre. Há uma visão negativa do eu – sou o resto dos que morrem a meu lado. Chego ao que sou por exclusão de partes. Não morro e não estou a meu lado – eis eu. Sou habilitado a sobreviver mais de que os outros que estão além de mim. Por fim, em jeito de adenda, não se esqueça que a tolerância, tal como, em *Elogio da intolerância*, Žižek (2006c), com toda a precisão, a descreve, é um princípio negativo a que, primeiramente, sobeja, quando não repugna, a excessiva proximidade do outro. Ser tolerante é supor uma distância do outro. Tolerante é aquele que se aparta e que deseja que o outro igualmente se aparte. O outro é a Coisa lacaniana, alguém com desejos muito distantes dos meus, radicalmente diferente, com uma mundividência e uma mundivivência diferentes, com cheiro e tudo – nós não temos cheiro. É um intruso traumático, daí a injunção cristã para amar esta Coisa, para renunciar ao ódio que primeiramente (e primariamente?) por ela nutrimos. Quando ele se aproxima, é o nosso mundo, o nosso território, que estará em causa. A questão, parece-me, não é confinável a Klaus. Klaus diz-nos muito sobre o que não queremos – nem conseguimos – saber do outro. Comunicar com outro muitas vezes é comparável a comunicar debaixo de água. Habitamos um território existencial tão nosso que cada fuga dele se torna uma empresa penosa. As peripécias, o *nonsense*, as performances de *clown* dos senhores de *O Bairro* constituem formas luminosas de nos ser apresentado o mesmo autismo que nos é conatural. Entendermo-

---

<sup>23</sup> Jünger (2005: 78) considerava que a experiência de guerra lhe despertara o desejo de aumentar a intensidade vivencial, de «saltar constantemente para a posição mais avançada», o que o abria a um «reino desconhecido onde os confins da nossa sensibilidade se dissolvem» e o leva a sentir «até que ponto estamos pouco familiarizados com nós mesmos, na própria intimidade.»

nos plenamente uns aos outros, como entender o mundo que nos é lançado, sabemo-lo, é tarefa impossível. Alimentamo-la, quais Sísifos, mas sabemos que não raro o entendimento que estabelecemos é, no fim de contas, pura ilusão, ainda que nos esforcemos por ocultar o nosso confrangedor ensimesmamento. A alienação, o ignorarmo-nos visceralmente, será a forma menos conflituosa de viver com o outro, por mais paradoxal se afigure. Não é só Klaus que tem este entendimento do outro. Creio o outro ser assim entendido ao longo da tetralogia.

## 2.9. Essa terceira linguagem

Klaus afunda-se na noite do seu mundo depois do reencontro traumático com Johana, a qual se confrontará com a loucura. Duas personagens que renunciam ao mundo ao formarem uma clareira em que se tornam irreduzíveis ao outro, e em que tornam o outro irreduzível, isto é, que convertem o outro em Outro (Magalhães, 1999: 127 *et passim*). De Johana, nada mais se saberá. Uma decepção profunda sobre eles se abaterá: a guerra alterara o rumo das coisas desejado por ambos, esmagara-lhes todas as expectativas, entregando-os a uma renúncia, não concebida como intervalo, como suspensão momentânea de um desejo que se reataria mais cedo ou mais tarde, antes como confirmação do absurdo poder que lhes reduzira enormemente o campo de possibilidades. Claro que se poderia entender tudo como um mal-entendido remediável: eles nunca se sentaram a conversar sobre a vida que haviam levado depois de se terem abruptamente separado. Talvez julgá-los por não possuírem a calma suficiente, quando em redor o caos reinava, para definirem uma ordem para as suas vidas. Johana mantinha um relacionamento altamente coagido com Ivor, Klaus foi forçado a desaparecer, eis alguns esclarecimentos que teriam sido úteis. Porém, acredito que essa calma implicaria o uso de uma força, que, metaforicamente, se poderia designar como paragem brusca, uma *epochê* existencialmente estratégica de todos os gestos. Implicaria, em suma, a quebra naquilo que seria mais lógico acontecer, tanto lógico quanto de facto acontecera, isto é, a realização de um ato ético. Neste caso, como em bastantes outros, talvez os sujeitos mais ganhassem se justamente fossem capazes de não fazer nada.

De Johana, como havia sido dito, nada mais se saberá. De Klaus, sim. Assumirá os negócios da família depois de terminada a guerra. Assumirá um lugar no mundo, um lugar que a família espera que ele assuma. A vida de Klaus passa a assumir o sentido que lhe fora atribuído pela família. Sentido esse, diga-se, que Klaus Klump vive mas que nada diz do seu

desejo. A família, nesse sentido, funciona como o Grande Outro que garante de fora para dentro um sentido para as coisas. Todavia, antes mesmo de a guerra terminar, o narrador informa-nos sobre o fascínio de Klaus com a «terceira linguagem» (Tavares, 2011a: 105), situada além do animal e do humano, do grunhido e da linguagem verbal, o som da bala e da bomba, cuja repetição é exata e não contém em si nenhuma diferença; repetição sem diferença, eis o maquínico. E até que ponto esta conversa sobre este som pode ser relevante? No seguinte: Klaus acreditava que este novo som detinha uma força tal que «anunciava um novo Deus» (*idem: ibidem*) e que «iria abafar definitivamente os ‘barulhos verbais’ que as amantes tinham colocado na sua memória corporal» (*idem: ibidem*). Ou seja, a terceira linguagem acabaria tanto com o que de humano como com o que de animal existisse nos homens, com a essência humana-animal dos homens. Essência essa condensada na expressão «barulhos verbais» na qual se concatena o informe do barulho com o verbal que é fruto de convenção sócio-simbólica. É importante entender que esta rasura dos «barulhos verbais» possibilita outras leituras da vida nova de Klaus depois da guerra:

Klaus recebeu os negócios da família como há tempos recebia uma arma: com tranquilidade e frieza. Estava vivo, ainda tinha uns anos à sua frente, a vida era um inferno, e nada restava senão continuar: sobreviver, ser o mais feliz possível, marcar a terra com o nosso nome. O nosso nome individual. (*idem: 132-133*)

«Marcar a terra com o nosso nome», «sobreviver», neste contexto, parecem-me implicar que para Klaus o homem não agirá em conformidade com valores morais. Isto é, que viva como o animal, indiferente ao sofrimento do outro, visando a própria sobrevivência sem algum melindre. Deverá sobreviver com eficácia, como o animal, mas, sobretudo, como a máquina, que executa friamente aquilo para que fora programada. Esta relação entre animal e máquina, ao que é possível, remonta pelo menos a Descartes. No entanto, a jeito de contra-argumentos, diga-se que os gorilas, por exemplo, são seres extremamente afáveis e empáticos, e que é frequente em casais de rolas que, quando uma morra, a outra morra de desgosto. Poderá não ser líquido que os animais apenas obedeçam a leis, como as máquinas. E é sabido como a decisão ética é a mais angustiante. Ser como a máquina/animal garante o sossego de um absoluto a que não tenhamos que opor o nosso desejo, o sossego de um sentido para as coisas inabalável e permanente. E se tudo isto é relevante para que se entenda Klaus Klump, sê-lo-á mais porventura para que se entenda Lenz Buchmann, o protagonista de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Por fim, saliente-se que todo *O Reino* elabora uma cartografia do



homem (contemporâneo) em que questões como estas se vão levantando.

## 2.10. Herthe: crónica de outro casamento anunciado

Herthe, entretanto, casara de novo. E com um homem rico: Leo Vast, dono de duas das cinco maiores indústrias da região. Leo Vast tinha 53 anos, Herthe 31. Pelo casamento Herthe passou a ser uma milionária: Herthe Leo Vast.

Herthe Leo Vast gostava de usar as unhas compridas porque tal sempre lhe havia parecido um pormenor nobre. Unhas felizes e bem tratadas contagiam o corpo, era esta a filosofia de Herthe em relação a essas extremidades corporais. (Tavares, 2011a: 109)

Herthe, reitere-se, é uma mulher bem-sucedida. Não façamos julgamentos morais: é alguém que sobrevive na melhor posição no mundo possível, eis tudo. Casa com um homem mais velho, um milionário respeitado na cidade. Um pouco mais à frente falarei sobre Leo Vast. Por ora, concentrar-me-ei em Herthe e no seu gosto por unhas compridas. Creio que este gosto por unhas compridas é o sintoma de uma vontade de auto-preservação intensa que visa proteger e delimitar bem o corpo. É, também, um gosto estético com o seu quê de *kitsch*. Mas, sobretudo, Herthe tem-nas compridas por lhe parecerem um «pormenor nobre.» As unhas compridas, e bem tratadas, por certo, são uma etiqueta de classe, constituem a prova de que se pertence a um grupo; no caso, à burguesia. Mais do que uma auto-afirmação individual, constitui a auto-afirmação de uma classe para a qual o corpo é aquilo que o sangue era para a nobreza, como o salienta Foucault (1994: 125 *et passim*). Considera Foucault que, a partir de meados do século XVIII, a burguesia começa a construir um «corpo de classe» (*idem*: 126), através de uma sexualidade com as suas regras, de um cuidado com a saúde, com a higiene, por forma a assegurar descendência com vigor. Em suma, ao invés de olhar para o sangue dos ascendentes, a burguesia cuida do corpo para assegurar «uma expansão indefinida da força, do vigor, da saúde, da vida.» (*idem*: *ibidem*) Herthe, ao cuidar do seu corpo, abraça o mundo simbólico da classe a que quer e passa efetivamente a pertencer.

Voltemo-nos agora para Leo Vast, procurando perceber como é que ele entende a guerra e a política. As suas posições estão, diga-se desde já, muito próximas das que Hamm Kestner e Lenz Buchmann assumirão em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007). De resto, e reatando o assunto do parágrafo anterior, também Leo Vast se preocupa com os traços distintivos que o separam dos outros. Considera que o facto de se ser abastado é por si só sintoma de riqueza genética. E, claro, a pobreza económica é sintoma de um défice genético

(e não só: para homens como Leo Vast, também é sintoma de um déficit moral). Quem possui tal riqueza não a quer reproduzir – a avareza é característica da cultura burguesa. Aliás, tal avareza, que não se limita ao plano genético, é indicativa do conservadorismo de Leo Vast, o qual contrasta com o princípio mais importante da economia burguesa, a concorrência, que não assegura a estabilidade social. Contrastivamente, os pobres reproduzem-se em abundância desde que o país em que se encontrem esteja em paz. A guerra geralmente elimina mais a gente pobre de que a gente rica – é, por isso, generosa para a última. Leo Vast considera, no seguimento deste raciocínio, que a guerra elimina a ameaça que um número elevado de pobres configuraria, protegendo desta forma os mais fortes. A guerra constitui-se, assim, como uma providencial eugenia negativa:

Depois de um período prolongado de paz, em que os pobres procriam a um ritmo quatro ou cinco vezes superior ao dos ricos, que são avaros até na distribuição dos genes, digamos, que após um período em que a estrutura do mundo deixa os pobres aumentar a sua massa de um modo brutal, logo surge uma guerra, não se sabe vinda de onde, para recolocar de novo uma relação quantitativa tolerável entre povo e elites. É que, apesar de tudo, o dinheiro tem limites a nível da força física, e se os adversários se forem multiplicando a competição poderá entrar numa inclinação irreversível que conduza à nossa derrota. E perdoem-me os pobres e as viúvas, dizia Leo Vast divertido, mas ninguém, mesmo ninguém gosta de perder. Nem sequer os ricos. (Tavares, 2011a: 111)

Leo Vast defenderá, de forma ativa e egoísta, que Clako se deve casar, arranjar uma mulher que cuide dele, desta forma libertando Herthe. Clako não detém uma das propriedades que definem o homem, o movimento, a capacidade de fazer coisas. Sem movimento, o homem não conseguiria materializar o domínio sobre a natureza e, como consequência, «qualquer cão mesquinho mijaria nas pernas de um homem altamente inteligente, mas imóvel» (*idem*: 115). O domínio depende de um movimento inteligente, preciso, facto que a modernidade entendeu e que levara ao limite (em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Lenz Buchmann e Hamm Kestner desenvolverão uma teoria política com base nestes princípios). Sem movimento inteligente, a espécie humana desapareceria. Isto é, sem domínio sobre as demais espécies, a espécie humana desapareceria. A espécie humana não poderia viver como um cão ou gato, subjugada a outra espécie. Ou domina ou desaparece.

A guerra acabará por terminar. Leo Vast temerá o pior, mas o pior não se concretizará. O dinheiro é a abstração que predomina no capitalismo tardio. Verdadeiramente uma Lei que se impõe à compaixão, uma película que isola cada vez mais cada ser humano. É uma ficção estruturante em que se acredita. A essência do capitalismo é a reprodução, infinita, ou, quando

menos, indefinida, de dinheiro, o qual existe por se acreditar que cada nota ou cada moeda tem um determinado valor em determinado país. (O capitalismo baseia-se na crença, portanto.) O capitalismo venceu na modernidade enquanto otimização da economia. Depende de uma tenaz vontade humana, da competição, do desenvolvimento técnico, para prosseguir. O homem, esse, é um ser técnico; cada objeto, quase que por osmose, torna-se uma prótese do seu corpo. Faz sentido, em consonância com o *dictum* de Heidegger (*apud* Derrida, 2008: 47), pensar que a mão tem o homem, e não o inverso. A mão tem o poder de prolongar o corpo humano – criando objetos ou alterando-lhes a finalidade (um osso que se converte numa arma, como lucidamente demonstra *2001 – Odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick). O homem é um ser técnico, e o uso dessa técnica é essencial para o capitalismo. Daí que o dinheiro só deixe de ser importante quando um objeto deixar de ser importante para a mão que o domine. Deixará de ser importante quando não mais estabelecermos uma relação afetiva com as máquinas que criamos. Quando a mão humana deixar de cumprir a sua função – ter, dominar, o homem. E quando houver uma ficção que cumpra a função estruturante que hoje o dinheiro cumpre. Assim, o dinheiro não é ditatorial, nem democrático. A sua existência está além da política: resulta do exercício de seres técnicos e crentes com uma vontade insaciável e cuja organização social que criaram assenta no movimento racionalizado. A guerra acabou e a família Leo Vast não para de enriquecer, nada se altera: «O dinheiro é democrático, se necessário, e ditatorial, se necessário. É a matéria flexível por excelência. Obedece às leis que ele próprio impõe: eis o dinheiro.» (Tavares, 2011a: 124).

## **2.11. Até podes mandar na cidade, mas não és soberano**

Voltemos a Klaus, antes do e da leitura deste romance. Impõe-se a Klaus Klump o real insidioso, a guerra, exercendo uma força tal que o levará a redefinir o sentido para a vida. (Ao contrário de Alof, que continuará amarrado à sua paixão pela música, permaneceu impermeável à guerra, que constituiu um parêntese na sua vida). O problema que se coloca a Klaus Klump: se queres uma posição forte no mundo, terás que abdicar de te haver contigo e viver uma mentira. Ou antes: a partir do momento em que és forte, não mais podes olhar para dentro, para a outridade em ti que tu és, porque esse exame de si é aquele que fazem os fracos. Na vida do editor, o medo estaria presente; com Johana, estaria o amor. Espelhos que o sujeito teria para se reconhecer e se construir. Sem consciência, com um continente negro por

dentro, sem uma imagem de si dentro, as palavras brotam negras, não são hospitaleiras, não criam ligações com outros, não possuem ressonância afectiva alguma. De facto, todo o nascimento humano é prematuro e cada ser nasce terrivelmente impreparado. O mundo é uma promessa de mundo, o mundo-a-vir será sempre uma não-mãe que dececiona, e cada humano nascerá continuamente – consumará o seu nascimento – e construirá um mundo inquietante onde entrará. O sujeito é um esforço contínuo, uma tarefa de fazer do mundo um mundo seu. Klaus Klump renuncia à tarefa de construir a sua subjetividade e de construir um mundo que seja seu:

Aquilo que o sujeito, em virtude do seu esforço, pode pôr fora de si próprio é sempre apenas ele próprio, e o mundo, a que ele virá, nunca pode ser outro que não o seu próprio, projectado e produzido por ele próprio. (Sloterdijk, 2002: 133)

Klaus Klump vive uma mentira depois da guerra, quando volta a normalidade da cultura, quando se insere numa sociedade a funcionar normalmente:

Há exercícios para treinar a verdade como ter medo. Ou então ter fome. Depois restam exercícios para treinar a mentira – todos os grupos são isto, e todos os negócios.

Estar apaixonado é outra forma de exercitar a verdade.

Klaus comandava os negócios da família. Não tinha medo, nem fome, nem estava apaixonado. Cada dia era, pois, um exercício novo da mentira. Já tinha feito a vida real (tinha-a feito como se faz uma construção, algo material), agora começara o jogo – ganhar mais dinheiro ou menos. Nada de essencial; mas a mentira interessante é aquela que quase parece verdade. Klaus sentia a necessidade de transformar aquele jogo em algo fundamental. E faria isso até ao fim. Como fizera antes na guerra e na prisão. Quase que não via, aliás, diferenças nas três situações - era preciso ganhar ou não perder, e ele estava só. Eis tudo. (Tavares, 2011a: 133)

O amor, esse, terá sido o verdadeiro desequilíbrio na sua vida. A questão parece-me ter a ver com facto de a cultura assentar numa mentira em que o sujeito dificilmente será ele mesmo. O Klaus final é o sujeito da ideologia equilibrado que não mais se debate com aquilo que é – respeita simplesmente o mandamento que o dinheiro (pai) lhe ordena e goza do conforto proporcionado pela sua ascendência social. O futuro de Klaus passará pela reprodução de dinheiro, pela reprodução de uma ficção. O capitalismo, por conseguinte, tem pouco a ver com o narcisismo dos sujeitos. O capitalismo é como uma religião, como Walter Benjamin intuía. Os sujeitos no capitalismo cumprem a lei da reprodução incessante de capital, ainda que esse cumprimento crie irreversíveis problemas ecológicos, acentue

desigualdades sociais, desencadeie guerras ou precipite catástrofes naturais. A ética não é para aqui chamada, nem os interesses do sujeito. Em nome do capitalismo, como, de resto, em nome da religião<sup>24</sup>, tudo é permitido. A vida de Klaus Klump, assim, coloca-se num plano de transcendência: ele acredita.

Quando censura a prostituta, faz o que o Outro espera que ele faça: faz verdadeiramente parte da sociedade em que se insere, ainda que esta verdade social seja uma mentira subjetiva. Não podemos saber, lendo o romance, até que ponto terá Klaus a consciência de que a sua vida é uma mentira: eu não sou assim, ou, pelo menos, penso que não sou apenas isto, mas é assim que tenho que viver, porque é desta forma que a cultura funciona. O medo seria o que nos impede de viver uma mentira. Quem sente medo procura os seus próprios agenciamentos e procura preservá-los. Na medida em que o outro é uma instância negada, definitivamente negada, o futuro não será tanto *l'avenir*, como o entende Derrida, o inesperado que nos desarme, e que, por isso, nos force a rever a nossa vida. Do futuro, Klaus espera o presente já programado e sem dobras. Um tempo sem o outro. Nós estaremos lá para o confirmar, desafortunadamente. O medo é o amor – o mundo não poderá ser assim tão insignificante, terá que haver alguma coisa que eu ame e que assim valha mais que tudo o resto –, o desequilíbrio que abala uma propensão cultural para a mentira. O amor, como se vê, pode bem abalar a estrutura social. Talvez a questão, numa hipótese com o seu quê de delirante, possa ser esta: deixas o teu lugar na estrutura, procuras algo que a exceda, o amor que te realize e por isso excessivo, e desencadeias uma guerra. O amor, como verdade, é para a cultura um mal em si mesmo. E a cultura é a aparência de normalidade, graças à indiferença galopante, onde não nos sentimos em casa e se gera o mal-estar, o *Unbehagen* freudiano. Portanto, nenhuma cultura é normal e Klaus convertera-se no sujeito como pura forma, sem substância, sem libido, distante do que sinta e incapaz de articular o que *seja*. Supõe-se que o romance termine numa fase em que o capitalismo já se sabia o único fim para os sujeitos: o dinheiro como produto das cidades, um fazer por elas produzido e no qual elas se esgotam. Faltando-lhe a coragem e a verdade para o confronto ético, resta-lhe o apaziguamento relutante proporcionado pelo sentido que o Grande Outro trata de engendrar. Isto é, resta a Klaus, assim como a Herthe, a moral burguesa, como o episódio final do romance, durante o qual Klaus e a sua mãe se cruzam com Herthe e Leo Vast, ilustra:

---

<sup>24</sup> Eis um exemplo, entre outros que poderiam ser lembrados, citando as palavras de Moisés: «Passai e tornai a passar através do acampamento, de uma porta à outra, e cada um de vós, mate o irmão, o amigo, o vizinho!» (Êxodo, XXXII, 27)

Entretanto, a menos de cem metros deste encontro circunstancial, mas importante, encostada a uma parede, uma prostituta tentava seduzir clientes.

Já o fazem em pleno dia – murmurou, irritada, Herthe Leo Vast.

Todos viraram a cabeça e olharam de longe para a mulher. Instalou-se o silêncio. O seu vestido óbvio e curto irritava. Ao fundo, a mulher ter-se-á sentido observada: baixou a cabeça.

É o fim desta cidade – disse novamente Herthe Leo Vast.

Amanhã sem falta apresentarei o meu protesto formal ao presidente da câmara, acrescentou Klaus Klump, sem conter a sua indignação.

Sim – concordaram todos. Sim. (Tavares, 2011a: 136)

### ***3. A máquina de Joseph Walser***

#### **Entrada: Da terra e do céu**

Podes rezar num hospital? Podes, lá reza-se em abundância. Deviam distribuir à porta orações para os que delas não se lembram. Livros não se podiam dar – os livros não salvam. Também podes lançar injúrias, divertir-te, ler, até, se não és tu que estás lá dentro a precisar de tratamentos médicos. Tens o conforto de saber que não és tu que estás lá dentro. Esse é o teu poder e o prenúncio da tua limitação: não estar abaixo dos outros, em qualquer plano da existência. A certeza da tua precariedade não te inibe o suficiente. Podes ler Dante e mesmo assim não pensar com duas pernas. É possível. E qualquer professor pode ser agredido – e essa probabilidade não olvides. No hospital, uma ansiedade que não sabes explicar ocupa-te. Estás em frente do teu precário poder e vences, desconhecendo que é o tempo quem te consente tamanha arrogância.

### 3.1. Do sublime tecnológico

Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exactamente o que queremos que aconteça. Tornámos redundante o futuro, e aqui reside o perigo.

Se a felicidade individual depende destes mecanismos e se torna também previsível, a existência será redundante e desnecessária: não haverá expectativas, luta ou pressentimentos.

Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser. (Tavares, 2007a: 17)

A fábrica provoca um espanto sobrenatural, incompreensível. Não é inteligível, aceitável, a previsibilidade da máquina. Numa entrevista sobre *Uma Viagem à Índia* concedida a Carlos Vaz Marques (2010: 35), Gonçalo M. Tavares falava do tédio inerente a uma viagem à Índia de avião. As nossas vidas perderam a margem de imprevisto e isso retira-lhes encanto (para além de lhes haver retirado o espanto, pois é sabido que as religiões cresceram por se manter muito por explicar). E é neste ponto, em que convizinham e se alimentam mutuamente o não-hermeneutizável e a alegria, que se joga o sagrado. Para o homem moderno, ou pós-moderno, ou hiper-moderno, a alegria infantil e a expectativa existencial decorrentes do confronto como o incognoscível ocorrem agora frente à máquina.

Contudo, da máquina não se diz apenas que provoca espanto. Este espanto (e até terror, não houvesse também a hipótese de perigo), embora proporcione a Walser um deleite estético próximo também do sublime, tal como o entendia Edmund Burke – enquanto aquilo que nos esmaga –, não ocorre acreditando-se num futuro diferente do passado. Isto é, o espanto e o terror não são acompanhados pela crença na revolução que a máquina trará, como algumas vanguardas acreditaram. A máquina, porque programada, torna redundante o futuro: está a mais (por ser uma repetição) e isso é perigoso (é prescindível). Mesmo a existência é previsível, controlada, racionalizada, sem imprevisto expectável. O que assegura a redundância do futuro é a previsibilidade da máquina. As máquinas repetem movimentos, não têm vontade, obedecem a uma programação. Uma época estruturada pela maquinaria encerra-se num tempo constantemente repetido, num eterno presente, em que mesmo a luta (de classes?) se desvanece. O futuro está a mais, o que há é um eterno presente, feito do novo da moda; novo esse que Joseph Walser não procura, se usa sapatos já velhos e gastos e veste o que já está ultrapassado. Como explica Lipovetsky (2011: 63 *et passim*), foi a moda que desqualificou o passado e colocou o presente no centro da mundividência moderna graças à valorização do novo. O que falta a Walser é a emancipação do eu que o uso de sapatos novos



deixaria transparecer. A novidade – como a guerra em *Um Homem: Klaus Klump* – destrói, efetivamente ou não, os valores, os hábitos, os objetos, os modos de pensar e de sentir que a precedem.<sup>25</sup>

A máquina produz o tédio, lançando-nos ontologicamente no vazio. Com esta aniquilação do inesperado contido no tempo, o ser esvazia-se. O tempo produzido pela máquina gera anomalias ontológicas, diminui a intensidade existencial do homem. E assegura, desde logo uma certeza: a do amanhã igual ao hoje; o que contrasta, de resto, com o devir inerente ao mundo natural e, por inclusão, do humano. Por isso, a redundância temporal gerada pela máquina é incontornavelmente artificial, por poder ser contradita pelo tempo do mundo natural, facto que poderá ser perigoso para o homem. A «felicidade individual» dependeria da redundância do tempo natural – em que o que ocorresse na natureza já nos fosse previsível. Para isto, seria ainda convocável a noção prometeica de tecnologia, de acordo com a qual o desenvolvimento técnico tem como fim a felicidade humana, não sendo um fim em si mesmo. A felicidade mais não seria do que nada esperar, nem temer. Isto é, a felicidade estaria, por um lado, numa ataraxia em que mesmo a morte já fosse um horizonte fosco que não causasse angústia e, por outro, num estoicismo fraco a partir do momento em que o homem já não tenha o futuro obnubilado pela incerteza. A «felicidade individual» é o desprendimento existencial, a diminuição da intensidade emotiva, sagrada, uma paisagem desolada em que o próprio risco de estar no mundo se rasurasse, tudo consequências da redundância do futuro.

Com a guerra, idealiza-se um tempo histórico renovado depois de ela haver acabado. A existência pensa-se em função desse tempo que aí virá. Com a guerra, importará mais o futuro do que o presente ou o passado. Ou, nos termos anteriores, a guerra poderá garantir a repetição do presente. Apetece evocar aquele verso de *Exemplos* de Herberto Helder (2008): «a teoria era esta: arrasar tudo». A guerra supõe, para muitos, que dos escombros surja a luz límpida do ideal imanentizado; olha o futuro nem que para isso tenha que arrasar o presente. É uma força aceleradora que procura reproduzir a vitalidade primordial. O passado – sinodoicamente representado pelos «sapatos velhos e gastos» – é imoral ao lado desta força. A impreparação em que os sapatos velhos deixam Walser também. Deixando de lado a possibilidade de participar na guerra, numa atitude entre a cobardia e a previdência, Walser coleciona objetos, ato que apenas perante si mesmo faz sentido. Isso: algo que para si mesmo

---

<sup>25</sup> Assim se entenderá melhor como um colecionador – Walter Benjamin – se preocupava com o facto de a reprodutibilidade técnica desencadear o desaparecimento da aura nos objetos e na arte. É que a aura contribui para a conservação do objeto que a detenha. Objetos sem aura são objetos evanescentes. Preocupavam Benjamin a evanescência do mundo e das coisas de que mais gostava.

faça sentido.

Por fim, o narrador destaca a redundância da expressão «máquina de guerra». Para além de o desenvolvimento técnico ser impulsionado pelos confrontos armados dos séculos XIX e XX (Kittler, 1999), a máquina, além do humano, é outro radicalmente, e pode ser vista como séria ameaça ao mundo humano. Desde logo porque já se fala em «ciberinteligências» (Martins, 2011: 105), um ponto em que o conhecimento tecnológico gerado pelas próprias máquinas supere as nossas capacidades cognitivas; em que a criação se converta em criador, em face da qual o homem se abisme em si mesmo, superando-se a si, alcançando o estatuto de Deus, famigerado criador de criadores. Basta que se pense como a linguagem das máquinas já ela própria estrutura o nosso inconsciente, até pela proliferação de mitos apocalípticos delas decorrentes. Apesar da radicalidade da suposição, o que é seguro é que se renuncia a uma visão prometeica afim da do Positivismo do século XIX, que imbuía o desenvolvimento técnico de uma vocação humanista, ao serviço do bem-estar generalizado (*idem*: 116).<sup>26</sup> A máquina não gera paz, desde logo, também, por a criação dela assentar na presunção de o homem se assumir como espécie acima das demais (ideia cuja origem é cristã). Por a criação dela haver sido engendrada pela sede de domínio. Portanto, o desenvolvimento técnico encontra em si mesmo justificação, enquanto desafio cognitivo permanente que o homem a si mesmo coloca. É esta a melhor definição da cultura fáustica, como Oswald Spengler (1993) a define, e da própria técnica enquanto minimizadora do mal (entendido como escassez, dano psíquico, maleita física, precariedade humana, a vida como ela é) enquanto tática vital (*idem*: 40).

### 3.2. Colecionar como função biológica

Walser procura a transcendência, projeta-se para ela. A transcendência possível é o mundo das máquinas, que organiza a vida humana. E esse milagre – a avaria – trucidou-lhe a relação com o mundo. Com essa relação, ele perde um dedo e fica condenado a uma vida em que a sua falha constitutiva fica visível. A falta do dedo é sintoma da sua falha como sujeito. Ou, quando menos, é sentido como sintoma, o que para o sujeito dá no mesmo. Por conseguinte, no final do romance, o adultério com a voluptuosa Claire não o reabilita enquanto sujeito – está-lhe vedada a *jouissance*. E como este momento de anti-clímax destoa

---

<sup>26</sup> A erosão desta crença escatológica num mundo melhor graças ao desenvolvimento técnico acentua-se na nossa era pós-ideológica, regista também Hermínio Martins (2011: 116).

da normalidade afetiva de toda a cidade... Nem todos recuperam os velhos gestos. O mundo da imanência, ao qual Walser parece estar condenado, afinal não oferece alguma redenção. A salvação possível, ou a individualidade perdurável, reside na melancolia proporcionada pelo colecionar. Se Klaus Klump, Lenz Buchmann e Theodor Busbeck encaram as coisas segundo uma atitude científica, prospetiva, manipulativa, produtiva, Joseph Walser, por seu turno, encara-as segundo uma atitude estética, contemplativa, nostálgica. É, neste sentido, um protagonista fraco.

Veja-se o que Walter Benjamin (2007: 60), que refletiu sobre o seu prazer de colecionar, dizia sobre a sua coleção de livros: «For what else is this collection but a disorder to which habit has accommodated itself to such an extent that it can appear as order?» Confrontem-se as semelhanças com o que nos diz o narrador sobre a coleção de Walser: «Aquele mundo que, visto de fora, poderia parecer ilógico e estranho, estava profundamente ordenado; era uma 2.<sup>a</sup> ordem, que só ele percebia» (Tavares, 2007a: 88). Assim, a coleção é habitada por uma ordem imaginária. E mais: as razões para a coleção de peças metálicas são de ordem biográfica, e ela configurar-se-á enquanto vestígio da passagem por muitos lugares e do fluir temporal. As peças serão uma autorrepresentação do sujeito, quando não mesmo uma autobiografia.

Susan Sontag (1992: 11) apodou Walter Benjamin de «apático, indeciso e lento». Qualificativos que se ajustam a Joseph Walser. De resto, o próprio Benjamin dizia serem assim as pessoas influenciadas por Saturno. Importa salientar a lentidão, porque dela Gonçalo M. Tavares discorre ao longo de toda a sua obra. Walser tende, como o melancólico apresentado por Sontag (*idem*: 17), «a projetar para fora de si o seu torpor interno» como a imutabilidade do infortúnio que é experimentada como «algo maciço, quase como uma coisa». As coisas são reificações do torpor, são projeções de uma perda mais difícil de superar por comparecer a todo o momento diante dos olhos. A paixão concentra-se em algo estático: os objetos mobilizam o fervor do colecionador, como aponta Maria Filomena Molder (1999: 42).<sup>27</sup> A relação do melancólico com o mundo ocorre através das coisas – peças metálicas,

---

<sup>27</sup> «O espanto da semelhança», expressão que constitui uma das epígrafes do romance, decorre justamente da mobilização do impulso mimético que tende a conceber como igual tudo o que existe na realidade. Benjamin acreditaria ser o impulso mimético determinante para o consumo de uma função humana superior, assim como para a aprendizagem em geral, segundo Maria Filomena Molder (1999: 44), mencionando inclusive as investigações de Konrad Lorenz para fortalecer a sua argumentação. Tudo decorre da suposição de uma indivisível originária que se procurasse restaurar: o colecionador também é o que tem olho para as semelhanças, o que aproxima a sua atividade da do artista (*idem*: 46). E reconhecer estas semelhanças causa espanto, razão para a epígrafe – «o espanto da semelhança» (*idem*: 51), o qual desencadeia o movimento da paixão. Também sobre Joseph Walser muito gregamente se poderia dizer que viveu com paixão, evocando aquele poema de Herberto Helder de *A faca não corta o fogo* (2008: 205-206): «Li algures que os gregos não escreviam necrológios, / quando alguém morria perguntavam apenas: / tinha paixão?»

máquina – e não através das pessoas. Walser será, consecutivamente, sensível a um mundo demasiado aberto e, em face disso, demandando indagação. E todo o pedaço de mundo que colhe e guarda é perspectivado como pedaço de um mundo que está a passar, que já passou no momento em que entra na coleção privada. O que se coleciona são as ruínas de um mundo. O presente é já passado para o colecionador, como Benjamin (1992: 94), num apontamento encantador sobre as imagens dos selos da sua coleção, documenta: «Mas nelas [nas imagens dos selos] a vida tem sempre o cunho da decomposição, como sinal de que é composta do que já está morto. Os seus retratos e grupos obscenos estão repletos de ossadas e inumeráveis vermes.» Assim, Joseph Walser vê a guerra – a aceleração contínua de que as peças metálicas também são vestígio – como ruína de si mesma. Vê na guerra – contempla-a, não intervém nela – o passado dela, subtraindo-se desta forma à «tirania do futuro» (Martins, 2011: 189).<sup>28</sup> O melancólico não acredita no futuro, apenas no que sente, do qual não se desenreda.

Acresce a este fruir da ordem o facto de a coleção de Walser, individualíssima, uma coleção de peças metálicas, ter como suporte ontológico o seu proprietário. E a elaboração da coleção é homóloga da recusa na participação na guerra por Walser – por sensatez, ou cobardia. Por isso, deve aferir-se também a importância que tem para o sujeito continuar-se a colecionar aquilo; o crescimento de uma coleção depende do sujeito que a criou. É esta a lição do último *Decálogo*, de Kiesłowski (1989), no qual nenhum dos herdeiros, inicialmente, quer continuar a obra do pai: uma coleção de selos. Com a morte do pai, a coleção fica órfã, depois de os filhos praticamente também terem sido órfãos. O pai vivia tanto para a coleção que mal conhecia os filhos e morrera deixando ainda vários problemas por resolver. Hei de retomar a ligação aqui iniciada.

A coleção, já aqui foi dito, constituía o bálsamo existencial de Walser. E mais: a força que Walser possui provém da sua «atenção predadora, de caça» (Tavares, 2007a: 87) para

---

<sup>28</sup> Hermínio Martins, num ensaio intitulado «Risco, incerteza e escatologia», contrapõe o «hodiocentrismo axiológico» característico da nossa era autocrática e preocupada exclusivamente com a felicidade de hoje, que conduz a um desequilíbrio ecológico perigoso, colocando em risco a homo-estase natural, através da delapidação de combustíveis fósseis, de árvores para fabrico de papel, de consumo exacerbado de CFC, cuja consequência mais preocupante é o aumento dos buracos na camada do ozono, contrapõe, dizia, este hodiocentrismo à «tirania do futuro» (Martins, 2011: 189). Esta intervenção enérgica do homem no equilíbrio natural gera incerteza quanto ao futuro da espécie, sendo o risco a que estão sujeitas as gerações futuras um parêntese insuficiente para questionar a farra presente, este «hodiocentrismo» opõe-se à «tirania do futuro» a que o regime comunista submetia os seus concidadãos: «Na luta contra o despotismo comunista (e, aliás, já nas controvérsias internas do movimento revolucionário russo há mais de cem anos), atacava-se a tirania do futuro, as crueldades impostas às gerações presentes em nome da necessidade histórica, de um futuro de emancipação colectiva, tanto como a tirania do passado, o «despotismo dos costumes» das sociedades conservadoras.» Creio que homóloga tirania do futuro ocorre com a guerra tal qual se a entendia nos inícios do século XX, como um mal necessário, a fase repulsiva obrigatória antes da aurora, do momento em que novos valores enformarão o homem novo num amanhã que cante. Considero que ambos, portanto, são orientados escatologicamente e subsumem o presente a um futuro que seja o paraíso na terra.

encontrar pequenas<sup>29</sup> peças metálicas que incorporassem a sua coleção.<sup>30</sup> Era o aumento da sua coleção que lhe permitia exercitar a sua competência biológica, competência essa – o olhar predador votado não ao domínio, mas a uma coleção privada sem valor – característica do predador. O olhar é essencial ao predador, seja ele animal ou o homem da cultura fáustica, como acreditava Oswald Spengler (1993: 53): «Mas os olhos do predador propõem-lhe já uma mira, uma meta. E só o facto de os grandes animais predadores poderem fixar os olhos num só ponto do espaço envolvente permite-lhe *fascinar* a presa.» Na verdade, devíamos aceitar a possibilidade de Walser não se servir plenamente da sua competência – de a trair com uma atividade cujo ganho era apenas imaginário e não se materializaria numa posição no

---

<sup>29</sup> Walter Benjamin também possuía um olhar microscópico e a sua vocação para a teoria pode bem estar com ele relacionado. Gerschon Scholem, amigo do *flâneur*, terá mesmo dito (*apud* Vila-Matas, 1997: 12) que «eram as coisas mais pequenas as que mais o atraíam.» Talvez devido a isto Walter Benjamin colecionasse selos, fotografias de bilhetes postal, brinquedos velhos e imitações de realidades de paisagens inverniais miniaturizadas em globos de vidro. Como nos conta Vila-Matas (*idem*: 13), mesmo a sua caligrafia era microscópica e Walter Benjamin teria almejado mesmo escrever cem linhas numa única folha branca. Nada melhor, para alguém sempre em viagem, de que miniaturizar tudo para que tudo lhe coubesse na mala. Ainda sobre o pequeno, o colecionável, diz Duchamp (*apud idem: ibidem*), a fazer fé no narrador: «O que está reduzido encontra-se de certa forma livre de significado. A sua pequenez é, ao mesmo tempo, um todo e um fragmento. O amor pelo pequeno é uma emoção infantil.» Infantil é o temperamento melancólico que procura um significado no insignificante. Isto é, gosta de jogar. Diga-se, já que Vila-Matas veio à baila, duas coisas: 1. *História abreviada da literatura portátil* (*idem*) é um estudo muito pouco comprometido com a seriedade teórica, embora muito comprometido com o rigor literário, da literatura ocidental das três primeiras décadas do século XX (a imaginada sociedade *shandy*), constituída por máquinas solteiras, cuja obra são breves elegias à vida que passa; 2. a obra do autor catalão poderá fornecer algumas pistas para a leitura de *O Bairro*, pois em ambas a literatura se infiltra como o real insidioso de que não se foge, sem que a referência fique suspensa, se o voltar ao real é um movimento afinal conatural de toda a literatura. Claro que em Vila-Matas a credibilidade do narrador é intencionalmente questionável, enquanto em Tavares entramos decididamente num mundo de papel. Não obstante as diferenças, tanto na obra de Vila-Matas como em *O Bairro*, a literatura e a arte constituem um museu imaginário no espírito de quem as viveu e vivem ainda como perceptos – o senhor Calvino de Gonçalo M. Tavares ou o Marcel Duchamp do livro de Vila-Matas, *verbi gratia*, serão aquelas organizações especiais de percepções e sensações que transcendem o sujeito que as elabore. Nestas coisas, não raramente podemos ser surpreendidos. Apenas umas semanas após ter escrito os parágrafos desta nota descobri que João J. B. Ventura havia estabelecido uma ligação entre Vila-Matas e Tavares no blogue *O que cai dos dias*. João Ventura (2007) destaca sobretudo o facto de os livros que compõem *O Bairro* serem também eles transportáveis, portáteis, justamente a materialização do projeto que os *shandies* da obra de Vila-Matas acalentavam. De acordo com João Ventura, a leve materialização deste projeto, contudo, contrasta com o peso reflexivo dele. Por fim, dentre o que mais nos importa do que João Ventura escreve, saliente-se cada senhor ficcional de Tavares como um *doppelgänger* imaginário de cada escritor.

<sup>30</sup> Estabeleça-se mais uma ligação com o que nos diz Susan Sontag no belíssimo prefácio a *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin: «A caça aos livros, tal como a caça sexual, aumenta a geografia do prazer, que é mais uma razão para vagabundear pelo mundo. Ao colecionar, Benjamin experimentava aquilo que nele era astuto, triunfante, inteligente, abertamente apaixonado. «*Os colecionadores são pessoas com instinto tático*, como os cortesãos.» (Sontag, 1992: 18-19; itálicos da autora). Maria Filomena Molder chama ainda a atenção para o seguinte: colecionar resulta da concentração e resulta em contração. Quanto mais atento e concentrado estiver o caçador, tanto mais provável se torna encontrar novas peças que enriqueçam a coleção. A coleção contrai o mundo de que, simultaneamente, é amostra. E esta redução do mundo à amostra é sintoma da pouca espessura ontológica do mundo aos olhos de Walser, cuja existência também está contraída, retraída, em perda. Acrescenta maravilhosamente Molder (1999: 50): «É, aliás, extremamente interessante a amplitude significativa das palavras alemãs *sammeln*, *sich sammeln* e *Sammlung*, que se podem traduzir respectivamente por reunir, recolher, colecionar; recolher-se consigo, concentrar-se; coleção, concentração, recolhimento.» O colher, recolher, apanhar, incessantes das – minúsculas – peças por Walser é acompanhado pelo recolher a si do sujeito apaixonado, no que o participio tenha etimologicamente de espanto, terror, revelação – e amor.

mundo mais forte do que a ocupada pelos demais. Cada animal humano tem a possibilidade de explorar a sua função, a competência que tem desenvolvida num grau mais elevado. Walser exercita um olhar preparado para a predação e direciona-o para algo irrelevante, aquém do domínio. As peças metálicas não são presas que se fascinem e lutem. Por isso, Walser apenas apura uma faculdade, a qual não é recuperada com a utilidade primitiva dela apenas.

A respeito do impacto desta coleção na existência de Walser, proponho que levemos a cabo um movimento contra-intuitivo: não será a existência da coleção – à qual, o narrador, desde a primeira página, confere tanta importância – a causa do fracasso de Walser, mais do que apenas um exercício lúdico de domínio sobre pequenos objetos que apazigua? Será possível ver no colecionar de pequenas peças metálicas, nesse apego passional, a lógica da sublimação – comparável ao colecionar de selos pelo pai, no *Decálogo X* de Krzysstof Kiesłowski – que eleva uma atividade trivial «à dignidade da Coisa pela qual sacrificamos tudo» (Žižek, 2008: 51)?<sup>31</sup> A justificação da inércia de Joseph Walser em relação ao que de errado acontece no seu casamento e a justificação do seu alheamento geral, abalando a consistência dos elos interpessoais (sendo disto sintoma os performativos dos outros, as chamadas à realidade, autênticos *Che vuoi?* do avesso – «o senhor Walser está a ouvir?»), tem a ver com o gozo (autossuficiente) associado ao ato de colecionar peças metálicas, e que cresce em proporção com o desenrolar da guerra, da ação romanesca, como o narrador, de forma precisa, o salienta, a dada altura, ilustrando considerações nossas ao longo deste subcapítulo:

Nem sempre acontecia por esta razão, mas diversas vezes a frase que lhe era dita repetidamente (o senhor Walser está a ouvir?), surgia como consequência de a sua atenção estar dirigida, já não para o diálogo ou para a experiência exterior concreta que partilhava num determinado tempo com alguém, mas sim para uma qualquer peça metálica e, por consequência, para os procedimentos que eram necessários para a obter. O alheamento constante em relação às conversas, e a estranheza de alguns dos seus comportamentos, tinha, definitivamente, a mesma origem. A sua coleção: inútil, absurda, secreta, havia sido gradualmente colocada no ponto central da sua existência.

---

<sup>31</sup> À mesma conclusão chega Maria Filomena Molder (1999: 47), aquando da sua investigação da paixão por colecionar de Walter Benjamin. A autora diz mesmo ser esta atividade movida por uma pulsão, necessariamente imparável, para além do desejo e da lógica que lhe subjaza, e por isso também do sujeito, capaz ainda de determinar o curso da existência: «A coleção aparece, por consequência, como uma estrutura capaz de reordenar e renovar a existência, pulsão que acende no colecionador a vontade de aquisição de um novo objeto, pulsão sem saciedade possível.»

### 3.3. Ciência e força

Klober leva o seu individualismo ao extremo quando considera a própria objetividade científica – universalizável em lei, a qual tornará previsível o comportamento futuro do mundo – ser colocada em causa.

O paradigma dominante da ciência é uma restrição subjetiva, ao ostracizar a virtude do senso comum; supõe a clara diferença entre sujeito e objecto; quantifica as qualidades desse mesmo objecto, que integra um mundo-máquina, perfeitamente decomponível; supõe a estabilidade de um mundo natural, pronto a ser transformado; concebe o saber de um ponto de vista funcional, utilitário; afirma, enfim, a superioridade epistemológica dos seus pressupostos e das suas metodologias (Santos, 2007: 10 *et passim*). Claro que este paradigma entra em crise, originariamente, graças à formulação do princípio da incerteza de Heisenberg, feita em 1927, que supõe, explicando brevemente, que a deteção da posição de um electrão depende forçosamente do uso de instrumentos de medição, o qual irá alterar inevitavelmente o ponto em que o objeto está. Isto implicará, em última instância, que do real apenas conheçamos o que nele introduzamos (*idem*: 25).

Klober não é um cientista, embora também ele pareça reclamar mais protagonismo para o sujeito na pesquisa científica. Klober é um encarregado de uma fábrica cuja postura ética se baseia na força e no individualismo. É um personagem de inspiração nietzschiana, não porque Klober suponha que a verdade científica decorre de uma autoridade e se salda por uma ilusão gramatical, antes conquanto o pensamento dele é sintoma do relativismo epistemológico discutido por Nietzsche e que o princípio da incerteza de Heisenberg, por exemplo, formalizara no campo científico: «Desde os mais relevantes para uma nação até aos episódios mais discretos da vida de um indivíduo: ainda não temos a ciência que perceba o que acontece ou o que aconteceu.» (Tavares, 2007a: 130)

Mais à frente Klober irá advogar a necessidade de uma «ciência individual», de uma «explicação solitária dos fenómenos» (*idem*: 131). A questão de Klober é pertinente (até a nível político): a existência de uma ciência impessoal, e de uma autoridade que a justifique, acrescento eu, rasura o indivíduo. Parece-me que o sonho de Klober de uma ciência individual conduziria em última instância à indistinção, primeiramente levantada por Nietzsche, entre facto e interpretação, em que «a verdade se reduz toda àquilo que é determinado pelo homem, à vontade de poder» (Vattimo, 1998: 19). A filosofia de Vattimo é, neste ponto, a continuação de alguns postulados nietzschianos, nomeadamente da perspectiva do conhecimento humano como atividade inteiramente metafórica e do facto de a objetividade científica não transcender

o âmbito humano. Vattimo dirá que esta objetividade é «um acordo intersubjetivo universal» (2006: 51), é um consenso intelectual obtido no mundo social humano, e não algo inscrito no mundo natural. Klover não vai tão longe; para o encarregado, a verdade decorre, sobretudo, da imposição da força, da razão do mais forte. Já Nietzsche, como médico da cultura, detetava sintomas decadentes na sociedade alemã oitocentista, como a lassidão individual que o arregimentar típico de organizações sociais ou corporativas produzia. O sujeito arregimentado pelo rebanho perde força. O idealizar de um futuro, a focalização em aléns redentores, sejam eles religiosos ou políticos, desvitalizam a existência.

Na simplicidade cruel de Klover, a verdade irá reduzir-se à intensidade do ódio do homem por outro ser humano. A verdade também é uma questão de força, de imposição de uma leitura do mundo, da sobrevivência de uma interpretação (esta leitura torna-se viável a partir do momento em que é subjetiva, pessoalíssima) e depende da intransigência ativa do individualismo. Acontece entre as ideias o mesmo que entre os homens. O ponto de chegada do romance, defendido pelo encarregado Klover, é o do nihilismo nietzchiano, que, em última instância, seria o responsável pela desagregação da pátria. O grande fito da ciência é unir os homens, enquanto uma ciência individual separaria os homens e seria «desnecessária» e «prejudicial». Pedro Eiras (2006: 85 *et passim*) tratou de ver aqui a origem da castração: a separação da Coisa Maternal, a formação do indivíduo enquanto tal e a nostalgia da continuidade. Esta perspectiva oferece de pronto uma leitura do encontro de Walser com a muito maternal Claire, que tenderia a identificar com a Coisa lacaniana, mulher lasciva e não enquadrável no desejo do outro: «Claire agarrava no pénis de Joseph e fazia movimentos fortes. Joseph tinha-a já despido e apertava agora, com força, as mamas abundantes que caíam sobre a barriga.» (Tavares, 2007a: 150) A esta luz os reencontros de Walser com a mãe, seja a máquina, seja Claire, saem sempre frustrados. A questão que se coloca é a pura reivindicação narcísica de produção de saber, de consequências políticas perversas, que se plasmará na extensão da guerra de todos contra todos ao plano das ideias. Os homens que as formulam lutam pela sobrevivência das suas ideias motivados justamente pelo mesmo ódio já inscrito no princípio hobbesiano do *homo homini lupus*:

Qualquer instinto criativo começa com esta necessidade antiga que a memória colectiva faz por esquecer: somos criativos porque queremos encontrar uma explicação solitária, uma explicação individual, uma explicação que não tenha par, que não tenha duplo, que não seja possível acompanhar, uma explicação egoísta, dirão alguns, sim, egoísta, claro. Mais que isso: rancorosa: uma explicação que odeia as outras, que as combate; mas combate não para vencer somente as outras explicações, mas para vencer, derrotar, eliminar os próprios homens portadores de outras



No excerto, descreve-se de forma crua o que conduz à sobrevivência de uma explicação, de uma ideia, de uma teoria. Também elas se digladiam entre si, impulsionadas pelo ódio que os sujeitos nutrem uns pelos outros. O que motiva a criação epistemológica não é assim o amor à verdade. Claro que daqui também é inferível que não vence o combate de verdades a verdade mais verdadeira, se não aquela que tem o poder do seu lado, como constantemente sublinhou Michel Foucault ao longo de *A vontade de saber* (1994). A verdade, repito, é uma questão de força, sobretudo.

Do excerto ainda se pode ler mais. Quem investiga fá-lo seguindo um postulado egocêntrico, um amor especial por si e um ódio ao outro. E, já agora, quem escreve, se postularmos a literatura enquanto mais um campo da epistemologia. Para vermos até que ponto escrever ou investigar serão atividades egocêntricas, ocorre-me evocar o testemunho de Günter Grass, em que se pensa sobre a possibilidade de se escrever depois de Auschwitz. Depois de lhe haverem mostrado as fotografias do holocausto, quando ainda era adolescente, a sua única reação fora um contundente «nunca», nunca o povo alemão seria capaz daquilo. Mais tarde, já era claro que seria impossível o fim do sentimento de culpa, e a vergonha já se sabia não ser recalçável, em face do «inconcebível» (2008: 14). Ainda assim, mesmo depois do mandamento adorniano, que pragmaticamente proibia a escrita de poesia, o escritor confessa uma «impassibilidade egocêntrica» (*idem*: 16) que atravessara este momento inenarrável e que o corroía eticamente: «a surda e vaga, mas teimosamente ambiciosa extravagância de querer ser artista» (*idem: ibidem*). Sente-se ao ler este discurso como excruciante terá sido querer escrever na ressaca de um corte bruto na História, apesar de a esperança num renascimento continuar a levantar os homens da cama. O facto é que o país se levantou do chão.

Quero destacar aqui outra coisa, ainda: uma explicação que ninguém consegue acompanhar, escrita numa língua privada (e afinal o reconhecimento do facto de a verdade *ser* gramaticalmente). Todo o sujeito que escreve refere-se apenas ao conhecimento privado do mundo – aos saberes, às crenças, às suposições, armazenadas na sua mente. Mas não nos interessará tanto ir por este caminho, em direção às questões que concernem à linguagem privada em Wittgenstein, estudadas nomeadamente por Saul A. Kripke (1995) – as quais, em última instância, questionariam a possibilidade da universalidade da linguagem científica, como a de toda a linguagem. Creio ser mais interessante recuperar certos conceitos deleuzianos explicados na conversa com Claire Parnet em *L'abécédaire* (1996). Quando fala

da letra A, de Animal, considera haver animais de território e animais sem território. O escritor, como o animal, cria o seu território. Escrever é devir-animal, constituir um território com base na criatividade. Constituir um território é quase o nascimento da arte. O que intervém na marcação do território também é um conjunto de posturas: abaixar-se, levantar-se. A cor: os macacos exibem a cor das nádegas na fronteira do território. Cor, canto, postura, são as três determinações da arte; a cor, a linha, o canto. Sair do território é aventurar-se. Um conceito filosófico só pode ser expresso através de uma palavra que não existe antes: desterritorialização. Toda a criatividade deflui daqui, do movimento desta linha de fuga. Não há desterritorialização sem nova fixação noutra território: reterritorialização. Ser criativo é, assim, definir um território: escrever é forçar a linguagem, a sintaxe, pois a linguagem é sintaxe, até um limite. É tanto o limite que separa a linguagem do silêncio. Toda a explicação seria também uma forma de não comunicar, de devir-menor, de «estar na sua própria língua como um estrangeiro.» (Deleuze, 2003: 54). Klobber, contudo, leva longe demais a criatividade – a qual esconde um instinto assassino, de eliminar, não apenas as explicações contrárias, como os portadores delas. E isto já não é Deleuze. Este darwinismo criativo de certa forma já fora explorado por Fernando Pessoa, que dissera algures que a concorrência entre os escritores mortos era maior do que a que existia entre escritores que ainda estavam vivos. O *make-it-new* poundiano instituiu a luta pela sobrevivência na escrita. Talvez por estes motivos, Gonçalo M. Tavares esteja a construir um território textual inédito, pois os seus livros nem sempre estão agrupados por géneros, mas por aquilo que se poderia designar por categorias temáticas: *Livros Pretos (O Reino)*, *Livros Pretos (Canções)*, *O Bairro*, *Enciclopédia*, *Bloom Books*, *Estórias*, *Arquivos*, *Investigação*, *Poesia*, *Teatro*, *Short Movies*. No entanto, rearranjos nesta organização da obra poderão ocorrer futuramente. Tanto nos nomes dos grupos como nos títulos das obras está patente a história da literatura, o que é prova de erudição do autor e consequentemente constitui um traço visível que o distingue dos demais escritores da sua geração. Ajunte-se a este facto o conhecido sacrifício que a construção da sua obra acarretou, já que o autor, durante anos, acordava às cinco da manhã para escrever. Portanto, tudo isto leva o leitor a associar Gonçalo M. Tavares ao universo dos escritores encerrados numa torre de marfim onde abnegadamente erigem a sua obra. Embora se deva ressaltar que a obra de Gonçalo M. Tavares não deixa transparecer o desfasamento da realidade frequente em muitos dos escritores conhecidos pela extrema dedicação à literatura.

Por fim, traga-se à colação a interpretação avançada por Pedro Eiras (2006: 85 *et passim*), elaborada a partir de *O Prazer do Texto* de Roland Barthes, de acordo com a qual não somos suficientemente científicos por nos faltar subtileza, por não captarmos o devir de uma

árvore, por considerarmos – educados pela racionalidade científica propensa a catalogações imediatas e práticas – que a árvore que está hoje em frente à nossa casa e a que estará amanhã são a mesma. Daí a impossibilidade de apreender a “acontecimentalidade”, diz Klover, e, claro, o facto de o passado ser um deserto epistemológico habitado por seres fracos:

Os acontecimentos estão sozinhos, afastados de nós, incompreendidos; seres solitários, no fundo, perdoe-me esta ridícula comparação, mas é isto: nenhum acontecimento foi até hoje percebido (Tavares, 2007a: 130).

### **3.4. Da guerra ao político lobo do homem**

A questão política, embora não explorada com detalhe pelo romance, também é importante. Depois da guerra, a par da empatia, liberta-se uma «brutalidade nova»: «um homem gordo corta a carne com uma brutalidade nova» (Tavares, 2007a: 161). Isto é, os cidadãos refreiam menos os seus impulsos em paz do que em guerra. A guerra pública – um estado anormal – como que suspende as pequenas guerras privadas. A brutalidade e a impaciência dos gestos fazem sempre parte da convivência humana (no texto já citado sobre arquitetura o próprio Tavares (2008b: 8) explicava que determinados objetos inculcam nos sujeitos que os usam uma filosofia de vida, como é o caso das pantufas, indutoras de preguiça). A anormalidade política, todavia, saturou, pela repetição, o sentimento humano. O que determina a mudança não é tanto um imperativo categórico, antes um desgaste existencial: as pessoas saturam-se da repetição de executar os mesmos gestos, de sentir da mesma forma. A ruptura política não é um pretexto para se reprimir a brutalidade, mas para a renovar. Isto é, de um momento político novo não decorre necessariamente uma aprendizagem. O que importa salientar é que a guerra age sobre as pessoas, desgastando a forma como sentem. E as pessoas reagem, alterando apenas na aparência a sua mundivivência. Soa a artificialidade esta mudança em nada substancial:

Há pelas ruas uma nova excitação, um novo vigor, uma nova vontade de fazer e de agir, algo de muito semelhante ao que se tinha visto nas primeiras semanas de guerra. O sentido poderá ser o inverso, mas a energia-base é a mesma: os organismos elevam-se sempre com a mudança, apenas com a mudança. (Tavares, 2007a: 162)

Se a guerra direccionou a libido, digamos assim, para a morte, a paz direccioná-la-á para

a empatia. E projeta os sujeitos para o futuro, também. E para o que é inútil – a vida, as rotinas, a preguiça. Com a paz, liberta-se o sujeito, expande-se o narcisismo, legaliza-se o culto do improdutivo. Da citação conclui-se mais: estas oscilações comportamentais não obedecem a um critério moral, mas a uma mudança política, na *polis*.

A força depende da imagem de si, do controlo de si, de uma relação intensa consigo mesmo, de uma eterna volta e regresso a si. O sujeito em Tavares nem sempre se reduz à biologia, à agressão ou à passividade biologicamente determinadas. Walser, a dado momento, não se vê como um «grande Homem»:

Para Walser algo se tornara há muito evidente: *ele não era um grande Homem*. Mais do que uma evidência: a consideração contrária nunca chegara a ser hipótese; assim este facto era *quase* uma imposição minuciosa da existência: *ele era um homem comum*, um homem que pertencia à espécie interminável que desde há séculos percorria o mundo, carregada de ideias novas e instrumentos. (Tavares, 2007a: 137; itálicos meus)

Sabemos pela psicanálise como a formação do eu depende de um suporte fantasmático, de imagens de si. E a força provém da força dessas imagens, do retorno permanente a si (ipseidade), da volta em si da força. Se há protagonista para quem conta o imaginário será Joseph Walser. A sua apatia não é apenas física, determinada pelo entorpecimento do impulso agressivo e por uma lassidão conatural que enfraquecesse todos os gestos, convidando-o sempre à inação, à criação desinteressada duma coleção inútil, a qual era por si contemplada constantemente; a sua apatia é, também, sabemo-lo perto do final do romance, *cosa mentale*. E é o «quase» em itálico acima que autoriza esta leitura: há uma margem de responsabilidade individual no seu destino.

Walser rejeita, de uma forma ostensiva, embora não violenta, a presença do outro; e, por Klobner, sabemos que a grandeza humana se mede pelo ódio que se é capaz de dirigir a outro (da (ir)resolução desta repulsa do outro extrairá Jacques Derrida (2009) a «im-possível hospitalidade» de uma «democracia a-vir»): «Em suma, havia nele, Walser, afinal, um ódio generalizado, um ódio sereno, mas geral, um ódio dirigido a todos e a cada um dos indivíduos com quem a sua existência se cruzava» (Tavares, 2007a: 143). Tolerava o outro ao ponto de não o agredir; porém, não se pode dizer que se projete amorosamente para ele, como se projeta para a máquina. A sua existência fala-nos de uma hospitalidade incompleta, apática, desistente, apesar do pressuposto: a existência de um indivíduo força o afastamento do outro: «A ideia de força (*kratos*), de poder e de domínio está analiticamente compreendida no conceito de ipseidade» (Derrida, 2009: 153). A força que circunscreve e alimenta a ipseidade

de Walser não sente a falta de agredir o outro, embora o rejeite. De resto, e muito tragicamente, para Walser e para Klobner, renunciar ao amor é o ato mais verdadeiramente humano: «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.» (Tavares, 2007a: 143) Começarei pelo fim.

Na conclusão lapidar de Walser, a qual será para este personagem um postulado a seguir, para que se supere o ponto-morto da destituição subjetiva, veicula-se translucidamente o desencanto que o autor sente pelo que foi o século XX. Por várias vezes, Gonçalo M. Tavares destacou ser impossível alijarmos a brutalidade do século XX para fora das nossas esferas vivenciais, como numa entrevista concedida a Pedro Mexia (2010). O ascetismo que alguns críticos lhe reconhecem terá alguma coisa a ver com isto. E «o pessimismo antropológico firme», assumido por Gonçalo M. Tavares na mesma entrevista, é considerado quase como uma inevitabilidade. Auschwitz reinicia a História e, para além de condicionar a vida que se lhe segue, até certo ponto questiona a cultura que a precede, nomeadamente a noção de humano que a filosofia desde Platão se esforçou por delinear, por domesticar. O século XX comprovou que o comportamento humano se norteia pela agressão. O mundo social parece condenado a uma atomização crescente, ao afastamento do outro e à ilusória sensação de autossubsistência, e a não ver no amor nem a possibilidade de um projeto, nem o ressurgir do futuro. Para o indivíduo livre, o amor é uma valência, uma possibilidade. A recusa do amor implicaria, por um lado, a rasura do corpo, pois «a tendência dos corpos é realizar atos preparatórios à reprodução» (Sloterdijk, 2001: 71), e, por outro, o caminhar para o último homem. Tal ideia parece ir ao encontro de um regresso ao idealismo que a subscrição de uma ciência individual pressuporia.

Puxarei agora um pouco pelos fios da possibilidade que enunciei, segundo a qual o amor faria ressurgir o futuro. O que é dilacerante para o sujeito é viver num tempo já pautado pela repetição, sem avanço, sem orientação teleológica. Sem expectativa. Daí decorre o retorno de um presente que diz ser insípido o depois: aquilo que sucede a um outrora ainda revolucionário. E do passado já não vem uma mundividência completa e nem se herda já um lugar no mundo. O que acontece com Walser é justamente este ponto-morto subjetivo em que o narcisismo refulge e o corpo e o social se apresentam como agressão. O amor, esse, que seria a esfera possível de uma descontinuidade da repetição, pela introdução de um porvir que obriga o sujeito a pensar também para além do presente, é descartado. Para além disso, supõe-se durável, não é evanescente, e passa por cima do individualismo mais descarnado.

Define-se, como escrito acima, o humano pela força, algo que também perpassa

outrossim a poesia de Gonçalo M. Tavares, concretamente *Investigações. Novalis*, como o destacara Eduardo Prado Coelho (2010: 123-126). Nesta obra, diz-se ser traço distintivo do humano o tornar exata a força, direccioná-la, em contraste com o reino da natureza, incapaz de tamanha elaboração:

O mal é Fixar a Força (direccioná-la) porque a natureza não o FAZ.

Natural é ser FORTE, isto é, avançar.

Violento é o Percurso que antecede o viajante. Antes dos pés: Sapatos; a estrada.

A Força Exacta é violência.

A natureza não tem, nunca teve, Forças EXACTAS.

E tudo o que o homem faz é tornar exacta a FORÇA. (Tavares, 2002a: 33)

O excessivo da violência decorre de a mesma força ser exata, controlada. O mal associa-se à exatidão, e, por conseguinte, ao humano; e, mais perverso ainda, o avanço, o progresso, a civilização, depende desse calibrar da força. Uma comunidade é civilizada, aos olhos ocidentais, quando é capaz de direccionar a sua violência – quando é capaz de exercer o mal. A natureza tem força, é violenta, mas não tem direcção, nem a vontade que as possibilitasse. Não tem linha reta, precisão, organização da violência – o mal. E aquilo que mais próximo está da força em Walser é a sua atenção predadora, sendo as presas irrelevantes peças metálicas.

### **3.5. Desencanto sobre o amor (reincidindo)**

Parece que, afinal, a racionalidade no seio da qual Walser foi educado não o preparara para lidar com aquela máquina. Em contexto moderno, a saída da minoridade saldou-se pelo individualismo, pelo abandono da comunidade sob o qual os indivíduos se abrigavam, e na qual cada um era munido pelos deuses do equipamento intelectual e sensível que os habilitaria ao cumprimento rigoroso de uma função específica no corpo social, fixando-os nela. Aquilo a que Jacques Rancière chama «partilha policial do sensível» relaciona-se com o facto de haver uma relação harmoniosa entre uma ocupação e um equipamento sensível e intelectual,

[...] entre, por um lado, o facto de se estar num tempo e num espaço específicos, nele exercer uma ocupação definida e, por outro lado, o facto de se ser dotado de capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convêm a essas actividades. (Rancière, 2010: 64)

Hoje, o trabalhador é concebido como um inabilitado para alguma coisa de específico e é isso que configura a sua emancipação. Ou antes, é alguém que pode fazer tudo, não há limites para a potência de cada um, estando a unidade, exposta na citação, colocada em suspenso pelo capitalismo. O que torna Joseph Walser uma personagem é também o facto de não conseguir adaptar-se a uma função para a qual ele achava estar preparado, para a qual pensava ter sido preparado, ao ser educado para a precisão. Nesse sentido, o problema de Walser foi o haver direcionado, não a violência, mas o amor, para a máquina, num ato de redenção. E o amor devolvido pela máquina – em forma de ausência de «milagres», isto é, de falhas num sistema previsível de repetição –, que ele tomava por garantido, revelou-se castrante. A perda do dedo indica notoriamente a impossibilidade de uma redenção. Constituiu um abalo nas suas coordenadas existenciais, pela irrupção dilacerante de um Real impiedoso. Claro que a situação é perversa, sobretudo pelo prazer que o sujeito obtém por ser eficaz. É por isso que Walser se congratula tanto por aprender a técnica de escrever sem o dedo indicador: «Em menos de três semanas encontrou a habilidade necessária para escrever com desenvoltura sem o dedo indicador. Estes progressos rápidos e fáceis entusiasmarão.» (Tavares, 2007a: 92) Isto aproxima-se daquilo que Žižek (2006b: 179 *et passim*) denomina como «gozo perverso super-egóico»; é perverso por ser o superego uma instância que enuncia de forma excruciante ordens às quais o sujeito não consegue dar resposta. E a impossibilidade de cumprir as expectativas do superego origina uma dor frustrante, a qual, diga-se, o sujeito desejará. Apesar daquele rearrumar das vivências, forçado pela transferência para uma secretaria, por haver sido «expulso de um mundo, do mundo das máquinas» (Tavares, 2007a: 93), o *pathos* daí defluente não provoca no sujeito um descontrolo emocional: «A tristeza de Walser era, teremos de o dizer de novo, lógica e racional; era aquilo que podemos expressar como: melancolia infiltrada nos sentimentos da eficácia.» (*idem*: 93).

A melancolia decorre sempre da perda de algo que continua a existir no mundo (Agamben, 2007: 43 *et passim*). Em consequência, o luto não gera melancolia, porque quem perdemos desapareceu, e, por esta razão, o sujeito está em melhores condições para aceitar a perda. Quando a perda não é real, mas simbólica, torna-se difícil ao sujeito livrar-se de algo que é constitutivamente *cosa mentale*. A melancolia é o sintoma, acreditavam os escolásticos medievais, duma fuga do divino, do desaparecimento do divino que está em cada alma. Aqui a eficácia que se perdeu, cuja recuperação não está de momento ao alcance (acresce que Walser se sente culpado), implica também uma mudança de espécie, que se subentende humilhante, por se perder uma arma biológica. O consolo possível é imaginário: a restituição do dedo é dada pelo contato com a máquina em mais uma prova de amor arrepiante:

Como alguém que pertencesse já a uma diferente espécie animal, Walser fez nesse dia o que nunca mais se atreveu a repetir: quando a máquina já estava em repouso, com o motor desligado, aproximou-se, e, com a sua mão direita, agora disforme, diminuída, com essa mão tocou na máquina, ao de leve, de lado, no metal, sentindo nesse toque, estranhamente, como que uma reconstituição do dedo que lhe havia sido amputado; e sorriu. (Tavares, 2007a: 94)

Algumas personagens desta tetralogia despertam-nos terror quando levam ao extremo a sua racionalidade, baseada em força ou em técnica. Neste caso, é a paixão de Walser que nos aterroriza, a forma que Walser engendrou de se manter agarrado a um mundo destruído pela voraz passagem do tempo. Walser não prescinde dos seus sapatos velhos – sobretudo do que eles simbolizam para ele. No fundo, quer resgatar «a melodia das coisas» (Rilke, 2011: 26, texto XXXVI), impedir que no fluxo imparável em direção ao futuro o presente se perca. Mas, para além disto, não quer perder os afetos que nutre pelas coisas e que desaparecerão necessariamente com elas. Guardar as coisas é guardar um tempo e uma determinada história do ser – como Heidegger, e antes *Os sapatos* de Van Gogh, ensinaram. Heidegger sistematizou a visão anti-tecnológica do ser já denunciada por Van Gogh. Walser conserva os despojos da civilização do seu tempo, reconstitui a desordem do tempo numa ordem apenas a ele acessível – é, em suma, o anjo da história (Molder, 1999: 109 *et passim*), alguém que vai resistindo à força do progresso que o torna escravo do futuro.

Este resistir do ser que desconfia do futuro cria uma incompatibilidade com o amor, o qual, justamente, é um projeto, e por isso direcionado para o futuro. E cria também uma fixação patológica em determinados objetos, como as máquinas, que, por um lado, testemunham o nosso ser-neste-tempo, mas que, por outro, são nossos plausíveis rivais. A perda de valor de mercado do amor e o interesse crescente por relacionamentos líquidos, transitórios, configuram, como sabemos, um diagnóstico acertado das sociedades pós-modernas. Sabemos que sociologicamente se tem vindo a privilegiar mais a quantidade do que a qualidade.<sup>32</sup> A recusa de amar assegura a soberania do presente, dando a saborear o passageiro, já a sua valorização redireciona a existência do sujeito para o que virá depois do que se consiga no presente. Todavia, destaque-se que, no mundo social, também não se coloca, em absoluto, de parte, apesar do egocentrismo galopante, a valorização de um projeto amoroso. Isto mesmo é o que destaca Lipovetsky (2011: 78), suavizando o apocalipse

---

<sup>32</sup> Isto mesmo sublinha Zygmunt Bauman (2006: 31), que considera que hoje se tende a conceber o comprometimento como um fardo: “When the quality lets you down or is not available, you tend to seek redemption in quantity. If commitments, and so also commitments to any particular identity, are [...] meaningless, you are inclined to swap one identity, chosen once and for all, for a ‘network of connections’”. Os comprometimentos possibilitam-nos uma formulação mais consolidada de um autoconceito, até porque nos revemos nos outros.



axiológico que tantos apregoam: «Torna-se evidente que o instante puro está longe de ter colonizado inteiramente as existências privadas, a sociedade hipermoderna faz repercutir a exigência de duração como contrapeso ao reino das ansiedades do efêmero.» Acentue-se: projeto, por isso voltado para um futuro que se pretende consistente. Walser, em suma, desqualifica o futuro – usa sapatos velhos, descrê do amor – e a sua relação com o mundo é mediada pelos objetos, seja pelos que constituem a coleção, seja pela máquina com que trabalha.

### **3.6. O que falta é sobrevoar, é distância**

Este título é devedor do que Peter Sloterdijk diz em *Ensaio sobre a intoxicação voluntária* (2001), onde o filósofo considera fundamental distanciar-se do objeto de estudo para ser possível tornar inteligível aquilo sobre que nos debruçamos. Nunca nos será inteligível o mundo que nos rodeia se estivermos em permanente imersão noticiosa, por exemplo. A ponderação pede uma clareira para se espriar e fazer do que restar da sua atividade uma consideração válida e precária sobre qualquer coisa. As deliberadas indefinições quanto à delimitação do espaço – algures na Europa Central – e à do tempo – antes de uma guerra? De qual? Da Primeira Guerra Mundial? Da Segunda? Ou depois... da Primeira ou da Segunda? – desta tetralogia constituirão decerto a distância necessária para uma ponderada reflexão sobre o homem – a fuga ao romance histórico possibilitou, no caso desta tetralogia, a incursão por temas filosoficamente mais densos, como é usual ocorrer no «romance-reflexão» (Mourão, 2011b).

Pelas razões avançadas é que recorro à obra de Ricardo Menéndez Salmón, para, da distância que a separa do *Reino*, nos ser colocado *ad oculos* duas formas de se escrever sobre o mal. Claro que entrar por este caminho é um jogo perigoso. Desde logo porque em Menéndez Salmón a narração se constrói na primeira pessoa, o que a torna mais vívida, transportando até o lastro da sinceridade, já que é por vezes detetável uma relação entre a biografia do autor e a obra. Registe-se ainda o lirismo da obra do asturiano, recheada de lances subjetivistas. E a redenção possível: o amor (em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, a redenção possível decorre de se ver televisão, de se contemplar aquele Nada e com isso obter êxtase), o qual se afigura miragem para Joseph Walser. Em Tavares, apesar da conceção antropológica negativa subjacente aos romances, é, contudo, arriscado elaborar-se a partir daí

uma leitura política. Ao contrário, Menéndez Salmón não esconde as suas posições políticas (embora delineadas sempre com uma ironia acerba pelo narrador auto-diegético). Posições essas bem claras e situadas no terreno do desterrado, do cidadão que considera a liberdade de opinião e o sentido crítico aquilo que mais esforço se deve despender para preservar. Também na trilogia do mal se recorta uma dimensão do sagrado, digamos assim, de um prazer temporalmente curto mas existencialmente denso. Este sagrado irrompe no final de *O Revisor* (ou seja, no final da trilogia) quando o protagonista abraça a sua mulher, Zoe, e (se) liberta nesse momento solidário e protetor (d)o peso da falha constitutiva do mundo. Trata-se da descrição de um pequeno espaço de tempo epifânico, desarmante, em que a beleza em bruto nos assalta, em que o amor é possível, em que o sagrado se deseja eterno. Um momento em que no amor cintila um fascínio compossível com o terror político:

Mas ali, num canto da noite invernosa, com o cântico das águas no ouvido, acatei a minha pequena tarefa, os meus trabalhos e dias sobre a miséria e a grandeza alheias, e só me senti capaz de apertar Zoe contra o peito, como se assim, com o pulsar do meu coração nas suas gengivas, a minha mulher pudesse sentir-se mais amada, mais venerada, mais protegido do que com qualquer palavra que eu me tivesse atrevido para nomeá-la, para a expressar, para tentar apropriar-me dela. Soube assim que só possuía aquele gesto para lhe recordar o muito que a amava. E soube também que aquele pequeno gesto me redimia de toda a poesia do mundo, de todas as grandes, belas, inúteis palavras que nos rodeiam. (Menéndez Salmón, 2011: 117)

Outro ponto de interesse é a relação estreita que se mantém, na ação dos romances de Menéndez Salmón, com a História (por exemplo, como sucede em *O Revisor*, com um período político recente da História espanhola, os atentados de Madrid em 2004, e a crise política desencadeada pelos desmentidos feitos pela ETA depois das acusações de Aznar). Esta relação dá-se pela convocação de factos históricos, pela *mimesis* imperfeita por demasiado fiel à realidade. Trata-se do estabelecer de uma relação forte com a História, o que poderia secundarizar a dimensão estética das obras (já fui dizendo que não, pois é visível o aprumo que os romances exibem no plano da linguagem), o que em si diz muito do *ethos* do autor. Por vezes, em *O Revisor*, o narrador tece comentários sobre as reações políticas ao atentado de 11 de Março de 2004 em Madrid. O contrato de leitura que o romance conosco estabelece leva-nos a supor que tais opiniões serão partilhadas pelo autor empírico. E, desde logo, se reconhece aqui uma circunstância política e social: a realidade espanhola faz de facto parte da obra (Portugal, esse, é invisível em *O Reino*).

Recorrendo a uma linguagem limpa, próxima da transparência, embora depurada, esta

trilogia de Menéndez Salmón afigura-se redentora para o leitor por lhe revelar instantes eternos de amor – um sagrado tão quotidiano como invisível. No entanto, estes instantes são-nos revelados apenas no final da trilogia, marcada sempre pela crueza, veiculada num estilo contido e, de quando em vez, lírico, com isso provocando desencanto. No fim, percebe-se que o mundo humano descrito é um espaço marcado pela predação, conclusão igualmente aplicável ao *Reino*, de Gonçalo M. Tavares. Apesar disso, o final da trilogia constitui uma *promesse du bonheur*, apesar da lei da predação que se expõe e do estilo que se escolheu para fazer essa exposição. *Promesse du bonheur* que não redimirá nenhuma das personagens do *Reino*, embora a televisão console, por pouco tempo, Lenz Buchmann.

## ***4. Jerusalém***

### **Entrada: Do corpo**

Podes ler um livro que te parta o pescoço. O tal livro torna-se demasiado ortopédico para ti. Podes não ler nada e sentir-te um bípede de pleno direito, e poderás mesmo governar um dia. Enfim, é-te possível desejar sofrer e ver o mundo em ruínas. Ou então, noutros termos: Barthes dizia que o prazer do texto é masoquista. Até que ponto deixas o teu corpo desaparecer – eis o problema que te coloca a literatura. Não quero o pescoço para pensar, mas para ficar sem ele.

#### 4.1. Espaço, tempo, repetição, texto erótico, drama

*Jerusalém* possui um título que imediatamente evoca um dos lugares mais melindrosos da cena política internacional. Talvez Jacques Derrida tenha exagerado um pouco, quando, em 1993, numa conferência em Riverside, Califórnia, disse: «Hoje a guerra pela “apropriação de Jerusalém” é a guerra mundial. Ela tem lugar em toda a parte, é o mundo... hoje, ela é a figura singular do seu ser *out of joint*.» (*apud* Sloterdijk, 2009: 12) Exagerado porque os conflitos em Jerusalém não configuram uma guerra mundial, embora a cisão ideológica que dividiu o mundo depois de 1945 os tenha agravado. Jerusalém, nas últimas décadas, é a casa de um povo que historicamente conheceu a diáspora. Povo esse que, como se sabe, tem sido duramente perseguido pelo menos desde a destruição de Jerusalém e do Segundo Templo em 70 d. C.. Até ao momento em que, durante um século XX assaz educativo, os alemães colocaram em marcha o asséptico projeto de eliminação do povo judeu. Este projeto não se concluiu e deixou uma chaga no espírito europeu. Depois da *Shoah*, a fundação de um Estado pareceu, a muitos judeus, a única forma de assegurar a existência futura. A queda do muro de Berlim, em 1989, não constituiu, como se pensava, o fim das segregações, a aurora de um tempo em que a relação com o outro primasse pela racionalidade. Um muro, cuja construção foi de iniciativa israelita, tem separado Israel da Palestina, atravessando a Cisjordânia e a Jerusalém Oriental, para, supostamente, prevenir ataques terroristas perpetrados pelos palestinianos. Jerusalém é, assim, o espaço onde novas – velhas – segregações se reacendem.

*Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares não levanta questões políticas, contudo. Nem explora o facto de a cidade, ou antes, o espaço em que Jerusalém se há de erguer<sup>33</sup>, ter sido o berço de três monoteísmos (cristianismo, judaísmo e islamismo). Nem tão-pouco sabemos se é lá que a ação do romance decorre. No romance, Jerusalém é mencionada quando Mylia e Ernst evocam dois versos do salmo 137 da *Bíblia*: «Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita». Cantar repetidamente os versos permitirá aos judeus em exílio não esquecer o lugar – moral – donde provêm. É a interiorização de uma lei ao mesmo tempo que uma territorialização, a fidelidade a uma terra constitutiva duma identidade comum. Evocar

---

<sup>33</sup> Preciosismo que se explicará rapidamente. Em *A loucura de Deus* (2009: 44), Peter Sloterdijk considera que o antipaganismo islâmico inscrito no *Corão* implica um anti-urbanismo, pois o politeísmo nascera nas cidades, enquanto o islamismo, no deserto. Esta ideia parece-nos interessante: *um* Deus nascendo no deserto, espaço avesso ao outro, ao diverso, homogêneo, totalizante: «Deus é um nómada elevado ao céu e que se lembra das suas dunas.» (Régis Debray, *apud idem: ibidem*) Já a cidade se concebe como espaço de multiplicidades, de diversidade, de encontro cultural. Espaço onde o dissenso espoletado pelo olhar na face do outro ao mesmo tempo que não se esconde procura debelar-se através do convívio racional. O senhor Walser, assim, tentará materializar o projeto racional da urbanidade – intensificado na modernidade, ressalve-se – conquistando terreno a uma inaudita floresta (Tavares, 2006b).

estes versos, assim, aproxima Ernst de Mylia, é sintoma do destino que ambos partilham. Daí que, tragicamente, Mylia, já internada num hospital-prisão, no fim do romance, substitua Jerusalém por Hospício Georg Rosenberg (Tavares, 2008a: 247), o que, por um lado, filia a psiquiatria na moral, e, por outro, acentua a carga traumática – o rasgar do ventre e consequente deriva existencial – do seu internamento no dito hospício.

Este romance é diferente dos outros romances que constituem a tetralogia quanto à forma como são narrados os eventos. Ilustrarei esta tese com dois argumentos, que, respetivamente, explicam como se encadeiam os eventos e como se concebe o tempo, o que enriquece o enredo. Cada argumento será acompanhado por alguns exemplos que o comprovem. No final deste capítulo, dedicarei ainda um parágrafo a outra característica formal: os títulos de cada capítulo de *Jerusalém*.

A «fábula» – as aspas relembram Umberto Eco – não é narrada de forma temporalmente ordenada, o que acaba muitas vezes por intensificar o suspense. O primeiro capítulo ilustra-o: o leitor confronta-se logo nas primeiras páginas com a tentativa de suicídio de Ernst e com o desespero de Mylia. Os antecedentes não são conhecidos: a relação entre ambos, as causas da dor de Mylia, serão paulatinamente desvendadas ao longo do romance. O leitor é lançado sem aviso para uma situação em que o real se impõe traumáticamente. Outro exemplo, que também funciona como uma espécie de *captatio*: é-nos apresentado, no décimo capítulo, Kaas, já com doze anos, cujo pai, é-nos dito, é Theodor (Tavares, 2008a: 88). Um pouco mais à frente, no primeiro subcapítulo do capítulo XIII, tomaremos conhecimento de que Mylia e Ernst, cujas deficiências físicas já nos eram familiares, haviam-no feito em frente aos demais internos. No quinto subcapítulo do capítulo XIII, saberemos que Mylia está grávida. Um terceiro exemplo. Mylia e Ernst juntam-se ao excitado Hinnerk às três da manhã de 29 de maio. Mylia está com dores, Ernst, infantilmente, brinca com uma arma pertencente a Hinnerk. Até ao capítulo XXX, é o que é possível saber-se. No trigésimo primeiro capítulo, Mylia está num hospital-prisão que lhe evoca o Rosenberg, sem que o leitor saiba da razão – embora intua que a tensão do capítulo anterior terá levado Mylia a cometer uma loucura. Contudo, apenas o último capítulo do livro, o XXXII, o esclarecerá: Ernst, de forma acidental apesar de displicente, mata Hinnerk e foge. Mylia fica perto do corpo morto de Hinnerk, seja porque as dores não a deixam mover-se, seja porque espera que a igreja abra, seja porque se sacrifica. Isto é, as causas geradoras do mundo descrito no penúltimo capítulo, tão desejadas pelo leitor, apenas no último surgirão. Diga-se, ainda, que o narrador nos contará que um volume da investigação de Theodor custará, duas gerações mais à frente, o «preço de dois cafés» (*idem*: 218). É este o evento mais tardio, narrado no capítulo XXVII. O tempo é uma

categoria subvertida neste romance, o que contribuirá para que as mãos de quem agarrar o livro tremam durante a leitura.

Segundo argumento. A narração de determinados eventos é repetida, sendo que a focalização varia em cada repetição, isto é, o leitor tem acesso à forma como diferentes personagens perspetivam o mesmo evento. Um pouco como o que acontece em *Elephant* (2003), de Gus Van Sant, filme constituído por cinco planos-sequência que dão conta da forma como cinco personagens viveram o massacre no liceu Columbine. Comece-se desde já pelos eventos do primeiro capítulo. Ernst ouve o telefone a tocar enquanto prepara a passagem ao ato, isto é, o suicídio. A *ouverture* do romance relata a agitação, sem alguma explicação que a diminua, sem que o leitor conheça os antecedentes, que precede o ato de Ernst. De facto, o leitor é lançado para o romance – como os seres são lançados para o mundo. A voz narrativa centra-se em eventos-limite sobre os quais refletirá. Mais à frente, no capítulo XXIX, subcapítulo 4 (Tavares, 2008a: 233-235), o narrador retornará a este evento, mas sob a perspetiva de Mylia, que, depois de sair de casa, às três da manhã do dia 29 de maio, depois de sentir dores lancinantes e de escrever na parede traseira de uma igreja, onde não conseguiu entrar, decide telefonar a Ernst. Diga-se que a ordem destes pequenos eventos apenas no capítulo XXIX é aclarada. Outro exemplo significativo diz respeito à forma como Kaas e Ernst viveram o dia 28 de maio. No subcapítulo 1 do capítulo XXVII (*idem*: 209), narra-se, em dois parágrafos, que Kaas Busbeck se dirige para a sua escola e que Ernst Spengler retorna ao Georg Rosenberg. No terceiro parágrafo, a narração acompanha a entrada de Kaas na escola. No primeiro subcapítulo do capítulo seguinte, os dois primeiros parágrafos do capítulo anterior são repetidos; porém, durante o terceiro, é acompanhada a entrada de Ernst no hospício; durante os seguintes, a conversa que terá com o diretor Gomperz. Por fim, veja-se como o ato de Mylia, que sai de casa à procura de uma igreja, e o de Ernst, que se tenta suicidar, são reiterados. Em algumas das vezes são acrescentados detalhes, noutras o texto é puro e simplesmente repetido. No subcapítulo 5 do capítulo XXIX (*idem*: 236-237), Ernst está novamente defronte da janela. Desta feita, sabemos que, na sua cabeça, pensamentos e imagens se sucedem vertiginosamente, impedindo-o de se concentrar, pois o corpo o impele a agir. Depois de o telefone tocar, Ernst estancará, facto que não fora narrado no capítulo I. A psicanálise mostrou como esta passagem ao ato é a recusa do confronto com o trauma, a recusa da verbalização dele, e o conseqüente direccionar do desejo de matar o outro para si próprio. De certa forma, o toque do telefone é uma chamada do mundo simbólico, isto é, um convite a uma reentrada no mundo da linguagem. Daí que as imagens, os fantasmas, desapareçam da mente de Ernst logo que o telefone toca. É já perto do final do romance que

temos acesso a estes dados, os quais não faziam parte da primeira narração do evento. Ainda conheceremos o teor da conversa telefónica – alguém se diz em frente à igreja – e saberemos que Ernst ouvira um corpo a cair e finalmente que reconhecera a voz de Mylia. Um último exemplo. Mylia, nos subcapítulos 4 e 5 do capítulo I (Tavares, 2008a: 19-20 e 21-22), escreve «fome» nas traseiras da igreja e pensa que a fome é garante de imortalidade. Toda esta informação se retoma – e se repete – no subcapítulo 4 do capítulo XXIX (*idem*: 233-235). De resto, no subcapítulo 2 deste mesmo capítulo (*idem*: 228), repetem-se integralmente o segundo e o terceiro parágrafos do romance (*idem*: 7-8), isto é, a narração é circular, voltando no fim ao ponto inicial. O tempo sagrado é cíclico – o retorno da festa, do momento que celebra a cosmogonia. O tempo em *Jerusalém*, romance em que a tematização do sagrado se ostenta logo no título, é circular. Os eventos voltam. Mylia procura uma igreja, um espaço sagrado. Jerusalém era, diz Eliade (s/d: 73), «a reprodução aproximativa do modelo transcendente», criada por Deus ao mesmo tempo que o Paraíso, uma cidade santa, não conspurcável pelo homem nem pela história. E a igreja, por sua vez, é uma imitação de Jerusalém (*idem*: *ibidem*), é a casa que guarda a exuberância do ser – e a sua criação refunda o mundo. Mylia aproxima-se da igreja, isto é, busca a continuidade, empurrada por uma fome ontológica. Fica no limite, no exterior. À noite há obstáculos, a porta está fechada – o mal é noturno. No templo, repete-se o tempo originário fora do tempo (linear). O tempo primordial volta circularmente ao seu lugar dentro do templo. O tempo profano é o tempo adulto – a atitude de Mylia é infantil, sem utilidade. Hei de regressar a estes pontos.

O que aconteceu naquela madrugada de 29 de maio é misterioso. O leitor, à medida que vai lendo, constrói o evento. É graças a este jogo erótico, que consiste na encenação do aparecimento/desaparecimento do objeto de desejo, que se manifesta a raça da narração nestes romances. Não há por aqui «pornografia» (Barthes, 1988: 44), na medida em que não se revela tudo o que há para mostrar. Isto é, *revela-se*, *mostram-se* e *ocultam-se* os detalhes da ação. Quando lemos qualquer romance, o que nos motiva é a promessa de uma revelação progressiva: importa conhecer o fim da história. Para Roland Barthes (*idem*: *ibidem*), deve antes o texto ser «erótico», deve resultar do trabalho do romancista que mostra e oculta o que quer quando quer. Não sabemos ao certo quando ocorreu a ação do romance, nem onde. O texto deve apelar ainda à perversão do texto. Qualquer perversão usa ser o desejo da dominação pelo Outro. Na narrativa tradicional, dominamos sempre o desenrolar da *plot*, que se torna previsível. O que suscita prazer na leitura é esta relutância ao apaziguamento.

Os títulos são constituídos pelos nomes das personagens. As personagens não são



chamadas ao palco. Quando se chama por alguém é por não haver certeza de que o outro nos responderá. Chamar supõe algum ceticismo. Deus quando chama, cria eventos, o romance. Os títulos são isso: nomeações, são criações divinas, são hierofanias. O romance é o palco onde as personagens se debatem consigo mesmas e com as demais. O mundo também é um palco – e, já agora, assombroso. As personagens vão e vêm, entram e saem de cena do espetáculo do mundo. O romance exhibe e pensa o espetáculo do mundo. Sabemos quem esperamos, mas não o que esperamos, os títulos não fornecem resumos ou reflexões sobre a ação dos capítulos, como acontecerá em *Aprender a rezar na Era da Técnica* (e como é frequente nos romances de Broch, Musil e Doblin). Há um palco, uma cidade, Jerusalém, onde as personagens se encontram, geralmente de forma pouco cordial. Uma exceção: Ernst afaga Mylia quando a encontra desmaiada junto à cabine telefónica. Durante a sua intervenção, intitulada «O sagrado depois da religião: fascínio e terror nos romances de Gonçalo M. Tavares», num ciclo de conferências do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho dedicado ao tema «Literatura e Religião», Luís Mourão apontou que uma das raras manifestações de afeto em toda a tetralogia foi uma carícia que Joseph Walser fez à máquina ainda quente com o indicador. Acrescento a carícia, também com o indicador, do louco Ernst ao rosto da louca Mylia. Ambas com o indicador: leves, quase assépticas, provas de uma aproximação que, *malgré tout*, não alijam a distância. A mão não é apenas símbolo daquilo que pode afastar os homens uns dos outros – o fazer, a técnica. Graças a ela podem os homens aproximar-se uns dos outros, ela dá, um gesto seu pode manifestar o poder do dar dando-se ao outro. Os títulos de cada capítulo, em suma, anunciam as personagens, o que formalmente aproxima este romance de um texto dramático. Isto é: os títulos dos capítulos de *Jerusalém* são didascálias minimalistas.

#### **4.2. Rezar, abandono, mãos, rasto**

Mylia bate à porta de uma igreja: a mão busca agenciamentos. Isto é: não sou eu/mundo, mas algo como eu-no-mundo-com-o-mundo-pelo-mundo-eu. Ou antes: (eu)-dor-corpo-barriga-mão-porta-igreja. Mylia é menos técnica, no que o técnico tenha de dominador. É mais pessoa, um ser relacional. O fazer supõe a separação homem/natureza. Assim, com barra: homem/natureza. A filosofia de Deleuze propõe-nos que o homem está dentro da natureza, ligado a ela, em relação com ela, como se encontra ligado ao espaço, com ele

estabelecendo conexões interminavelmente. O espaço não é extensão para um *cogito*. Vemo-lo de dentro e estamos dentro dele. Supô-lo é ir além da metafísica.

Na forma de inquérito kafkiano, *Riget I e II* têm pontos de contacto com *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares. Por exemplo, a semelhança entre Mylia e a senhora Drusse, ambas presentindo uma realidade para além da material. Ambas são esquizofrénicas. Mylia procura instintivamente Deus. Na tetralogia, para além do absurdo kafkiano, a questão do sagrado religioso emerge. Especialmente com Mylia, que se sacrifica. A esquizofrenia não é senão a ligação a intensidades, a ligação com o concreto, pelo descentrar subjetivo. Não há em Mylia a noção do eu, do embaraço, embora seja forte o que a empurra para uma realidade mais funda. Todavia, esta busca de um encontro é o reconhecimento de uma derrota – Deus está na minha dor, é a manifestação dos meus limites, pensará Mylia. Deus é um furor negativo. A derrocada da expectativa precede, ou melhor, origina, a fome de Deus. Deus é a expectativa que se espera. Não há Deus sem espera, nem sem ceticismo. Espero uma expectativa, que não sei se virá ao meu encontro, pensará Mylia. Bato à porta, chamo por Deus. Chamo por Ele, não sei se ele ouvirá o meu chamamento, nem tão-pouco sei *quem, o que é que* ouvirá o meu chamamento. Quando chamo, tenho dúvidas – saio de casa a meio da noite, arrisco-me por aquilo que não sei, que não se submete a representação. Chamo-O – *epochê* da certeza. Quando O chamo não tenho a certeza de uma resposta. Rezar não é o mesmo que pedir uma pizza. Bater à porta de uma igreja é a forma que Mylia encontra para começar a acreditar quando não tem a certeza de que acredita. A passagem ao ato é que elimina as dúvidas de que não se acredita; com o ato acredita-se, acredita-se agindo.

Mylia vai: há aqui algo de maquínico, de animal. O corpo que decide. Cisão: de um lado, a dor, o corpo que a dor lembra; do outro, a fome ontológica. Escreve «fome» à mão com giz. A máquina degrada a relação com o ser. Com o giz há traço do ser, «fome» escrito à mão mostra o ser. O traço mostra, revela, *retrata*. A máquina de escrever, por exemplo, é um *medium* demasiado ostensivo, autoritário, esconde a origem e a essência. O que lembra o corpo, a dor, sugere o que está além dele, é a mão. «Quem ama escreve nas paredes» (Jean Cocteau, 2012: 13). Mas Mylia fica à porta. Abandonada, e em relação de bando (Ernst e Hinnerk). A loucura também é abandono: o que é exterior à normalidade (louca, diria Arno Gruen) é interiorizado, internado. O hospício «encerra o exterior» (Agamben, 1998: 35), as franjas da normalidade. O abandonado está exposto, aberto ao outro – queira-o ou não. O bandido é também aquele que se aproxima em demasia do outro, em virtude da sua exclusão, do seu abandono. Todos foram banidos e têm como condição «estar à mercê de» (*idem*: 36). E não se esqueça que Cristo também é abandonado. *Ecce homo*: Hinnerk sozinho no seu quarto,

abandonado, indiferente à Lei. É o que não possui discurso inteligível (a parábola), que não é representável, traduzível. O que morre na cruz, diz Hegel, é também o Deus que está além de Cristo. (Nietzsche não estava a desconstruir o cristianismo, estava a dizer que o cristianismo se desconstrói a si mesmo: o Deus morto.) Deus entra na história – o sagrado torna-se profano. Deus é o abandonado que abandona os homens (à sua liberdade). Mylia é abandonada como todos os homens – sai de casa e procura uma igreja. Deus dá liberdade aos homens. O facto de Deus abandonar os homens abre-lhes a possibilidade da ética. Este Deus não é o abraâmico, o Deus que obriga os homens a rasurar a ética, o amor, a empatia. A ausência de um absoluto condena os homens à liberdade<sup>34</sup>, a ausência de um sentido totalizador pode contribuir para a libertação do homem. O Grande Outro é a instituição que garante o sentido para as coisas. Na cruz, morre a garantia de um sentido profundo para as coisas, morre Deus, morre o Grande Outro, que assegura uma secreta harmonia para um mundo aparentemente absurdo. O abandono, assim, para além da possibilidade da ética, da liberdade, pode proporcionar a abertura à radical diferença do outro. Abertura não à diferença conceptualizada, encaixada em esquemas racionais de representação, isto é, à diferença sem fissuras, mas à diferença conflituante, não assimilável, e por isso espectral. Isto é, o abandono é condição para a *convivência* com o outro, para o reconhecimento do real com fissuras. O abandono permite abandonar-se, sem tremores nem nostalgias, o projeto de «extermínio da ambivalência» que a modernidade ambicionou (Bauman, *apud* Pereira, 2011: 84 *et passim*). O outro é a traquina fenda no telhado de que necessitamos, aquela que o senhor Walser repudiou (Tavares, 2006b: 34), o espectro que aparece e questiona o *nosso* mundo e o *nosso* sentido.

Mylia está abandonada, bate à porta da igreja, não obtém resposta, não chega a rezar. Entrega-se, vai presa. Escolhe ir presa ou não tem escolha? Afinal, tem pouca mobilidade por causa das dores. Sacrifica-se, arrisco, depois de Ernst, algo inconscientemente, ter direcionado a sua pulsão de morte para Hinnerk. Mylia quer entrar na igreja, quer rezar, ou seja, quer juntar as mãos: «Only a being that, like man, “has” speech (*Wort, mythos, logos*) can and must have hands thanks to which prayer can come about, but also murder, greeting and thanks, oath and signal (*Wink*), *Handwerk* in general.» (Derrida, 2008: 45) Sem triunfalismos – porque a questão não deverá ser «podem os animais falar?», mas «podem os animais sofrer?», como Jeremy Bentham ensinara. Mylia sofre, isto é, uma máquina corporal, entendida como outro, sofre. A aproximação à igreja visa ajudar a suportar a dor. O sofrimento tem o condão,

---

<sup>34</sup> Sloterdijk (2008) considerou que a condenação dos europeus era política – o liberalismo americano. Os europeus passariam a poder escolher o destino das suas viagens, isto é, iniciou-se, no pós-guerra, a era do frívolo. Certo, mas também a era conflituante, mas por isso mesmo estimulante, que a democracia inaugurara.

muitas vezes demasiado inconveniente, de desvendar as fissuras do real. O desespero cria as condições para um salto de fé. São aquelas fissuras que não se deixam simbolizar. A religião será, nesse sentido, a resposta à dor – esperamos dela uma resposta que nos ensine a responder, a responsabilidade. Mylia acredita que haverá um acerto de contas – bate à porta, procura transpor um limite, também por acreditar nisso. Isto é acreditar em Deus – acreditar no juízo final, diria Horkheimer (*apud* Molder, 1999: 146), no facto de que a injustiça não está selada e pode ser redimida. Benjamin, contudo, de acordo com Maria Filomena Molder (*idem*: 154), considerará antes que a redenção é algo que persegue o homem, que vai ao encontro dele, que se lhe põe à consideração quando ele se confronta com os destroços do real, com a desagregação ínsita ao que ele vê, despertando-lhe o terror e a piedade. E aqui deparamo-nos com outra iconografia: o Deus severo, que castigará os malfeitores do Georg Rosenberg.

É um rasto, a religião, diz Gianni Vattimo (1996: 95). Algo que pensávamos estar esquecido retorna. Rezar é um performativo arcaico, infantil: Mylia urinando atrás da igreja, perdendo a verticalidade que Gaston Bachelard considera constitutiva do ser.<sup>35</sup> A religião aparece. Aparece no limite – pouco viva, quase morta está Mylia. O que busca Mylia? Deus, talvez. Esse Deus cuja adoração evita que os homens sejam loucos (Tavares, 2008a: 61). (E o que os tornaria loucos? O seu abandono, isto é, a sua liberdade?) Talvez alguma proteção – a iconografia de Deus como mãe, que protege e compreende, indemne, plena de vida, dilatada, fecundadora, a Coisa Mesma (Derrida, 1997: 69). Talvez procurasse algum consolo: um sítio onde pousar a cabeça. Em contrapartida, não havia «nenhuma luz nas proximidades, revelando que o mundo estava morto, ou ainda não tinha nascido.» (Tavares, 2008a: 19) A ausência de luz também é reveladora – iluminismo e religião afinal têm pontos em comum. A razão também revela, como a aparição. A catástrofe ilumina – o século XX é exemplo.

### 4.3. Cidade, outro, corpo, arma

A cidade é, na sua essência, civilidade, urbanidade. Ou, quando menos, promessa disso. É a cidade que coloca ordem tanto na natureza, como no Ocidente, isto é, na queda, como

---

<sup>35</sup> Mylia sente-se inclusivamente culpada por ser mulher – o corpo feminino não lhe permite urinar de pé. A mulher quando urina assume uma posição animalesca. O homem mantém-se vertical. O êxodo humano para fora da biologia deu-se com a verticalidade. A horizontalidade, nesse sentido, recupera, pelo menos, o rasto das simbioses que se perderam com a verticalidade. Urinar constitui, para Mylia, uma humilhação, a regressão momentânea ao estado animal.

ensina a etimologia. A filosofia, entendida como reconhecimento do outro e da responsabilidade que o outro exige, não nasceu nos pântanos (Pereira, 2011: 15). Na cidade, a convivência humana torna-se possível – se o custo disto é a neurose, isso é a outra conversa. De resto, a existência de cidades supõe a impossibilidade da autossuficiência. É um espaço em que são supostas multiplicidade e diferença. É um espaço de possibilidades, em suma, em que a demanda totalizadora de sentidos, identidades, religiões, culturas, se contraria. Espaço outrora dominado pela natureza não-humana. É onde se dá corpo a uma «ideia de mundo», onde a urbanidade (aos olhos de ingênuos como Kaas) é suposta.

A perfeição das ruas abafava outros jogos, os passeios em linha recta eram caminhos naturais reforçados por uma ideia de mundo puramente humano: nos passeios, mesmo de noite, quase sem circulação automóvel, havia uma sensação de segurança: como se por cima de construções artificiais não pudessem ocorrer acontecimentos animalescos. (Tavares, 2008a: 144)

Em *Jerusalém*, ao espaço urbano falta urbanidade, contudo. Theodor Busbeck, por exemplo, é médico, deleita-se com fotos compostas por quadros sádicos e frequenta habitualmente prostitutas. Theodor, de resto, segue a lei do pai, espécie de lei perversa além da própria lei civil. A cidade, não só a de Jerusalém, diga-se, é um espaço em que a lei é abertamente denegada, em favor de uma outra lei, mais próxima da natural. Algumas personagens, como Theodor Busbeck mas sobretudo Lenz Buchmann, quando seguem essa lei passam inclusivamente por cima do seu próprio desejo, comportamento aproximável do furor timótico que os monoteísmos estimularam. Isto é, a lei perversa funciona de forma análoga à da lei religiosa. Outro exemplo disso mesmo é Hinnerk Obst, cujo rosto era marcado pelas «olheiras quase de animal nocturno.» (Tavares, 2008a: 66) É no corpo que se inscrevem marcas, às quais se podem atribuir sentidos, disseminados, naturalmente, supondo-as significantes. Um corpo não é um texto, todavia. O corpo é o que se retrai, que evita toda a hermenêutica em toda a sua singularidade. O corpo, este corpo de Hinnerk que nos é dado imaginar, eis *isto*, o corpo de Hinnerk, na sua irreduzível singularidade, é outro. As crianças dizem: «*ecce homo*». Apontam, mostram-no. Pela cidade anda muita gente, rostos e corpos cuja maioria jamais voltaremos a ver. Cada corpo na sua fulgurante singularidade, negando a existência de *o corpo*. Com cheiros, linhas, volumes, sulcos, efrações, brilhos, olhares, movimentos, cores, vincos, diferentes. As crianças reconhecem o outro: eis o homem. O homem é o corpo. O homem é o outro. Cristo é um corpo (de homem): *hoc est enim corpus meum*. O corpo (de Hinnerk) mostra-se: *eis* o homem. Bem vistas as coisas, todo o corpo se

mostra, reflexivamente – e mostra o eu detrás retraído com ele: «O corpo é o ser-exposto do ser.» (Nancy, 2000: 34) Hinnerk mostra-se, mostra o monstro. O monstro é o que se mostra, justamente para que se evite vê-lo. As olheiras, de forma inadvertida e pouco avisada, mostram o monstro, apontam para o monstro. Eis o monstro. Não apenas as crianças, os igualmente menos avisados professores: vou chamar o homem. O homem é o monstro que involuntariamente se mostra porque o seu corpo se mostra-a-si (o homem não é apenas *aquela* homem, é também a condição humana). (Quando encontra Ernst Spengler e Mylia, Hinnerk mostrará com a mão uma arma. A mão é a monstruosidade que se mostra.) Hinnerk, o monstro, ei-lo, o homem, na sua abissal alteridade. A cidade é, assim, montra, espaço onde se mostram corpos, outros; aquilo que é mostrado é o monstro no seu olhar vazio. Werner Herzog (2005), em *Grizzly Man*, considera ilusório pensar que o animal é mais bondoso de que o homem, isto é, mais humano de que o humano. Werner Herzog dir-nos-á, por sobre um grande plano de um olhar de um urso, que todo o gesto hermenêutico é vão. Ou melhor: se o olhar do urso diz alguma coisa, será apenas a indiferença com que aborda o mundo. O olhar não nos diz nada, não vale a pena ler. Mas o homem é também o animal que sobre-interpreta. As olheiras de Hinnerk não são significantes, portanto, são o vazio, e é em consequência disso que o corpo será sempre outro. Hinnerk está permanentemente com medo desde que participou numa guerra. É um medo patológico, pois não tem descanso, nem depende de circunstâncias exteriores, de objetos, de situações que possam colocar em risco a existência. E, desde logo, porque Hinnerk está muito próximo do *infans*, sem fala, com o corpo tenso: «Em qualquer diálogo, Hinnerk assumia a função de quem corta caminho, do apressado. *Não tinha vontade de brincar*, dizia.» (Tavares, 2008a: 95) Hinnerk ainda não saiu realmente da guerra, período em que não existe nem previsibilidade, nem rotinas, em que o caos é a ordem. A cidade é a hipótese da ordem – da paz. O corpo do histérico é compacto, extremamente fechado em si, concentrado, bloqueado, incapaz de se espriar. O medo nega a possibilidade da abertura. Um corpo com medo não é um corpo: é impenetrável. O medo dos outros adensa a impenetrabilidade do corpo de Hinnerk. Reifica-se, torna-se uma coisa. É de facto a Coisa – como se ver livre dela? Não posso sair do real. Talvez possa, há sempre a palavra: as que digo e as que oiço, leio, vejo, sinto. O outro não é o que me interpela, com que me posso, ainda que de forma instável e momentânea, relacionar. «Esse medo, sendo algo que não saía, era já como um dado físico concreto.» (Tavares, 2008a: 65) Um ritual pode bem engendrar um mundo. Hinnerk teria que estar permanentemente em alerta, em guerra. Em paz, continua permanentemente em alerta: o corpo é o outro que nos pode comandar. Não se sabe o que ele terá vivido ou visto durante a guerra: o absurdo da vida e da morte e até que ponto o mundo

simbólico se torna insuportavelmente absurdo perto daquele absurdo. E é justamente de forma absurda que matará Kaas e que morrerá às mãos de Ernst Spengler: a arma disparou sozinha.

*Eis* senão quando Hinnerk deseja, perdendo o medo. Sairá de casa, durante a madrugada de 29 de maio, abrindo-se ao descaminho da cidade. Perde o medo porque encontra o objeto que o protege, encontra o seu fetiche: o cheiro humano. É o seu cheiro no punho da arma que lhe despertará o desejo perverso de comer carne humana. Da autofagia à antropofagia. Quer devorar o outro, incorporar a alteridade, rasurando-a. O metal da arma é frio; o punho, quente, convida à transgressão de um interdito que regula as comunidades humanas. Estranha forma de se regressar à mãe: alimentar-se daquele que nos alimenta. Hinnerk descobre o gosto pela carne humana – e assusta-se. A essência de adorar: *ad oris*, levar à boca. Enquanto o fetiche estiver presente, o medo desaparece. É uma forma de controlar o inconsciente. Comer o outro saciará finalmente. A vontade de comer o outro demonstrará a Hinnerk como afinal «a necessidade de matar» é mais «nobre» (Tavares, 2008a: 98) de que a de comer e como o «perigo» é fundamental para forçar o movimento, o qual, por seu turno, o tornará um «fazedor» (*idem*: 99). O perigo força a serendipidade. (Esta teoria, fundada na lei natural, procurará a sua aplicabilidade política em *Aprender a rezar na era da técnica*.) Convém não subestimar a relação afetiva dos humanos com os seus artefactos técnicos. John Gray (2008: 27) diz: o carro nem sempre encurta espaço, nem sempre permite ganhar tempo, tem valor porque se acreditar que ele emancipa o condutor. Os artefactos são significantes que desejamos, obviamente. O que aproxima o homem de Deus, ao torná-lo criador. A arma tem um poder destrutivo e construtivo (recomeça o desejo de Hinnerk). Hinnerk descobre na arma, mais precisamente, no punho dela, o seu desejo. Tocar a arma completa o corpo: o prazer do contacto frio da barriga com ela. Hinnerk descobre-se nela. A arma é um espelho que o eu atravessa, possibilita auto-compreensão. Transportar a arma é um ganho narcísico: não sou completo sem ela, não *sou* sem ela. Sou partes sem vontade que as una. A arma é mais de que uma prótese: ela é a minha hipótese de corpo, ela é o meu corpo, diria Hinnerk. A arma é o significante em que fixo o meu desejo: fetiche que me ensina a mentir ao medo. Em Hinnerk, desejar é destruir (um significante atrás do outro, incessantemente) de forma transparente. A arma ilumina-me: o fascínio e o terror que me são despertados pelo corpo masculino. Um artefacto técnico desbloqueia, retorna o recalado: eis o real, eis o meu gozo – *eis* o sagrado.

Voltando um pouco acima, *isto* é uma tese. A cidade: a procura, o desejo de relação. É o encontro, o inevitável encontro: «a lei orgânica do próprio sujeito na efectivação prática dos seus limites, isto é, no ponto de aquisição da sua própria liberdade pela conexão com a

liberdade do outro» (Magalhães, 1999: 75). Em resumo, o nó de liberdades que se forma na madrugada de 29 de maio. Hanna quer gozar, não quer dinheiro; Theodor Busbeck deseja uma prostituta, por estética (contemplação); Kaas Busbeck deseja o pai, um pai que seja lei; Hinnerk Obst deseja o desejo do outro, a sua motivação é a rivalidade mimética; Mylia deseja a mãe desejando entrar na igreja; Ernst Spengler deseja um corpo significante. A cidade são singularidades geograficamente próximas – é o inevitável encontro.

#### 4.4. Loucura, moral, loucura da moral

Mylia, esquizofrénica, casa-se com Theodor, psiquiatra. (O louco é o que não tem função, ou cuja função é a loucura. As casas de internamento, durante os séculos XVI e XVII, juntavam pobres, loucos, desempregados, criminosos. Todos trabalhavam: a ociosidade é perigosa – e louca, resulta de uma falha moral, como Michel Foucault (2004) demonstra na sua *História da Loucura*.) Ao cabo de oito anos, Mylia é internada no hospício Georg Rosenberg. Não tanto devido à incapacidade de lidar com a alteridade, com esta estranha alteridade, que, com o convívio, se normaliza, mas porque Mylia se magoa a si mesma. Theodor gostava de saúde, dos corpos cuidados. Da ordem nos corpos – dos corpos normalizados. A normalização depende da obediência, eis algo que avulta da leitura de Arno Gruen (1995): ajustar-se à realidade exterior implica negar a realidade interior. Theodor, enquanto médico, é um produtor de corpos. Enquanto espírito, é um produtor de corpos. Vê almas, de forma racional, procurando uma representação para o corolário de um raciocínio, enquanto Mylia entre-vê o que não tenta sequer simbolizar. Visiona o real que resiste à simbolização.

Em «Os Loucos», um dos capítulos de *Jerusalém* (2008a: 79-86), não é muito visível a natureza coercitiva do hospital psiquiátrico Georg Rosenberg. Assistem-se às ações de Gomperz que coagem e diminuem moralmente os doentes; Gomperz exerce assim uma autoridade moral que lhe é exigida pelo cargo de diretor. Neste capítulo, sobressaem comportamentos, talvez «loucos» não seja o adjetivo mais preciso, imprevisíveis e inusitados. Comportamentos que destoam da normalidade que reconhecemos a outros comportamentos. Sobretudo por lhes faltar a finalidade. Neste sentido, aquilo que define o humano



mentalmente saudável<sup>36</sup> seria a previsibilidade – ou a ausência de individualidade – comportamental do sujeito. O humano seria tanto mais humano quanto menos fosse ele mesmo homem mas mais uma ideia do que seja o humano.<sup>37</sup>

E seria também o pragmatismo, dado que os comportamentos loucos são improdutivos, e, nessa medida, imorais. E aqui pode abrir-se um conflito entre a moral e a ética – e a loucura da normalidade (Gruen, 1995). O ato ético é punido: a solitária. O louco é o impreparado para uma função, para um lugar na máquina social. E reversivelmente: o número de loucos não acompanha a curva demográfica, tem tendência a aumentar de acordo com outras variáveis, como a miséria e a guerra (Foucault, 1999: 381). Os agenciamentos do louco são improdutivos, não reproduzem capital. O hospício Rosenberg, ou antes, o capitalismo (no fundo, é disto que se trata), perde três milhões. A punição: esterilização. Mylia é tornada estéril por ter bloqueado o fluxo de capital. Pelo facto de serem improdutivos, os esquizofrênicos pertencem constitutivamente a um plano de imanência. Não se embriagam com transcendências. Nomear um louco é um performativo político, é um produto da moral burguesa, sendo o hospício o local onde se concentra a imoralidade. Bane-se a imoralidade, cria-se um cordão sanitário: isolar o imundo. Local sagrado, lugar fora do espaço laboral, de circulação de bens, pessoas e serviços. Vedado, controlado, vigiado. Fora, com um dentro bem protegido, bem delimitado. Segregação arbitrária: «A letra com o sangue entra», diz Nietzsche (2008: 54), eis a genealogia da moral. A violência dos tratamentos, a da nomeação e a do internamento. A loucura é assunto de Estado. Os loucos são homens sagrados, são intocáveis na sua desumanidade. As dificuldades motoras de Kaas: «Eu não posso lutar contigo, eis a frase mais ofensiva que Kaas alguma vez ouvira.» (Tavares, 2008a: 92). São intocáveis: não têm corpo. Curiosamente, o corpo dos loucos é etéreo, sendo tocado pela mão asséptica da ciência. É a carne devindo conceito, esquivo ao toque, onde é proibido de tocar, de fazer vibrar a sua «arqui-téctónica» (Nancy, 2001): *noli me tangere*. O corpo dos loucos não se imiscui com todos os outros corpos. Não se expõe, não contacta, não forma a massa esponjosa de massas que compõe as cidades, promotoras da proximidade, da promiscuidade

---

<sup>36</sup> Uma cena deste teatro da loucura: «Marko vê televisão o dia inteiro. Desde o momento em que se levanta até se deitar. Ninguém o consegue tirar dali. Pode acontecer qualquer coisa, diz.» (Tavares, 2008a: 81) Os *media* são a deslocação da expectativa para fora da realidade. Esperamos acontecimentos mediados, não pela nossa experiência, enquanto *media*, justamente, por aparatos técnicos. A intensidade do acontecimento perde-se quando vistos pela televisão. Acontecimento fraco: desejo de acontecimentos e eterna expectativa.

<sup>37</sup> O louco revela um inconformismo que não se ajusta ao mundo. Digo louco, isto é, concebo-o como ser genérico. Os outros, enquanto emissários da realidade, aproveitam-se dos loucos. São uma força que esmaga o outro. O deslocado, o absorto pela lógica, os senhores do *Bairro* estão ao nível do desinteresse da arte pela arte. Os habitantes do *Bairro*, assim, são uma reelaboração da visão alienada que se concede ao modernismo, sobretudo ao poético.

de cheiros, micróbios, pelos, cabelos, secreções, suores, feromonas, condenado à individualidade numérica, à cela, ao grupo patológico (primeiro, os loucos, depois, os maníacos, os esquizofrénicos, etc.). (A felicidade de Mylia e Ernst quando fugiram do hospício, como a imagino: «estamos no meio das pessoas, no meio de corpos, aqui não somos a exceção isolada, não temos uma película a separar-nos dos demais, e temos um corpo, tomamos café, estamos-fora, estamos-aí, entregues à extensão do nosso corpo, fora de esquemas binários: louco/não-louco, normal/anormal, perigoso/inofensivo»). O corpo do louco é, consecutivamente, demasiado humano.

A loucura, na idade moderna, está submetida a um processo de racionalização, de moralização. Racionaliza-se o louco: horário para levantar, comer, conviver, dormir. Comprimidos para curar. Castigos para as imoralidades, censuras várias, paternalismos. Não se trata da loucura imaginativa da Renascença, da loucura livre. (A Renascença também banuiu os loucos nas suas naus, note-se. Porém, era concebida literariamente – de Cervantes a Shakespeare – como criativa.) A loucura, na idade moderna, aprisiona, quando, na Renascença, libertava. Delimita-se o objeto para que ele se torne investigável – para que ele se pense. A loucura, como se disse, não é racional. Não sendo razão, não-é, é manifestação do não-ser. Paradoxo: pensar o nada. Devolve este nada ao seu nada, conjurando-o. Bane (provisoriamente) este nada para onde ele possa ser vigiado e para que o que não é banido seja sobrevalorizado. O mundo nasce como conjuração do imundo. Banir institui e aprofunda a diferença. O internamento é a inclusão do excesso que é expelido. Um escarro formal que se mantém dentro do organismo. Uma forma de encerrar o exterior. Gomperz pergunta: «Em que deve pensar um homem? Para onde deve o homem dirigir o seu pensamento?» (Tavares, 2008a: 105) O hospício é ortopédico ao ensinar a direccionar o pensamento. Para o bem, para a moral. A loucura é entendida, a partir do século XIX, como sintoma duma falta moral, diz Foucault (1999: 294), que deve ser reconhecida pelo louco. As causas da loucura deixam de ser materiais (humores, vapores, sangue, bílis negra). Está aberto o caminho à psicologia e à moral. O louco deve assumir a culpa, confessar-se. As perguntas de Gomperz são um método de extorsão e, simultaneamente, de criação da verdade. Extrair do louco uma verdade que lhe é lá colocada por terceiros. Suplício do interrogatório, do assombramento moral. Gomperz exhibe a lei e, com ela, a sua força (dele e da lei). Exhibe-as aos doentes e a Theodor. Gomperz não se baseia na hermenêutica do que o doente diga, mas na verdade formal daquilo que ele diz. A própria moral é, antes de tudo, um saber formal. O doente é avaliado: sabe ou não sabe? O hospício é um complemento repressivo da família (Theodor ajuíza o ato de Mylia, a tentativa de suicídio – a família tem estatuto jurídico, avalia a loucura pela vergonha), por um

lado, e da escola, por outro. Inculca uma verdade formal, fabricando indivíduos submissos, que repetem o que lhes é transmitido. Claro que este saber não prepara ninguém para a alteridade do real. Saber-se as regras não ensina a jogar.

O hospício fabrica sujeitos-*standard*. Como? Domesticando o corpo, estabelecendo-lhe o ritmo, cifrando-lhe os gestos, forçando-o a enunciar. O corpo é pensamento – e reversivelmente. A devolução do corpo normalizado à cidade é o grande objetivo. Eliminar o outro do outro. Aceitando o raciocínio de Gomperz, a saúde é um performativo: está são. Passa pelo juízo de terceiros. O bandido, por via do latim ligado ao banido, ao abandonado, ao que anda em bando, é, de acordo com as fontes anglo-saxónicas e germânicas que Agamben (1998: 103) apurou, o «homem-lobo». Tem uma condição de limiar, nem fora, nem dentro, nem animal, nem homem – o internamento. Habita ambos os mundos sem pertencer a nenhum (esta noção de limiar é amplamente discutida nos estudos pós-coloniais, nomeadamente por Homi Bhabha e Spivak, e nos estudos culturais, por Stuart Hall). Agamben (*idem: ibidem*) ligará este achado ao *homo homini lupus* de Hobbes: o lobo não é uma condição pré-urbana e pré-jurídica do homem que reemerge em situações de exceção, quando a cidade se dissolve, mas tal limiar é condição da própria cidade e do direito. Ou seja, o estado de natureza não precede a fundação da cidade, mas é «um princípio interior a ela» (*idem: ibidem*). A condição de *homo sacer* e de soberano, dos que estão dentro e fora da lei, faz parte da essência da cidade. Retomarei este ponto aquando da interpretação de *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

#### 4.5. Investigar, sadismo

A Theodor Busbeck vem o real interromper a investigação. É convocado para a resolução de problemas do mundo social com que se relaciona. Theodor está no ponto em que estão os senhores do *Bairro*: o real é uma maçada. Porém, Theodor irá confrontar-se mais dolorosamente de que os senhores com este facto, não só devido ao facto de ser pública a ‘traição’ de Mylia, o que por si só é humilhante, mas também porque Gomperz faz questão de ostentar o prazer que retira da situação de Theodor. (Prazer esse severamente refreado pelo dinheiro que terá que pagar a Theodor pelo seu silêncio.) A investigação de Theodor consistia em entender o horror ao longo da História, «perceber o funcionamento da máquina da História» (Tavares, 2008a: 58). Pretenderia, ainda, compreender se a violência entre Estados

vinha aumentando ou diminuindo e, depois, chegar a um gráfico, «um único gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos tempos ou a aumentar» (*idem*: 50). Importar-lhe-ia estudar os momentos históricos em que uma nação com poder, «a parte forte, sem qualquer justificação – ou pelo menos sem a grande justificação que é o medo – dizimou a parte fraca» (*idem*: 51). Nesse sentido, o seu estudo centrar-se-ia em extermínios, genocídios, campos de concentração, procurando prever a evolução do horror e, através destas previsões, salvar pessoas, evitar o sofrimento. Isto é, Theodor crê numa empresa messiânica. Seria ele a colocar uma ordem no corpo social. Como todo o profeta, lê apocalipticamente o mundo e alça-se à transcendência de inverter o destino do mundo que teria sido capaz de prever. Este projeto, diz-nos o narrador logo que o apresenta, é «utópico» (*idem*: *ibidem*). No entanto, no nosso mundo de humanos, já houve quem colocasse a questão nos termos em que Theodor a colocou, sendo disso exemplo Steven Pinker, professor de Psicologia na Universidade de Harvard, na obra *The better angels of our nature* (2011). Com conclusões diferentes das de Theodor, é certo, com métodos diferentes (Theodor contará as vítimas de guerras e de massacres, enquanto Pinker terá uma abordagem cognitivista, comprovando, com números, que as nossas percepções da violência não correspondem ao efetivo grau de violência da nossa sociedade), mas com pontos de partida iguais. Pinker, baseando-se nas investigações recentes em História, Psicologia, Ciência Cognitiva, Economia e Sociologia, argumenta que a nossa era é menos violenta, menos cruel e mais pacífica do que qualquer período anterior da existência humana. Para fundamentá-lo, não só recorre a dados que comprovam que hoje menos pessoas morrem de morte violenta, ou sofrem atos violentos ou cruéis de outros, de que em séculos anteriores, como acredita que o raciocínio, para além de ser uma ferramenta que permite antecipar o mal, minorando-o, possibilita pensar o ser humano de forma abstrata e universal (os Direitos do Homem são disso a materialização), facto que contribui para o progresso moral. Não discutirei esta argumentação profundamente. Apenas considero que se deve destacar que a empatia dificilmente germinará no terreno árido do Direito.

Theodor dizia que controlar a loucura é torná-la previsível. O mesmo com a História, concebida como um corpo. Ora, o corpo humano não é bem o mesmo de que o humano. Embora nem sempre previsível, o funcionamento do corpo é menos imprevisível de que o comportamento humano. Nesse sentido, deveríamos supor não só uma «máquina animal», como conceberam os cartesianos, como uma «máquina humana». E, para além dela, uma máquina da História, isto é, um corpo da História, cognoscível mediante princípios mecanicistas. Theodor supõe um princípio unificador de toda a História, princípio esse que

segue um roteiro teleológico redentor: no fim da história não haveria agressores nem agredidos, todos os povos teriam as suas dívidas saldadas e, supostamente, a violência deixaria de ter razão alguma para emergir. Theodor é, como, aliás, o próprio faz questão de sublinhar, um religioso: «O homem saudável quer encontrar Deus.» (*idem*: 61) O fim do estudo de Theodor seria encontrar «uma fórmula numérica, objectiva, humana poderia mesmo dizer, não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos ou de ânimo, uma forma puramente matemática, puramente quantitativa, serena, diria, uma fórmula serena.» (*idem*: 51) Esta fórmula humana é Deus, assim. Deus tem que ser simbolizado – nem que seja por um número. Deus só é se representado. O homem saudável é aquele que tudo é capaz de lentamente representar:

Sou médico, sou um homem formado na ciência, no chão duro e compacto; não sou adepto de voos ou de saltos, sou adepto da consulta, do estudo, da comparação, dos pequenos cálculos sucessivos, da progressão, do respeito pela lentidão, pelo processo, pelos métodos, pelo progresso. (*idem*: 52)

Theodor é um crente metódico, científico. Não funciona com revelações, que implicam uma aceleração do conhecimento. A ciência é lenta, não dá saltos. A revelação coloca *ad oculos* a essência das coisas. Todavia, acontecimentos como a *Shoah* não se cristalizam em palavras, em imagens, em sons, em fórmulas matemáticas. A *Shoah* é irreduzível. O mundo da ciência é a recusa do irreduzível. O louco, assim, seria aquele que assume as limitações do mundo simbólico, as limitações de toda a produção simbólica. O projeto de Theodor: representar o irrepresentável, chegar a um número que apazigúe, ao tornar cognoscível o que é irreduzível. Para o «homem formado na ciência», Deus é o número a que lentamente se chegará e que denega o irreduzível.

Investigar supõe uma vontade de desnudar o real. Investigar ferozmente é sádico: o prazer de Theodor Busbeck com fotografias sádicas. Chega-se a Deus com práticas sádicas, momento em que a possibilidade da continuidade se coloca. A descontinuidade humana é condição temporária e angustiante. Despir o outro é, no mesmo passo, uma transgressão da lei e uma interiorização da lei. Depois de despido da roupa, o sádico/investigador deseja o corpo do outro despido da pele. O perigo da mancha negra feminina que Theodor observa numa revista advém da desordem. A desordem do sagrado, do corpo com fissuras.

## 4.6. Cisão, mercantilismos

A janela tornava-se, naquele momento, a intermediária da contradição. Uma forte energia puxava, por um lado, Theodor para fora da janela, e dava-lhe ordem para descer as escadas e para rapidamente procurar companhia. *Procura pêlos públicos*, Theodor, *uma compensação pública*, murmurava ele com um sorriso perverso. *O mundo tem obrigação de me compensar pelos dias maus*. (Tavares, 2008a: 24)

Não terminar cedo o que se tem a fazer, isso é perigoso. Parafraseio Gonçalo M. Tavares, embora não lembre o livro em que o terá dito. Ou antes: o sujeito deve ser capaz de não sentir que já tudo está feito, a exigência ética deve ser permanente, para que não se imponha o raciocínio segundo o qual depois do dever feito tudo é permitido. O desejo é querer estar noutra lugar. Desejamos outros lugares ou outras topologias. É também saber-se da contingência do nosso lugar, do sofrimento daqui decorrente. Claro que o «desejo absurdo de sofrer» é a vida como ela é: finitude, limitação, impasse subjetivo entre o nada e o real avassalador. A interpelação da janela é a possibilidade da expansão ética. A ansiedade que Theodor experimenta relaciona-se com a ética da persistência no desejo próprio para além do Bem comum a que se submete enquanto médico. Os «dias maus» são aqueles em que se renuncia ao desejo em favor da moral. O perigo é trabalhar-se ao ponto de tudo ser formalmente lei. A procura de pelos públicos torna-se também uma lei, como o uso do imperativo comprova. Theodor goza a Lei – não tem, assim, prazer. Esta voz é tão traumática como a do supereu. Deriva aliás da incapacidade de o supereu conter a formulação de leis, a única coisa a que um bom neurótico reage. Assim, Theodor não consegue desejar, porque a Lei se reificou em Coisa que se goza, e vê-se dentro de um mundo sufocante que a janela, por momentos, parece arejar.

Theodor encontrará Hanna, talvez a personagem mais solitária do romance. Quase não fala, as pulsões são silenciosas. Não se prostitui por dinheiro. Não é Herthe. Hanna funciona como os moralmente irrepreensíveis. Não é pragmática, não é sobrevivente. É uma esteta. Hanna goza até na medida em que não fala. É um gozo incandescente, não formulado, não-dito. O dinheiro é repelente, é largado com displicência em casa de seu noivo, Hinnerk Obst. Fim em si mesmo, patológico, passional, prazer e dor simultaneamente, como a etimologia indica. Hanna não é bem uma prostituta, não se mercantiliza: ela não troca o seu corpo por dinheiro, insere o seu corpo numa economia libidinal de gasto intenso, sem usura:

O dinheiro era assumido como algo secundário, parecendo ser o prazer de Hanna com os homens a

parte principal. Eu divirto-me de noite e no fim sobra isto: o dinheiro; era este o sentimento subtil daquele gesto despreocupado, o de deixar as notas sobre o tampo da mesa. (Tavares, 2008a: 71)

O desejo não está no corpo. Nenhum objeto sacia o desejo, apenas o desejo do outro importa, facto que ajuda a entender a frustração de Theodor logo depois de Hanna estar nua. Hanna havia preparado tecnicamente o seu corpo para o desejo masculino. A mão embeleza, ilude, transcende. Quando Hanna se despe, a beleza, isto é, a ordem, desaparece e Theodor não tem o que corromper: «Pune-se a beleza, da mesma maneira que a virtude porque uma e outra mostram ostensivamente a lei e nela, os limites do próprio indivíduo; mas essa punição significa, paradoxalmente, uma reafirmação da lei, o pleno da significação» (Magalhães, 1999: 43). A condenação ao imanente é, assim, a impossibilidade do impossível. Para o sádico, não há êxodo possível da Lei. O corpo de Herthe já está manchado, não se pode manchar. A nudez de Hanna não evoca a teologia, não é sintoma do pecado, da graça que se evanesceu, da queda:

No entanto, uma sensação desagradável começava a ganhar força em Theodor Busbeck. Com aquela luz clara, ele conseguia finalmente ver com nitidez a mulher: o rosto que lhe parecia perfeito e jovem, olhando com mais atenção, e com a luz a desmascarar as pinturas, era afinal um 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 era velha: há poucos anos a Theodor parecera-lhe ter vinte anos, agora era para ele evidente que aquela mulher talvez tivesse cinquenta. (Tavares, 2008a: 245)

Ainda assim, não deixa de me evocar outro inolvidável momento da literatura portuguesa, em que Carlos da Maia vê na nudez de Maria Eduarda o seu pecado.<sup>38</sup> Revela até que ponto Theodor esperava um corpo. E mostra como a técnica pode criar uma ideia de corpo. A ideia seria tangível, não este corpo que se mostra. Obviamente que aqui se revela o suporte fantasmático necessário a todo o ato sexual. Se Theodor não tivesse visto aquele corpo... Os animais não estão nus, apenas os homens. O corpo nu expõe-se ao outro, que por sua vez também fica exposto a esse corpo nu, pois não mais dispõe de um fantasma que mantenha ativa a fantasia. O corpo mostra-se a alguém. E o que se mostra aqui também é da

---

<sup>38</sup> Eis a passagem de que falo: «Fora depois a aquele corpo dela, adorado sempre como um mármore ideal, que de repente lhe aparecera, como era na sua realidade, forte de mais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas as belezas copiosas do animal de prazer. Nos seus cabelos de um lustre tão macio, sentia agora inesperadamente uma rudeza de juba. Os seus movimentos na cama, ainda nessa noite o tinham assustado como se fossem os de uma fera, lenta e ciosa, que se estirava para o devorar... Quando os seus braços o enlaçavam, o esmagavam contra os seus rijos peitos túmidos de seiva, ainda decerto lhe punham nas veias uma chama que era toda bestial.» (Queirós, s/d: 666)

ordem do monstruoso. O corpo é também aquilo que resiste a interpretações. Theodor espera o corpo e encontra *um* corpo. *Um* corpo cria um sujeito. Hanna entende o seu corpo como um objeto. Conhece-o profundamente. Sabe presentear-se como objeto de desejo masculino. Aprimorar a beleza do corpo, por natureza ostensivamente visível, proporcionará ao ego o prazer desejado. Apesar de não ser usurária, Hanna consegue publicitar o seu corpo, sabe como torná-lo apetecível, como criá-lo. O corpo de Hanna é objeto de uma pormenorização técnica pela mão direita, cuja associação ao mundo profano é consabidamente secular:

Os dedos de Hanna dominavam aquele minúsculo aparelho científico, se assim se pode designar; aparelho científico para a beleza, uma utilidade que se mantém de século para século. Com o lápis de cor roxa havia em Hanna a concentração do cirurgião no momento-chave de uma operação delicada; na mão direita a tensão tinha no seu centro uma lucidez que nunca perdia de vista o objectivo. A cor introduzida quase microscopicamente na beleza não visava porém o estado de beleza inerte; a cor não queria homenagens, mas sim entusiasmos. Uma beleza que tenha efeitos, não uma beleza para espectadores. (Tavares, 2008a: 29)



## ***5. Aprender a rezar na Era da Técnica***

### **Entrada: Desgraça**

É alguém que tu conheces. Tu, provavelmente. Não sabes o que pensar, mas o teu corpo sabe, decide por ti, podes confiar nele. És o corpo enquanto esperas para pensar. Eis o corpo – o momento em que a razão soçobra, em que estás tolhido pelo medo. O corpo desaparece com o medo – e aparece com ele, ostenta-se ostensivo graças a ele. O médico: uma mão cirúrgica. Tu: duas mãos enlaçadas. A cura segue dois caminhos e, no final, os dois reclamarão o sucesso, ou culparão o outro. Alguém sorri, aliviado. Pareces tu. A verdade parece-te contingente, pensas. Ao médico, um pouco menos, talvez.

## 5.1. Largar a mãe, agarrar o mundo

*Aprender a Rezar na Era da Técnica* pergunta-se sobre o estatuto da razão e a sua relação com a falência da modernidade, se esta acontecera já. E procura saber como a personagem central deste romance age segundo princípios de competição. Interessará também, mais à frente, ver brevemente como um cineasta como Michael Haneke também é um estudioso da violência, ainda que procure num inconsciente, no recalcado, a explicação para o que está acima. A personagem central do romance de Tavares em causa age racionalmente porque a razão é uma arma biológica que lhe permite funcionar, trabalhar com eficiência. Ambos os autores partilham da intenção de fazer das suas obras um campo de reflexão, acima de tudo, do que é ser-se humano e sê-lo num contexto de modernidade.

As primeiras páginas de *Aprender a rezar na era da técnica* dão conta do modo metódico e firme como Lenz agarra os objetos que o rodeiam. A manifestação de força acontece também sobre as pequenas coisas:

A caça

2

Lenz calça as botas e prepara-se para a caça. Primeiro o ritual de domínio sobre os pequenos objectos imóveis: as botas, a arma, o colete pesado.

Aqueles movimentos eram o que melhor contribuía para formar o ser humano. E que bom atirador ele era. (Tavares, 2007b: 13)

Esta forma de vida, que retira prazer da ordem e da vangloriação narcísica, do ter o outro sob controlo, é assaz relacionável, a meu ver, com a forma como Dexter Morgan, protagonista da série americana *Dexter*, realizada por Cuesta & Goldwyn (2006), encara os outros e a existência. Aliás, este ritual de domínio que precede a caça é homólogo da abertura dos episódios da série, na qual sobressaem os movimentos precisos do protagonista aquando de um quotidiano despertar seguido de pequeno-almoço. Claro que podemos ler o todo destes movimentos (cortar, puxar, prender) alegoricamente, considerando-os a repetição profana de um ritual assassino (as gotas de sangue que pontuam a abertura indicarão isso mesmo). E aqui toquei num ponto relevante, creio: repetição de movimentos embora noutros moldes. Nunca esqueçamos, a este respeito, o primeiro monólogo de Alexander (Erland Josephson) protagonista de *Sacrifício*, de Andrei Tarkovsky (1986), do qual se conclui das virtudes do movimento sistemático, do ritual. E do poder salvífico que o ritual bondoso poderá ter, podendo inclusivamente transformar o mundo humano.

Lenz Buchmann descobrirá que obter-se poder dependerá de se ser capaz de infundir medo no outro. E, da mesma forma que concentra na caça uma «atenção intelectual» («só as coisas imóveis dispensavam esta atenção de Lenz» (*idem: ibidem*), o que comprova que Lenz se constitui como o avesso de um Joseph Walser que dispensa a sua atenção ao imóvel, ao que menos depende da razão para ser dominado), tornará o exercício da medicina, e posteriormente o da política, de uma racionalidade a toda a prova. Repetição de movimentos racionais noutro contexto. Infusão de medo noutro contexto. Neste ponto, não resisto a narrar-vos em segunda mão uma história vivida pelo biólogo Konrad Lorenz (2001: 89 *et passim*), elucidativa a meu ver quanto à sacralidade do ritual.

Quando estudava uma jovem fêmea de ganso cendrado, criada desde o ovo, Lorenz decidira ensiná-la, com uma semana de idade, a ir pelo seu próprio pé para o seu quarto de dormir. Na casa de Altenberg de Lorenz, à direita da porta de entrada ficava um lanço de escadas para o quarto onde dormiria a fêmea, enquanto em frente se encontrava uma grande janela. Na primeira vez que lá entrara, a fêmea dirigiu-se nervosa à janela (Konrad Lorenz diz-nos que os gansos são atraídos pela luz) e apenas depois se aproximou ajuizadamente de quem dela cuidava para subir a escada. A partir deste dia, a fêmea sempre que entrava em casa não se dirigia direta às escadas, mas desviava-se por momentos do percurso mais curto, parando em frente à janela. Este movimento assumiu a aura de um ritual. Certo dia, anoitecera sem que o biólogo se lembrasse de acompanhar Martina (nome da dita fêmea de ganso cendrado) até casa. Quando Lorenz abre a porta, Martina avança de forma nervosa e rápida pela casa adentro. Eis que acontece algo inusitado: havia tomado o caminho mais curto, indo direta à escada. A meio da subida, para, estende o pescoço, desdobra as asas e lança um grito (sinal de alarme); pouco depois, dá meia-volta, desce os degraus e executa o desvio em direção à janela, antes de voltar a subir as escadas. O ritual é sagrado, é necessário segui-lo para que nada inesperado ocorra.

Gostaria, por ora, de prosseguir com a relação entre Lenz Buchmann e o protagonista de *Dexter*. Especialista forense da polícia de Miami, Dexter assistiu em criança ao traumático assassinato da sua mãe. Pela série afora, o próprio se descreverá como *nascido em sangue*. Acontece que a mãe dele trabalhava com a polícia de Miami, auxiliando o desmantelar de um cartel de tráfico de droga. Por esta razão, foi adotado por um dos detetives que pretendia desmantelar o tal cartel. Como o enteado revelasse ao longo da infância e da adolescência tendências assassinas, então sobretudo direcionadas a animais, o pai decide orientá-las para o assassinio de assassinos. Isto é, prepara o enteado para matar assassinos de forma sistemática e limpa (sem vestígios). A partir daqui, forma-se a Lei (obscena – mesmo etimologicamente,

por se situar além das leis dos homens – mas eticamente necessária para quem a pratica, que julga estar a combater um mundo conspurcado) e endeusa-se o Nome-do-Pai (pai que, mesmo morto no ponto em que começa a série, marca presença em diálogos imaginários que Dexter acredita ter com ele). O pai de Dexter e o de Lenz são responsáveis pela iniciação ao domínio, digamo-lo assim, dos filhos respetivos; ambos os pais contribuíram para a formação de uma Lei reificada que o superego perverso dos filhos tratará de tornar transcendente. De resto, veja-se que a interpretação das ideias do pai como ordens torna assimétrica a relação pai/filho e como que burocratiza a família:

Acrescente-se 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. Sabia bem o sentido de uma ordem. Pode ter boas ou más consequências, mas esse é um assunto superior e que ultrapassa a energia central. 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. Uma ordem expressa a vontade de quem sabe mais, e assim, a uma voz de comando deve corresponder um conjunto de movimentos que procuram que o mundo confirme a visão clarividente daquele que mandou. A cada vez que se cumpre uma ordem por completo confirma-se a hierarquia já existente e, nesse sentido, o coração tranquiliza-se. (Tavares, 2007b: 111)

Lenz idealiza o pai, autêntico *sujeito-suposto-saber*. O pai como Outro omnisciente que emite leis a ser cumpridas a todo o custo – como Deus. O pai – enquanto emanção da força – ocupa um lugar acima. O pai, assim, é uma voz que emite verdades.

Talvez seja momento de relembrar como a voz é para a criança no Édipo uma instância traumática, justamente por incorporar a Lei. Como pode ser importante evocar o exemplo que, no filme *O guia de cinema do depravado*, Žižek (2006c) usa para ilustrar o poder hipnótico da voz: o dos alemães seguindo a voz de Hitler proveniente dos altifalantes públicos, das rádios, das televisões, dos comícios políticos. O sujeito – Lenz – como que renuncia ao próprio desejo para desejar o desejo do Outro. De coração tranquilo. E isto é a mais pura modernidade, onde ainda subsistia uma ordem, já não Deus, é certo, mas os seus restos na forma informe de uma alteridade sedutora. Em contexto pós-moderno, a ética joga-se num plano eminentemente subjetivo e sem verdades universalmente válidas. Não há transcendência a fixar coordenadas existenciais. Todo o tipo de ordem apazigua – e, por conseguinte, seduz.

Serão decerto personagens bastante diferentes, apesar de possuírem, como acredito

haver demonstrado, pontos em comum. Dexter é um assassino em série particularmente metódico que exhibe às vítimas as armas com que as matará e ainda as confrontará com os crimes por elas cometidos (confronto que incluirá por vezes a exibição de fotografias das vítimas). Há esse pendor judicativo associado, o que corrobora a ideia de uma Lei transcendente, e do gozo associado ao cumprimento dela. Para além disso, Dexter consegue manter, num jogo esboçado de forma muito cautelosa, uma máscara social por forma a manter oculta a (quase) toda a atividade justicialista, a qual, não raro, decorre durante a noite. O gozo de Lenz, por seu turno, é gratuito. Não há sequer um resquício de motivação moral no seu comportamento. De facto, é levada ao extremo a ideia segundo a qual vivemos na era da técnica. Os exercícios de domínio de Lenz, cuja brutalidade é variável, praticam-se sobre os outros sem com isso se pretender algo mais do que se ostentar o título de *mais forte*. Uma das inferências possíveis seria situar Lenz na pura imanência, já sem Deus ou alguma moral que norteasse a existência. A questão, parece-me, é antes a da técnica (a da modernidade, cujos princípios de eficiência, de progresso e de aperfeiçoamento social são levados até ao fim pelo regime nacional-socialista hitleriano) como valor acima dos outros. Não estou certo de que se possa abandonar simplesmente o jogo transcendente, ainda que a Lei prescrita seja condenável a todos os níveis. Mas o erguer da ciência contra as insuficiências da crença implica certamente obnubilar-se com frequência os prejuízos por esta causados ao Homem (em tempo pós-humano, o mais importante parece ser reconstruir o Homem). O romance também ilustra como os exercícios de dominação partem do mais prosaico (de coelhos numa floresta, passando por males num corpo humano) para o mais abrangente e complexo (a gestão de um país ao qual é necessário infundir medo), sem que se vislumbre uma intenção política propriamente dita. Como o destacou Luís Mourão (2007), trata-se de um colocar «do político numa espécie de patamar de totalitarismo sem causa totalitária». Nunca se entrevê, portanto, uma motivação originariamente política para as ações de Lenz – o totalitarismo de Lenz confunde-se com o biologismo, não é conscientemente político, como veremos.

## **5.2. Fazer como predação**

Uma das metáforas que perpassam *Aprender a Rezar na Era da Técnica* consiste em tornar a medicina análoga da caça. A ideia é conceber-se a medicina, antes de tudo o mais, como a força que um corpo exerce sobre outro corpo. A capacidade de eliminar a doença está

ao alcance apenas dos que possuam a inteligência para estar numa posição de força. E quem está numa posição de força deteta a doença, o animal, e age energicamente para o encurrular até o domínio se consumir. É impossível deixar de encontrar neste ponto uma relação com a genealogia da ciência, no que à dominação do mundo natural pelo homem diz respeito. E aqui, obviamente, suponho a reversibilidade inerente ao trânsito metafórico entre os termos. Claro que o que importará ao médico não é tanto a transformação benigna que se opera no outro. Não está em causa uma concepção da medicina enquanto instrumento ao serviço do bem, da humanidade, feito com humanidade (Jaspers, 1998). Lenz exerce medicina em consonância com os valores da eficácia, da competência e da inteligência. Da funcionalidade. Ao eliminar a doença, não se pense que o médico extrai um mal; logo, a medicina não se exerce em prol do homem, mas de acordo, como se disse, com os valores do mundo técnico considerados transcendentais por certa modernidade. Nesse sentido, a medicina, tal como Lenz a concebe, é já pós-humana, já não está ao serviço do homem, mas dos próprios valores técnicos que possibilitam o seu desenvolvimento e prática. Não é o mais importante debater até que ponto estamos em presença da radicalização do princípio de autonomia das esferas estética, social, política, económica, burocrática, o qual terá sido um dos avatares da modernidade. Nos termos em que Lenz Buchmann a entende, tanto a moral como a infiltração de sentimentos poderão inclusivamente ser obstáculos à eficiência: se o médico amar o paciente, a mão irá tremer. O facto é que a destreza técnica aumenta o poder de quem a exerça; o gozo provém da força que fica evidente com a derrota de um organismo. No fundo, a luta do médico exerce-se contra outro organismo e uma vitória é um ganho narcísico. Se a medicina não está ao serviço do homem, entendido enquanto espécie consciente da sua evolução, e que se serve do seu saber e do seu fazer para aperfeiçoar as suas condições de existência, parece também estar ao serviço do sujeito que a exerça.

Para Lenz Buchmann, o anti-herói e protagonista do romance: «O cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a forma e a função de uma arma, nada mais» (2007b: 22). Existe um entendimento do cérebro enquanto meio para concretizar uma agressão (na acepção de Konrad Lorenz (2001), concretiza-se sempre dentro da mesma espécie), a qual age no interesse da espécie, em condições normais. Com o desenvolvimento imparável de armamento nuclear na economia capitalista, acontece que o desenvolvimento da forma (o cérebro) já não auxilia a função primordial (a defesa da espécie), antes a simples concretização do instinto agressivo. Parece que o desenvolvimento da razão (o mesmo é dizer, do nosso equipamento biológico) pode ser inimigo do homem. O cérebro é o que as cores são para alguns peixes, ou as garras para um felino; foi concebido para atacar o outro-mesmo,

acarretando necessariamente a perda de outras armas, tidas por redundantes e inferiores (a inteligência para controlar o fogo tornou prescindíveis as mandíbulas, pois o domínio exercido sobre o fogo permitiu que a carne a partir daí ingerida já não fosse crua).

Lenz Buchmann, descendente de uma família de classe média-alta, recebeu uma educação muito particular, especialmente de seu pai. A sua iniciação à crueldade passara pelo estupro de uma criada da família, com o pai enquanto executante da ordem e espectador privilegiado (o futuro comportamento sexualmente exibicionista de Lenz conhece aqui o seu primeiro capítulo). Este é um momento em que o protagonista *faz* a mulher. Entenda-se que a humilhação a que a empregada é sujeita é a natural concretização da agressão, de um ser superior a outro, e não possui, pelo menos na sua intenção, uma dimensão social. Não se trata de uma dialética entre senhor e escravo, mas a operacionalização de um movimento instintivo. O mesmo gesto se repetirá aquando da caça de um coelho, depois de alguns exercícios de domínio sobre pequenos objetos. Toda a agressão é tida como introdução da ordem «nos elementos ágeis da natureza» (*idem*: 13). Supõe-se, desde logo, uma cisão entre o homem e a natureza. Já Freud alertara para o facto de o núcleo da neurose residir naquela cisão; a descoberta do fogo provocaria a separação definitiva do homem e da natureza. É isto mesmo que nos é dito pelo narrador: «Tinha sido este *fazer*, aliás, que destruíra os vínculos que inicialmente haviam existido entre o homem e a paisagem.» (*idem*: 49)<sup>39</sup>

Desde cedo que o pai de Lenz lhe havia inculcado, como é ilustrativo o episódio do estupro da criada, a vontade de fazer, correlacionada com o exercício do poder. Tal inculcação dependia de uma organização burocrática, igualmente. Uma ordem é linguagem prestes a ser real. O cumprimento das ordens confirma a hierarquia e, desta feita, tranquiliza. E aqui encontro um ponto comum com um filme de Michael Haneke, *A Fita Branca*, de 2009, onde as personagens experienciam a angústia provocada pela voz paterna.

Este filme decorre um ano antes da 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial, numa pequena aldeia alemã. Um narrador (homodiegético) afirmará, logo no início do filme, que os factos narrados contribuem para explicar os factos históricos que irão ocorrer (em *Aprender a rezar na Era da Técnica* retirar estas inferências é demasiado forte, como tenho vindo a argumentar). Saliente-se que a voz do narrador aponta-nos para alguém idoso, que, anos mais tarde, apresenta as

---

<sup>39</sup> Evoque-se o mito fundador do mundo técnico ocidental, contado por Bernard Stiegler em *The Ister* (Barison & Ross, 2004). Prometeu será incumbido por Zeus da missão de criar os animais e o homem. Epimeteu, irmão de Prometeu e um deus muito distraído, consegue que o irmão o deixe ser ele a conduzir a tarefa. Distribui qualidades por todos os animais: força para o leão, velocidade para a gazela, proteção para a tartaruga, etc.. Quando chega a vez do homem, já não tem mais qualidades a distribuir. É neste momento que intervém Prometeu, roubando o fogo a Hefestos e o conhecimento técnico a Atena. A qualidade do homem é produzir objetos para sobreviver. Não tem um rumo definido, como outros animais, pois o que produzir será a eterna questão do homem. O homem como eterna produção do homem.

suas reflexões sobre os acontecimentos que viveu. Algumas cenas não foram vividas ou presenciadas pelo narrador, mas são os raciocínios e inferências por ele feitos que nos concedem a informação que vamos juntando ao longo do filme. Por isso, o ponto de vista da câmara é de alguma forma a perspectiva refletida do narrador sobre os acontecimentos que vivera. Será assim legítimo considerar *A Fita Branca*, da mesma forma como são designados os romances da tetralogia de Tavares, um filme-reflexão.

Durante o filme, ocorre uma série de crimes sem que o(s) responsável(is) seja(m) apurados. Paira sempre a incerteza. No vilarejo, um médico é hospitalizado, após cair de um cavalo, por alguém haver prendido um arame entre duas árvores; o filho do barão, em cuja propriedade toda a pequena comunidade trabalha, é agredido violentamente; é cortada a língua a uma criança com deficiência; a mulher de um camponês morre (acidentalmente) num celeiro, o qual será posteriormente incendiado pelo seu filho revoltado; como consequência, o barão despede a família camponesa e, sem meio de subsistência, o pai suicida-se. Nunca obtemos o apaziguamento da certeza, um dos efeitos que o cineasta mais se esforça por conseguir. Todavia, há a forte hipótese de estes crimes haverem sido perpetrados por um conjunto de crianças submetidas a uma educação repressiva e fundada em famílias com hierarquias bem delimitadas, numa organização simultaneamente arcaica (baseada no ritmo da natureza) e moderna (porque de funcionamento quase burocrático).

O título do filme deve-se a um castigo imposto por um Pastor a dois dos seus filhos, os quais pertenceriam ao grupo responsável pelos crimes, obrigando-os, por terem chegado a casa fora de horas, a usar uma fita branca no braço, para se lembrarem da sua inocência. Isto depois de uma comunicação do pai à família feita de forma extremamente fria e de castigar ferozmente os seus filhos com vergastadas. Mais tarde, o Pastor irá prender um dos filhos à cama durante a noite, para que ele evite a prática do onanismo. A fiscalização sexual do filho pressupõe duas coisas: a primeira, a assexualidade das crianças; a segunda, o propósito a que se deve submeter o sexo, a procriação. E o pai apenas sabe da verdade do sexo do filho através de uma confissão arrancada com violência externa (de certa forma, o jovem fora constrangido a uma existência discursiva), conseguida formalmente através do grande plano, num *over the shoulder shot* particular, em que apenas vemos o rosto mal contido do adolescente (o qual não é uma sinédoque, antes a expressão completa de uma sexualidade exasperante, vivida com a vigilância constante da comunidade) e a nuca ameaçadora do interrogador (quando interroga os filhos do pastor, o professor (o narrador) nunca é eficaz, nem o interrogatório é filmado da mesma forma). O rosto do jovem devém fúria e explica retrospectivamente o que se passara (a violência que perturba a comunidade é a resposta das



crianças à repressão sobre elas exercida). E também aqui a Lei (patriarcal) impera, sendo a voz do pai um decreto a ser executado (descontando o lado político do assunto: a repressão assegura o povoamento; aumenta, pelo menos pretende-o, a força de trabalho; afasta as pessoas umas das outras; em suma, cria-se uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora). Este mecanismo de controlo é simultaneamente um prazer (sádico) e um poder (pela exclusão da felicidade). Na sequência final do filme, algo alegoricamente, as crianças da aldeia cantam no coro da Igreja, o que não é senão a felicidade institucionalizada; é já outra, decretada, perante uma comunidade em júbilo, a qual parece esforçar-se por esconder a violência que exerce:

É próprio do mecanismo de dominação impedir o conhecimento do sofrimento que provoca, e há um caminho directo desde o evangelho da alegria de viver até à instalação de matadouros humanos, embora estes estejam, como na Polónia, tão distantes que cada um dos seus habitantes se pode convencer de que não ouve os gritos de dor. (Adorno, 2001: 60)

Michael Haneke associa os atos imorais do Holocausto ao perfil dos alemães, inicialmente. O projeto inicial de articulação dos factos narrados com os factos históricos posteriores (a república de Weimar e o nazismo) não é levado até ao fim. Não fica provada alguma relação, não se podendo alegar que a perversão do povo de uma aldeia (por sinédoque) seja a razão justificativa do Holocausto. Bauman atacara Adorno por este considerar de forma simplista que, de um lado, estariam os bons e, do outro, os visceralmente maus. Acontece que o mundo está para além dos limites que lhe impomos para que o mesmo mundo passe a fazer algum sentido para nós. Inclusivamente, houve participação judia em todos esses atos, ainda que com a expectativa desesperada de uma derradeira salvação. Apesar de tudo isso, não se deve subestimar o ódio antissemita que durante séculos vem sendo alimentado no cerne do mundo ocidental, com a complacência e o incentivo de praticamente todos os povos, que teve o seu desfecho mais inominável no Holocausto. E não se deve esquecer que tal demonização tivera por base preconceitos de ordem cultural, religiosa e política. Apesar do avanço técnico ter criado as condições para que a *Shoah* tivesse ocorrido da forma fria, sistemática e organizada que ocorreu, isto não nos deve levar, simplesmente, a responsabilizar, única e exclusivamente, a razão, a modernidade e o progresso por tamanha catástrofe. Mas, outrossim, já não devemos ingenuamente acreditar nas capacidades da razão. E, com isto, digo que Gonçalo M. Tavares não condenará a razão nem a endeusará na tetralogia, embora deixe bem claro que o progresso técnico não se faz necessariamente

acompanhar por um progresso moral.

### 5.3. Nos pântanos, os motores não funcionam

Não obstante esta indiferença do fazer, Lenz reconhecia-se do lado ético da ciência (pese embora, na essência, a ética não seja tanto um motivo para o desenvolvimento dela; antes podem existir determinadas consequências da sua intervenção importantes para os homens), em contraste com o lado perverso, o das armas. O que une os dois lados da ciência, contudo, é a vontade de saber, a qual se pode definir como a um pensar monolítico. O homem é capaz de salvar e de destruir; o material do bisturi e da bomba são o mesmo e como o homem são capazes de destruir e salvar. A bomba e o bisturi são não só vozes da humanidade, ou seja, «extensões do corpo humano» (Martins, 2011: 15), mas também «projeções dos desejos da humanidade» (*idem*: 17), em que aquilo que seja inconsciente no humano se externaliza – torna-se material.

O seu bisturi era portanto a voz material da ética humana e a bomba a voz material da perversão e da desregulação dos costumes. No entanto, os dois opostos eram constituídos exactamente pelas mesmas substâncias. Eram filhos, não do mesmo Deus, mas do mesmo homem, e tal fascinava Lenz. (*idem*: 30)

Na era da técnica, para o médico, a ciência ocupou o lugar de Deus; e para que aquela funcione há que prescindir do que não é razão. A honra do funcionário é executar as ordens das autoridades superiores, como se as ordens d'outrem coincidissem com as suas próprias convicções. E com a anulação de si mesmo, da autonomia individual, respira a razão transcendente. O indivíduo haveria de criar condições para que a razão heterónoma pudesse vencer. Apenas ao ser invisível a humanidade das vítimas se torna possível executá-las; outrossim, só com a erosão de emoções, do laço humano com os outros, da piedade, é possível seguir a razão técnica, é possível ser-se uma máquina:

Não o irritava ser considerado competente mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto. E essa confusão – entre bondade e competência técnica – começava a corroer a barreira que Lenz havia construído entre a sua profissão e a sua vida particular na qual a dissolução de valores morais era nítida. (Tavares, 2007b: 32)

Acontece que se confunde bondade (moral) com competência técnica (razão). Uma parte deste problema já foi comentado. A outra relaciona-se com um reconhecimento imperfeito da moralidade do outro no domínio público. O bom desempenho profissional é confundido com uma vida pródiga moralmente (e vice-versa), talvez por a moralidade ser medida pela sua utilidade (isto é, uma ação é boa moralmente na medida em que mude para melhor a vida do outro, como o havia entendido Stuart Mill), e não em si mesma (como o preconizara Kant: a moralidade de uma ação não é determinada pelas suas consequências, mas pelas intenções por detrás dela).

#### **5.4. A natureza não reza**

Com a morte de Deus anunciada por Nietzsche (ideia algumas vezes mal compreendida, pois o que estaria em causa era a falência do corpo, do arrombo dionisíaco, em proveito de uma razão e de uma ciência castradoras, o que tornaria a existência de Deus um mal menor), fica em aberto o espaço outrora ocupado pelo absoluto. O paradoxal é que as teologias substitutas (desde o marxismo, passando pela psicanálise e chegando à teoria do fim da história de Fukuyama) são-no porque justamente se estruturam de acordo com princípios teológicos (a teleologia - um desígnio global que orientasse a história -, a escatologia - o último homem, o éden pressentido - e o pecado original, uma culpa inextirpável, como sustento de tudo o resto). Estas teologias modernas sofrem da «nostalgia do absoluto» (Steiner, 2003). A condição de domínio é irremediável, e não pode ser combatida: a razão está no lugar a que pertence.

A vontade de poder manifestada por Buchmann contrastava com a passividade de sua mulher, à qual faltaria a reflexão, capaz de fazer do cérebro uma arma. É Lorenz (1992) quem destaca a neurose do homem moderno como uma etapa contra-producente da evolução humana, dado que aumenta consideravelmente as hipóteses de morte por doença cardiovascular. A concorrência económica da humanidade consigo mesma, a grande responsável pela *angst* moderna, poderá levá-la à ruína. Mas no romance de Tavares ressalve-se que a concorrência não se coloca no plano económico. O que motiva as ações de Lenz, essencialmente, é uma resistência ao poder da morte (outro nome para o poderio da natureza). Assinale-se a emergência de uma nova moral: a incapacidade de um organismo humano sustentar o avanço da morte (revelando a sua fraqueza, a incapacidade para ser o mais forte)

torna esse mesmo organismo culpado. A culpa é fraqueza, é permanência na base da cadeia alimentar, o que diz, reversivelmente, muito sobre as condições necessárias para obter poder. Obter poder não se faz com culpa ou moral. Ser fraco é imoral:

O organismo doente era, para ele, materialmente culpado e, nesse sentido, Lenz construía nos seus raciocínios uma moral de tecidos, uma moral composta de células pretas ou brancas, células queimadas ou intactas, e neste campo ser imoral era não funcionar. (Tavares, 2007b: 28-29)

Os homens serão julgados pela fraqueza dos seus atos, pela debilidade da vontade. Aqui há desde logo a crença no livre-arbítrio – ou, noutros termos, da vontade. Funciona-se devido à vontade e à força que ela seja capaz de exercer sobre o mundo. Portanto, tudo acontece por uma razão humanamente determinada. Lenz Buchmann acredita na autodeterminação sem limites do homem, e exclui como possível explicação para as coisas a contingência ou o acaso. Uma doença súbita e avassaladora tratará de mostrar ao nosso anti-herói como há limites para os poderes da vontade.

«A natureza não reza, afia as lâminas» (Tavares, 2007b: 73). Afirmações deste tipo convertem a modernidade num regresso à natureza (onde não se reza), embora a modernidade tenha o projeto de rasurar a natureza, pese embora ela *estar-aí*, na pura imanência, como a paisagem humana o estará. A projeção do homem no transcendente implicou uma perda de força do homem, acredita Lenz, o afastamento dele da sua própria essência (de resto, as teologias nascem do medo do desconhecido, do que não pode ser dito, algo que a linguagem e a ciência tratarão de resolver). A ação sobre o sensível depende da lógica linguística que o domestique, humanize, o que progressivamente o esvaziará do conteúdo místico ou divino e o converterá em abstrações (Furtado, 1993: 11). Por isso, o regresso à natureza entretanto atravessada por um processo de culturalização implica o uso de uma linguagem quase clássica pelo autor, em que aquilo que pode ser dito é expresso claramente, como o havia defendido o Wittgenstein do *Tratado Lógico-Filosófico* (2002: 142 § 6.54).

A natureza não reza, cerra-se em si mesma, e é detentora de uma vontade agressiva. A natureza defende-se, não reza; age, não espera. Parece que tudo é movido por uma vontade e que qualquer falha é uma imoralidade. Claro que não valerá a pena remontar a Nietzsche para se compreender que a natureza não vive de acordo com a moral, nem tão-pouco se detém em melindres acerca do bem ou do mal. E, neste ponto, convém lembrar o Klaus Klump moralista no pós-guerra: a moral exerce-se em circunstâncias normais, é um produto burguês, não é universal nem sujeita a obediência categórica, sobretudo durante a guerra ou

simplesmente sempre que sobreviver se impõe. Portanto, esta moral defendida por Lenz não é já a moral da bondade – que enfraquecerá a vontade, de acordo com o mesmo Nietzsche. É uma moral *sui generis* a forjada por Lenz, uma «moral» baseada na força, em que o comportamento «moral» é o que se impõe por uma vontade forte (e o que não se deixará enfraquecer pela bondade nem pela piedade, completaria Nietzsche). Isto é, a moral de Lenz consiste na rasura da moral que a filosofia e as religiões apregoaram ao longo dos séculos – não mais fundada na transcendência de imperativos, mas na crua e imanente força de uma vontade que reúna as condições para se impor sobre as demais. Lenz, por conseguinte, não detém grandes ilusões a respeito da natureza: ela não é cinema, apartada dos humanos, que se supõe que nela não estão imersos, antes ativa; nem é harmoniosa, porém imprevisível e mesmo contingente (as grandes catástrofes naturais revelam o lado guerreiro da natureza, contra a tradição bonomia que lhes é concedida pelos humanos).

Para concluir este ponto, articulem-se as considerações de Lenz Buchmann com a hipótese de Gaia se autorregular, sendo capaz de responder à devastação ecológica a que a sobrepopulação humana conduzirá (Gray, 2008: 20 *et passim*). Por mais intensa que seja a predação humana e por mais desequilíbrios que a sua ação cause ao ambiente, haverá sempre da parte da natureza a vontade de se preservar. Creio ser plausível supor-se livre-arbítrio na natureza, posto que o verbo *afiar* requeira um agente. A natureza não reza, é autossuficiente, não endereça a um transcendente nenhum pedido, não acredita, não alimenta ilusões de um Grande Outro de qualquer tipo. E tão-pouco é dilacerada pela ausência de certezas que o rezar supõe e gera forçosamente: os humanos rezam porque desconhecem o futuro (e desconhecem-no porque o pensam) e não sabem nem se a prece é atendida nem sequer se é ouvida. Diga-se, para concluir este subcapítulo, que a natureza age em nome dos seus interesses, mesmo que eles questionem a harmonia dela idealizada pelos humanos.

## **5.5. Os mortos não causam problemas**

Para além das consequências nocivas da concorrência económica, falta ao homem moderno a capacidade de se comprazer no silêncio, num recolhimento acompanhado pela cultura, pelo convívio com as grandes obras do espírito; comprazimento que se poderia afigurar, quiçá paradoxalmente, como reconciliação com a natureza perdida. Maria Buchmann carecia dessa vontade de conquista de um território por dominar alimentada por

Lenz, para quem a inteligência seria o principal meio disponível para o exercício do domínio e prescindir-se dela seria obrigatoriamente sinónimo de uma resignação passiva. Maria era o objecto privilegiado de uma perversão de Lenz; ou antes, era mais uma sua criação, pois aos olhos de qualquer mendigo, fosse ele o louco Rafa ou outro, não perdia a oportunidade para com ela fazer sexo compulsivamente. O poder exercido sobre a sua mulher não poderia ser tipificado; se a passividade é absoluta, não haverá relutância à agressão do outro:

Era uma mulher estranha, que parecia aceitar tudo com uma passividade que misturava uma certa perversão que chegava a enojar o próprio Lenz. Ela somava tudo, um acontecimento seguia-se a outro, e ela aceitava – não havia reflexão. (*idem*: 19)

Esta perversão oblativa indicia uma incompleta formação do desejo, incapaz de se autonomizar. Por isso, o exercício de poder é de tipo compensatório (Galbraith, 2007: 21): Maria espera ser recompensada com um prazer perverso, sendo a lei que goza. Uma leitura mais ousada recuperaria a «noite do mundo feminina» (Žižek, 2006b: 57): a depressiva Isabella Rossellini do lynchiano *Blue Velvet* (1986), que necessita de «electro-choques» para despertar da letargia e reentrar na cadeia causal. Dentro do romance, pode ler-se o sadismo a que Maria Buchmann é submetida como uma tentativa desesperada que Lenz encontra para nela despertar a reflexão que lhe faltasse. Este episódio diz algo também sobre o desejo feminino. As mulheres gozam através dos outros, por procuração: «As mulheres são capazes, muito mais do que os homens, de gozar por procuração, de encontrar uma profunda satisfação na consciência de que o seu parceiro amado goza.» (Žižek, 2006a: 36 *et passim*) O gozo delas é interpassivo. Maria é passiva; mas gozaria pelo gozo de Lenz caso este o tivesse. O problema desta relação reside aqui: Lenz sente-se culpado. O exercício da vontade é perverso, impede o eu de gozar. Perder o pé e com ele a individualidade é condenável para Lenz. O exercício pleno da vontade dependerá dum autossacrifício. Lenz valoriza o uso controlado de energias, a mobilização ascética, weberiana, de energias dentro do mundo profano. Os instantes de sagrado, de dispêndio gratuito de energia, repugnam-lhe, como bom neurótico que é. Não há nostalgia da continuidade, desejo simbiótico. O Nome-do-Pai funcionou bem de mais. Para além disso, refira-se que a redução do amor ao sadismo sexual, da parte de Lenz, contorna o problema da dependência amorosa. A ternura pode ser entendida como manifestação de fraqueza e de dependência afetiva. O exercício brutalizado da força torna claro quem é mais forte – pese embora a consciência de ausência de autodomínio inscrita neste exercício, algo caro ao super-homem nietzschiano. Essa forma em que Lenz se dá a si

próprio implica perda de individualidade, de razão, de força, e conseqüente imersão em algo que o transcenda – converte-se em objeto. Bataille nomeou, ao longo de *O Erotismo* (1988), esta e outras formas de ir para um além de si: riso, erotismo, luta e gasto gratuito. O sádico é escravo do seu desejo, enquanto o – a – masoquista não se deixa dominar ao oferecer-se à brutalidade do outro. Maria domina o seu desejo.

Quando Lenz convida mendigos para assistir às suas performances sexuais, o exercício de poder é, outrossim, de tipo compensatório: o louco Rafa, por exemplo, aceita ver o espetáculo, que o confrange ou repugna, porque espera uma esmola e uma refeição. Por detrás daquele instrumento de poder (a compensação material), está uma fonte de poder, a propriedade, que fornece o necessário para adquirir a submissão. O mesmo tipo de poder tenta o padre exercer no final do romance, sobre Lenz. Após a doença terminal deste, um padre é convidado por Julie Liegnitz (no fim do romance, consome a conquista de um espaço de um adversário) para porventura lhe atribuir o sacramento da extrema-unção. A confissão opera-se com a incapacidade do réu para falar; a verdade é que confessar se tornara um movimento de dentro para fora, o que esconde perversamente que se trata de uma coação externa (Foucault, 1994: 64). Porém, baseia-se sempre numa compensação: confissões (produz o discurso da verdade, sob um efeito de transe) e terá o reino dos céus.

Vê-se aqui ao mesmo tempo um elemento corrosivo da impassível racionalidade de Lenz: os momentos de sexo exibicionista são soçobros da razão. Desenha-se no seu reduto privado uma dinâmica sexual em que predomina o instinto inútil, sem repercussões nas relações de poder entre os homens, nem algum exercício de domínio sobre os outros. Em *O Erotismo*, Bataille (1988: 167 *et passim*) considera que o ato sexual se consuma quando perdemos o pé; quando, de certa forma, já não seguramos a rédea do que fazemos – já somos outro, já estamos fora de nós, isto é, colocámos de parte a razão (o que para Bataille era significativo, embora para Lenz este sado-masquismo – sádico porque submissão do outro e masoquista devido justamente àquele movimento para fora de si próprio – equivalesse a uma perda de poder):

Apesar de a coacção física e psicológica ser sua, nos minutos depois da excitação consumada Lenz olhava para os participantes e sentia-se alguém que obedeceu e não alguém que acabou de dar ordens. (Tavares, 2007b: 195).

Não poderá haver domínio se estivermos exclusivamente no plano físico e sem auto-domínio. Não se exerce poder sem auto-domínio racionalizado. «O bom sexo fica para

amanhã», diz Foucault (1994: 13). O homem da técnica é um reprimido – deve evitar-se desperdiçar energia inutilmente. Ainda é a voz da organização que se impõe no excerto, a qual se confunde com o superego.

## 5.6. Avatares tecno-humanos

A face pública de Lenz Buchmann era marcada por uma obsessão pela luta, que se definia pelo prazer pela competição, cuja propensão natural se confunde a dado momento com a organização da burocracia moderna. O desempenho será tanto mais eficiente quanto menos houver a intromissão do sentimento. Antes de se desenvolver mais esta ideia, diga-se que o próprio metal parece submeter-se à razão da biologia. É isso que acontece quando há um desastre na cidade, e o narrador descreve a entrada de feridos por estilhaços de bombas e por balas. Estes elementos metálicos procuram sobreviver, encontrar o seu espaço no mundo biológico. O reverso da ciborguização do homem moderno, crescentemente amoral e preciso – o narrador afirma mesmo que a mão de Lenz era porta-voz da legalidade, da ordem, da moral técnica (Tavares, 2007b: 29) –, ocorre a biologização do metal, do maquínico, também ele submetido às leis da natureza; ou melhor, também ele natureza. A Lenz Buchmann fascina não só o fazer, por si entendido como atividade que define o homem forte, como o poder destrutivo que detém a natureza – aquele que não se pode controlar, o mal que não se pode dominar. Isto mesmo se reitera ao longo do romance, nomeadamente num capítulo intitulado «Perigo debaixo do solo», que integra a primeira parte, «Força», em que se caracteriza o que habita abaixo da terra como «a força que a civilização da cidade ainda não conseguira domesticar» (Tavares, 2007b: 182) e que, por conseguinte, permanece um «mistério» que provoca «medo» (*idem: ibidem*). Este fascínio pelo mundo natural levava-o a «aproximar-se da montanha» de modo a estar perto daqueles «que atacam» (*idem: 63*).<sup>40</sup> As forças da natureza estão normalmente adormecidas, facto que faz dela cinema para os homens, e apenas quando ativa manifesta a sua essência guerreira, como Frederick Buchmann explicava a

---

<sup>40</sup> De resto, como o *Lenz* de Büchner (1994), por razões algo diferentes. Ambos se aproximam daquilo que consideram o mundo, próximo do Ser heideggeriano. Lenz Buchmann, contudo, vê neste Ser a força, a capacidade de sobreviver e matar para além da moral dos escravos – comprometia-se eticamente com este mundo que partilhava com a tecnologia a tanatologia. Na política, também se exerce um domínio sobre os demais (desde logo, enquanto exercício de linguagem, a qual também consiste em *agarrar* o mundo). O *Lenz* de Büchner procura na montanha um refúgio para o mundo como força desumana. Resumindo: para o primeiro, a natureza é naturalmente forte, como o homem deveria ser; para o segundo, é naturalmente bondosa, sem humanidade que degrade. Duas visões da natureza: naturalmente boa para o *Lenz* de Büchner (conforme à lição de Rousseau), naturalmente má para Lenz Buchmann (conforme à lição de Hobbes).



Albert e a Lenz:

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. Nesses momentos – numa tempestade, por exemplo – em que as mudanças rápidas substituem a mudança lenta, vem à superfície a incompatibilidade moral, utilize-se esta palavra, entre o sistema dos homens e o sistema da natureza. No limite: o que era crime de um lado não era crime do outro. (Tavares, 2007b: 94)

Creio que este mal natural fascina por ser homólogo do fazer humano.<sup>41</sup> Algumas considerações de Hermínio Martins exploram esta sobreposição entre o mundo natural e o mundo cultural:

Curiosamente, se a natureza foi desnaturalizada, pois foi considerada como essencialmente maleável e apropriável por meios tecnocientíficos, pelo menos em princípio, a tecnologia foi naturalizada, no sentido de que a dinâmica tecnológica ou tecnoeconómica em curso, com os seus processos de criação destrutiva, é vista como uma espécie de grande “força natural” indomável e irresistível, do género das super-erupções, dos grandes sismos ou dos tsunamis (equiparando assim o “sublime tecnológico” ao “sublime natural”) [...] (Martins, 2011: 418)

Tema afim percorre o filme *eXistenZ*, de David Cronenberg (1999), em que os jogos de vídeo do futuro são feitos de matéria biológica; são seres vivos que se ligam aos homens para os levar para outra realidade, em que o corpo já é um conceito. O filme ilustra a perda da noção das funções do biológico, como se tudo fosse cultura, afinal. No romance, é o reverso que ocorre, com estilhaços de uma bomba a procurar um abrigo – em que a vontade de poder se estendesse aos artefactos humanos, os quais eram portadores dos desejos da consciência humana. Parece-me, apesar de tudo, que o que mais importa reter é o radicalismo da mundividência de Lenz, a qual não resiste a encontrar o exercício da vontade – por aqui haverá decerto reverberações de Schopenhauer e mesmo de Leni Riefenstahl – até nas mais

---

<sup>41</sup> A agressão é um comportamento humano natural, espelho doutra moral. O método filológico ajudará a contestar a moral dos fracos, influenciada pelo cristianismo: «Não o contentamento, mas mais poder; não a paz a qualquer custo, mas a guerra; não a virtude, mas a eficiência (virtude no sentido da Renascença, *virtu*, virtude desvinculada de moralismos).» (Nietzsche, 2000: 17) A virtude para Frederich Buchmann – e para Lenz – será a «virtu» latina, a dos «vires», dos varões, a virtude guerreira. A outra virtude, fraterna e de inspiração cristã, mobilizada pela compaixão, pertence aos fracos. Diga-se, reacendendo o rizoma intertextual, que Hitler, em *Der Untergang* (*A queda*, 2004), conhecido filme-documentário de Oliver Hirschbiegel que retrata os últimos meses da 2.ª Segunda Guerra exclusivamente da perspectiva alemã, reiterara isto mesmo: «Aquilo a que chamam humanidade é invenção da padralhada». Cite-se ainda: «Ter compaixão pelos fracos é trair a natureza.» Frases que colocam o respeito pela natureza acima da compaixão estritamente entendida como produção cultural.

ínfimas partículas inorgânicas.<sup>42</sup>

## 5.7. A moral do número

Não é mais possível separar a razão da barbárie, ou persistir na associação da primeira à moral. Já nem se pode conceber o Estado como o jardineiro que elimina as ervas daninhas, ou danosas, dominando desta feita a perversa essência humana, muito ao jeito do lobo de Hobbes (o desenho do mundo ideal tem um propósito estético, transcendente e racional). Desde Aristóteles que o Estado é concebido como o sumo Bem. O mal do Holocausto não chegou com emoções irracionais e descontroladas (como um *pogrom*), mas com rigor e planificação (moralmente censuráveis, sublinhe-se), como os que possibilitaram assassinar longe dos olhos de quem executa, em favor da eficiência. Quem executa não deve sentir, deve antes colocar em segundo plano a sua subjetividade, para que se imponha a lealdade à organização (Bauman, 1997: 26). Convém por ora salientar outro aspeto da modernidade também presente nas atrocidades de Auschwitz: a frieza do número<sup>43</sup> anula a compaixão:

---

<sup>42</sup> Schopenhauer considerava que todo o organismo, do mais simples ao mais complexo, luta para sobreviver. Quanto à cineasta, Žižek (2006b: 121-124) explica a esterilidade das perspectivas que consideram profascista a obra de Leni Riefenstahl. Profascismo não nos diz nada, avança o psicanalista. Sem pretender alongar muito esta questão, torna-se difícil aceitar, sabendo hoje do êxtase que os planos e o multiplicar de câmaras provocava nos espectadores e da proximidade que tinha a Hitler, a sua completa inocência. É verdade, contudo, que o seu fascínio pela vontade é anterior à vigência do nacional-socialismo, pois já nos anos 20 filmara belos corpos a realizar movimentos disciplinados e coordenados num filme sobre alpinismo. A filmagem da coreografia de massas – por vezes sob o comando do líder – a força dos corpos, a disciplina, a concentração, são elementos cooptados pelo nazismo. E depois é que entrará a questão da inocência. Interessava-lhe, e isto é que nos importa realçar, captar a vontade em movimento, seja na montanha, seja no mundo social, seja no fundo do mar, como o documentário (*Impressões das profundezas*, 2002) sobre flora marinha que a cineasta realizara o ilustrará.

<sup>43</sup> O número anula a compaixão. Este é um aforismo que já há muito integra a vulgata da análise política. O abstracto anula o concreto, o sofrimento do outro é subsumido por um ideal. O que regimes violentos impõem é a transcendência de uma ideia, de determinados princípios, filosóficos e/ou políticos, sobre aquilo que uma população sinta e aquilo que seja a potência dessa população. Por exemplo, a ditadura hitleriana supunha ser uma raça mais rica geneticamente do que outra. E supunha que as raças mais fracas estavam a corromper a mais forte. Por isso havia não só que eliminar as mais fracas (eugenia negativa) como que proteger as mais fortes e fazê-las multiplicar (eugenia positiva). Para além da questão rática, ainda se eliminavam deficientes, velhos, doentes terminais. E havia programas subsidiados de esterilização de cidadãos com baixo QI. O objectivo consistia em prover uma nação com uma percentagem cada vez maior de cidadãos fortes, era deixar que a seleção natural funcionasse normalmente, sem a compaixão do forte para com o fraco. O *welfare* é uma criação da compaixão, logo deveria ser abolido: é uma perversão da seleção natural, ideia que já estava em Nietzsche (2000: 15): «A compaixão contraria inteiramente lei da evolução, que é a lei da seleção natural.» Mesmo o exercício da medicina muitas vezes se salda pelo prolongamento da vida de alguém fraco. É um mecanismo de defesa, como diz Lenz, e muitas vezes de misericórdia. Será a ausência de compaixão que impedirá Lenz de colocar no correio a carta de uma doente terminal. Retomando o fio do raciocínio do parágrafo anterior, refira-se que é natural no ser humano haver empatia quando vê outros elementos da sua espécie a sofrer. Por esta razão, as execuções dos judeus, com vista a uma sociedade *judenrein*, isto é, livre de judeus, durante o regime de Hitler, aconteciam longe da vista dos algozes. Curioso como a versão de uma História em que a Razão vem a si (a hegeliana) é desmentida por determinados factos históricos. Mais intrigante se torna confrontar esta asserção com a ideia segundo a qual o racismo antisemita se relacionava com uma luta anti-modernista. Para alguns, os

Olhar para uma tabela estatística da população, com as colunas sucessivas de números, sempre fora para ele uma experiência que o fazia entender cada um dos actos que regimes mais violentos haviam cometido. Os números formavam uma intensidade negativa que anulava em absoluto a proximidade entre dois corpos. (Tavares, 2007b: 45)

Quando olhava para as tabelas do hospital com o número de cirurgias e de médicos que as executariam, Lenz experienciava um dos efeitos da ação burocrática: «a desumanização dos objetos sobre os quais a burocracia atua» (Bauman, 1997: 139). Como o processo de planificação implica uma distância entre corpos, os corpos humanos, meros objetos de administração burocrática, reduzem-se a quantidades, já sem extensão, hipostasiados, para facilitar o processo (lembre-se que o processo de exterminação dos judeus estava a cargo da Secção Económico-Administrativa do Estado alemão). Portanto, os números tanto permitem entender, como são demasiado abstratos e anulam por isso a proximidade – a empatia – entre o corpo que pensa outro corpo. Ao mesmo tempo, são reduzidos a uma categoria universal, sem os traços distintivos que os caracterizam – são mero objeto da razão. Hermínio Martins (2011: 133) considera que nas sociedades industriais há uma larga produção de números produzidos para controlo – a realidade epistemicamente exaurida e à mão, a vida nua manejável – empresarial ou estatal que justifica que se fale de uma «aritmofera», baseada na pressuposição metafísica e neo-pitagórica segundo a qual o real é «aritmomórfico» e na

epistemológica que os números e só os números registam a realidade, para além das sensações ou das teorias, e na presunção sócio-epistemológica que a objectividade ou a neutralidade só pode ser conseguida através de números fiáveis, ou, por outros termos, a fiabilidade reside em números, a confiança nos números propicia o acordo ou o consenso que não seria possível conseguir facilmente de qualquer outro modo nas sociedades conflituais do industrialismo. (*idem: ibidem*)

Esta epistemologia superconfiante em si mesma provoca danos ontológicos no homem. O ser que o homem procurava sublimar – a dor de existir, sob a forma de escassez de bens, dano psíquico ou morte, a que corresponde o mal, como Miguel Real (2012a) o entende –, através

---

judeus personificavam o avanço da modernidade capitalista; para outros, eram um elemento estranho num mundo em que despontavam nações – os judeus constituíam uma nação não-nacional, não sendo, por conseguinte, assimiláveis a uma ordem racional. Converteram-se, *ipso facto*, em vítimas do fanatismo dos nostálgicos pré-modernos e dos defensores da modernidade (Bauman, 1997: 86). Não quero, no entanto, dizer que o genocídio é uma criação da modernidade. Não, ele acompanhou sempre a história dos homens. Apesar disso, a modernidade possibilitou que a morte em massa houvesse ocorrido de uma forma mais organizada e por isso mesmo assumisse maiores proporções do que as que ocorreram no passado. Assim, o Holocausto foi «um produto e um fracasso da civilização moderna» (*idem: 122*), apesar de a razão não poder ser considerada o único réu deste julgamento.

de mitos ou de magia (*idem*: 47), é hoje vítima de uma supressão a que a linguagem da ciência o submete. O duplo do homem gerado miticamente desaparece, o que implicará decerto um confronto mais dilacerante com o mal a que já não se pode fugir e cuja sublimação é já impossível:

Hoje, o ser, identificado com estruturas relacionais e materiais, perdeu o seu duplo, a sua sombra, o outro-mundo-do-ser, isto é, perdeu a sua espiritualidade. A função é a mesma – dominar o mal –, o resultado é outro – o ser desespiritualizou-se, quantificou-se imperialmente: por todo o lado, o reino da quantidade. (*idem: ibidem*)

A questão do Holocausto, essa, é mencionada pelo texto – o que problematiza a localização temporal do romance. Provavelmente não entre (as) duas guerras, mas depois de uma guerra, que pode ser a segunda guerra mundial. Os colegas do médico Lenz Buchmann observavam as tabelas e aguardavam o seu nome:

No fundo, procuravam transformar um algarismo num nome, e esse esforço de localização da coluna e linha a que pertenciam nas tabelas era recebido por Lenz com um sorriso de compaixão cínica; parecia estudar as súplicas de um condenado à câmara de gás, que implora para não ser ele a seguir. Porém, a questão era séria de mais: se não vais tu a seguir, diz-me quem vai em tua vez. Dá-me um nome para te substituir. Era este cinismo trágico que Lenz sabia sintetizar a humanidade: diz-me quem vai em tua vez. (Tavares, 2007b: 46)

Dois cinismos: o compassivo de Lenz e o humano dos demais. Subentende-se que quando alguém clama por bons sentimentos não encontra melindres quando está em causa a própria vida. A «humanidade» assim não seria apenas o conjunto de humanos mas os bons sentimentos humanos. O excerto também diz o seguinte: a humanidade é aquilo que Lenz considera não integrar, uma vez que se encontra na posição soberana – dentro e fora do grupo a que pertence – que lhe confere o direito de exercer poder sobre a vida nua (Agamben, 1995: 96). Com esta noção filosófica creio que a relação do médico com o político se estreita e infunde no romance uma energia extraordinária: a política torna-se, durante o século XX, biopolítica, o tratamento médico do corpo, a criação de corpos e de atitudes corporais, são cada vez mais assuntos políticos (sobretudo quando o Estado se subtrai à supervisão da atividade económica). Parece que todo o comportamento dos homens é cínico, observação que pretende demonstrar que a compaixão não está inscrita em nenhum homem – o que não é verdade – que é usada como uma arma pelos homens quando a posição do mundo em que se

encontrem lhes seja desfavorável, e que todo o homem está afastado de si mesmo, é estranho a si mesmo. Numa das conversas entre os dois, Kestner, o líder do partido, diz a Lenz que a decadência da sociedade em que estão – note-se o jargão médico – é tal que a única solução será «começar a espécie de novo» (Tavares, 2007b: 192). O romance ia sensivelmente a meio. Jamais se apresentaram as consequências políticas destes princípios: a doença ataca subitamente Lenz Buchmann. É também a esta luz que entendo a afirmação de Luís Mourão: a doença não deixara que o totalitarismo se tornasse a causa totalitária que a eleição para a direção do Partido antecipava. A doença limitará gradualmente os movimentos de Lenz. Por conseguinte, passará a adquirir relevo a paisagem interior do protagonista: uma boa porção da segunda parte e toda a terceira parte do romance focará aquilo que Lenz vê, sente, pensa, tenta fazer, não mais aquilo que ele faz. Julia e Gustav ganham destaque, como adjuvantes ocasionais. A natureza, o mundo, tornam-se verdadeiramente cinema para Lenz, fechado dentro do escafandro, distante do exterior, para onde também foi deslocado o olhar do leitor. Antes, porém, de explorar esta fase de romance, recentro-me na política, ou num entendimento da *polis* com lentes nietzschianas e hobbesianas.

### **5.8. *Vitae necisque potestas***

Lenz Buchmann transita da medicina para a política. Importa reiterar que o início do século XX conheceu a translação do discurso médico para a política: sociedades degeneradas, doentes, a necessitar de intervenção, como também o narrador de *Aprender a rezar na Era da Técnica* menciona num capítulo intitulado «Transferência de capacidades da medicina para a política» (Tavares, 2007b: 162): «A desordem moral e física dos habitantes comuns assustava-o da mesma maneira *profissional* com que a falência física de uma célula, antes, o assustava nas consultas no hospital.» O autor sublinha o adjetivo *profissional*, eu acrescentaria os adjetivos *moral* e *física*: a decadência dá-se nestes dois níveis. A forma como Zygmunt Bauman entende a modernidade, em *Modernidad y holocausto*, tem por base este raciocínio. De resto, Nietzsche, um médico da cultura, e Oswald Spengler, entre outros, contribuíram para que se entendesse organicamente o mundo social. Hamm Kestner, o líder do Partido a que Lenz passará a pertencer, depois de diagnosticar os males da sociedade de que ambos fazem parte, aponta um caminho: «Só começando a espécie de novo» (Tavares, 2007b: 192). Com o desenvolvimento da técnica e da investigação científica de todas as áreas

do saber, a vida tornou-se previsível, mensurável, e algumas das iminências de morte dissipavam-se:

O homem ocidental aprende a pouco e pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidades de vida, uma saúde individual e colectiva, forças que se podem modificar e um espaço em que se podem reparti-las de forma optimizada.» (Foucault, 1994: 144).

E, claro, não podemos esquecer que a retirada dos Estados da economia, a vitória dos princípios do *laissez-faire* e da mão invisível na organização económica, viria a legitimar ainda mais o papel dos Estados enquanto reguladores do corpo social e dos corpos que o constituem. Viria, em resumo, a operar a transição da política para a biopolítica, exercida de duas formas: o da disciplina, o do corpo como máquina (*idem*: 141) que se pode programar para uma atividade política e economicamente orientada, e o da demografia, o do corpo como espécie (*idem: ibidem*), em que se regulariam os recursos de acordo com as populações e em que se focaria a atenção em aspetos como a longevidade, a esperança média de vida, a natalidade e a mortalidade. Ressalve-se que a biopolítica não é propriamente aplicada pelos personagens no romance, que apenas os formulam teoricamente. A doença que atacará Lenz Buchmann interrompe a aplicação dos princípios políticos que ia discutindo com Hamm Kestner. Retomando o ponto, diga-se que Foucault destacará que o poder de morte para estrita defesa do soberano deixa a partir do século XVII de ser exercido com intensidade pelos Estados, apenas em casos em que a sobrevivência dos povos estivesse em causa. A vida, essa, passou a ser regulada a cada dia de mais perto:

O homem, durante milénios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de uma existência política; o homem moderno é um animal na política do qual a sua vida de ser vivo está em causa. (*idem*: 145)

A dado momento da sua curta carreira política, subitamente interrompida, Lenz tem um comportamento que o ultrapassa ao observar o movimento das pessoas a partir da janela do seu gabinete, depois de uma rara fruição letárgica:

E Lenz Buchmann, naquela tarde de clima ameno, encostado à janela, depois dos inúmeros afazeres transferidos para a sua secretária Julia Liegnitz – rapariga de trato simples, bonita e eficiente –, cumpridas então que estavam as tarefas políticas do dia, Lenz via agora passar gente, numa manifestação de vitalidade da cidade; gente de um lado para o outro sem parar.

E sentiu então, nesse momento, sem saber explicar porquê, o impulso de levantar o braço e de fazer o sinal da cruz. Ele que dezenas de vezes troçara daquele gesto e que continuaria, depois, nos dias seguintes, a olhar para ele com o sarcasmo distante de sempre. (Tavares, 2007b: 140)

Sublinhe-se que a letargia, que precede o gesto, é índice da fraqueza que se seguirá (por momentos integra o grupo dos compassivos, dos que alimentam a *embriaguez provocada pela fraternidade* (Tavares, 2007b: 116), dos que seguem a moral por lassidão de vontade – dos que, em suma, seguem a moral dos escravos, como Nietzsche (2001) a definir). Apesar desse configurar como instante passageiro, tal atitude não deixa de transparecer o abismo de poder que o separa do povo, o qual exerce energicamente o movimento do progresso lá em baixo. E presente que os conceitos políticos modernos são conceitos teológicos secularizados, teologia essa ainda exercível quando estadistas decretam o estado de exceção, criando lei ao suspendê-la:

A existência do Estado dá aqui provas de uma indubitável supremacia sobre a validade da norma jurídica. A decisão liberta-se de qualquer vínculo normativo e torna-se, em sentido autêntico, absoluta.

[...]

Do mesmo modo que o Estado efectiva o direito, através da imposição fáctica de uma ordem jurídica incontestável, a Igreja torna visível a verdade, através da sua organização em torno da possibilidade de o seu chefe – o Papa – resolver dogmaticamente os diferendos em função de uma decisão infalível. (Schmitt, *apud* Sá, 1999: 5-6)

Acresce outro problema, também levantado por Schmitt e Donoso Cortés. O anarquismo de Proudhon e Bakunine questionara toda a mediação, fosse a do Estado, enquanto mediador do direito, fosse a da Igreja, enquanto mediadora de um mediador, Cristo, que encarna Deus. Durante finais de século XIX e inícios de século XX, o exercício da função de mediador de um direito que tudo transcenda entra em crise e, para que a ordem não desapareça em absoluto, os governantes tornam-se eles mesmos o direito que transcende. A ordem encarnará em vários regimes europeus a pessoa à frente deles.<sup>44</sup> O que nos importa

---

<sup>44</sup> O próprio Schmitt (*apud* Sá, 2009: 10) reconhece haver escolhido a ditadura, e não a anarquia que instaurava a crise da mediação:

Trata-se de escolher entre a ditadura da insurreição e a ditadura do Governo; neste caso, eu escolho a ditadura do Governo, como menos pesada e menos afrontosa. Trata-se de escolher entre a ditadura que vem de baixo e a ditadura que vem de cima: eu escolho a que vem de cima, porque vem de regiões mais límpidas e serenas; trata-se de escolher, por último, entre a ditadura do punhal e a ditadura do sabre: eu escolho a ditadura do sabre, porque é mais nobre.

Agora concluo citando Alexandre Franco de Sá (2009: 11), cujo raciocínio tenho vindo a acompanhar: «E, assumindo, no quarto capítulo de *Politische Theologie*, o pensamento de Donoso Cortés como uma

reter de toda esta argumentação é o seguinte: Lenz considera-se no papel do soberano que se encontra além da lei. O soberano é o que se legitima a si próprio, «está, ao mesmo tempo, fora e dentro da ordem jurídica» (Schmitt, *apud* Agamben, 1998: 25). Para Lenz Buchmann, a lei dos homens nada vale, ele encontra-se fora dela, apenas sujeito a uma outra lei, a natural, a única que verdadeiramente parece vigorar:

Todos os homens estavam sob a mesma lei, e a cidade e cada um dos seus habitantes orgulhavam-se disso. Porém era evidente que a lei mais importante, a lei básica, era outra que não a das frases que no papel tentavam criar equilíbrios entre dois homens. Havia uma hierarquia prática que esmagava por completo a hierarquia teórica que as leis tentavam impor. Aliás o problema das leis, para Lenz, era precisamente este: não impunham, argumentavam. As leis da cidade, em tempo de paz, haviam substituído as ordens pelos argumentos, como se no limite uma boa conversa fosse suficiente para convencer um violador a ir para a prisão durante seis anos ou um assassino a cumprir a pena de morte, pelo seu próprio passo, saindo de casa de manhã e chegando com pontualidade à parede de fuzilamento.

Lenz não pertencia a este mundo. A evidente facilidade com que mandaria matar um pobre pedinte ou aquele bom louco do Rafa sem que isso, por certo, lhe trouxesse qualquer consequência pessoal – receberia os mesmos bons-dias dos cidadãos – levava-o a ter um desprezo brutal em relação à ideia de lei.

Lenz não pôde mesmo deixar de pensar que até nas sociedades mais equilibradas e aparentemente mais justas, os homens mais poderosos só não matariam na rua, à frente de todos, um vagabundo, com as próprias mãos ou com uma arma, porque não queriam humilhar em público as leis do país, já que de certa maneira eram estas que, em alguns pormenores, os protegiam. (Tavares, 2007b: 198-199)

Se Lenz é o soberano, aquele que transgride e que todavia ainda está dentro da lei, proposição que também explica o que é o sacrifício como o entende Bataille (1988), o louco Rafa é o *homo sacer*. O homem sagrado é aquele que foi condenado pelo povo por um crime que cometera; não é sacrificável, mas quem o mata não é julgado por homicídio. Foi abandonado pela lei humana e pela lei divina. O *homo sacer* é colocado fora da jurisdição humana sem passar para a divina; pertence a Deus na forma da sua insuscetibilidade e é incluído na comunidade sob a forma da possibilidade de ser morto sem crime.

O soberano e o *homo sacer* apresentam, como se vê, «duas figuras simétricas que têm a mesma estrutura e são correlatas, no sentido em que soberano é aquele para o qual todos os homens são potencialmente *homines sacri*, e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os

---

antecipação do seu decisionismo, Schmitt assume este mesmo decisionismo como uma resposta à crise da mediação sua contemporânea.»



homens agem como soberanos.» (Agamben, 1998: 85) O louco Rafa, portanto, é o representante da vida nua, da vida biológica do sujeito moderno exposto ao poder do soberano que o superintenda. A sua existência vem a comprovar a falibilidade de todo o Estado de direito, posto exista sempre algo além dessa lei que se diz ser o que a todos transcende, como um vestígio teológico ínsito à organização política.

O soberano decide sobre o direito de vida e de morte (hoje, sobretudo de vida, mesmo as guerras modernas fazem-se em nome da sobrevivência do agressor). Giorgio Agamben, que vem recuperando estas noções de soberania tanto de Bataille como de Schmitt, por forma a entender como funciona o Estado biopolítico, elabora uma genealogia deste poder sobre a vida nua. A origem do poder soberano encontra-se numa fórmula do direito romano, a *vitae necisque potestas*, que consistia na autoridade incondicional do *pater* sobre os filhos varões: «no instante em que o pai reconhece o filho varão, elevando-o do solo, adquire sobre ele o poder de vida e de morte» (*idem*: 85). Isto é, o pai que dá a vida tem todo o direito de a erradicar. A vida biológica politiza-se porque se «abandona a um poder incondicional de morte» (*idem*: 90). O elemento político originário não é a simples vida natural, mas a vida exposta à morte (a vida sagrada, a vida nua), a qual pode ser manipulável pelo soberano a fim de se infundir medo nos *homines sacri* e com isso consolidar o domínio sobre eles. Lenz tem plena consciência do poder, que lhe assistiria como soberano, isto é, como reificação da Lei, de dispor como bem entenda da vida dos seus concidadãos, por si entendidos como vida nua. A Lenz este poder estaria reservado caso a vida lhe tivesse dado a oportunidade de matar de Hamm Kestner e de assumir a liderança do partido.

Por enquanto não

3

Suspender 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*.

Este *por enquanto não*, e disso Lenz tinha plena consciência, tinha claramente um alcance maior do que a mera execução definitiva; poderia manter uma cidade inteira debaixo do seu domínio.

Se, com Kestner, Buchmann ganhasse as eleições no Partido, passaria a ter a autoridade necessária, como vice-presidente, para utilizar o *por enquanto não* em qualquer ponto da cidade. Que não haja um único ponto de abrigo ou de refúgio imune aos efeitos dessa frase dita por Lenz Buchmann, pensava; e dizia-o mesmo a Julia Liegnitz, com quem construía uma confiança de cúmplices que em muito ultrapassara já a fraca relação contratual que mantinha com a mulher.

Aquele homem tem o poder de dizer *por enquanto não*; era dessa posição que Lenz Buchmann se

queria apoderar. (Tavares, 2007b: 226-227)

## 5.9. O bom caçador

Quando afirmava que nestes romances a dominante epistemológica era a mais relevante, supunha que eles dissessem algo do mundo nosso contemporâneo, sobretudo do humano. Ora, esta relação com o mundo de hoje, neste caso o político, é estabelecida graças à noção schmittiana de soberania. A definição de soberania de Schmitt, cuja elaboração decorreu da repelência que a hipótese da instauração da anarquia provocava ao jurista alemão, foi decisiva para a auto-legitimação ideológica dos totalitarismos de início do século XX, os quais, sublinhe-se, são análogos às democracias parlamentares no que concerne à regulação, a cada momento mais intensa, da vida biológica:

E é justamente na medida em que a vida biológica com as suas necessidades se tornou por todo o lado o facto *politicamente* decisivo, que é possível compreender a rapidez, que seria de outro modo inexplicável, com que no nosso século as democracias parlamentares se tornaram Estados totalitários e os Estados totalitários se converteram quase sem solução de continuidade em democracias parlamentares. (Agamben, 1995: 117)

E, como adianta Agamben (*idem*: 131 *et passim*), o exercício moderno da biopolítica consiste na atribuição – necessariamente arbitrária – de valor a uma vida humana: uma vida tem valor ou não e, conforme esse julgamento, decide-se o destino dela. Isto mesmo Lenz Buchmann fará com as vidas do louco Rafa e da sua mulher Maria: são fracos, a vida deles não tem valor, e tanto eles – enquanto *homines sacri* – como Lenz – enquanto soberano –, estão fora da lei.<sup>45</sup> Lenz deliberara – «a verdadeira velocidade, dizia Frederich, aquela com que decides» (Tavares, 2007b: 105) – que eles não merecem viver (de resto, diga-se que

---

<sup>45</sup> A dado momento, Lenz confessa o seu fascínio pelo louco Rafa, considerando-o mesmo seu igual. O louco, aquele cujos comportamentos são imprevisíveis, é alguém que se determina a si mesmo, como o soberano, e que fora «escorraçado» pela lei. O que soberano e homem sagrado têm em comum é justamente o abandono que a lei lhes votara. Rafa não age assim de acordo com a moral, não encontra restrições à sua vontade. Age eticamente (cria uma «moral individual»), explora as potencialidades do ser – ousadia que lhe custaria a morte. Da mesma forma, as ações de Lenz são predominantemente éticas, e não morais, ou, na terminologia de Nietzsche, nobres, autodeterminadas: «O que nas pessoas estranhas, desviadas por passo próprio ou enxotadas pelos outros, o fascinava era a absoluta liberdade individual com que faziam as suas escolhas. [...] Um louco, tal como um pedinte, não era imoral. Eram indivíduos sem cópia, semelhantes a um rei; alguém que não tem par, que não tem *aquele que está ao seu lado*. E por isso não há para esses homens escorraçados, como não há para o homem mais poderoso, qualquer critério de comparação. Buchmann olhava com admiração para aqueles homens que traziam no bolso um sistema jurídico único, com o seu nome no fim.» (Tavares, 2007b: 236)

muitos eugenistas, os de ontem e os de hoje, são médicos ou cientistas reputadíssimos, como os ensaios de Hermínio Martins (2011) amplamente documentam). E, desde logo, Maria não mereceria viver por constituir um intervalo no funcionamento expansivo da racional vontade de poder de Lenz.<sup>46</sup>

Lenz considera que todo o bom político deverá ser capaz de infundir medo nos cidadãos, de modo a dominá-los, exercendo uma relação de *um para muitos* (Tavares, 2007b: 110). Medo, esse, que Luís Mourão (2007) considerara o reverso da vontade de poder. Lenz considera necessário gerá-lo no outro – seja ele um coelho ou um cidadão – para se exercer o domínio. O medo que se infunde nos cidadãos não tem necessariamente como finalidade obrigar os cidadãos a cumprirem a lei, uma das razões que Hobbes avançava para legitimar o absolutismo. Sem medo por um rei absolutista, os cidadãos não cumpririam o contrato social, e todo o país viveria em guerra contínua, provocada pela animalidade exposta dos seus cidadãos, regressados a um estado natural. Já há na história das ideias a associação da criação de medo à gestão política, como se comprova. A Lenz interessa-lhe o medo por motivos políticos, parecidos com estes, é certo, mas não necessariamente os mesmos. O medo permitir-lhe-á mobilizar os cidadãos do seu país, o que, por conseguinte, lhe permitirá conservar o seu poder. Lenz acredita que os movimentos rápidos são sintoma de medo – portanto, quanto mais mobilizados estiverem, mais amedrontados estarão os cidadãos, e, graças a esse medo, menos em causa estará o poder de quem governa. Quer, assim, «ganhar maior poder a partir da posição forçada das pessoas em movimento» (*idem*: 225), o que se conseguia com dois medos, nesta reversibilidade medo/velocidade, em que um se alimenta do outro:

Não os deixar parar para que não deixem de ter medo. Não deixar de os amedrontar para que não parem.

Havia, portanto, dois medos, e não apenas um. O primeiro medo arrancava as coisas da sua imobilidade e o segundo, o mais poderoso, mantinha as coisas em movimento. (*idem*: 228-229)

O medo fará com que os cidadãos sintam que necessitam de alguém que os proteja

---

<sup>46</sup> Não resisto a convocar uma obra de um dos ilustradores, músicos, cineastas e romancistas mais relevantes da atualidade: Afonso Cruz. A obra é *O pintor debaixo do lava-loiças*, de 2011, escrito e ilustrado pelo autor. Josef Sors, o protagonista, num assomo afim ao que as personagens de *O Bairro* costumam ter, elabora uma teoria baseada no pomposo «problema da dispersão e a lei de Andronikos relativa à árvore de Dioscórides» (Cruz, 2011: 33). Em que consistia a teoria? Simples: se o tronco de uma árvore crescesse sem ramos – sem dispersão – poderia eventualmente atingir o céu. Da mesma forma, se uma pessoa evitasse a dispersão, se se conseguisse focar exclusivamente no que quer fazer, «poderia prolongar-se até lugares muito distantes, não só no tempo/espço como também na alma.» (*idem: ibidem*) Lenz pensa de modo afim: se se conseguisse manter fiel à linha reta traçada pela vontade, sem os esses provocados pela perversão, a sua vida seria muito mais nobre.

(daí a orquestração de uma explosão no teatro municipal por Lenz e Kestner; a súbita interrupção motivada pelo tumor de Lenz impedir-nos-á de saber como seria arquitetado o segundo medo). Os cidadãos pagam com medo a segurança que o soberano lhes concede. O romance vai além de Hobbes no seguinte: o estado social é exatamente igual ao estado natural. O estado social será mais perfeito quanto mais medo exista, facto que consiste na recriação social das condições naturais. Ou seja, com o segundo medo ressurge a guerra de todos contra todos, embora a segurança da comunidade esteja salvaguardada pelo soberano; ressurge um estado de exceção que fosse desejavelmente a normalidade:

Quando dez mil habitantes de uma determinada etnia, desprotegidos e constituídos quase por completo por velhos, mulheres e crianças, fugiam de um local ao receber essa terrível informação do avanço dos outros, quando tal acontecia, esse primeiro movimento de abandono das terras natais era impulsionado por um primeiro medo. Porém, o que fazia com que esses refugiados, depois de caminharem a pé duzentos quilómetros ainda avançassem o mais velozmente possível, esquecendo já os mais fracos e os que começam a desfalecer, o que fazia com que isso acontecesse, duzentos quilómetros mais tarde, era o segundo medo, o mais poderoso, aquele que mantém em movimento o que está já, há muito, em movimento. Este segundo medo é tão forte que faz vencer a fadiga limite: chegará a noite e nenhum elemento desejará descansar. (Tavares, 2007b: 229).

A relação entre soberano e cidadão é homóloga, *mutatis mutandis*, da relação entre caçador e presa. Ser cidadão equivale a ser fraco, a estar na prática abaixo da hierarquia (*idem*: 198). O Estado é o reflexo da luta entre fortes e fracos e a lei nada povo contra a ação dos primeiros sobre os segundos:

Quando a lebre o detectava e começava a fugir, passando de uma imobilidade despreocupada para uma correria grosseira e desordenada, aí, nesse primeiro momento, estava instalado o primeiro terror na lebre. O bom caçador – ele, Lenz Buchmann, orgulhava-se de o ser – não desistia de uma lebre após esta primeira fuga. O bom caçador continuava, a passo lento e com poucas correrias (uma certa lentidão associada ao bom direccionar das botas, eis a descrição do bom caçador). Avançava assim lentamente, com passos decididos, transmitindo a informação de que domina a situação, sensação que, de uma maneira ou de outra, será recebida pela caça. Dessa maneira, o bom caçador prossegue e com apenas dois ou três passos certos no meio da floresta ele conseguirá infiltrar na lebre que foge esse segundo medo, esse medo decisivo. (*idem*: 230)

Tal teoria política – a recriação racional do estado natural para preservação do poder de quem o tem – supõe a adesão a uma moderna «*utopia cinética*: todo o movimento do mundo deve passar a ser realização do plano que nós temos dele» (Sloterdijk, 2002: 24). De acordo

com Peter Sloterdijk, o homem da modernidade avançada é uma avalanche que pensa, e não já o passivo caniço pascaliano.<sup>47</sup> A civilização moderna constituiu-se com base na intensificação de movimentos, encetada pela vontade de poder, com vista à determinação do curso da História. Apesar de finito, de terrivelmente finito, o homem elabora um projeto infinito – a modernidade, a qual converterá a política num ramo da física. A superação da degenerescência da espécie, tão discutida por Lenz e Kestner, conseguir-se-ia com a «fórmula dos processos de modernização: progresso é movimento para o movimento, movimento para mais movimento, movimento para uma capacidade de movimento incrementada.» (*idem*: 33) A modernidade cria um ser-para-o-movimento – o movimento, por isso, alcança um peso moral considerável, facto que aclara o desprezo que Lenz nutria pelo surdo-mudo Gustav Liegnitz. A força evidencia-se no movimento, não na imobilidade; o movimento é ostentação do poder e da vontade de poder (a guerra não seria mais do que o culminar da intensificação do movimento). E um político terá como função intensificar o movimento da comunidade que governe, visando que cada um dos elementos que a integre, corresponda, idealmente, ao «sujeito planetário da mobilização, o tipo humano de alta eficiência, vibrante de boa forma física, insensibilizado à dor, neopragmático» (*idem*: 40), entusiástico de todo o plano de ação e voltado para o futuro. Tais características poderiam bem desenhar o sujeito forte nietzschiano e a autoimagem de Lenz. Lenz e Kestner teriam como projeto elaborar sujeitos à sua imagem, da mesma forma que Lenz *fizera* Julia Liegnitz.

## 5.10. O livre-arbítrio

Uma das características que a modernidade mais a fundo leva é a suposição do livre-arbítrio (Gray, 2008: 44 *et passim*). O homem que domina a tecnologia acredita ser senhor do seu destino e sente-se capaz de derrogar todo o acaso da existência. Ou seja, a vontade de poder implica livre-arbítrio. Alguns acreditam ser possível à humanidade enquanto espécie assumir as rédeas do seu destino, quais deuses, graças aos recentes avanços, *verbi gratia*, na área da engenharia biológica. Acreditam ser possível que cada homem possa definir a herança biológica que queira deixar aos seus descendentes: desde traços físicos até aos do temperamento. Em Lenz agudiza-se aquela suposição: dominando-se a tecnologia, o sujeito

---

<sup>47</sup> «Entretanto, porém, o mais frágil de todos os seres, o homem, *avalanche qui pense*, já não é posto em perigo somente pela tempestade da vida, ele próprio desencadeia as massas, pelas quais pode vir a ser sepultado.» (Sloterdijk, 2002: 27)

domina-se e domina. A doença de Lenz colocá-lo-á na posição do fraco, dominado não só pelos que julgara abaixo de si mas também pela própria técnica (Mourão, 2008), a mesma que supunha instrumentalizável. É pela mão da técnica – que lhe vai permitindo viver mais dias e ir aumentando a sua dependência de outros e da própria técnica – que os limites de Lenz vão ficando visíveis. É a doença que demonstra a Lenz a limitação a que todo o humano é forçado a submeter-se. E o que isto implique de impossibilidade de toda a grande narrativa é por demais evidente. John Gray (2008: 168) interroga-se sobre a possibilidade da vida como jogo não ter necessariamente uma finalidade. Outra vez a desaceleração da existência e o encontro com Deus. A tentativa mística pelo afastamento do mundo sensível em direção a uma realidade intemporal. Este infinito que os místicos buscavam e ainda buscam converte-se modernamente no «culto da atividade incessante» (*idem*: 169). Peter Sloterdijk entende, em *Se a Europa acordar*, ser este o traço distintivo do europeu (2008: 28), em consonância com o que considerara Paul Valéry.<sup>48</sup> Retomando a crítica da modernidade de Sloterdijk que havia sido discutido no subcapítulo anterior, diga-se que o filósofo entende psicopoliticamente a Europa como um aumento progressivo das intensidades. O que caracteriza o velho continente é esta «vontade do máximo» que «submete o mundo à experimentação» (*idem: ibidem*). Por isso será a Europa a oficina da «política de máximos» (*idem: ibidem*), da qual fui falando, será a pedra-de-toque da modernidade.

A ideia moderna de progresso infinito – a cultura fáustica – assenta no exercício autónomo de uma vontade de poder. A saída para este mecanismo do desejo seria a contemplação, a qual, no entanto,

não é a tranquilidade almejada pelos místicos, mas um abandono deliberado a momentos que nunca se repetem. Quando renunciamos aos nossos anseios demasiado humanos, viramos as costas às coisas mortais. (*idem*: 170)

John Gray (2008: 168-170) terminará *Straw Dogs* interrogando-se sobre a possibilidade de o animal humano viver sem propósitos, concebendo a vida como algo que se deva «simplesmente ver» (*idem: ibidem*), até porque, como considerou Manuel António Pina,

---

<sup>48</sup> Sloterdijk (2008: 27) cita inclusivamente uma reflexão de índole etnográfica de Paul Valéry contida em *La Crise de l'Esprit*:

Onde quer que domine o espírito europeu, vemos aparecer o máximo de *necessidades*, o máximo de *trabalho*, o máximo de *capital*, o máximo de *rendimento*, o máximo de *ambição*, o máximo de *modificação da natureza exterior*, o máximo de *relações* e de *intercâmbios*.

Este conjunto de máximos é Europa, ou imagem da Europa.

Por outro lado, as condições desta formação e dessa desigualdade espantosa radicam evidentemente na qualidade dos indivíduos, na qualidade média do *Homo Europaeus*. É notável que o homem da Europa não seja definido pela raça, nem pela língua, nem pelos costumes, mas, sim, pelos desejos e pela amplitude da vontade...

numa entrevista concedida a Nuno Ramos de Almeida (2012), «isto, já não digo visto de Alfa-Centauro, mas da Lua, é puramente risível.» A doença demonstrará isto mesmo a Lenz Buchmann. Apesar dos seus esforços, ser forte é uma questão de sorte, ainda assim. E o livre-arbítrio é afinal uma ilusão. A sua doença acentua ainda a ilógica do raciocínio kármico que orientou a sua interpretação da morte do irmão. Lenz considerara que o irmão estava doente porque não era capaz de impor a sua vontade de poder aos micro-organismos que tomavam as rédeas do seu corpo. Albert seria culpado por ser fraco.<sup>49</sup> Mas se o forte Lenz também adocece com um tumor cérebro isto quer dizer que a sua mundividência rui como um castelo de cartas

---

<sup>49</sup> Desprezar o irmão Albert diz tudo sobre o carácter nada compassivo de Lenz. No *Reino II*, de Lars von Trier (1997), série de televisão cujo nome, de acordo com Luís Mourão (2011b), terá motivado a escolha do nome da tetralogia, um médico, Bondo, afirma que nos afastamos dos outros porque nos repulsa a solidariedade, porque queremos manter-nos vivos e considera que nos seus genes está inscrita a superioridade. Imaginou até que o seu meio-irmão, de cuja existência não possuía a certeza, dada a genealogia, fosse um cirurgião reputadíssimo. Refira-se ainda que esta série parte do pressuposto de que os pilares da civilização técnica estão a ser abalados, pois a crença e a superstição não desapareceram absolutamente das nossas esferas existenciais. Além disso, em *O Reino* de Lars von Trier os cirurgiões do hospital, apesar de altamente profissionais, assumem frequentemente comportamentos irracionais, destilam ódio pelos outros (como o sueco Helmer por todos os dinamarqueses) e o absurdo comparece não raras vezes (como o nascimento de Lillebror, bebé com rosto adulto e que morrerá porque não para de crescer).

Bondo fizera algo insólito. Para desenvolver a sua pesquisa sobre a deterioração do fígado, precisava de um fígado afetado por um tumor de um doente terminal. Como não conseguira persuadir a família a doar o órgão, a única forma legal de o obter seria recebê-lo no seu próprio organismo. Procedeu-se à substituição de rins e pretendia-se que o fígado degradado apenas por dois minutos estivesse no novo hospedeiro. Acontece que o corpo de Bondo não sobreviveria tanto tempo aberto; por isso, o seu corpo teve que ser fechado com o fígado cancerígeno. Como o estado de saúde de Bondo se agravara com metástases, houve a necessidade de uma transfusão de medula. E é neste momento que entra o seu meio-irmão recém-descoberto, o qual não correspondia às expectativas de Bondo: Bulder Drusse trabalhava no *Reino*, é certo, mas não passava de um auxiliar preguiçoso (embora fosse naturalmente simpático para os que o rodeavam). Bondo mal escondera que se sentia defraudado. Na verdade, Bondo viu abaladas as suas coordenadas existenciais. Não posso deixar de associar este episódio à indiferença que Lenz nutria pelo irmão Albert:

Não há ordem na natureza

2

O carácter dos irmãos era oposto: ambos de invulgar inteligência, e com uma cultura bem acima da média dada a robusta biblioteca do pai que alimentava o gosto pela leitura, mas de facto Lenz e Albert eram de dois mundos. Lenz não combatia apenas, procurava o combate – como o pai, aliás – e Albert, herdeiro de alguns indícios da mãe, recolhia-se, contornava o inimigo. E contornava-o quer este fosse um obstáculo material perigoso – um muro excessivamente alto que se deve saltar – quer fosse um colega de escola que o tivesse provocado. Lenz por vezes via-se a lutar em nome do irmão mais velho, numa mistura de sentimentos fraternos e, em maior quantidade, de atracção, física e instintiva, pela luta. (Tavares, 2007b: 93)

Lenz, como Bondo, renuncia ao seu irmão. Lenz, como Bondo, é asséptico, considera que a solidariedade, a empatia, degrada os homens, e, além disso, impede o exercício eficiente da medicina. Lenz considera-se impiedoso como a natureza, cujos comportamentos estão além do bem e do mal (o que personifica uma atitude ética irreduzível). «A decadência do Reino humano» (*idem*: 74) reside em homens como os irmãos de Lenz e de Bondo, susceptíveis à compaixão, bonacheirões e condenados a pouco reconhecimento profissional. Por esta razão, Lenz Buchmann recusa atender ao pedido de um doente terminal: a entrega de uma carta de despedida à sua família. E via na compaixão do seu Albert Buchmann pelo doente terminal «a aliança entre dois fracos» (*idem*: 75), pelos quais Lenz nutria o mais profundo desprezo. Por estas razões, Lenz Buchmann acabará por destruir a carta, como que cumprindo uma ordem (o «que tem de fazer»), pertencente a mundo de homens que se deixam amolecer pela compaixão, pela empatia e pela ternura:

E eis que faz o que sabe que tem de fazer. E que vê, não enquanto um gesto ocasional mas como gesto que cumpre um dos seus deveres mais altos, gesto que pertence ao seu Reino mais profundo, o Reino a que jurou lealdade, o Reino de quem ataca e de quem sabe que há elementos que se preparam para o atacar.

Lenz agarra na carta e rasga-a, uma vez, duas, três vezes: a carta está destruída. (Tavares, 2007b: 76).

– ou seja, há limites para o exercício da vontade.

### 5.11. Dentro de um escafandro

Acordar no meio de máquinas e ficar agradecido

A mão perde peso

1

Rodeado de tubos que à primeira vista e à primeira sensação parecem partir do interior de si mesmo e não vir de fora, envolvido ainda por diversos outros apetrechos mecânicos, com luzes vermelhas e verdes que assinalam estados que num primeiro olhar ninguém poderia interpretar com rigor, Lenz Buchmann acorda, meio estremunhado, na cama do hospital, várias horas depois da operação à cabeça. Não percebe de imediato onde está nem o que lhe aconteceu e o único instinto nasce de um acontecimento que ele localiza, de forma vaga, no lado direito do seu corpo. A princípio nublado, a coisa define-se depois: alguém lhe rouba a mão direita, pelo menos é isso em que naquele momento pensa. Desvia então ligeiramente o pescoço, ainda com dificuldades devido às dores, e vê uma mulher, a sua secretária Julia Liegnitz, que, sentada à cabeceira da cama, lhe segura com as duas mãos a sua mão direita, a sua poderosa mão direita que de repente lhe parece morta, um cadáver autónomo que ainda não se separou. Para confirmar se sim ou não, Lenz faz um esforço para mexer os dedos e não, não está morta: os dedos mexem. Dobra depois, um pouco apenas, a palma da mão. A mão mantém as funções, os músculos permanecem as possibilidades de contracção e de relaxamento intactas.

Mas o que lhe aconteceu à mão? Está mole – eis que não encontra outra expressão –, pousadas sobre as mãos de Julia, como qualquer volume poderia estar. De imediato tenta levantar a mão e afastá-la daquele estado humilhante; porém, aí sim, esbarra com uma resistência: o movimento teria de partir dos músculos do ombro se quisesse levantar o braço por inteiro ou, pelo menos, da zona do cotovelo. Mas não consegue; não tem forças para levantar o braço e tirar a mão das mãos de Julia. Está sem força. (Tavares, 2007b: 259-260)

Eis uma porção do primeiro capítulo da segunda parte do livro, no qual Lenz inicia outra posição no mundo. Neste momento do romance ainda tem consciência daquilo que ocorre à sua volta. Com o tempo, as faculdades perceptivas e intelectivas de Lenz entrarão num rápido e irreversível declínio. Parte do trágico na existência de Lenz reside no facto de a biologia o atraiçoar. O corpo falha, o autodomínio não é dado adquirido, nem se pode exercê-lo continuamente, há o risco de um outro nos dominar desde logo por dentro. Lenz nunca se preparara para ter que acolher este princípio heterónimo. A força nem sempre se pode exercer, há limites para o desejo (entendido como impulso vital, como exercício da vontade e da



vontade de poder). No momento em que o exercício político incidia sobre o corpo biológico da nação – sendo paradigmático disto mesmo o nacional-socialismo – Lenz descobre que a soberania é noção bem mais precária do que parece. No momento em que se preparava para moldar o corpo biológico de uma nação, vê-se forçado a lidar com uma doença, a deixar os médicos entrarem no seu corpo.

Ter acordado é um alívio. Pelo menos até ao momento em que o estar acordado – e vivo – passar a constituir uma humilhação contínua de que Lenz não se consegue *abstrair* (não consegue, etimologicamente, afastar-se do traço que outra entidade desenha). Os tubos são tão protésicos que mais parecem originários do interior do paciente. Eis uma pancada na cabeça: é a técnica que se serve do homem, não é ela meio de que ele disponha. São as máquinas que dominam Lenz (como, de resto, era a máquina que dominava Joseph Walser). Mas não apenas elas, também Julia, quando lhe segura a mão. Lenz, involuntariamente, expõe a sua vulnerabilidade a Julia, que, também involuntariamente, e sem sabê-lo, acaba por vingar a morte do seu pai, Gustav Liegnitz.

A mão, o instrumento dos instrumentos, não tem força. É um objeto autónomo da vontade de Lenz. Vive além de Lenz – se Lenz for a sua vontade. A mão, mais tarde todo o corpo, passa a ser independente da vontade de Lenz. Passa a ser um estrangeiro que anteriormente era íntimo. Um estranho familiar, *unheimlich*. Com o tempo, o corpo comandar-se-á cada vez mais, até ao ponto em que o corpo comandar Lenz. O outro em si domina-o. E o outro exterior também o fará: Julia, os médicos, Gustav, e, na última parte do romance, o sacerdote.<sup>50</sup> Em relação a estes não sentirá medo. O tremor e o temor está associado ao outro em si que não consegue dominar – esse, o indizível, irritante, insubsumível, outro. A doença gera um intruso que tornará Lenz o outro daquele outro que passará a dominar. Os mecanismos técnicos possibilitarão a Lenz tornar-se o outro de si mesmo para repelir a morte. Isto é, oferecem um outro familiar em substituição de um outro insondável (a morte). E nem será preciso esperar pela morte, pois, a dada altura, perderá consciência da temporalidade, nem de si no tempo, nem de si para si, será apenas uma flutuação pelo espaço-tempo – ou, no dizer cru e sólido do narrador, um «volume». Rapidamente o dentro se tornará

---

<sup>50</sup> Argumentação problemática, certamente. Sem comprometimento ético, verbalizado ou não, é possível receber-se a extrema-unção? Haverá absolvição dos pecados sem que o sujeito a deseje, ou não sabendo se a deseja? Embora levante estas questões, não as considero relevantes para o que aqui importa. A questão parece-me antes relacionada com o facto de Lenz ser incapaz de afastar um sacerdote que o coloca em posição assimétrica, atemorizando-o com a morte, quando os papéis já haviam sido opostos. Lenz não revelará nem temor, nem tremor, e, por conseguinte, não pedirá perdão.

evanescente, até a oposição dentro/fora deixar de fazer sentido.<sup>51</sup> Com a doença, Lenz reconhecerá que tem corpo, algo de que nos esquecemos com facilidade quando temos saúde – por isso testa a mão a ver se ela mexe. A doença lembra-nos que temos corpo: é autoritária, ortopédica, força uma nova visão de nós no mundo. Transforma-nos na mesma medida em que transforma o mundo em que seremos obrigados a habitar. Este facto refletir-se-á na narração, cuja perspetiva será objeto de uma deslocação, a qual reflete as próprias mutações perceptivas de Lenz. A lente narrativa passa a estar menos direcionada para as vibrações interiores de Lenz, isto é, a estar menos centrada no desejo, na atividade do *cogito*, de que na percepção minuciosa que Lenz passa a ter do seu próprio corpo. As reflexões políticas, por exemplo, desaparecerão. Assim como as reflexões filosóficas. O foco narrativo volta-se para o corpo, para os seus minúsculos movimentos, agitações, tremores, aos quais Lenz se tornará extremamente sensível. Outrora, sobreviver a uma viagem de comboio não haveria sido um feito para o corpo como passará a sê-lo depois de a doença se afirmar. Que viagem, tão-só entrar no comboio! Se o tempo narrativo parece decorrer em *ralenti* a partir da segunda parte do romance, isso decorre do facto de cada minuto passar a exigir ao corpo de Lenz um esforço hercúleo, o qual, por seu turno, adensará o próprio tempo, convertendo-o psicologicamente em muito mais de que na realidade é. Digamos que a segunda e a terceira parte do romance são uma epopeia em *ralenti*. Sem ironias. E também daí a importância que o narrador concede a pequenos movimentos corporais, exercendo verdadeiros *close-ups*, os quais se configuram como momentos hiper-realistas, uma vez que estão focados em mãos, braços, troncos, joelhos, bocas, olhos.

A doença força Lenz a cuidar do seu corpo. O seu corpo torna-se progressivamente um outro cuja presença não se domina. Eis o eu: o que pode tornar ausente o outro. Lenz não pode tornar ausente o outro. E nem se consegue fazer presente pela vontade. À vista dos outros, encontra-se dentro de um escafandro, socialmente isolado do exterior, ainda que dele continue a requerer uma série de cuidados. Lenz não *está-aí*: sem poder falar, sem conseguir emitir qualquer movimento com sentido, tornar-se-á inacessível. É verdade que muita comunicação pode gerar muito conflito; que a nossa capacidade hermenêutica não é muita quando a comunicação é não-verbal, até porque não há um código instituído para ela (a abertura ao outro depende sobretudo do sentido verbal que no outro sejamos capazes de

---

<sup>51</sup> É dito em *Um homem ou é tonto ou é mulher* (Tavares, 2002c: 53): «Quando for muito velho o meu corpo e o exterior vão ser / quase a mesma coisa».

reconhecer<sup>52</sup>); e também é verdade que a doença limitará e muito os movimentos de Lenz, que está longe dos outros na mesma proporção em que os outros fisicamente se aproximam dele. Porém, o evoluir da doença levará o corpo a perder a abertura que o caracteriza em circunstâncias normais. O corpo é «o mundo não-impenetrável» (Nancy, 2000: 28), é o que resiste à compactibilidade do espaço, é conectável, pode ligar partes de si, é capaz de se desvincular de um centro. A doença retirará a Lenz, portanto, o próprio corpo – a abertura permanente. E também lhe retirará a memória, a consciência da temporalidade – e, com elas, a experiência da morte. Assim, para além do corpo, a doença retira a morte a Lenz. E se o que define o humano é a consciência da temporalidade, a capacidade de experienciar a morte, como Heidegger acreditava, então a doença retira humanidade a Lenz, aproxima-o da vivência animal, receptiva a poucos estímulos (um deles, a luz, a que são receptivas variadas espécies).

Sem movimentos, sem força, sem vida – não é esta uma das lições da modernidade? Julia quererá afastar-se desta imobilidade, que poderá diminuir a vitalidade da sua juventude. Para o gosto de Lenz Buchmann, até se aproximam em demasia – sobretudo Gustav. O nosso herói estará forçado a conviver, até ao fim dos seus dias, com a ofegante presença do outro dentro de si e com a do outro demasiado perto de si exteriormente. Contra a sua vontade. Quando o «princípio de realidade» se impõe violentamente, voltamo-nos para o Outro, ou para Deus (Vattimo, 1996: 96), relembro. Lenz decide nunca se voltar para o Outro; fica sempre em si, é uma mónada que se crê até ao fim autossubsistente. Nem mesmo dá inicialmente atenção à televisão, esse dispositivo que gera um efeito de hipnotismo e de absorção imediata. Já não há possibilidade de sagrado, a qual fora deixada em aberto em *Jerusalém*. O Outro é apenas objeto de agressão, de exercício de dominação. Lenz morre agarrado às suas convicções, ao considerar que para além da razão e da técnica não há nada. Ou melhor: os últimos dias de Lenz são a experiência da ausência da razão, durante os quais em algum momento lhe ocorre dar um salto de fé. Sim, porque nem mesmo interiormente Lenz alimentou esse desejo. O corpo doente deixa de ser o reflexo da alma até ao fim dominadora de Lenz. O corpo doente é um espelho quebrado que torna impermeável o sujeito, posto inviabilize qualquer hermenêutica. Vattimo dirá que o encontro com Deus não será

---

<sup>52</sup> Jean-Dominique Bauby (2007), vítima de *locked-in syndrome* (síndrome de encarceramento), uma doença rara que deixa os doentes paralisados, em *O escafandro e a borboleta* reentrará no mundo social por via do trabalho de uma fonoaudiologista. O filme de Julian Schnabel – baseado num livro autobiográfico ‘escrito’ pelo próprio Bauby – mostra todo o trabalho que a equipa multidisciplinar do hospital realizou com Bauby e os progressos com o tratamento. No tratamento com a fonoaudiologista, ele aprendeu uma nova linguagem verbal em que piscadelas do olho direito representam as letras do alfabeto, dessa forma possibilitando a formação de palavras, frases e até parágrafos.

pleno nestas circunstâncias (as mais comuns, aquelas em que as pessoas vão atrás de um sentido que a vida propriamente lhes retirara). Não se aprende a rezar, diz Vattimo (1996: 97), depois de experiencarmos o fracasso da razão. Devemos viver a religião desde sempre, inspirados pela *kenosia*, estabelecendo forte empatia com o outro, sob cuja aparência Deus se nos apresenta.

## 5.12. A «máquina-buda»

Já dominado pela doença – é a mesma era da técnica que, reitero, lhe prolonga o sofrimento físico e o(s) de não (se) dominar<sup>53</sup> – Lenz perdera toda a autonomia; com o corpo indiferente a qualquer ordem sua e na última parte do romance já com a mente incapaz de articular alguma ideia, o impulso vital concentra-se nos olhos. Parecem ser eles como que um *objet a* que insiste viver na própria morte do corpo. E o que eles seguem é a luz da televisão, aparelho no lugar de Deus, como o sublinhou, outrossim, Luís Mourão (2008):

É uma luz estranha, aquela, que não parece ser da mesma família da luz eléctrica da lâmpada. É uma luz completamente diferente. O que parece estar a acontecer naquela televisão, assim ele o pensa, é uma avaria: algo falhou e já não se vê o mundo, mas apenas um foco de luz que acende e se apaga.

Passa-lhe pela cabeça chamar alguém para resolver aquilo, aquela avaria. Já não consigo ver nada!, gritaria, naquela altura, se tivesse força para isso. Mas não tem. E, aliás, o que estava a acontecer agradava-lhe: da televisão vinha uma tranquilidade nada habitual. Não havia qualquer som e, de qualquer maneira, estava tão concentrado naquela luz que mesmo que alguém, do interior da casa, gritasse, ele não ouviria. Agora estavam só os olhos. Só eles tinham ficado para trás, formando a última resistência, a última barreira.

Lenz Buchmann estava absolutamente imóvel e só os olhos, uma ou outra vez, piscavam. A luz que vinha da televisão era inegavelmente uma luz forte, mas o prazer provocado em Lenz não parava de crescer. Nunca se sentira assim: confortável, protegido: debaixo daquele foco de luz nada lhe poderia acontecer. (Tavares, 2007b: 374)

[...]

---

<sup>53</sup> De acordo com o sociólogo suíço Jean Ziegler (*apud* Martins, 2011: 259), os avanços da medicina revestem-na de um poder «tanatocrático» cada vez maior, isto é, a medicina dispõe de cada vez mais poderes sobre a vida e a morte, «ou prolongando a vida artificialmente ou encurtando-a pela eutanásia passiva, podendo também tirar ao moribundo a consciência da sua morte iminente», poderes esses de que também se servem os Estados. O poder tanatocrático da medicina é ainda visível nas guerras biológicas e na eugenia, seja ela a étnica ou rácica exercida por Estados, ou a micro-eugenia que as elites económicas começam a exercer ao aperfeiçoarem o seu capital genético. O entendimento da tecnologia como tanatologia deve-se a Bernard Stiegler (*apud idem*: 258).

A luz, essa, não parava de o chamar. Queria sentir ódio, mas não conseguia. Ela tranquilizava e chamava-o. (Tavares, 2007b: 375)

O corpo morto está em frente à televisão; apenas olhos se encontram teimosamente abertos, excitados pela luz vinda do aparelho. Recebem-na já como um consolo; o consolo possível. A televisão não se coíbe de dar sempre; ela não raro supõe um espectador passivo, adormecido já pelo móvel confortável em que se encontra. Supõe também uma rendição. Uma interação com ela dependerá da persistência sobre-humana do espectador. Os programas seguem-se uns aos outros ininterruptamente; não há uma missão, nada, nem um diálogo é imaginável. Por isso é libertadora para o sujeito que absorve o que ela dá sem esforço. Ela liberta por levar ao sujeito o vazio e por provocar êxtase. A tranquilidade sentida por Lenz, o fim do ódio – isto é, do desejo – não é mais do que a experiência religiosa por excelência. Lenz é dobrado pela anomia televisiva – é ela que o desarma e convence a aceitar a morte com prazer. O narrador termina a obra revelando-nos que Lenz *se* deixou ir; o derradeiro instante de vida terá sido o único com o despojamento vivencial suficiente para Lenz se reconhecer enquanto sujeito constitutivamente limitado; nem a técnica, nem o cérebro como arma poderão libertá-lo. Talvez seja esta a sabedoria que promana de toda a experiência religiosa. Esta experiência é verdadeiramente redentora para Lenz, e por isso se sentira protegido. É da renúncia que provém a tranquilidade. Terá por tudo isto Sloterdijk (2001: 133) dito ser a televisão uma «máquina-buda omnipresente»; ela neutraliza com eficácia todo o *pathos*, mesmo o da agressão em estado bruto inscrito em Lenz: «Samsara e nirvana: encontras isso sem parar no ecrã. A televisão é a última técnica de meditação da humanidade na era que se segue às altas religiões regionais.» (*idem*: 132) E mais à frente, acrescenta Sloterdijk: «E nesta medida a televisão é uma forma de morte, um caminho técnico em direção à transcendência disto e daquilo» (*idem*: 133). A sucessão de imagens que se anulam umas às outras e prometem uma verdade que não há – algo já avançado por Baudrillard – redundará justamente na verdade do vazio. Uma verdade no plano existencial que confirma as limitações epistemológicas do televisor e de todos os *media* – nele o homem incluído enquanto transmissor de conteúdos cognitivos (não arrisco a palavra ‘saber’). E, claro, a literatura. E o que esta e outros *media* terão de redentor será, portanto, chegarem ao silêncio como a única possibilidade. Aquele ponto-morto do desejo de que se falava acima é verdadeiramente redentor e Lenz descobrira-o através da televisão. Ou, noutros termos, a televisão ensinara – a aprendizagem é sempre a da morte, a da perda, não há aprendizagem doutra coisa, o que nos é apresentado também na estância 97 do canto VI de Uma *Viagem à*

*Índia*: «No mundo, o sofrimento ensina mais / do que cem professores bem-intencionados» (Tavares, 2010b: 284) – ensinara, afinal, o que a livraria forte do pai não conseguira. O sagrado cintila em Lenz no momento da morte – e se a técnica lhe prolongou o sofrimento, a mesma não lhe possibilitara a imortalidade. O romance parece levantar os seguintes problemas: 1. o desenvolvimento técnico não resolve os limites que adstringem o homem; 2. aprender a rezar é incontornável mesmo no derradeiro suspiro (entendendo-se o rezar afinal como o reconhecimento da finitude – do mal – que acabará por vergar a nossa vontade). Finalmente, parece-me ser claro o que Gonçalo M. Tavares considera nas suas entrevistas um dos desideratos do homem: desacelerar o olhar e os gestos; poisar com leveza as suas mãos no mundo; deixar transparecer nos atos o silêncio defluente de toda a intenção epistemológica – o que resta, enfim, do rodar do desejo.

O que a morte de Lenz comprova é que o homem não tem experiência dela. Desde logo, por ter perdido a consciência da passagem do tempo. A morte de Lenz elide a diferença entre homem/natureza que o fazer instituíra. Seremos, mais cedo ou mais tarde, expostos a uma vulnerabilidade que animais não-humanos também experimentam. Lenz deixa de ter consciência da passagem do tempo, do que se passa à sua volta, do que se passa dentro de si mesmo. Volta a ser como o ser humano dos primeiros anos de vida, a necessitar de um constante cuidado. E tal experiência é possibilitada por máquinas com que o ser humano estabelece uma relação ambígua de veneração e ódio.

Deleuze havia dito em *L'abécédaire* (1996), na letra L, quando falava de Leibniz, que o poder consiste em afastar os homens da sua potência. «As forças activas são impedidas no seu exercício ou porque são privadas das condições materiais que o tornam possível, ou porque uma proibição torna esse exercício formalmente impossível», acrescenta Giorgio Agamben (2009: 57). Separar os homens da sua potência torna-os impotentes. Aristóteles (*apud* Agamben, *idem: ibidem*) escrevera no livro IX da *Metafísica*: «A impotência [*adynamia*] é uma privação contrária à potência [*dynamis*]. Toda a potência é impotência daquilo mesmo e por referência àquilo mesmo [de que é potência].» Toda a potência do ser reside na capacidade de poder fazer o que pode fazer e de poder não fazer o que pode fazer. O homem é o animal que pode a sua própria impotência. A Lenz o pai vedara o acesso ao poder não exercer a sua potência – isto é, a potência que exercesse era limitada ao estar confinada ao poder fazer o que pode fazer.<sup>54</sup> Não quero com isto dizer que este romance advoga um

---

<sup>54</sup> Giorgio Agamben retirará conclusões as quais apenas parcialmente nos interessará convocar. Assim, o pensador italiano sublinha as nossas considerações, mas acrescenta algo: valorizar a potência da potência, acreditando os homens que podem fazer tudo, implica que se sujeitam à flexibilidade ideologicamente veiculada.

budismo em que fôssemos espectadores do mundo. Constata, antes, que a escrita dum romance é de certa forma um budismo (uma desaceleração) e que a vida nos confronta sempre com os nossos limites – deveríamos saber que também somos espectadores. Como o filósofo neokantiano Renouvier – curiosamente, articulo Deleuze com Kant – acreditava, «a autêntica vontade humana consiste tanto ou mais na “nontade” (*nolonté*), na capacidade e determinação de não fazer ou de deixar de fazer, mais do que na capacidade de mobilização de energias para realizar todos os fins apetecidos.» (Martins, 2011: 295-296) Claro que esta renúncia também implica necessariamente um exercício da vontade. «Nontade»<sup>55</sup> não é acrasia. Portanto, aprender a rezar consistirá em aprender a moderar o exercício da vontade de fazer<sup>56</sup>, a moderar a mobilização, no plano existencial, o que pode requerer muita força de vontade; e em moderar, também, a vontade de progresso.

---

Estar separado da sua impotência é estar impossibilitado de resistir (Agamben, 2010: 59). Uma leitura ideológica deste tipo, por mais sedutora que se afigure, não parece permitida pelo romance.

<sup>55</sup> Não me interessará explorar as consequências políticas da noção de «nontade», por isso separo o plano existencial do plano político. Não é de crer, todavia, que a «nontade» conduza necessariamente à criação de indivíduos passivos que aceitem tudo. Pelo contrário, recusar o mandamento *Goza!* – o prazer como dever político-económico, processo que Žižek (2006a, 2006b e 2006c) explora ao longo das suas obras – poderá bem ser uma atitude revolucionária.

<sup>56</sup> Uma civilização que moderasse a vontade de fazer provavelmente aniquilaria a ciência, a instância que comanda o progresso, alimentada pela pulsão de morte, que se não adstringe aos limites da vida; a ciência é um movimento sem fim e sem finalidade, é acefálica por não se enquadrar nas necessidades dos sujeitos e das comunidades; é, em suma, destrutiva, tem a ver com o real e o gozo dele decorrente, não contribui para um sentido da existência, seja ele ecológico e/ou humanista (Žižek, 2006a: 47 *et passim*).

## 6. Epilegómenos

**Entrada: Um conto de Gonçalo M. Tavares com advérbios e algo mais**

Um homem toca piano,  
apaixonadamente, numa rua.  
Transpira, está imerso  
na música que, indizível, o absorve.  
Em volta, vemos os passos  
de homens desamparados, exangues,  
numa cidade destruída, em guerra.

Alguém grita: «António».  
O pianista para de tocar e volta-se.



## 6.1. O «humanesco»

O humano é de produção humana. Óbvio, e humano, no vaivém entre o clamar por algo além de si e a recusa em aceitar o que em si falhe – o homem é sempre mais e menos do que si próprio. A influenciar o peso dos dois pratos da balança, a associação do pensamento ocidental entre bem e humanidade. Onde quero chegar? À redundância do adjetivo «desumano». O desumano (a crueldade, a violência e a morte que se infligem ao outro, com isso rebaixando o humano de si e da espécie) é humano. Ou talvez mais apropriadamente: «humanesco».<sup>57</sup> Estes romances de Gonçalo M. Tavares parecem desvelar o funcionamento da *máquina antropogénica* (Agamben, 2011: 42 e seguintes), o mecanismo de produção do humano. Máquina essa que não fora introjetada pelas personagens da tetralogia – não dispõem de um espelho onde se reconheçam até porque o evitam. Neste ponto, parece-nos conveniente citar o que Luís Mourão (2011b: 60) pensa do individualismo de Walser e de Klaus Klump que os conduzirá ao desejo de separabilidade absoluta e à despossessão:

Mas o que é profundamente paradoxal é que o desejo de uma separabilidade absoluta mimetiza a despossessão. É também para se libertar de si mesmo que este sujeito deseja não responder à alteridade. De facto, a alteridade, sendo obviamente o outro, é também o espelho mais fiel daquilo que é o profundo desconhecimento de nós próprios. A tarefa que a alteridade exige não é diferente da tarefa da construção do si mesmo; aliás, em larga medida, não é senão a mesma tarefa; e em larga medida, também, essas tarefas que são uma só não se diferenciam da tarefa de fazer mundo. Mundo humano, se é preciso dizê-lo. Ora, aquele que deseja a separabilidade absoluta mimetiza a despossessão no sentido de que se quer libertar de si mesmo enquanto tarefa.

Parece-me pertinente prosseguir estas palavras com aquilo que Lineu dizia ser o traço distintivo do humano:

o homem não tem nenhuma identidade específica, senão a de *poder* reconhecer-se. Mas definir o humano não através de uma *nota característica*, mas através do conhecimento de si, significa que é homem aquele que se reconheça como tal, que *o homem é o animal que deve reconhecer-se como humano para sê-lo* (Agamben, 2011: 43).

O nosso ponto será então situar Klaus Klump e Walser como animais desprovidos da

---

<sup>57</sup> Numa entrevista recente, que integra *O Tempo e o modo*, sequência de entrevistas realizada por Graça Castanheira (2012) para a RTP2, exibida dia 31 de Maio de 2012 neste canal público, Gonçalo M. Tavares usa, com este sentido, o termo «humanesco», que tem a vantagem de dizer da repelência moral de certas ações humanas, sancionando para além disso a imprecisão do termo «animalesco».

capacidade de se reconhecerem como humanos. São personagens, de resto como Lenz ou Hinnerk Obst, «aturdidas» (*idem*: 73) e absorvidas pelos seus desinibidores – absortas nos objetos que são o centro do desejo delas.

A animalidade – entendida comumente como desejo irrefreável e imponderado, se os humanos são capazes disso, ou então enquanto maldade – é algo que está dentro e fora do humano, que se sabe dentro mas se expulsa pela sua carga embaraçante, se dispõe *noutra* esfera, fazendo parte daquilo que o homem é, e ressurgindo em potência a cada momento e em cada homem. Recuperemos *Grizzly Man*, de Werner Herzog: o animal é indiferente, come as crias, *v.g.*, sem melindres. Sobreviver (nas melhores condições possíveis) impõe-se. Isto derroga muito do idealismo de que o homem ainda assim se continuará a alimentar. Seria evocável, como contra-argumento, a candura espontânea de alguns mamíferos, como golfinhos, orcas, ou mesmo o cuidar característico de gorilas. A questão prende-se com um movimento de abertura, como dito inicialmente, a considerar-se humanos os comportamentos que oscilem do sadismo mais autossatisfeito ao altruísmo mais sincero. O mundo não é harmonioso, apenas. Nele exerce-se a predação entre os seres, instala-se o caos. O olhar do animal não é compreensivo, nem mesmo compassivo. É indiferente. Revela por vezes uma impaciência que decorre da fome, de um instinto a saciar. O animal responde ao corpo. É maquínico, previsível. A fraqueza sentimental e compassiva – devo a Nietzsche a expressão – é humana. E apenas humana – embora Nietzsche já tenha demonstrado como tais sentimentos são sublimações da crueldade e do ressentimento e de origem animal (Gray, 2008: 100). O homem é a possibilidade do imprevisível, será sempre o que se poderá colocar além da máquina. E a máquina propriamente dita será justamente uma reprodução do animal fora do seu tempo primordial – ou num novo tempo, afim do primordial. A máquina é um animal nascido em plena civilização. É um animal cultural. É o homem que não pode ser sistematicamente adestrado. Pode funcionar como máquina, mas contém em si tudo para deixar de o ser. Ser máquina/animal é função humana, não é a essência do homem. Lenz Buchmann é por excelência alguém que funciona, que, sendo médico, age e reage sem se interrogar sobre a moralidade das suas ações.

A loucura é produto da razão, como pensara Foucault. O que impediria um louco de ter ações racionais, como bater à porta de uma igreja em busca de proteção. Ou talvez a questão seja outra: será necessária uma dose de loucura para se introjetar a tortura, de maneira que a verdade seja extraível: o sujeito coage-se a si mesmo para arrancar de si a verdade do seu crime (Agamben, 2010: 36). Não há propriamente culpa nestas personagens, nem ‘razão’ é apenas sinónimo disso. Nem o estado de exceção – a guerra que ocupa parte da ação da

tetralogia – iliba os homens (destes romances). Lenz decide racionalmente afastar-se dos familiares dos seus pacientes. Esta atitude racional afastou-o dos demais e pode mesmo ser deontologicamente questionada. A razão pode salvar e condenar. Como a história da modernidade amplamente documenta.

Todos os protagonistas de *O Reino* são grandes pensadores, como o são todas as grandes personagens de sempre, como Gilles Deleuze sublinhara em *L'abécédaire* (1996), quando falava de Literatura. Algumas deles – Lenz Buchmann, sobretudo – procuraram impor uma interpretação do mundo, através da vontade de poder e da vontade de auto-produção que se apropria a si própria, as quais supõem que o existente é uma fonte de energia, onde aquelas se exerçam, e que o mundo é apenas um terreno onde o fazer se desenrola. Coloca-se a questão da aprendizagem: o que se aprende? Ou só: aprende-se? A doença é uma catástrofe que não chega a tempo para que Lenz introduza na sua vida uma moderação – a intensidade volitiva a níveis baixos – que lhe diga que afinal o homem não é o centro de um mundo que fosse o seu parque humano. Neste sentido, esta tetralogia, em sintonia com o que advoga Peter Sloterdijk em *A mobilização infinita*, constitui-se não só como «crítica da cinética» (Sloterdijk, 2002: 64), mas também enquanto crítica do «impulso da Modernidade» (*idem: ibidem*), o qual «consiste em executar um projeto infinito sobre uma base finita» (*idem: ibidem*). A procura incessante de movimento, a aceleração do existir e do fazer, os quais contribuíram para a criação da guerra moderna, fizeram o homem crer numa força de que não dispunha. E aceitar a limitação do que fazemos pode não ser aprendido a tempo, como acontecera com Lenz. Aceitá-la seria uma manifestação de sapiência para que o espírito europeu (moderno, iluminista) de Lenz não estaria preparado. A doença, *ipso facto*, não lhe fora pedagógica a tempo de viver uma vida dominada pela soma e pela multiplicação humanas, sem comprometer a homeostase do mundo natural, nem a afetiva em reino intra-humano. O que devemos moderar, assim, não será tanto a nossa animalidade, mas o excesso em nós que determinara a irreversível fratura com o mundo natural, esse que nos abriu outros mundos além do biológico. Chamemos-lhe a esse excesso paixão, furor timótico, estética, pulsão de morte. Uma coisa parece certa: ele foi o motor da modernidade. E não encontra cultura que o amanse. Se o projeto da modernidade é irrealizável e se este excesso não amansa, o que resta? Continuar um caminho que sabemos sem fim. Como diz Slavoj Žižek (2011), a inteligência não é algo que necessariamente tenha lançado os humanos para um além de si mesmos, antes os deixara encalhados a um infinito que (ainda não) sabem impossível.

Uma última reflexão, evocativa de Wisława Szymborska. Na edição da *Ler* de

fevereiro, é publicado por Béata Cieszyńska (2012) o seguinte poema inédito da poeta polaca:

### A MÃO

Vinte e sete ossos,  
trinta e cinco músculos,  
cerca de duas mil células nervosas  
em cada uma das pontas dos cinco dedos.  
É quanto basta  
para escrever *Mein Kampf*  
ou *A Casinha do Ursinho Puff*.<sup>58</sup>

A mão é uma marca do humano – é graças a ela que o domínio se exerce com mais eficácia. Ou antes, conforme o *dictum* de Heidegger: é a mão que tem o homem. Embora o seja, não é nada de significativo – é quanto baste. O mal e o bem são fabricados de forma simples. Que o homem não cultive a vaidade – a sua mão, apesar de poder fazer muita coisa, é pouco, é frágil. A fragilidade da mão é capaz de muito. O mal e o bem são produtos da imanência e fabricados pela mesma mão. Não há mãos boas e mãos más. Por isso, o homem é o ser que deve prestar atenção à sua mão, não a subestimar. Toda a mão está preparada para enternecer crianças ou para erguer princípios acima de toda a empatia. A vida de Klaus Klump exemplifica-o. Na prisão, metamorfoseia-se: o mal não se derrota, impõe-se, sobreviver pode implicar o sacrifício da alegria, a realização da potência latente em cada um. O corpo que ama ingenuamente Johana é o que a entregará à loucura. Considerar a mão – enquanto metonímia da humanidade – como produtora de bondade é redutor. Este expor da

---

<sup>58</sup> «As mãos e os olhos eram o fundamento da guerra: sem mãos é impossível odiar, odeias pelas pontas dos dedos, como se estes fossem o canal habitual e único de uma certa substância química má. As mãos nos bolsos são um processo para educar o ódio, processo lento quando comparado com aquele bem mais forte que é a amputação dos braços. Mas só com as mãos nos bolsos os homens já acalmam. Com as mãos nos bolsos um homem percebe que não é Deus. Não se chega às coisas. [...] As mãos tornam-te intenso. O obsceno – isso mesmo –, o obsceno que é o homem na guerra, mesmo que numa pausa, põe provocadoramente as mãos nos bolsos. Assumir que não se é Deus em momento de guerra é acto corajoso e, por estranho que pareça, o único divino. Só os cobardes fingem que são Deus.» (Tavares, 2011a: 100-101) Desde logo, pela questão física: há muitas terminações nervosas nas pontas dos dedos da mão, facto que lhe determinará uma sensibilidade extrema. Ao ser ela o que possibilita agarrar o mundo, ao ser o instrumento dos instrumentos, constitui historicamente a primeira arma do homem. Os primatas não têm mãos, terão patas com bem menos sensibilidade. Aquele que, em guerra, educa as mãos, é o que resiste mais intensamente, o que está fora de cena, o que não faz aquilo a que maioria não resiste fazer. Ser corajoso é resistir ao ódio, ao mais instintivo que nos empurra. Ser Deus, nesta perspectiva, é crer na ilimitação, na possibilidade infinita de fazer. As mãos manifestam a sensibilidade dum corpo, são partes com relativa autonomia, que sentem e pensam. De acordo com a voz narrativa, o homem é não só que se educa, o que se enforma, como o que sabe que pensa e sente com o corpo. Ser um corpo de homem é ser capaz de se libertar do corpo Ocidental, de um discurso sobre o corpo, de uma moral do corpo que a guerra imponha: «Mas o corpo de Klaus, com as suas mãos nos bolsos, não era um corpo Ocidental. Era um corpo de homem.» (*idem*: 102)

máquina antropogénica – para além de a pôr a funcionar – é feito com eloquência por esta tetralogia – e não só por ela. *O Bairro*, mais sobriamente, fá-lo-á também. O senhor Breton e o senhor Duchamp mostrarão, por exemplo, como a vida está assombrosamente além da vontade de humanos:

Enquanto caminhava o senhor Breton lembrou-se de outra mania do senhor Duchamp. Este irritava-se, tal como lhe dissera uma vez em conversa, com o ar tenso dos atletas antes da partida para os cem metros. Era como se a vida só dependesse dos humanos e cada decisão não tivesse qualquer dúvida ou obstáculo. Não era um bom resumo da existência, segundo o senhor Duchamp, e o senhor Breton só poderia concordar com tal observação. (Tavares, 2008c: 32)

## 7. Bibliografia

### 7.1. *Corpus* analisado

TAVARES, Gonçalo M. (2007a), *A máquina de Joseph Walser*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Caminho. [2004]

— (2007b), *Aprender a rezar na era da técnica*, Lisboa, Caminho.

— (2008a), *Jerusalém*, 7.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Caminho. [2004]

— (2011a), “Um homem: Klaus Klump”, in *Um homem: Klaus Klump. A máquina de Joseph Walser*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Caminho, pp. 9-136. [2003]

### 7.2. Outra bibliografia do autor

TAVARES, Gonçalo M. (2002a), *Investigações. Novalis*, Algés, Difel.

— (2002b), *O senhor Valéry*, Lisboa, Caminho.

— (2002c): *O homem ou é tonto ou é mulher*, Lisboa, Campo das Letras.

— (2004a), *O senhor Brecht*, Lisboa, Caminho.

— (2004b), *Biblioteca*, Porto, Campo das Letras.

— (2006b), *O senhor Walser*, Lisboa, Caminho.

— (2008b), *Arquitetura, natureza e amor*, Porto, Dafne Editora.

— (2008c), *O senhor Breton e a entrevista*, Lisboa, Caminho.

— (2010a), *O senhor Eliot e as conferências*, Lisboa, Caminho.

— (2010b), *Uma viagem à Índia*, Lisboa, Caminho.

— (2011b), *Short movies*, Lisboa, Caminho.

### 7.3. Bibliografia geral

AAVV. (1976), *BÍBLIA SAGRADA*, Lisboa, Difusora Bíblica.

ADORNO, Theodor (2001), *Minima Moralia*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

AGAMBEN, Giorgio (1995), *O poder soberano e a vida nua. Homo sacer*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.

— (2007), *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, trad. Selvino José Assmann, Belo Horizonte, Editora UFMG.

— (2009), *A nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2011), *O aberto. O homem e o animal*, trad. André Dias & Ana Bigotte Vieira, Lisboa, Edições 70.

ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, Londres, Routledge.

ALMEIDA, Nuno Ramos de (2012), “Entrevista a Manuel António Pina”, in *jornal i*, <http://www.ionline.pt/node/181453>. Consultado pela última vez no dia 8 de setembro de 2012 pelas dezassete horas.

ÁLVARES, Cristina (s/d), *O desejo puro*, in <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12630/1/Lacan3.pdf>. Consultado pela última vez no dia 1 de setembro de 2012 às vinte e uma horas.

ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura

Económica.

ANDERSON, Perry (2005), *As origens da pós-modernidade*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

ANDRADE, Eugénio de (2000), *Os sulcos da sede*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.

ARENDT, Hanna (2001), *A condição humana*, trad. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio d'Água.

BARTHES, Roland (1987), *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70.

— (1988), *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70.

BATAILLE, Georges (1988), *O erotismo*, trad. João Bénard da Costa, Lisboa, Antígona.

— (2007), *O ânus solar (e outros textos do sol)*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio & Alvim.

BAUMAN, Zygmunt (1997), *Modernidad y holocausto*, Madrid, Ediciones Sequitur.

— (2006): *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge-Malden, Polity Press.  
[2004]

BELO, Ruy (1997), *Boca bilingue*, Introd. Osvaldo Manuel Silvestre, Lisboa, Presença.

BENJAMIN, Walter (1992), *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*, introd. Susan Sontag, trad. Isabel de Almeida e Sousa & Cláudia de Miranda Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2007), “Unpacking my library. A talk about book collecting”, in *Illuminations*, Nova Iorque, Schocken Books, pp. 59-67.

BERNARDO SASSETTI TRIO (2010), *Motion*, Portugal, Trem Azul.



BROCH, Hermann (1988), *Os sonâmbulos. Pasenow ou o romantismo: 1888*, vol. I, Lisboa, Edições 70. [1930]

— (1989a), *Os sonâmbulos. Esch ou a anarquia: 1905*, vol. II, Lisboa, Edições 70. [1931]

— (1989b), *Os sonâmbulos. Huguenau ou o realismo: 1918*, vol. III, Lisboa, Edições 70. [1932]

BÜCHNER, Georg (1994), *Lenz*, trad. Ernesto Sampaio, Lisboa, Hiena Editora.

CALINESCU, Matei (1999), *As cinco faces da modernidade*, Lisboa, Vega.

CANTINHO, Maria José (s/d), “Gonçalo M. Tavares”, in <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=204&sec=&secn=>. Consultado pela última vez no dia 1 de setembro de 2012 às vinte horas.

CASTANHEIRA, Graça (2012), *O tempo e o modo. Gonçalo M. Tavares*, in <http://www.rtp.pt/programa/tv/p28865/e4>, documentário visualizado pela última vez no dia 30 de agosto de 2012 às vinte e duas horas.

CAVELL, Stanley (1995a), “Aesthetic Problems of Modern Philosophy”, in *Must We Mean what We Say?*, Cambridge, CUP, pp. 73-96. [1969]

— (1995b), “Music Discomposed”, in *Must We Mean what We Say?*, Cambridge, CUP, pp. 180-212. [1969]

CEIA, Carlos (1998), *O que é afinal o pós-modernismo?*, Lisboa, Edições Século XXI.

CIESZYNSKA, Béata (2012), “Basta”, in *Ler*, Março 2012, n.º 111, pp. 50-53.

COCTEAU, Jean (2012), *Tanta coisa por dizer*, trad. Inês Dias, Lisboa, Língua Morta.

COELHO, Eduardo Prado (2010), “O igual é sempre desigual”, in COELHO, Eduardo Prado (2010), *A poesia ensina a cair*, org. Margarida Lage, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da

Moeda, pp. 123-126.

CORTEZ, António Carlos (2010), “Poéticas da ficção: sobre Gonçalo M. Tavares”, *Colóquio/Letras*, Janeiro/Abril, pp. 119-127.

COSTA, Rui (2012), *Breve ensaio sobre a potência*, Lisboa, Língua Morta.

CRUZ, Afonso (2011), *O pintor debaixo do lava-loiças*, Lisboa, Caminho.

DELEUZE, Gilles (1996), *L'abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, três vídeo-cassetes, realização de Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2003), *Kafka – para uma literatura menor*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2004), *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2007), “1837 – sobre a lengalenga”, in *Mil planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 394-445.

DERRIDA, Jacques (1997), “Fé e saber”, in DERRIDA, Jacques, VATTIMO, Gianni *et alii*, (1997), *A religião*, trad. Miguel Serras Pereira, pp. 9-93.

— (2008), “Heidegger's Hand (*Geschlecht II*)”, in *Psyche. Inventions of the Other*, volume II, ed. Peggy Kamuf & Elizabeth Rottenberg, Stanford, Stanford University Press, pp. 27-62.

— (2009), *Vadios*, Coimbra, Palimage.

DIOGO, Américo António Lindeza, (2006), *Canícula e fantasia*, S/L, Publicações Pena Perfeita.

DÖBLIN, Alexander (2010), *Berlim Alexanderplatz*, trad. Teresa Seruya, Lisboa, Dom Quixote. [1929]

EAGLETON, Terry (s/d), “A Psicanálise”, in *Teoria da Literatura: uma introdução*, São Paulo, Martins Fontes Editora, pp. 163-208.

EIRAS, Pedro (2006), *A moral do vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Lisboa, Caminho.

ELIADE, Mircea (s/d), *O sagrado e o profano*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil».

FOKKEMA, Douwe (s/d), *História literária. Modernismo e pós-modernismo*, trad. Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega.

FOUCAULT, Michel (1994), *História da sexualidade – I. A vontade de saber*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d’Água.

— (1999), *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, trad. Raquel Ramallete, Petrópolis, Vozes.

— (2002), *O pensamento do exterior*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de século.

— (2004), *História da loucura na idade clássica*, trad. José Teixeira Coelho Netto, São Paulo, Perspetiva.

FURTADO, Luís (1993), “Prefácio”, in SPENGLER, Oswald, (1993), *O homem e a técnica*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 7-33.

GALBRAITH, John Kenneth (2007), *A anatomia do poder*, Lisboa, Edições 70.

GIRARD, René (1978), *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset.

GRASS, Günter (2008), *Escrever depois de Auschwitz*, Lisboa, Dom Quixote.

GRAY, John, (2008), *Sobre humanos e outros animais*, trad. Miguel Serras Pereira, Alfragide, Lua de Papel.

GRUEN, Arno (1995), *A loucura da normalidade. O realismo como doença: uma teoria*

*fundamental da destrutividade humana*, trad. Lumir Nahodil, Lisboa, Assírio & Alvim.

HELDER, Herberto (2008), *A faca não corta o fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

HÖLDERLIN, Friedrich (2000), *Hinos tardios*, trad. e pref. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim.

HOUELLEBECQ, Michel (2011), *O mapa e o território*, trad. Pedro Tamen, Carnaxide, Alfaguara.

JASPERS, Karl (1998), *O médico na era da técnica*, Lisboa, Edições 70.

JÜNGER, Ernst (2005), *A guerra como experiência exterior*, trad. Armando Costa e Silva, Lisboa, Ulisseia.

KITTLER, Friedrich (1999), *Gramophone, film, typewriter*, Stanford, Stanford University Press.

KRIPKE, Saul (1995), *Wittgenstein. On Rules and Private Language: an Elementary Exposition*, Oxford, Basil Blackwell.

LIPOVETSKY, Gilles (2011), “Os tempos hipermodernos”, in LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien (2011), *Os tempos hipermodernos*, Lisboa, Edições 70.

LLANSOL, Maria Gabriela (2003), *O começo de um livro é precioso*, Lisboa, Assírio & Alvim.

LORENZ, Konrad (1992), *Os oito pecados mortais da civilização*, Lisboa, Litoral Edições.

— (2001), *A agressão. Uma história natural do mal*, Lisboa, Relógio d’Água.

MAGALHÃES, Rui (1999), *Paixões e singularidades*, Coimbra, Angelus Novus.

MARQUES, Carlos Vaz (2010), “Gonçalo M. Tavares. Todas as fórmulas do labirinto”, *Ler*,

n.º 97, Dezembro 2010, pp. 30-38.

MARTINS, Hermínio (2011), *Experimentum Humanum, Civilização tecnológica e condição humana*, Lisboa, Relógio d'Água.

MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2009), *A ofensa*, trad. Helena Pitta, Porto, Porto Editora. [2007]

— (2010), *A derrocada*, trad. Helena Pitta, Porto, Porto Editora. [2008]

— (2011), *O revisor*, trad. Helena Pitta, Porto, Porto Editora. [2009]

MEXIA, Pedro (2010), “O romance ensina a cair”, entrevista a Gonçalo M. Tavares, *Ípsilon*, <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>. Consultado pela última vez a 5 de setembro de 2012 pelas vinte e duas horas.

MIRA, Gonçalo (2008), “Podia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto”, entrevista a Gonçalo M. Tavares, in *Orgia Literária*, [http://www.orgialiteraria.org/2008/01/entrevista-goncalo-m-tavares\\_30.html](http://www.orgialiteraria.org/2008/01/entrevista-goncalo-m-tavares_30.html). Consultado pela última vez a 18 de novembro de 2012 pelas vinte e três horas.

MOLDER, Maria Filomena (1999), *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água.

MOURÃO, Luís (2005), “O bairro, a biblioteca e a máquina filológica – uma leitura parcial de Gonçalo M. Tavares”, in GONÇALVES, Miguel *et alii*, (2005), *Gramática e humanismo, Actas do colóquio de homenagem a Amadeu Torres*, Volume II, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, pp. 529-535.

— (2007), “Recensão Crítica a *Aprender a Rezar na Era da Técnica* — Gonçalo M. Tavares”, *Colóquio/Letras*, <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=16>, consultado no dia 30 de janeiro de 2012 pelas 15 horas.

— (2009), “De fora para dentro e outra vez para fora: operações paratextuais no bairro de Gonçalo M. Tavares”, *Românica, Revista de Literatura*, n.º 18, pp. 109-125.

— (2011a), “Radiografia da paisagem e do desejo: incursão em José Luís Peixoto e Gonçalo M. Tavares”, in LOURENÇO, António Apolinário & SILVESTRE, Osvaldo Manuel (coord.), *Literatura, espaço, cartografias*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 467-483.

— (2011b), “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”, *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, Série Ciências da Literatura, 25/3, pp. 45-61.

MUSIL, Robert (2008a), *O homem sem qualidades – I*, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote. [1930]

— (2008b), *O homem sem qualidades – II*, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote. [1930]

— (2009), *O homem sem qualidades – III*, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote. [1943]

NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (2000), “O Anticristo”, in *O Anticristo, Ecce Homo e Nietzsche contra Wagner*, Lisboa, Relógio d’Água.

— (2001), *O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo*, São Paulo, Hemus S. A.

— (2008), *A genealogia da moral*, trad. Carlos José de Menezes, Lisboa, Guimarães Editores.

ORR, Mary (2003), *Intertextuality. Debates and Contexts*, Oxford-Malden, Polity Press.

PEREIRA, Paula Cristina (2011), *Condição humana e condição urbana*, Porto, Edições Afrontamento.

PESSOA, Fernando (2010), *Poesia dos outros eus*, Lisboa, Assírio & Alvim. [2007]

PINKER, Steven (2011), *The better angels of our nature*, Londres, Penguin Books.

QUEIRÓS, Eça de (s/d), *Os Maias. Cenas da vida romântica*, Lisboa, Livros do Brasil.

RAFFOUL, François (2008), “Derrida and the Ethics of the Im-possible”, *Research in Phenomenology* 38, pp. 270-190.

RANCIÈRE, Jacques (2010), *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.

REAL, Miguel (2012a), *Nova teoria do mal*, Alfragide, Publicações D. Quixote.

— (2012b), *O romance português contemporâneo. 1950-2010*, Lisboa, Caminho.

RICOEUR, Paul (1987), *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70.

RILKE, Rainer Maria (2011), *Notas sobre a melodia das coisas*, Trad. Sandra Filipe, Lisboa, Averno.

RORTY, Richard & VATTIMO, Gianni (2006), *O futuro da religião*, Org. Santiago Zabala, trad. Lino Mioni, Coimbra, Angelus Novus.

SÁ, Alexandre Franco de (2009), *O conceito de teologia política no pensamento de Carl Schmitt e o decisionismo como ficção jurídica*, Covilhã, Universidade da Beira Interior.

SANTOS, Laura Ferreira dos (1999), *Variações sobre o entre-dois*, Braga, Angelus Novus.

SANTOS, Boaventura Sousa (15.<sup>a</sup> ed.) (2007), *Um discurso sobre as ciências*, Porto, Edições Afrontamento.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2009), *A invenção da teatralidade. Seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*, Porto, Deriva.

SEIXO, Maria Alzira (1994), “Vergílio Ferreira, os modernos, os pós-modernos e a questão dos dominantes. A propósito de «Na Tua Face»”, *Revista Colóquio/Letras* 134, p. 121-126.

SLOTERDIJK, Peter (1999), *Ensaio sobre a intoxicação involuntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*, trad. Cristina Peres, Lisboa, Fenda.

— (2002), *A mobilização infinita. Para uma crítica da cinética política*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2007), *Regras para o parque humano. Uma resposta à “Carta sobre o humanismo” (o discurso de Elmau)*, trad. Manuel Resende, pref. Luís Quintais, Coimbra, Angelus Novus.

— (2008), *Se a Europa acordar. Reflexões sobre o programa duma potência mundial no termo da sua ausência política*, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2009), *A loucura de Deus. Do combate dos três monoteísmos*, Lisboa, Relógio d'Água.

SPENGLER, Oswald, (1993), *O homem e a técnica*, trad. João Botelho, pref. Luís Furtado, Lisboa, Guimarães Editores.

STEINER, George (2003), *Nostalgia do absoluto*, trad. José Gabriel Flores, Lisboa, Relógio d'Água.

THEMERSON, Liz (2011): “Dá-me licença?”, in VILA-MATAS, Enrique (2011): *Perder Teorias*, Santa Maria da Feira, Teodolito, pp. 7-12.

VATTIMO, Gianni (1996), “O rasto do rasto”, in DERRIDA, Jacques, VATTIMO, Gianni *et alii*, *A religião*, trad. Miguel Serras Pereira, pp. 95-113.

— (1998), *Acreditar em acreditar*, trad. Elsa Castro Neves, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2006), “A era da interpretação”, in RORTY, Richard & VATTIMO, Gianni (2006), *O futuro da religião*, Org. Santiago Zabala, trad. Lino Mioni, Coimbra, Angelus Novus, pp. 57-68.

VENTURA, João (2007), “No bairro portátil do senhor Tavares (IV): periferias”, no blogue *O que cai dos dias*, <http://oquecaidosdias.wordpress.com/2007/08/09/no-%C2%ABbairro%C2%BB-ivperiferias/>, consultado pela última vez no dia 31 de agosto de 2012, pelas vinte e três horas.



VILA-MATAS, Enrique (1997), *História abreviada da literatura portátil*, trad. José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2011), *Perder Teorias*, Santa Maria da Feira, Teodolito.

WILDE, Oscar, (1993), *Intenções: quatro ensaios sobre Estética*, Lisboa, Cotovia.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2002) (3.<sup>a</sup> ed.), *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*, trad. M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. [1922; 1953]

ŽIŽEK, Slavoj (2006a), *A subjectividade por vir. Ensaio crítico sobre a voz obscena*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2006b), *As metástases do gozo*, Lisboa, Relógio d'Água. [2005]

— (2006c), *Elogio da intolerância*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2006d), *O guia de cinema do depravado. Partes 1,2,3*, realizado por Sophie Fiennes, Lone Star, Mischief Films, Amoeba Film.

— (2008), “A teologia materialista de Krzysztof Kieślowski”, in ŽIŽEK, Slavoj (2008), *Lacrimae rerum*, trad. Luís Leitão, Lisboa, Orfeu Negro.

— (2011), “Slavoj Žižek. Political Theory and the End of Times”, in *The European Graduate School*, <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/videos/political-theory-and-the-end-of-times/>. Vídeio consultado pela última vez no dia 6 de setembro de 2012 pelas vinte e três horas.

#### **7.4. Filmografia**

ALMODÓVAR, Pedro (2002), *Hable con ella*, Espanha, El Deseo S. A..

BARISON, David & ROSS, Daniel (2004), *The Ister*, Australia, Black Box Sound and Image.

BAUBY, Jean-Dominique (2007), *Le Scaphandre et le Papillon*, France / United States, Banque Populaire Images 7 / Canal + / France 3 Cinéma / The Kennedy/Marshall Company.

CORBIJN, Anton (2007), *Control*, United Kingdom / United States, Momentum Pictures.

CRONENBERG, David (1999), *eXistenZ*, Canada / United Kingdom, Alliance Atlantis Communications / Natural Nylon Entertainment / Serendipity Point Films.

— (2005), *A history of violence*, United States / Deutschland / Canada, New Line Productions / BenderSpink / New Line Cinema / Media I! Filmproduktion Munchen & Company.

CUESTA, Michael & GOLDWYN, Tony (2006), *Dexter*, United States, Showtime Ent. / Paramount.

HANEKE, Michael (2009), *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, Deutschland / Österreich, Filmladen / X Verleih AG.

HERZOG, Werner, (1977), *Stroszek*, Deutschland, Skellig Edition / Werner Herzog Filmproduktion / ZDF.

— (2005), *Grizzly Man*, United States, Real Big Production / Lions Gate Films / Discovery Docs.

HIRSCHBIEGEL, Oliver (2004), *Der Untergang*, Deutschland, Constantin Film Produktion / NDR / WDR / Degeto Film / ORF / EOS Entertainment / RAI Cinema.

KIESLOWSKI, Krzysztof (1989), *Dekalog*, Polska, Zespól Filmowy "Tor" / Sender Freies Berlin (SFB) / Telewizja Polska (TVP).

KUBRICK, Stanley (1968), *2001: A Space Odyssey*, United States, MGM / Stanley Kubrick Productions.

LYNCH, David (1986), *Blue Velvet*, United States, De Laurentiis Entertainment Group (DEG).

SANT, Gus Van (2003), *Elephant*, United States, HBO Films / Meno Films / Fearmakers Studios, Fine Line Features / Blue Relief Productions.

TARKOVSKY, Andrei (1986), *Offret*, Sverige / France / United Kingdom, SFI / Argos Films.

TRIER, Lars Von (1994), *Riget I*, Danmark / Sverige / France / United Kingdom, Coproduction Office / Danmarks Radio / Greco / Programme MEDIA de la Communauté Européene / Nederlandse Omroepstichting (NOS) / Nordisk Film- & TV-Fond / Sveriges Television (SVT) / TV Collaboration Fund / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Zentropa Entertainments / Arte.

— (1997), *Riget II*, Danmark / Sverige / France / United Kingdom, Coproduction Office / Danmarks Radio / Greco / Programme MEDIA de la Communauté Européene / Nederlandse Omroepstichting (NOS) / Nordisk Film & TV-Fond / Sveriges Television (SVT) / TV Collaboration Fund / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Zentropa Entertainments / Arte.

*Jetzt komme, Feuer!*

Friedrich Hölderlin (2000: 124)

«Der Ister»