



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

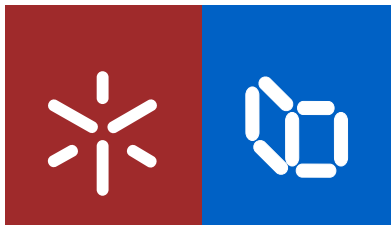
Sandra Isabel Cunha de Sousa

**Do Corpo e do Mal n'*O Reino de*
Gonçalo M. Tavares**

Sandra Isabel Cunha de Sousa **Do Corpo e do Mal n'*O Reino de* Gonçalo M. Tavares**

UMinho | 2012

Outubro de 2012



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Sandra Isabel Cunha de Sousa

**Do Corpo e do Mal n'*O Reino de*
Gonçalo M. Tavares**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Eunice Maria Silva Ribeiro

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ____/____/_____

Assinatura: _____

Agradecimentos

A identidade de um trabalho desta natureza não escapa ao traço da individualidade, contudo, ao longo deste percurso, foi possível contar com o auxílio de algumas pessoas. Torna-se, por isso, essencial a retribuição através de um sincero agradecimento.

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Eunice Maria Silva Ribeiro, pelos conhecimentos científicos que me forneceu, pelo incentivo que sempre me deu e pela dedicação e empenho demonstrados ao longo da elaboração deste trabalho.

Agradeço ao Daniel, pelo apoio incondicional em todos os momentos, bons e menos bons. Ainda ao Daniel, agradeço o facto de ter acreditado na minha capacidade de investigação e de nunca ter desistido de me motivar, mesmo quando o sucesso dessa tarefa parecia inalcançável.

Agradeço à Vanda pela verdadeira amizade, pela paciência, pelos bons conselhos e por estar sempre presente.

Agradeço ainda à minha família, pelo afeto e incentivo permanentes e indispensáveis à elaboração deste projeto.

Resumo

A presente investigação tem como propósito o comentário crítico da tetralogia *O Reino* de Gonçalo M. Tavares constituída pelos romances *Um Homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* segundo uma leitura que pretende evidenciar a importância do corpo e do mal no universo literário do autor.

Partindo de uma abordagem preliminar sobre a corporalidade nas diferentes modalidades da sua representação literária e cultural, refletiremos em seguida acerca do universo das enfermidades nos romances do autor, passando necessariamente pela investigação do corpo na sua relação com a dor e com a morte, assim como analisaremos os lugares e tempos narrativos da degradação humana, sistematicamente tematizada na escrita de Tavares. Tornar-se-á fundamental, neste ponto, explorar a importância das extremidades corporais como elemento de ligação do corpo ao espaço, assunto a que dedicaremos igualmente algumas páginas no capítulo final desta dissertação.

Para além destes aspetos, e intersetando-os, pretende-se entender o delineamento diegético do universo bélico, transversal aos romances, e refletir sobre o conceito de horror e as reações à sua existência.

Motivo de interesse constitui também a exploração da relação do corpo com a técnica e de que forma é que essa relação se apresenta como um fator essencial para o entendimento global da tetralogia de G. M. Tavares em análise.

Em suma, à luz das reflexões sobre as diversas realidades anteriormente expostas, pretende-se alcançar um entendimento geral sobre o corpo e sobre o mal nos romances de G. M. Tavares.

Abstract

The following research aims at making a critical commentary on Gonçalo M. Tavares' tetralogy *O Reino*, of which are part the novels *Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* and *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, according to a reading that tries to highlight the importance of the body and of evil in the literary universe of the author.

Starting with a preliminary approach on the corporeality in the different modalities of its literary and cultural representation, we will then consider the universe of infirmities in the author's novels. In order to achieve a solid study on this matter, we will perform research on the body in relation to pain and death, and we will moreover analyze the narrative spaces and times of human abasement, an ubiquitous theme in Tavares' oeuvre. At this point, it is central that we explore the importance of physical extremities as means of connection between the body and space, and we will spare a few pages on this subject in the last chapter of this dissertation.

Apart from these topics, which we will intersect, this study also aims at understanding the diegetic outline of the warlike realm – transversal to all the novels – and at reflecting on the concept of horror and the reactions to it.

Likewise, since the relationship between body and technique is a key notion for the overall understanding of G. M. Tavares' tetralogy, we include it in our research.

On the whole, in light of the reflections on the myriad of realities that we refer above, we intend to achieve a general understanding of the themes of the body and evil in the novels of G. M. Tavares.

Índice

Introdução	1
1. O mal do/no corpo: contextualizações culturais e literárias	7
2. O universo doentio d' <i>O Reino</i>	17
3. Lugares e tempos de enfermidades	25
4. Sinais de Guerra	39
5. Corpo: retratos de dor	59
5.1. O horror como elemento revelador da dor	59
5.2. Corpo e técnica	63
5.3. Metamorfoses do corpo	66
5.4. As extremidades corporais	73
Conclusão	79
Bibliografia	83
Índice de Imagens	91

Introdução

É certo que a infelicidade não depende apenas da dor, mas a alegria, essa, só devia depender da ausência de dor física. Vinte séculos inteiros e completos não inventaram uma explicação do sofrimento; sofre-se em comparação com o que é não sofrer, e nenhum homem saudável quer ser educado previamente para aquilo que é mau. Já não se treina a resistência à dor: evita-se, sim, a mistura com essa 'coisa' repelente.

(Gonçalo M. Tavares, *A Máquina de Joseph Walsler*)

A capacidade humana de viver sob uma espécie de apatia perante o que está ao seu redor sempre foi uma realidade mais ou menos constante ao longo dos tempos. O que atinge a indiferença humana não passa sobretudo pelas vicissitudes da sua existência, tão recorrentes no nosso espaço e nas quais participamos, muitas vezes, como espectadores e não como protagonistas. João Barrento, no seu artigo intitulado “Dor: Um fantasma do fim do século” (Barrento, 1999), tece algumas considerações acerca do tratamento dado à dor na sociedade pós-moderna e não será por acaso a associação feita entre uma dor fantasmagórica e a sociedade atual. A ideia de uma dor baça, espectral é o máximo que podemos esperar na manifestação deste sentimento que, em tempos, foi um dos elementos mais representativos da tragédia humana¹. O elemento associado à dor que, aqui, nos parece mais relevante é a ausência de uma *catarse*. A “incapacidade de um encontro catártico com a dor”, relacionada com uma “incontinência verbal” é vista não como uma ausência, mas como uma “perda da linguagem”. A esta experiência da dor na era pós-moderna, acrescentaríamos a ideia de que, também as linguagens não-verbais, a partir da perda das suas manifestações da dor, vão perdendo a realização da verdade a partir do corpo.

¹ “Não conhecemos a dor. (...) a dessolidarização constitutiva da sociedade de massas, mediatizada e globalizada, impede-nos de chegar a uma *catarse* coletiva, de ir além de um simulacro, de viver mais do que o espetáculo da dor. (...) A nossa incapacidade de um encontro catártico com a dor talvez tenha a ver com esta “incontinência verbal”, que na verdade é uma perda da linguagem. Daquela dor da/ na linguagem (a do inefável) que também se perdeu, tal como se perdeu, nesta nossa civilização narcísica do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras” (Barrento, 1999: 21 e 22).

O que pretendemos dar a conhecer sobre *O Reino*, não se cingirá ao entendimento do tema à luz de ideias pós-modernas, até porque limitaríamos fortemente os caminhos que esta “obra aberta” nos proporciona. Entendemos, desde já, que esta dor entendida como um fantasma, referida por Barrento, é também uma presença na tetralogia de Tavares, contudo não é a sua única manifestação. O presente trabalho pretende contribuir para analisar o lugar do corpo e do mal no complexo universo das relações humanas que encontramos na obra de Gonçalo M. Tavares. O conjunto de quatro romances que constituem alvo de reflexões no presente trabalho - *Um Homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na Era da Técnica* mostra-nos, muitas vezes, possibilidades de fuga a esta dor fantasmagórica e constituem uma realização soberba da verdade a partir das manifestações corporais. Essas manifestações ocorrem a partir de um distanciamento do indivíduo da sua zona de conforto, das suas causas comuns, do chão como limite terreno e da linha do horizonte como limite supremo, porque visível. Trata-se de uma nova expressão da vida, da morte e das histórias que dessas experiências resultam. N’*O Reino*, histórias de loucura surgem através de uma autofagia física e psíquica que, em *Jerusalém*, reforça o visualismo do interior humano, que progressivamente evolui para um plano material, moldável. Personagens como Mylia não são descritas; são vivenciadas, concretizadas em matéria pela singularidade dos seus movimentos, pelo poder que adquirem na escrita. Elas constituem o extravasamento da dor humana. O que nos fica da irónica vivência de Joseph Walser abala as certezas de qualquer realidade e, também aqui, os corpos flutuam, saem majestosamente do seu lugar de origem. A aparente felicidade de Walser evolui para uma outra fase; pela ausência de imprevisibilidade, o corpo age por conta própria e reconfigura-se, num gesto mecânico, pois o “mecanismo é a ausência do imprevisível” (Eiras, 2006: 57). De qualquer modo e, como diz Eiras, tudo deteriora porque “tornamos redundante o futuro, e aqui reside o perigo.” (*Idem*)

Sugerindo uma leitura das obras de Gonçalo M. Tavares e, inserindo-as num universo muito próprio, construído a partir de uma literatura baseada na verdade da ficção e na revelação de universos possíveis dentro dos romances, António Carlos Cortez refere que “os livros de Gonçalo M. Tavares sugerem uma luta contra a própria «Literatura», no que ela possa configurar de sistema convencional de mercado, troca cultural, produção e recepção de livros.” (Cortez, 2010: 121) Com efeito, e, tendo em conta o propósito do presente trabalho, o interesse pela tetralogia de Gonçalo M. Tavares reside na vontade de descobrir esses mundos possíveis, a reviravolta literária. O

projeto literário de Tavares constitui um “deserto do real” (Zizek *apud* Eiras). Para Cortez, no “mundo silencioso e pós-humano sobreviveram as bibliotecas de Borges e de Tavares e uma única poética: a da ruína, a do crepúsculo do Deus-Linguagem pós-Nietzsche.” (Cortez: 2010: 121) Este *Deus* é, nas obras de Gonçalo M. Tavares, a matéria, a natureza e a energia.

Considerados também como “Livros pretos”², as narrativas de Tavares pretendem evidenciar espaços onde coabitam o concreto, o visível, a luz que fere os olhos e que consome as imagens do real, encaminhando o homem ao seu estado mais primitivo – lutar contra a dor do corpo. São “Livros pretos”, não só porque o universo das narrativas é pautado pela ausência de humanidade ou, como refere Eiras, “pelo mundo silencioso e pós-humano”, mas também pela falta de esperança. São romances de luto, representados pelo silêncio:

No limite, estamos na presença de uma «antiobra», necessariamente múltipla nos sentidos que veicula, pertinentemente obscura nas saídas que apresenta relativamente a problemas postos pela modernidade estética, em particular o concernente ao Mal (*ibidem*).

A propósito das “saídas obscuras” referidas por Cortez, Luís Mourão também considera que o que está na origem do território obscuro e asfixiante destes romances é sobretudo o mal, elemento catalisador do horror, aniquilador de esperança e, simultaneamente, provocador de uma certa neutralização das narrativas; o mal constitui a base de grande parte das ações dos “Livros pretos”:

a matéria prima dos “Livros pretos” é o mal. Também [nos romances] há jogos lógicos, *non-sense* e ironia, mas a consequência disso raramente é o riso, antes uma espécie de horror imperturbável, com as suas veredas de violência e de normalidade asfixiante. São essas veredas, o que o mal

² Luís Mourão, num artigo intitulado “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”, a propósito da designação “Livros pretos”, esclarece a referência, integrando-a como parte de um processo de “lucidez programática [que se prolonga] no modo como dentro deste território dos cadernos se organizam as relações entre os diversos livros. Desde logo, há uma arrumação genológica: livros marcados como teatro, poesia, romance e ficção” (Mourão, 2011a: 46). Refere ainda a presença do “negro” nas edições como uma forma recorrente no “fazer literário” atual: “o ‘negro’ e o especialista de *editing* são hoje lugares-chaves do meio literário, mas a parte fundamental do seu valor reside precisamente na sua invisibilidade calculada (...) Os romances de Gonçalo M. Tavares são desde o início apresentados como romances e como pertencendo a uma série, a dos ‘Livros pretos’.” (*Idem*: 48)

comporta de intrinsecamente narrativo, de história interminável ainda que repetitiva, que faz aqui a ligação estreita entre o romance e o mal. (...) “Livros pretos” é não só uma indicação de leitura mas também a síntese abstrata dessa leitura. (Mourão, 2011a: 48-49)

Ao longo do trabalho que aqui se inicia, ambicionamos não uma análise da totalidade do universo ficcional d’*O Reino* de Gonçalo M. Tavares (tal tarefa seria ingrata pela sua condenação à impossibilidade), mas antes a aquisição de um olhar *no* mundo e *para* o mundo que se aproxime do olhar negro de quem narra as manifestações corporais presentes nesta obra.

Para um melhor entendimento sobre o assunto, pretendemos, na primeira parte do trabalho, partir de uma perspectiva mais abrangente no que toca à análise da questão corporal. Constitui, também, nosso interesse perceber qual o tratamento dado à loucura, qual a relação do corpo com a máquina e qual a relação do homem com o corpo a partir de uma perspectiva diacrónica, sem esquecer o diálogo com outras áreas, quer no domínio da filosofia quer no da psicologia e, posteriormente, refletir sobre estas questões tendo em conta o caso concreto da escrita de Gonçalo M. Tavares. Entendemos, contudo, a dificuldade de definição do que representam as revelações do corpo na obra em estudo.

Dada a incontornável ligação da loucura, da doença, da dor e da perversão ao universo da tecnologia e reconhecendo a importância deste mesmo universo na tetralogia de Tavares, as reflexões sobre a sociedade pós-moderna de Jean-François Lyotard constituem um reconhecimento explícito do mundo atual e da relação que a humanidade tem com a era digital. Porque não é indiferente a relação do corpo humano com o corpo-máquina, iremos partir da análise dessa relação na atualidade para uma retrospectiva. Reconhecendo a complexa relação entre homem e máquina, pretendemos dar a conhecer alguns textos que constituíram referências no passado e que, de certo modo, justificam o interesse pela relação na literatura contemporânea. Reconhecemos, também, que o interesse pela loucura foi ultrapassando a esfera textual, sendo que, a existência do universo da loucura como experiência de vida por parte de muitos autores sempre constituiu um motivo de interesse por parte das sociedades. Voltamos, também, a nossa atenção para a linha de pensamento de Hal Foster, principalmente pela análise que apresenta, quer de um ponto de vista estético, quer pela evolução que as tendências tecnológicas foram tendo, principalmente no século passado, no domínio social e político.

Seguidamente, centrar-nos-emos nos lugares e tempos de manifestação de enfermidades. Estes lugares não se cingem apenas aos lugares físicos, entendendo aqui os lugares institucionalizados, como os hospitais, hospícios e prisões, mas também o lugar prisão-interior e as possibilidades que o ser humano tem para se libertar dessa mesma prisão, muitas vezes através do delírio, provocado por uma qualquer patologia física ou psíquica. Michel Foucault, a partir de uma perspectiva diacrónica, revela aspetos intemporais no que diz respeito à forma como a loucura era vista pela sociedade, o que representava e a importância do isolamento do louco.

Com o intuito de estabelecer analogias entre os lugares de manifestação de patologias, presentes n' *O Reino*, e manifestações do mesmo carácter em outras obras literárias, pretendemos analisar alguns lugares de referência, nas obras *O Conhecimento do Inferno*, de António Lobo Antunes e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. A necessidade de aproximação da primeira obra referida ao diálogo sobre os lugares onde a loucura se manifesta faz-se, sobretudo, pela importância da componente visual; i.e., *O Conhecimento do Inferno* “abre-nos as portas” dos hospitais para que nos seja revelada a existência dos corpos que deliram e há também a presença do olhar analítico do médico que, tal como acontece nas obras de Gonçalo M. Tavares, se vai perdendo, dando lugar ao delírio, à excitação, à repugnância e à perversão. Temos, por isso, como um dos principais focos de interesse neste capítulo, a análise de enfermidades e as consequências que essas provocam no espaço envolvente.

No caso da obra *Ensaio sobre a Cegueira*, a aproximação às obras que constituem *O Reino* faz-se, acima de tudo, pela presença da exploração do lugar interior do indivíduo como lugar de aprisionamento. A cegueira interior é a verdadeira cegueira, aquela que condiciona o indivíduo e lhe restringe a liberdade. Estas referências ganham ainda mais projeção a partir de um tempo e espaço pré-definidos - a noite e a cidade.

Pretendemos também estabelecer uma ligação entre as principais manifestações de guerra e reflexões importantes que foram feitas, ao longo dos tempos, sobre as principais motivações para a sua existência. Torna-se importante refletir sobre as forças que movem cada um dos lados e qual o carácter das ações bélicas levadas a cabo n' *O Reino*. Tornam-se preponderantes as reflexões de Carl von Clausewitz, assim como as de Umberto Eco, que retoma as considerações de Clausewitz, à luz da exploração do conceito de “Guerra Universal”.

Para além da reflexão sobre o conceito de guerra, despido de contextualização, torna-se essencial falar sobre a mesma a partir de referências históricas, pois pensamos

que os cenários de guerra que estão presentes na tetralogia são resultado de uma ação humana que se aproxima muito daquela que esteve presente no Holocausto. Neste caso, tomaremos o ponto de vista de Zygmunt Bauman como essencial. A anulação dos valores mais importantes do homem e o avanço científico colocam o homem a par de uma máquina aniquiladora.

Na última parte, propomo-nos demonstrar a importância das diversas manifestações do corpo na tetralogia. Pretendemos analisar o corpo a partir da exploração de alguns conceitos. O horror, o mal e a perversão impulsionam uma ação de agressão contra outro corpo, reconfigurando o espaço e adquirindo o caráter de elemento de combate.

Por sua vez, diversas manifestações de elementos representativos do universo grotesco são-nos dadas a conhecer. Este universo está patenteado nas referências à renovação da vida a partir da morte, nas representações exageradas do corpo e na linguagem que não flui, que está prestes a acontecer, mas que nunca acontece. Nesta linha de leitura, tornam-se fulcrais os estudos de Bakhtin e Kayser para a percepção dos elementos grotescos nas personagens *d'O Reino*.

Por fim, o corpo como alvo do mal, que muitas vezes se manifesta através da perversão, adquire também uma grande dimensão em toda a obra. Analisaremos a normalização da violação do corpo, a apologia da tortura e a indiferença em relação à dor. A reflexão sobre a origem do mal constitui também um aspeto esclarecedor dos comportamentos dos homens e das mulheres *d'O Reino*.

1. O mal do/no corpo: contextualizações culturais e literárias

Se Deus está morto, então tudo é permitido.

(Fiódor Dostoiévski, *Irmãos Karamasov*)

Ao fazermos uma reflexão sobre a sociedade contemporânea, por ser aquela em que se situa o autor estudado, muitas dúvidas ficam por dissipar. Embora consideremos que a obra de Gonçalo M. Tavares nem sempre segue as tendências de uma determinada época literária, dado o carácter universalizante das suas reflexões, parece-nos, contudo, pertinente estabelecer alguns pontos de contacto com a realidade contemporânea. Não apenas pela natureza complexa que envolve determinada realidade ou existência, mas pela complexidade dessa mesma existência e o trabalho árduo que pode advir desse encargo. Nesse sentido, têm sido várias as tentativas de explanação daquilo que define o tempo pós-moderno, a exibição das linhas de continuidade em relação à tradição moderna e também os aspetos mais importantes que em si a definem. Muitos estudos levados a cabo ao longo das décadas passadas levam-nos a supor, pela insistência e relevância do argumento, que o aspeto catalisador de uma “condição pós-moderna” é o ceticismo agudo perante o metadiscurso de carácter filosófico que faz derivar o pensamento para uma dimensão transtemporal, ou como diz Lyotard, “atemporal”:

O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exactamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes. O pós-moderno é essencialmente cibernético-informático e informacional. (Lyotard, 2006: 8)

Se surgimos com a necessidade de posicionar o objeto do presente trabalho na era pós-moderna, não o fazemos com o intuito de o posicionarmos a partir dos seus ideais. Pelo contrário, fazemo-lo pela necessidade de uma contextualização cronológica. Deste modo, o nosso objetivo passa por perceber de que forma os cenários sombrios que encontramos nos “Livros pretos” se relacionam com a contemporaneidade. Ao mesmo tempo, procuraremos no passado manifestações das realidades corporais que nos propomos tratar e tentaremos perceber de que forma se revelaram à luz da sociedade da

época. É certo que uma tentativa de enquadramento do autor a partir do estilo de escrita, da composição e da organização das obras poderia ser feita mediante uma abordagem mais exaustiva, na contemporaneidade literária. No entanto, o que aqui nos prende a atenção é a necessidade de entender as indagações que estão presentes neste universo romanesco, a partir da exploração de uma série de temáticas como instrumentos de reflexão que não se cingem a um qualquer espaço ou tempo.

As diversas manifestações do corpo que encontramos n’*O Reino* são aspetos universalizantes e as reflexões que daí advêm são pautadas por um carácter filosófico-universalizante, penetrável em qualquer tempo ou espaço.

A loucura constitui um dos temas mais representados na narrativa de Gonçalo M. Tavares. Nas épocas moderna e pós-moderna, a loucura procura um lugar no panorama artístico e deve ser entendida de um ponto de vista estético-filosófico. Entre as reflexões apresentadas por Foucault, na obra *História da Loucura*, e o lugar que a loucura ocupa no campo artístico atual um longo caminho foi percorrido. Quer no Romantismo, como no Modernismo, o tema foi sempre usado como base onde assentavam pressupostos de afirmação artística bastantes diferentes. Contudo, a necessidade de recorrer à presença da loucura e a uma série de temas interligados – doença, dor e perversão - foi uma constante. Para uma melhor perceção destas manifestações na obra de Tavares, alguns diálogos entre a contemporaneidade e o passado tornam-se relevantes. Para além da loucura, a temática da dor nas narrativas d’*O Reino* é bastante representada.

No Romantismo, a dor manifesta-se, muitas vezes, não por ação de uma patologia qualquer, mas como consequência das fraquezas da alma, até mesmo como consequência do pecado. A doença física, entendida como um presságio, acompanhava a degeneração espiritual e ambos, corpo e mente, sucumbiam à morte num final quase sempre trágico e apoteótico. Recordemos, como exemplo, o auge da dor de Maria, em *Frei Luís de Sousa* (Garrett, 1999)³, que acolhe em si uma fraqueza corporal e, ao mesmo tempo, a apoteose de uma dor espiritual que comanda e mata o corpo. A dor do poeta incompreendido, que se caracteriza pela sua expressão exagerada, refletida numa linguagem ostensivamente trágica, surgia como um dos elementos de culto dos

³ “Maria (*apontando para o Romeiro*) – É aquela voz, é ele. – já não há tempo... Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... (*Esconde o rosto no seio da mãe.*) Morro, morro... de vergonha... (*Cai e fica morta no chão. Manuel de Sousa e Madalena prostam-se ao pé do cadáver da filha.*)”, p. 127.

românticos e era sucedânea de uma crença na genialidade e na diferença. Paolo d'Angelo, na obra *A Estética do Romantismo*, refere essa genialidade, particularizando o caso do romantismo alemão, à semelhança do que acontece com vários estudos sobre o período: “Mais particularmente no romantismo alemão, o conceito de gênio é admitido como tema central da reflexão estética” (d'Angelo, 1998: 116), expressando-se a partir de um ‘poder obscuro incógnito’ que Schelling na *Filosofia da Arte* definirá como ‘um fragmento do absoluto divino’, ‘elemento divino no homem’”. (Schelling *apud* d'Angelo, 1998: 116)

No entanto, a par dos conceitos anteriormente referidos, surge, ao longo de toda a tetralogia, simbioses constantes entre esses mundos - loucura, doença, dor e perversão- e o universo tecnológico, que merece um outro enquadramento, já afastado do Romantismo, quer pelo tempo, quer pelas ideias. Relembramos, por isso, que o interesse pelo universo digital é anterior à era pós-moderna e vemos, por isso, a projeção do tema, nesta época específica, como um alargamento da era moderna, ainda que reformulado. No Modernismo, é esta voltagem celebrada entre homem e máquina que desvia as atenções do espírito humano, conseqüentemente social, para a elaboração de ações centralizadas no desenvolvimento febril da tecnologia. A saudação a Walt Witman, do heterónimo pessoano Álvaro de Campos, é exemplo disso:

Tu, o homem-mulher-criança-natureza-máquinas!
Tu, o pra-dentro, tu o pra-fora, tu o ao-lado de tudo!
Fulcro-sensualidade ao serviço do infinito, escada
Até não haver fim a subir, - e subir!
(...)
O pó que fica das velocidades que já se não vêem!
O cio metálico dos êmbolos,
O furor uterino das válvulas lá por dentro –
O sangue dando em baque ao ataque dos excêntricos.
(Pessoa, 2006b: 339 e 341)

O corpo funciona como uma continuação da máquina e a transferência de funções entre corpo e máquina impulsiona a formação de um corpo perfeito – constituído por órgãos e tecnologia. Não se trata de uma fusão pacífica, mas fulgurante, que une o calor do corpo à frieza do metal.

Hal Foster refere que, nas primeiras décadas do século XX, corpo e máquina eram entidades estranhas uma à outra, apesar da evolução das técnicas industriais

implementadas pelo fordismo e taylorismo e da abertura ao mundo da tecnologia que daí adveio:

In the first decades of the twentieth century, the human body and the industrial machine were still seen as alien to one another, despite the gradual spread of Taylorist and Fordist techniques of labor that integrated the two as never before. (Foster, 2006: 109)

O cenário, de certo modo obscuro, em que colocávamos este novo corpo não era, no entanto, a única característica que definia a relação do homem com a tecnologia, na época. Segundo o crítico, esta combinação proporcionava o desencadeamento de sensações de caráter ambivalente que combinavam o êxtase e a tortura: “Thus opposed, the two could only conjoin ecstatically or torturously, and the machine could only be a “magnificent” extension of the body or a “troubled” constriction of it” (*ibidem*). Quer no campo artístico, quer no campo das ideias políticas e sociais, o recurso ao corpo como máquina foi extenso. O objeto afirmava-se pela sua superioridade e, acima de tudo, pela sua transcendentalidade. A magnificência referida por Foster reposicionava o homem, desta vez também máquina, colocando-o numa posição divina. Convém, no entanto, destacar o facto de este ser o modernismo pró-máquina, marcado pela apologia e evolução da técnica que ocorre sobretudo após a partir da segunda década do século XX, depois da Segunda Guerra Mundial, muito distinto de outras tendências que atravessaram a época. A propaganda⁴ serviu, em grande parte, para a fixação deste novo conceito através do Construtivismo russo, que apoiava a conceção de uma arte representativa do quotidiano, do mundo do trabalho e da evolução tecnológica, abolindo a conceção de arte como criação divina, a chamada “arte pura”. A Bauhaus surge como a grande escola do Modernismo, fortalecendo a união da arte à tecnologia, aproveitando o conhecimento tecnológico da humanidade, levando essas mesmas criações para o

⁴ Cf. imagem 1: *Um Homem com a Câmara*, Dziga Vertov. A propaganda cinematográfica gera, tal como nas outras áreas em que o Construtivismo russo opera, uma maior empatia com o mundo do trabalho, na medida em que o entendimento do homem com o instrumento é representado numa atmosfera de intimidade, impossibilitando a diferenciação de corpos e fornecendo a ideia de existência de um só objeto. Esta é uma conceção artesanal da arte, em que a câmara é o olho e, por isso, uma extensão do corpo. Nunca a arte esteve tão próxima do homem, fundindo-se a ele.

Cf. imagem 2: *Estamos prontos para defender a URSS*, Valentina Kulagina. O Construtivismo pressupõe a ideia de criação através do trabalho. A conceção do homem robô representado no cartaz revela uma capacidade superior do indivíduo, quando, aliado da tecnologia, se propõe a percorrer um caminho ascendente. A presença em massa do homem intensifica o caráter de esforço pela defesa do bem comum.

domínio artístico. Foster defende, também, que a representação do corpo pelo Construtivismo pode ser entendida de duas formas. Por um lado, entende-se que a tecnologia é um prolongamento do corpo, mas, por outro lado, admite-se, aqui, a necessidade de anulação do individualismo de caráter burguês:

In this way primary modernist positions on technology can be mapped schematically according to the double logic of the prosthesis. Thus constructivism, for example, mostly projected technology, in a communist system of relations, as an *extension* of the body, and it did so in at least two ways: as a transformation of physical sense (...) and as a transcendence of bourgeois individualism (...) all under the aegis of the artist-as-engineer, the new machinic man par excellence. (*Idem*: 113)

A fusão do corpo com o elemento maquinal favorece, de certo modo, a indefinição e o êxtase, mas, acima de tudo, apresenta uma nova conceção do corpo, sendo o elemento maquinal que o integra uma extensão, um ornamento; por outro lado, cria-se a ideia de que essas novas partes que integram o corpo, aparentemente supérfluas, contribuem para a transformação dos sentidos físicos. O contributo do arquiteto e crítico Adolf Loos para o fortalecimento desta teoria torna-se preponderante, desconstruindo a ideia de um certo fetichismo sexual associado a esta fusão:

As Loos intimates in his discussion of feminine fashion, fetishism is more than an irrational subjugation to material things; it is an unnatural perversion of sexual desire as well. (...) perversion is the greatest danger, and it is projected on the level not only of sexuality, as a deviation from natural sex to “eros”, but also of language, as a deviation from direct meaning to metaphor. (*Idem*: 79)

O que nos parece essencial nesta afirmação é sobretudo o facto de a perversão, que parece emanar desta sujeição do corpo a outra matéria, não ser entendida unicamente de um ponto de vista sexual/erótico, mas sim a partir da conquista de uma nova linguagem “indireta”, expressa por via da metáfora.

Aproximando as ideias, Deleuze, na obra *O anti-édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*, refere o seguinte:

Tudo é produção: os registos são imediatamente consumidos, destruídos, e os consumos directamente reproduzidos. (...) A esquizofrenia é como o amor: não existe nenhuma especialidade ou entidade esquizofrénica, a esquizofrenia é o universo das máquinas desejan-tes

produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como *realidade essencial do homem e da natureza*. (Deleuze, 1972: 9 e 10)

Deleuze apresenta, tal como Lyotard, uma aversão ao pensamento uniformizador, não por este ser demasiado complexo, mas por ser obscuro. A referência à esquizofrenia, típico *topos* moderno e pós-moderno, é aqui estrategicamente colocada a par do amor, como seu correferente. Não há, no entanto, uma exaltação dos termos, pelo contrário; encontramos, antes, a tentativa de afunilamento dos dois conceitos para uma definição una. Cremos que essa mesma definição encaminha amor e esquizofrenia para o campo da sexualidade, do impulso e da compulsão, quando realizados a um ritmo alucinante. A máquina fatal que tudo aniquila, anula a metafísica do amor e o diálogo interno ao qual se associa a patologia citada.

Paralela a esta linha de pensamento, surge a ideia de que o epistema pós-moderno pretende, a partir do saber que se vai adquirindo no contacto direto com a realidade, a releitura de saberes e crenças como efeito desse mesmo conhecimento; a necessidade humana, tal como nos descreve Deleuze, passa pelo “esforço sistemático no sentido de conhecer a estrutura e o funcionamento do cérebro bem como o mecanismo da vida.” (*Idem*) Um dos caminhos de descoberta é, com certeza e de uma forma ainda mais profunda do que na fase anterior ao Pós-Modernismo, o caminho delineado pelas demências do ser humano, agora tão postas a nu, uma vez que é a máquina a dominadora da razão e do “dom”, não de pensar, mas de sistematizar o funcionamento da locomotiva cerebral, frágil na sua humanidade, mas excelente como objeto de manipulação científica.

O homem continua a colocar-se, então, ao serviço da máquina para que, a partir desta, possa conhecer mais sobre si. N’*O Reino* de Gonçalo M. Tavares, a supremacia técnica e a evolução científica andam cingidas a um universo que transcende a razão, diríamos até que apresentam uma outra conceção de experiência no mundo e de tudo o que rodeia o homem. O comportamento humano, os movimentos e os fluidos da morfologia corporal surgem como resposta, como linguagem necessária à ligação do indivíduo com o exterior.

A ciência projeta uma nova vontade no modo de se manifestar, contrariando a ideia de que está predeterminada a sua finalidade, o que também é lembrado por Lyotard. O autor recorda-nos que “a ciência para o filósofo moderno, herdeiro do Iluminismo, era vista como algo auto-referente (...) sem finalidade preestabelecida, sendo que sua função primordial era romper com o mundo das trevas.” (*Ibidem*) A

ordem de trabalho desta nova ciência, ou melhor, da ciência metamorfoseada e metamorfoseante, passa pela “deslegitimação” (*ibidem*). Não há um único valor intocável e tudo é discutido e discutível. O caos pós-moderno, dotado de um caráter babélico, numa rotação constante de quedas e ascensões de sentidos, é um forte condutor da instabilidade e inquietação mental do homem e impulsionador de novas descobertas no que diz respeito à capacidade do sujeito, quer enquanto objeto de análise, quer enquanto instrumento ou meio para alcançar a descoberta da psique humana. Não só passa a existir um questionamento constante e universalizante, como uma forte possibilidade de subversão de valores; podemos não saber se determinada ação é positiva ou negativa, se está do lado do “bem” ou do lado do “mal”, porque os próprios termos são discutíveis, colocados cuidadosamente nos dois pratos de uma balança que pesa os traços de “bondade” e de “maldade”, podendo, por isso, dar a perceber a transversalidade desses mesmos conceitos quando contemplados em ambos os pratos. Pensamos que, a par do termo chave de Lyotard - deslegitimação - um outro aspeto que caracteriza esta era é a transversalidade: de saberes, disciplinas e valores.

Para evidenciar a importância das reflexões de Lyotard, parece-nos fundamental a opinião crítica de Georges Bataille acerca da ação do homem, na obra *A Literatura e o Mal*: “é a fatalidade de tudo o que é humanamente soberano, o que é soberano não pode durar senão na negação de si mesmo” (Bataille, 1989: 139). O profundo questionamento do indivíduo conduz à repulsa de si mesmo, nunca a uma aceitação, mas a uma anulação. A partir do estabelecimento de uma simbiose entre as reflexões de Sigmund Freud e Georges Bataille, João Barrento, numa compilação de reflexões que intitulou *A Palavra Transversal. Literatura e Ideias do século XX* (Barrento, 1996), revela-nos alguns traços caracterizadores da obra de Friedrich Nietzsche que suportam ideias reveladoras do niilismo nietzscheano, caracterizado pelo definhamento do sentido das coisas, das concepções de crença e sociedade, conduzindo o homem ao incessante abismo da não verdade absoluta e, como tal, da possibilidade perigosa da concretização de todas as vontades humanas. Esta radicalização, diríamos até, esta manifestação rara dos não limites humanos está bem patente na frase em epígrafe a este capítulo. Diego Sánchez Meca, num estudo realizado acerca da obra de Nietzsche e da sua importância naquilo a que viria a ser chamada a crise pós-moderna, revela-nos alguns dos principais traços do pensamento niilista no filósofo alemão. Na obra *En Torno Al Superhombre. Nietzsche Y La Crisis De La Modernidad* (Sánchez Meca, 1989), no capítulo intitulado “El Nihilismo Europeu”, diz-nos que o filósofo apresenta como mote para a consolidação do niilismo

o “final de la era Cristiana y del proyecto existencial que inspiram sus opciones de valor, y comienzo de una época dionisiaca, que subvierte las antiguas tablas e instituye nuevos valores” (*idem*: 229). Podemos encontrar dois caminhos possíveis dentro de uma mesma leitura: por um lado, o declínio da era cristã (em termos filosófico-ideológicos e éticos), e por outro lado, a aquisição de valores e expressões diferentes do indivíduo perante a sociedade, a partir do início de uma nova época que denomina de “dionisiaca”, aqui, pensamos, vista como a época da destruição das inibições, da prostração das defesas humanas e do questionamento totalizante. Se pensarmos no mito do *eterno retorno* criado por Nietzsche e convocado para um melhor entendimento da filosofia nietzscheana na obra de Sánchez Meca, a intenção de associar a ideia de autonomia do indivíduo ao início de uma nova era torna-se mais esclarecedora:

modificar la comprensión de la historia, el de hacer evidente que no existen finalidades transhistóricas. Como el universo, la historia no es sino el escenario del enfrentamiento de fuerzas que persiguen únicamente fines particulares. (...) devuelve la libertad de decisión al individuo para otorgar um sentido propio a sus acciones. (*Idem*: 230)

Embora não encontremos aqui uma ligação direta entre o mito *do eterno retorno* e a febre industrial a que se assiste e que tanto foi proclamada na era moderna e, ainda que com outros laivos, na era pós-moderna, a intenção da autonomia é um claro passo que continua a partir do questionamento total do papel do homem no mundo, do desmoronamento dos sistemas metafísicos e da ideia de uma verdade absoluta das coisas. Não há uma verdade, diríamos até que não existem diversas verdades, no sentido em que tudo cai na desconfiança, na “deslegitimação”, que se afigura, nesta linha de pensamento, ao encaminhamento do homem para a asfixia de si mesmo, porque já não se suporta, por isso, excede-se. Para este homem, não há fuga possível.

Encontramos a expressão deste universo na literatura de Kafka, em que a inclusão da “deslegitimação” naquilo que podemos considerar a vivência à margem da norma está bastante patente; Georges Bataille evidencia-a em *A Literatura e o Mal*:

O que ele queria era viver na esfera – excluído. No fundo ele sabia que fora expulso. (...) Ele quis que a existência de um mundo sem razão, cujos sentidos não se ordenam, continuasse a existência soberana, a existência possível somente na medida em que ele desafia a morte. (...) Ele sentiu que a verdade, a autenticidade do capricho queria a doença, o incómodo até à morte. (Bataille, 1989: 135-139)

Nesta linha de leitura, a abordagem de Bataille coaduna-se com as principais problemáticas abordadas por Kafka. Desde a necessidade de transcendência do indivíduo, à superação do real a partir da alienação, ao total questionamento da sua existência e à falta de tipos que revelem, ou pelo menos justifiquem, a existência do homem na terra, Kafka faz habitar nas suas personagens um verdadeiro universo purgante, onde a inquietação, já sabemos, conduz à constante negação dos próprios valores como forma de se manterem vivos, tal como refere Bataille. O questionamento da existência humana, não só em relação aos valores, mas também no que diz respeito à própria matéria, ao próprio corpo, manifesta-se de forma clarividente, em jeito de fenda para a verdade, que no fundo é uma não-verdade, uma vez que conduz sempre à anulação de si mesma, à sua própria consumação. Este aspeto percorre a intenção literária de Kafka e acreditamos também ser um aspeto evidente no carácter das personagens e dos espaços n' *O Reino* de Gonçalo M. Tavares.

Mas o apelo aqui realizado à época pós-moderna serve-nos apenas para evidenciar o auge de uma representação, que se torna dupla, manifestada na arte: o mal-estar como representação de um sentimento comum e, por outro lado, os males do corpo e da mente. Podemos, então, entender aqui a representação do mal a partir dos seus relevos, das suas consequências, nomeadamente a partir de representações de loucura, doença, dor e perversão. Estas manifestações são, numa leitura mais recuada diacronicamente, sólidas nas suas representações artísticas. A propósito do mal na literatura, Georges Bataille refere que:

Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito material. Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o mal: se se mata por um motivo material, não é o verdadeiro mal, o mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (Bataille, 1989: 14)

A reflexão sobre o mal feita por Bataille apresenta alguns aspetos que nos parecem bastantes evidentes nos romances de Gonçalo M. Tavares. Cremos também que a questão da obtenção de benefício no ato do mal não é um propósito presente nestes romances. Por sua vez, acreditamos que a ação do mal, para além do intuito sádico que refere Bataille, ou seja da obtenção de prazer a partir do sofrimento alheio, o mal

também é exercício de uma força natural do corpo que opera por via da aniquilação e da destruição.

2. O universo doentio d'O Reino

Perseguem as doenças estranhas. Perseguem os doentes estranhos.

*Quem tem uma doença estranha deixa de ser doente,
entra na categoria de criminoso.*

(Gonçalo M. Tavares, *Jerusalém*)

Abolindo qualquer tipo de associação de género às manifestações de enfermidades nas personagens d'O Reino, não pretendendo ser esse o propósito da reflexão, não deixa de ser notável a propensão da loucura no universo feminino: Catharina e Herthe em *Um homem: Klaus Klump*, Margha em *A máquina de Joseph Walser* e Mylia em *Jerusalém*. Sobre esta tendência para a exploração de corpos enfermos ou estados de loucura, é notória a coexistência de dois universos: o da patologia e o da técnica – este último representado por Klaus Klump, comerciante, Joseph Walser, operário, Theodor Busbek, médico psiquiatra e Lenz Buchmann, médico cirurgião. Cada elemento masculino representa, pela aparência, a normalidade das ações humanas. Com profissões que mais ajudam à construção, à redefinição dos objetos no espaço, o caminho que seguem, contudo, não é diferente do caminho seguido pelas mulheres: as mulheres e os homens dos “Livros pretos” de Gonçalo M. Tavares, com mais ou menos resistência, vivem não em conflitos morais, mas na frágil realidade que, num instante, os reposiciona da vida para a morte, da razão para a loucura. Este processo de alteração natural do rumo das vidas n'O Reino não é, contudo, acompanhado de qualquer ato de arrependimento no definhamento dos corpos, fazendo transparecer a ausência de tragédia.

A partir deste foco de interesse, o aproveitamento das manifestações patológicas para a construção das personagens, o riso e a perversão como manifestações sexuais apresentam-se como um forte contributo. Em *Um Homem: Klaus Klump*, a sexualidade é associada à loucura a partir de uma normalização da violação em cenário de guerra e o gosto pela tortura de animais, tal como Hinnerk em *Jerusalém*, citando apenas dois exemplos retratísticos deste universo. Por outro lado, tal como já foi referido anteriormente, há uma necessidade de equilíbrio que é conduzida por personagens a que poderíamos denominar de cumpridoras da ordem, com o olhar analítico voltado para o

cenário de guerra e para as manifestações da loucura. É neste jogo, tão bem revelado nos pensamentos e intuítos das personagens, que chegamos a um consenso em relação à justificação da loucura no universo d'*O Reino*: a necessidade de revelação das ténues fronteiras entre razão e irracionalidade, invenção ou criação. A possibilidade de abraçar a loucura constitui uma constante e a vontade de enlouquecer é a certa tentação. A loucura será uma ordem invertida, uma “segunda ordem” (Tavares, 2008a: 223), como afirma Joseph Walser.

Várias poderiam ser as abordagens à constituição da perversão e do riso como ramificações de patologias pouco definidas nas personagens. Tomemos, contudo a ideia apresentada por Albertino Gonçalves em relação à perversão como uma “tendência para o desvio, para a sinuosidade e inversão das tramas e dos percursos, ao arrepio e, por vezes, a expensas dos agentes envolvidos” (Gonçalves, 2009: 13). Acreditamos que a definição se aplica bem às ações d'*O Reino*; encontramos nas personagens e nos espaços em que estão inseridas não intencionalidades, mas sim ações, tendo em conta o ponto de vista corporal. De facto, segundo Gonçalves, a perversão: “Não pressupõe nem intencionalidade nem tão pouco finalidade.” (*Ibidem*).

Chamando para o diálogo sobre as ações d'*O Reino* parte do pensamento freudiano, é importante atender a certas denominações, assim como a certos conceitos, nos ensaios de Freud acerca da sexualidade. Freud aproxima a fome do instinto sexual por considerar que, biologicamente, as necessidades estão ao mesmo nível. Assim, consideramos nós, o pão está para a fome como o corpo/ objeto está para o desejo sexual. Freud expande o pensamento, considerando que “à pessoa de quem provém a atracção sexual chamemos objecto sexual e ao acto para o qual o instinto impele chamemos alvo sexual.” (Freud, 2009: 15) A propósito das perversões, Freud conclui:

O estudo das perversões levou-nos à noção de que o instinto sexual tem de combater determinadas forças mentais que se lhe opõem, das quais se destacam a vergonha e a repulsa. Mais se presume que estas forças contribuem para restringir esse instinto dentro dos limites do que é considerado normal, e se essas resistências se tiverem desenvolvido cedo no indivíduo, antes de o instinto sexual atingir a sua força máxima, terão sido elas a determinar a direcção em que o instinto se desenvolveu. (*Idem*: 35)

Neste sentido, acreditamos que a definição base de um instinto sexual apresentada por Freud, assim como a conclusão que apresenta acerca do carácter das perversões no indivíduo, apresentam um facto em comum com a leitura de Albertino

Gonçalves. A seguinte ideia reconfigura-se: a anulação da intencionalidade e da finalidade dão lugar a uma completa expressão corporal, quando não há a atuação das forças mentais. Nas personagens d'*O Reino*, esta realidade apresenta dois níveis – por um lado a manifestação clara da ausência de limites, a manifestação do instinto através, por exemplo de atos sexuais em público, como nos é dado a conhecer a partir da relação sexual de Mylia e Ernest Spengler em *Jerusalém*. Por outro lado, temos uma guerra interior entre os limites da razão e os instintos mais primitivos do ser humano e, quando a razão é anulada, surge a perversidade como um espetáculo:

Nessas alturas, porém, a impaciência tornava-se o valor mais forte. E assim foi. Excitado, Lenz começou a mexer na sua mulher enquanto o louco, ao contrário do que sucedia com o pedinte que habitualmente os visitava, não baixou os olhos. Pelo contrário, estava a olhar, de forma explícita, sem qualquer humildade, para a mão de Lenz no seio da sua mulher; e, mais do que isso, comentava, em voz alta o que o Dr. Lenz estava a fazer à sua mulher (...) O louco Rafa não parava de dizer obscenidades. (Tavares, 2007: 240)

Lenz Buchmann, em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, rompe com os limites mentais através das manifestações corporais; o olhar explícito é o fator perverso e a intensificação dessa perversidade é-nos dada por quem nunca estabeleceu limites entre a razão e a expressão: Rafa pronuncia palavras obscenas que funcionam como uma materialização, uma consumação do universo obscuro.

No que concerne ao aspeto do riso como expressão daquilo que é risível, é possível a sua associação a manifestações sexuais de carácter perverso; nesta perspectiva, poder-nos-emos debruçar sobre o seguinte encadeamento: loucura - perversão - riso. Sem estabelecer uma ordem progressiva ou regressiva entre os três elementos – será difícil compreender o que surge primeiro e o que é fruto do quê – temos, com efeito, uma forte manifestação do riso a partir de manifestações corporais de carácter sexual.

Para uma breve referência ao tratamento do riso no pensamento do século XX, Verena Alberti define a sua presença como:

uma espécie de leitmotiv presente em textos de proveniências e objectivos bastante diversos e que pode ser assim resumido: o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indivisível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda dos seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele. (Alberti, 2002: 11)

Várias são as teorias que Verena Alberti dá a conhecer e torna-se fundamental ao seu projeto a percepção das diferentes perspectivas que o tratamento da temática recebe ao longo do século. Tomemos alguns exemplos: por um lado, a associação do riso ao cômico é feita por filósofos como Joachin Ritter, por outro lado, outros tipos de associações são defendidas, como é o caso de Bataille que, crê a autora, aproxima o seu pensamento ao de Nietzsche: “situa o riso para além do conhecimento, para além do saber” (*idem*: 15).

Bergson, por sua vez, defende que as causas que estão na origem do risível são três. Por um lado, existe uma profunda relação de causa-consequência entre humanidade e riso; i.e., o riso só se manifesta, quando o objeto que o causa é humano. Segundo Bergson: “Não existe cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; mas nunca risível.” (Bergson, 1993: 18)

Por outro lado, Bergson defende que o riso é acompanhado de *insensibilidade*, sendo que a alma não pode produzir nenhum tipo de sentimentos em relação ao objeto que é alvo do riso: “Dir-se-ia que o cômico não pode produzir a sua vibração senão caindo numa superfície de alma bastante uniforme, bastante calma. A indiferença é o seu bem natural.” (*Ibidem*) Acreditamos que este pressuposto de Bergson se reflete com exatidão, na esfera do risível, nas obras que nos propomos analisar. Este entendimento do risível pressupõe a anulação dos sentimentos para que nos seja possível rir do que é humano. Neste caso, a piedade, a complacência e até mesmo o reconhecimento de um “eu” no “outro”, no sentido de nos identificarmos com aquele que está próximo de nós, devem ser anulados. O processo de dissemelhança entre o sujeito que observa e o sujeito que é observado deve ser estabelecido. Em última instância, este processo conduz-nos à observação de outro tipo de realidades – a manifestação do mal e do perverso. Na perspectiva de Bergson:

Uma sociedade de puras inteligências talvez já não chorasse, mas rir provavelmente ainda riria; ao passo que as almas sempre igualmente sensíveis, continuamente integradas no ritmo uníssono da vida, onde todos os acontecimentos se prolongassem em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. (...) O cômico exige, pois, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura. (*Idem*: 19)

Numa terceira perspetiva, o riso manifesta-se em sociedade e para a sociedade: “o riso tem necessidade de um eco. Escutemo-lo bem: não é um som articulado, nítido, acabado; é qualquer coisa que queria prolongar-se, repercutindo-se cada vez mais próximo; (...) O nosso riso é sempre o riso dum grupo.” (*Ibidem*)⁵

Acreditamos que qualquer uma das perspetivas apresentadas por Bergson culmina na ideia de que só é verdadeiramente cómico o que é humano e só esta realidade é capaz de desencadear o riso, que se reforça a partir do seu prolongamento na sociedade.

Creemos que várias teorias terão aplicação àquilo que é a expressão do riso n’*O Reino*. Klaus Klump, quando está na prisão, é motivo de troça, de riso, pela comicidade corporal. O sexo referido como pequeno é alvo de ridicularização (“Na prisão o pénis de Klaus foi motivo de troça. A tua picha ainda não foi experimentada, disse o homem.” Cf. Tavares, 2008a: 52 e 53) Em contrapartida, o riso adquire outra dimensão na mulher de Joseph Walser – não parte do louco, da asfixia do espaço, como acontece no universo de Klaus Klump, mas sim de um estranhamento que causa desconforto. Embora o cómico esteja presente, pela estranha aparência de J. Walser, o riso feminino traduz uma tímida vergonha (“Era um homem estranho e sua mulher não pôde deixar de rir ao escutá-lo (...) – Estás vestido como no outro século. Já ninguém pensa assim.” Cf. *Idem*: 143) Vestir é uma forma de pensar, é a forma detentora do espaço que constitui o pensamento. Neste caso, a forma é estranha e, por isso, estimula o riso. Numa perspetiva mais abrangente da expressão do riso n’*O Reino*, verificamos, contudo, que as manifestações, embora poucas, vão muito além da ridicularização física, quer por vergonha e necessidade de mudança, quer por expressão óbvia da vontade de produzir linguagem obscena. O riso é, numa outra instância, a expressão da liberdade do corpo em relação ao pensamento, ou até mesmo a expressão da liberdade do corpo em relação ao espaço de aprisionamento. Acreditamos que esta liberdade constitui uma espécie de eco do riso, referido por Bergson.

A liberdade atinge, por sua vez, um grau elevado de manifestação a partir da presença da doença e da morte. Em *O Mal-Estar da Civilização* (Freud, 2008), Freud

⁵ A propósito desta tendência para a propagação do riso como um eco, diríamos até como uma contaminação, pois a sua força está dependente da sociedade, Bergson relata o seguinte episódio: “Um homem a quem perguntavam porque é que não chorava num sermão onde toda a gente chorava, respondeu «É que eu não sou desta freguesia». O que este homem pensava das lágrimas seria bem mais verdadeiro a respeito do riso. Por mais espontâneo que suponhamos o riso pressupõe entendimento prévio, direi mesmo, cumplicidade com outros que riem, reais ou imaginários.” (Bergson, 1993: 20)

fala-nos de uma não distinção entre ilusão e realidade; o indivíduo transporta-se a si mesmo como se abandonasse a consciência por via da doença:

se o sentimento do eu pode ser temporariamente suspenso por uma função fisiológica, pode também sofrer distúrbios causados por processos patológicos. A patologia dá-nos a conhecer um grande número de estados em que a demarcação do eu por oposição ao mundo exterior se torna incerta, ou em que os limites são de facto incorrectamente traçados: casos em que partes do corpo, ou mesmo partes da própria vida mental, percepções, pensamentos e sensações – nos parecem alheios, como se não pertencessem ao ego (Freud, 2008: 12).

Na última fase da vida de Lenz Buchmann, em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, é a dissolução das funções do corpo que vai atribuir, num processo tão gradual quanto o próprio processo de evolução da doença, a sensação de liberdade:

Pousadas sobre o colchão as mãos transmitiam-lhe leveza – estava liberto do fardo de ter de agarrar em coisas e os seus dedos, cada um deles, pareciam sentir essa liberdade e, com serenidade completa, esperavam. O resto do corpo não existia. Pelo menos, não o sentia. Desaparecera. (Tavares, 2007: 375)

Em síntese, esta breve passagem por algumas manifestações do corpo que estão presentes na tetralogia, a partir de retratos de loucura, perversão e morte, constituem realidades que as personagens dos romances de Gonçalo M. Tavares acabam por materializar a partir das suas ações e pensamentos negros. Os jogos de contrastes que vamos encontrando são a representação de uma existência no limite: na esfera do bem e do mal, da loucura e da sanidade, da vida e da morte. A loucura, manifestada na vida humana, será a presença do homem na terra sem a sua máscara. Como assume Michel Foucault, a propósito desta inevitável relação: “A aniquilação da morte não é mais nada, uma vez que já é tudo, dado que a própria vida não passava de simples fatuidade, palavras inúteis, barulho de guizos e matracas. A cabeça, que virará crânio, já está vazia” (Foucault, 2004: 16). Neste sentido, a *vanitas*, epígrafe da teoria do autor, permite-nos entender uma antecipação da morte, aqui por via da loucura, como o desmascarar da condição humana, o “cadáver adiado que procria” (Pessoa, 2006). Sustentando esta condição, que se torna inevitável, consideramos a loucura como um estado anterior à morte, que nem sempre se manifesta, mas que, quando desponta no indivíduo, exerce uma aniquilação moral a partir da debilidade física, conduzindo o homem ao desequilíbrio das forças verdade/ mentira ou realidade/ fantasia.

Mas na condução deste tema até ao seu mais próximo destino, a morte, lugares e tempos tiveram um espaço de intervenção. Referimo-nos, historicamente, ao espaço do exílio e à generalização que sempre foi feita em relação às pessoas que, nos hospitais, partilhavam “experiências de loucura”⁶. Uma dessas experiências da loucura, abordável clinicamente e literariamente, é a esquizofrenia. A sua importância neste contexto, uma vez que uma das personagens, Mylia, em *Jerusalém*, se autodiagnostica como sendo esquizofrénica, passa pelo facto de a própria doença ter adquirido interesse em diversas áreas, ao longo dos tempos. Para esse efeito terá contribuído a sua definição como a doença por excelência da alienação da realidade. Mylia autodenomina-se esquizofrénica para possibilitar um descanso moral de todos os que a rodeiam e também para tranquilizar o interesse científico e o dever médico. A propósito de uma definição possível, Eugenio Borgna, num ensaio intitulado “La Schizofrenia Come Forma Poética e Come Forma Clinica”, oferece uma possibilidade de leitura daquilo que poderá representar a esquizofrenia: “La schizofrenia non indica soltanto una realtà clinica, una malattia, ma si tematizza anche come un’esperienza costitutiva della condizione umana.” (*apud* Dolfi, 1993: 41) Não raras vezes vemos uma associação, discutível, da esquizofrenia à genialidade. Constitui, no senso comum moderno, uma espécie de “requisito” de um comportamento insano. Por certo que a tendência em tomar a esquizofrenia não só como uma doença, mas também como um instrumento para o culto de um estilo de vida pós-moderno é notória. A experiência da esquizofrenia une-se a tudo aquilo que é obscurecido pelas incertezas da realidade, experiências que anulam a moralidade, constituindo, também, uma outra forma de existência psicológica que não encontra limitações de experiência, tal como as encontra a forma física. Essa existência conduz ao usufruto de várias experiências. Retomando a ideia do reconhecimento da loucura como uma alienação, um desvio ao racional e, reconhecendo o mundo como um palco e a vida como um jogo de som e fúria representado por um louco,⁷ para as

⁶ CF. Foucault, Michel (2004). Num capítulo dedicado às “Experiências da Loucura”, M. Foucault refere como, ao longo dos séculos, os loucos foram sendo deixados em hospitais sem que o sintoma que deixava suspeitar a existência de uma doença do foro mental fosse identificado. Indiferentemente, todos entravam no espaço pelo mesmo motivo: a alienação perante a realidade, independentemente das manifestações que desse facto adviessem.

⁷Na obra *O Elogio da Loucura*, Erasmo de Roterdão dá voz à própria loucura e refere esta ideia do mundo como um grande palco, onde a natureza se manifesta e tudo o que dela emana constitui um espetáculo, fruto da expressão da loucura: “Tal como o brilhante astro do dia, mal os seus primeiros raios dissipam as trevas que cobrem o horizonte, ou como a primavera, depois de um rigoroso inverno, leva atrás de si o

manifestações dentro de espaços e tempos de loucura, encontraremos os extremos do riso ou da apatia, como as melhores ostentações de estados arrebatados da psique.

louco rebanho dos doces zéfiros, e, imediatamente, tudo se modifica sobre a Terra, um colorido mais brilhante embeleza as coisas, e a natureza rejuvenescida apresenta, aos nossos olhos, um espetáculo mais agradável e mais risonho; do mesmo modo, a minha presença entre vós produziu uma mudança bem feliz.” (Roterdão, 2000)

3. Lugares e tempos de enfermidades

*Não se trata nem de aniquilar, nem de domesticar;
a doença veio e tu, como bom hospitaleiro,
deixaste-a entrar, e cedeste-lhe até a melhor das cadeiras.*

(Gonçalo M. Tavares, *Breves Notas sobre o Medo*)

Luís Mourão, num artigo intitulado “Radiografia da Paisagem e do Desejo: Incursão em José Luís Peixoto e Gonçalo M. Tavares”, reflete acerca do sentido que está a ser traçado pela literatura portuguesa no que toca às dimensões temporal e espacial no romance contemporâneo. De acordo com o autor, é notória a sobreposição da componente espacial à temporal. Esta tendência passa, essencialmente, pela possibilidade, quer no caso de José Luís Peixoto quer no de Gonçalo M. Tavares, exemplos dados pelo crítico, de “contar as suas histórias mínimas sem terem de se confrontar auto-reflexivamente com o espectro das grandes histórias e da sua sutura política relativamente à sociedade que os lê” (Mourão, 2011b: 469). A partir deste pressuposto, o romance contemporâneo, aqui no caso concreto de Gonçalo M. Tavares, revela-se a partir de uma desresponsabilização histórica na narrativa dos acontecimentos. Nos romances de Gonçalo M. Tavares o que temos é uma narrativa corporal. É o corpo que obedece a uma linha de tempo, não a história. Por outro lado, Mourão refere que:

estes autores estão autorizados, se não mesmo compelidos, a manusear matérias hiper-individualistas, em que o presente se dá como espacialização do todo, rasurando quase por completo interrogações sobre o devir ou sobre o passado (*ibidem*).

Por certo, esta consumação do presente está intensamente representada nos “Livros pretos” de Gonçalo M. Tavares e é este domínio de um momento apenas que anula qualquer intenção de memória ou previsão que possibilita a exploração de micro-espacos dentro do espaço representado pela cidade. Por último, o crítico refere ainda que “mesmo não manuseando matérias declaradamente hiper-individualistas, a primeira

instância de recepção do que quer que estes autores escrevam será hiper-individualista.” (*Ibidem*) Apesar de os temas ou “matérias”, por diversas vezes na história literária, terem constituído aspetos desencadeadores da narrativa, o que a contemporaneidade literária nos traz é a readaptação dessas “matérias” para uma leitura centrada no indivíduo.

Quando a loucura se instala, sabemos que o espaço do hospital psiquiátrico, representado por diversas vezes nas narrativas de Gonçalo M. Tavares, e a presença dos médicos denunciam a emergência de uma determinada paisagem doentia e insana. cremos que a asfixia temporal referida anteriormente privilegia micro-espacos significativos dentro do espaço urbano. Para além disso, parece-nos que os hospitais surgem como uma necessidade da narrativa para reorganizar as nossas interpretações acerca de uma determinada personagem e das suas ações. A título de exemplo, em *Jerusalém*, só podemos “catalogar” Mylia como louca, quando já se encontra internada, quando já foi admitida e certificada essa revelação. O leitor será então conduzido para a loucura, o lugar da loucura ou o seu cenário, sem que para tal tenha que pôr em causa essa mesma existência; a ficção encarregar-se-á dessa função.

Podemos familiarizar-nos mais intimamente com o espaço do hospital a partir de alguns exemplos literários contemporâneos. Na obra *O Conhecimento do Inferno*, de António Lobo Antunes, a alegoria manifestada pelo título, impede-nos de ter uma outra conceção que não a do cenário de horror das descrições feitas pelo narrador sobre hospital psiquiátrico onde trabalhava. Atentemos no seguinte excerto:

E imaginou as doentes em grupo cerrado, pastoreadas pelas enfermeiras, trotando de jaula em jaula numa indiferença completa. Apenas as velhas que se não levantam da cama permaneciam no asilo, a espetar na direcção do tecto os narizes cinzentos, cravados nas bochechas redondas das fronhas. Apenas as velhas, que abandonavam o colchão para a casa mortuária aos solavancos numa padiola, embrulhadas nas manchas amarelas do lençol. (Antunes, 2004: 82)

A partir do cenário apresentado, e como veremos, de resto, em outros exemplos, é notório o conceito pré-estabelecido acerca dos espaços de manifestação de doenças mentais; os doentes são prisioneiros, apresentando uma posição submissa em relação à instituição, à ordem pré-estabelecida. Os quartos são jaulas, apoiando a ideia secular de que o movimento de exílio dos loucos era, antes de mais, um movimento de aprisionamento. Foucault, a propósito dos primeiros movimentos daquilo que originalmente considerariam como um indício de loucura, interagindo com a doença e

outro tipo de imperfeições físicas e mentais, relembra a ação renascentista que cria a “Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos (...) Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros” (Foucault, 2004: 9).

O mar, aqui tomado como elemento impulsionador ou intensificador do espírito de loucura, será, em obras como *O Conhecimento do Inferno*, substituído pelo hospital, pelo branco inibidor das paredes, pelas secções intransigentemente delimitadas, pelos espaços fechados e asfixiantes; nesse sentido e tal como Foucault entendeu acerca das consequências da vivência dos loucos sob a errância no mar, também aqui o espaço será um impulsionador das componentes insanas do homem e não um tranquilizador. O hospital presente na obra de Lobo Antunes, assim como os hospitais d’*O Reino*, seguem a mesma função do elemento na história renascentista, evidenciada por Foucault: limpar a cidade da devassidão, da doença mental, das deformidades e do flagelo humano, físico e psicológico.

Mas a visão do espaço de clausura é sempre humilhante, indiferente, encaminhada para a posição do eu, do narrador daquele espaço, como na descrição do narrador de *O Conhecimento do Inferno*:

Empurrou a porta e espreitou para fora: alguém abriu a janela do gabinete e os doentes que voavam no pátio flutuavam agora ao acaso no corredor do asilo, pedalando os joanetes magros na luz coada pelos plátanos da tarde. E não só os doentes: os meus fantasmas também, os apavorantes fantasmas dos esquizofrénicos, cheios de gengivas e de unhas e de caretas e de cabelo, gritando insultos, ameaças, súplicas, pedidos, riscos, os animais viscosos e peludos das alucinações dos alcoólicos a rastejarem no chão em reptações nojentas (Antunes, 2004: 105).

Notemos, em primeira instância, os verbos de ação motora usados para a descrição dos doentes no espaço. O ato de voar ou flutuar revela a leveza dos corpos, fruto da liberdade física por meio da liberdade psíquica, adquirida através da loucura. Os corpos atuam numa outra dimensão que não é a da realidade. Estamos perante um cenário grotesco⁸, descrito pela visão transformadora do narrador; a forma como vai

⁸ A propósito da possibilidade de exploração do conceito nas suas diversas áreas de manifestação, Aguiar e Silva considera as manifestações do grotesco como “configurações semântico - pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio” (Aguiar e Silva *apud* Monteiro, 2005: 23). Nesta perspetiva, a descrição feita do

descrevendo o espaço demonstra, fruto de uma certa deslocação emocional em relação à realidade circundante, uma visão deturpada, delirante, em que os corpos que voam, flutuam e rastejam são apresentados como visões de um sonho do horror. Esta narrativa condensada apresenta-nos, deste modo, um universo nauseabundo pela visão indolente do narrador, médico-testemunha da putrefação física e psicológica dos seus enclausurados. A sua reação é egocêntrica, não incutindo nas suas descrições uma intenção humanizante, mas antes animalizante dos “espectros” como os vai descrevendo; permanece indiferente perante a dor e a loucura, utilizando-as como motivos da própria alucinação. O hospital, por sua vez, com os seus andares esféricos exclui a possibilidade de fuga, asfixiando os seus habitantes numa clausura totalizante. Nesta perspetiva, e embora à primeira vista pareça inclinar-se para o sentido oposto, o hospital apresenta a mesma hipótese aos loucos que o barco, retomado por Foucault, apresenta. O caminho para o nada, para a indefinição é também uma prisão; o espaço físico acabará por perder alguma significação se considerarmos que o início do cárcere está no interior do homem. Luís Mourão refere que:

Quanto mais inexorável é a doença, mais o sujeito se vê confinado ao seu estado de natureza, e o sinal evidente disso é a sua incapacidade, a sua falta de força para permanecer activo no grande mecanismo da existência da cidade. (Mourão, 2011b, 477)

Partilhando da ideia, parece-nos que, de facto, o espaço da doença reconduz o homem ao seu estado mais primitivo, à sua “animalidade” e à sua “natureza” mortal, abandonando a possibilidade de sobrevivência oferecida pelo espaço citadino.

Nesta linha de orientação, a obra *O Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, embora não nos mostre a manifestação do poder do hospital psiquiátrico, permite-nos refletir sobre a contribuição dos espaços para a determinação de uma certa ordem social, mesmo quando na realidade ela já não é possível. Neste sentido, a indeclinável epidemia, assim caracterizada pela autoridade social, que se abateu sobre a cidade, leva à procura incessante de espaços de aprisionamento dos seus transmissores, evitando o caos citadino. Pela incorporação num mesmo espaço, o espaço de isolamento, de diferentes personalidades, estados de espíritos, reações perante a desordem e a doença, as figuras subjugam-se a uma certa indiferença profana perante os valores humanos e

espaço não será apenas a concretização estética e a configuração dos fantasmas do narrador, mas também a demonstração da sua atitude pessoal de repúdio perante o cenário da loucura; a visão do narrador irá sempre apresentar cenários do feio, do horror e da sujidade.

sociais. Tomemos o exemplo genesíaco da torre de Babel que, pela célebre leitura de conduta no mundo por parte do homem, a partir da sua diversidade, implicou o aprisionamento do homem à sua própria linguagem de existência e o desafio para o entendimento do exterior⁹.

Neste sentido, admitamos então duas leituras: por um lado, o enclausuramento da cegueira que devasta a humanidade poderia ser um retorno ao estado inaugural do homem, uma única linguagem e uma indiferença perante o outro pela não necessidade de desafiar o estranho, o oculto; por sua vez, esta reminiscência genesíaca que podemos encontrar no *Ensaio sobre a Cegueira* poderá estar muito mais direcionada para uma leitura que permite entender a relação do indivíduo com a sociedade contemporânea, i.e., a anulação ou afastamento do sujeito alienado perante o espaço que lhe permite, em condições normais, estabelecer para a sua vida a ordem exigida pelo social. Quanto à área de concentração da doença, do vício, do mal, poderíamos adaptar uma afirmação de Albertino Gonçalves que, a propósito de uma tentativa de definição do grotesco, diz o seguinte: “Tudo se transforma, tudo comunica. As fronteiras e os limites esbatem-se. Os extremos aproximam-se, baralham-se e interpenetram-se. As categorias dominantes desmoronam-se nesta espécie de delírio babélico.” (Gonçalves, 2002: 122) Será, então, a partir deste delírio provocado pela cegueira física que será possível destruir a cegueira interior que impede o ser de se agregar ao alheio, ao submersível, i.e., o encontro com o interior é o encontro com o submerso, com o lado mais irracional do ser. Este submerso é, contudo, a manifestação do horror¹⁰, da desordem que, no seu exterior se poderia afigurar à *Torre de Babel*, de Pieter Brueghel.¹¹ Neste sentido, o quadro afigurar-se-á como uma manifestação da inutilidade humana, proporcionando-nos uma imagem da ruína do homem, da sua condição efémera, destinada à vaidade. Na tela *A Parábola dos Cegos*¹², do mesmo pintor, a ideia moralizante é ainda mais clara; adaptando o preceito de narrar a condição do homem e as suas fraquezas físicas e morais (em que também

⁹ “E o senhor disse: «Eles constituem apenas um povo e falam apenas uma única língua. Se principiaram desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projetos. Vamos, pois, descer e confundir de tal modo a linguagem que não se compreendam uns aos outros” (Gn: 11, 6 e 7).

¹⁰ Na obra *O Ensaio sobre a Cegueira*, os cenários e as ações por parte dos doentes geram um sentimento de horror e repulsa por parte do leitor perante as descrições: “À entrada da porta que dava para as camaratas da ala direita apareceu uma mulher que estivera a ouvir escondida. Era a que tinha recebido na cara o jorro de sangue, aquela em cuja boca o morto ejaculava” (Saramago, 2006: 192).

¹¹ Cf. imagem 3.

¹² Cf. imagem 4.

nos parece mergulhar o *Ensaio sobre a Cegueira*), o quadro do pintor flamengo faz interagir a arte e a vida a partir do seu desígnio dialógico. Neste sentido, o quadro manifesta-se como uma alusão ao Evangelho de São Mateus: “Deixai-os, são cegos a conduzir outros cegos. Ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova” (Mt: 15, 14). Podemos então entender o espaço como uma anunciação do desfecho da humanidade dispensável, que vive na escuridão, nas trevas.

No hospital Georg Rosenberg, em *Jerusalém*, tudo suscita a Mylia um certo carácter aparente, falso, distorcido; o espaço queria-se limpo, de acordo com o regulamento, mas nada era visto em transparência¹³. Exemplo deste aspeto é a própria iluminação do espaço. Neutra, a escassa luz permitia não só um apaziguamento dos seus figurantes, como uma tentativa de indeterminação dos movimentos:

Proibidos os fósforos: a iluminação dependia, em exclusivo, do desejo dos enfermeiros. Uma cabine concentrava as fichas de electricidade e, a partir de certa altura do dia, só um outro interruptor era manipulável directamente para os doentes. Era uma casa feita para iluminar os mistérios, como dizia o médico-gestor Gomperz. Procurara-se simplificar tanto os procedimentos como as coisas. Todos os objectos eram funcionais e de utilização fácil e imediata, eram raros os que não tinham utilização diária. Inútil e desnecessário era aquilo que um doente conseguia esquecer, um dia que fosse. Havia, pois, um arredondamento da existência, o que era excessivo transformava-se em alvo médico (Tavares, 2008b: 103).

Esta simplificação dos objetos e do espaço constitui, mais uma vez, tal como também refere o narrador, uma intenção de redução e, conseqüentemente, de bloqueio do irracional, para dar lugar à ordem, ao contornável e manipulável. Neste sentido, o “excesso do espírito” era anulado pela fraqueza dos corpos e pelas regras impostas. Esta ação institucional é desencadeada através da punição que pretende conduzir o indivíduo a uma normalização moral. Foucault refere, a este propósito, o nascimento das prisões como uma forma de anulação de outro tipo de punições, tornando o enclausuramento e,

¹³ Em *Jerusalém*, numa conversa entre Mylia e Gomperz, diretor do Hospital, o narrador compartilha desta visão dizendo, a propósito de um quadro: “Qualquer coisa na superfície do quadro o fazia embotado, como se à frente da cor uma placa de vidro ligeiramente embaciada impedisse o olhar direto.” Compartilhando desta visão simbólica que permite ver a falsidade dos objetos, Mylia interrompe o diretor dizendo: “O quadro está sujo” (Tavares, 2008b: 175). Há, desde logo, uma desconsideração da observação de Mylia por parte da autoridade, na medida em que não seria possível atribuir atenção a Mylia, que não é mais do que uma em muitas figuras que compõem aquela paisagem falsa. Poderíamos dizer que o quadro, com o seu “vidro embaciado”, funciona como uma sinédoque do hospital.

consequentemente, a anulação do acesso dos enclausurados à “humanidade”, o mecanismo punidor que pretende reduzir tempo de liberdade ao condenado, numa visão “económico-moral”, e transformá-lo, numa visão “técnico-disciplinar” (Foucault, 1996: 207):

Retirando tempo do condenado, a prisão parece traduzir concretamente a idéia de que a infração lesou, mais além da vítima, a sociedade inteira. A obviedade económico-moral de uma penalidade que contabiliza os castigos em dias, em meses, em anos e estabelece equivalências delitos-duração. (...) Mas a obviedade da prisão se fundamenta também em seu papel, suposto ou exigido, de aparelho para transformar os indivíduos. (...) A prisão: um quartel um pouco estrito, uma escola sem indulgência, uma oficina sombria, mas, levando ao fundo, nada de qualitativamente diferente. (*Idem*: 208)

É com base nestas duas dimensões apontadas por Foucault que passa a existir o exercício da punição, através do isolamento, do trabalho e da duração da pena. Consideramos que a vertente transformadora a partir do isolamento é a que mais se aproxima da ação de modelação comportamental levada a cabo no Hospital Georg Rosenberg, criando uma “oficina sombria”, como refere Foucault. A ideia de ambiente apaziguador é o que se pretende criar, no entanto o espaço apresenta-se como o tal quadro sujo ou um espelho contorcido. A imagem de várias possibilidades percecionadas por um espelho em estilhaços é revogada, dando lugar ao sentido básico da existência humana. Não há alternativas; há apenas uma forma de percecionar o exterior. Contrariando este princípio, a noite afigura-se, no exterior, como o único tempo possível; pela não delimitação dos objetos, pela anulação da concretude das coisas, o obscuro dá lugar à imaginação, ao devaneio e ao derrame do excesso. Neste sentido, vemos em *Jerusalém* a preferência pela noite como tempo de revelação, em que as personagens adotam uma *performance* denunciadora do caráter que ao longo do dia está dissimulado.

Em Mylia, podemos ver essa revelação pelo agravamento da doença¹⁴, pela deambulação que faz pela cidade, espaço de aversão, de indiferença social. A constante busca pela “energia suplementar” conduz a personagem à igreja; haverá, parafraseando

¹⁴ A propósito da importância da noite como tempo eleito para a autoanálise humana, o narrador diz-nos: “De noite a dor desce sobre o corpo de modo distinto. Como um concentrado químico, uma substância que lentamente desliza por um declive mínimo que os olhos mal conseguem perceber. Entre o dia e a noite a superfície não é plana. Um ligeiro declive.” (*Idem*: 8)

o narrador, um jogo de forças entre a energia natural do ser humano, o âmago e a tal existência “passiva”- os sapatos de Mylia terão a função de a conduzir à força natural. Com este propósito, a narrativa apresenta-nos uma ideia elucidativa dos pólos que regem o movimento do corpo sobre o cosmos (razão porque falamos de energia):

Não há possibilidade de diálogo entre substâncias que nascem logo em campos opostos, em campos, não inimigos, que isso seria pensar na possibilidade de combate, de chamamento de energias, possibilidade de elevação do homem que agarra na arma para combater; ali, pelo contrário, o afastamento não era entre substâncias inimigas ou entre dois predadores que se preparam para combater por um pequeno território; tratava-se simplesmente de passividade absoluta de um lado, e de energia forte, que constrói ou destrói, mas que modifica sempre. Não somos uma coisa que espera, murmura Mylia (*idem*: 9 e 10).

Ainda em *Jerusalém*, a cidade, à noite, apresenta-se não só como um *locus horrendus*, mas também como um espaço e tempo de enclausuramento, em que as manifestações se resumem ao realce da doença e à sua intensificação. Nesse sentido, e tendo em conta a estrutura narrativa do romance, estamos perante uma construção fechada ao nível da ação, uma vez que, recorrendo a analepses e prolepses, com uma intenção fragmentária e fechada, a noite é o tempo que inicia e o tempo que encerra. Este enclausuramento formal revela o próprio enclausuramento da ação e, por conseguinte, o drama que persegue as personagens; forma, ação e figuração estarão, portanto, intimamente ligadas pela linha do encerramento.

Em *Um Homem: Klaus Klump*, a expressão da sensação de aprisionamento adquire outra dimensão. Não se trata de aprisionar apenas doentes mentais que possam ter cometido crimes, qualquer criminoso, são ou doente, encontrava-se aprisionado, não só a um espaço, mas a uma amálgama de corpos. Tomemos a prisão como mais um micro-espaço de asfixia: “A civilização termina ali: os presos eram antigos, havia crimes de família; vivos metade loucos. Não havia remorsos.” (Tavares, 2008a: 51) A partir desta breve definição do caráter dos presos, podemos entender que o maior espaço de aprisionamento na referida obra representa, tal como vimos a partir de outros exemplos, uma indiferença perante o mal e a doença. Tal como acontece em *Jerusalém*, a constituição de espaços sociais tende a cingir-se a dois lugares que constituem os limites: por um lado a cidade, que varre e limpa a partir da destruição, por outro lado a prisão que recebe o mal. Ainda a propósito da cidade, Mourão reflete acerca dessa sua tendência destrutiva e aniquiladora da seguinte forma:

o espaço da cidade nada tem de reduto do humanismo ou de promessa da procura da felicidade. (...) a cidade, enquanto espaço tecnológico e triunfo do homem *faber*, é também perigosa para os homens porque aquilo que um homem quer é não só diferente como pode ser incompatível com aquilo que os outros homens podem querer. (Mourão, 2011b: 478-79)

Consideramos, no entanto, que esta eliminação de todos os elementos de desordem da cidade, e a inclusão desses mesmos elementos em instituições, se intensifica perante os cenários de guerra que nos vão sendo apresentados. Em *Um Homem: Klaus Klump*, acreditamos que o espaço da cidade não tem o poder de se tornar o lugar limpo até que a guerra acabe. Importa mencionar que há muitas referências à guerra ao longo não só de *Um Homem: Klaus Klump*, mas também das outras obras que constituem *O Reino*, no entanto, não nos parece possível defender a ideia de que se trata de uma guerra específica, pois as principais referências à guerra são feitas a partir de reflexões sobre a sua própria existência e caráter. Em muitos aspetos, os cenários de qualquer uma das obras da tetralogia aproximam-se dos da Segunda Guerra Mundial, contudo, e como veremos adiante, a inclusão da tetralogia numa lógica de referências históricas e a possibilidade de considerar estas narrativas como romances históricos não encontram fundamento suficiente para a sua sustentação. Partilhamos, por isso, da opinião de Luís Mourão que considera que:

para romance histórico, há pouca ou mesmo nenhuma reconstrução de época e a reflexão ultrapassa largamente a égide do momento, mesmo se englobarmos o que de universal e perene possa aí haver. (Mourão, 2011a: 11)

Acreditamos que as constantes referências à guerra se autossustentam, sem que seja necessária uma aproximação histórica. Por isso, o narrador de *Um homem: Klaus Klump* diz : “Avançamos para a geografia, estamos ainda no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia.” (Tavares, 2008a: 15)

Há, no entanto, uma tentativa de estabelecer a ordem a partir da aparência. Michel Foucault apresenta-nos o espaço onde coabitam os loucos como um instrumento de reorganização civilizacional, muito anterior à sua constituição enquanto instrumento da justiça. Apesar de o processo de legalização das prisões ter ocorrido na passagem do século XVIII para o século XIX, a “forma-prisão” (Foucault, 1996: 207) já existia: “Ela se constituiu fora do aparelho judiciário, quando se elaboram, por todo o corpo social,

os processos para repartir os indivíduos” (*idem*). Acreditamos ser este propósito de anulação de uma determinada camada social e moral, a que representa o lado negro, o mal, o propósito levado a cabo pelos agentes das instituições, quer no Hospital Georg Rosenberg, quer na prisão que serve como exílio a Klaus Klump. Também os propósitos de conduzir os indivíduos ao isolamento e à normalização das ações apresentados por Foucault são os mesmos das instituições do hospital e da prisão, uma vez que contribuem para a reconstrução dessa identidade. A privação e o isolamento de que fala Foucault são também elementos caracterizadores da prisão em *Um homem: Klaus Klump*. No entanto, a ordem não é a resposta às instruções da instituição e o mal gera o mal, constituindo uma linguagem própria, em que o “negro” representa essa outra forma de comunicar. Em Xalak, companheiro de Klaus Klump na prisão, esta intenção de gerar o mal é evidente: “Xalak dizia que quando saísse dali iria matar outro homem importante. Ria-se: ganhei o hábito de não estar no lado bom.” (Tavares, 2008a: 75) Para uma construção uniforme deste espaço negro, corpos humanos, “negros”, confundem-se, no aspeto, com a instituição: “Há cheiro a sémen, a urina e excrementos. Os vómitos eram raros. Em certas noites dorme-se. (...) De manhã há uma tensão educada e sólida. A breve luz acalma os doidos” (*idem*: 53). No mesmo espaço, coabitam loucura, perversidade e maldade. A respeito da atribuição de castigos aos loucos, Foucault refere, tendo em conta o contexto penal francês em 1810: “não há crime nem delito, se o infrator estava em estado de demência no instante do ato. A possibilidade de invocar a loucura excluía, pois, a qualificação de um ato como crime (...) o próprio crime desaparecia.” (Foucault, 1996: 23)

Apesar da importância da prisão como espaço catalisador do ambiente negro, em *Um Homem: Klaus Klump* podemos assistir ao espetáculo da dor e da asfixia no espaço citadino; em contexto de guerra,

a cidade tem uma poeira diferente. A claridade é um indício de que podes ser visto e isso não é bom. A cidade tornou-se negativa. A claridade é uma coisa que se bate como um pau, não é algo que pouse sobre ti. (Tavares, 2008a: 55)

A luz é o elemento denunciador do perigo, as sombras constituem não só uma forma de manter os corpos numa espécie de estado hipnótico, mas também de os proteger. O caos babélico, à semelhança dos outros romances, é uma marca da cidade e a deambulação na noite é o tempo por excelência para a proliferação do sentimento de asfixia: “Uma

ventania não altera a forma da noite. O país parecia dividido em milhares de homens: cada homem com a sua linguagem e a sua morte.” (*Idem*: 89)

Em *A Máquina de Joseph Walser*, o hospital é o espaço de referência para a manifestação dos corpos. Constitui o lugar representativo das amputações, deformações e enfermidades. Na cidade, essas representações apresentam-se de um modo muito mais discreto e os movimentos corporais constituem sombras, laivos daquilo que foram, corpos flutuantes, dado o seu ambiente sufocante. Embora nesta obra, ao contrário daquilo que podemos observar no Hospital Georg Rosenberg, a seleção dos corpos não tenha como principal critério a manifestação da loucura, não deixa de ser claro o objetivo de condensação do horror no espaço. Mais uma vez, o contexto é invadido por uma tentativa de reorganização da sua matéria. A partir dessa condensação, é criada uma tensão, que conduz os corpos ao exagero, ao grotesco:

Joseph Walser observava o enfermo que desde há minutos não parava de soltar gargalhadas. O homem, gordo, mal se conseguia mover em cima da cama, e cada gargalhada fazia abanar por completo o seu peito. (*Idem*: 197)

A gargalhada, vista como um arrebatamento da alma a partir do corpo, fornece-nos, mais uma vez, a ideia de uma não diferenciação patológica dentro do mesmo lugar. Também o olhar fica afetado, não havendo da parte de Walser uma distinção plena dos elementos no hospital:

Era a excitação dos sons e o modo como as palavras se erguiam ou não que permitia a Walser distinguir a saúde da doença, já que do seu quarto não conseguia ver ninguém, a não ser o companheiro gordo que finalmente cessara o alvoroço. (*Ibidem*)

São vários os aspetos a ter em conta nesta passagem. Por um lado, tal como já tínhamos mencionado, o lugar apresenta-se como um cenário obscuro aos olhos de Walser, por outro lado Walser é, digamos, o elemento que restabelece algum equilíbrio àquele quarto, na medida em que contrasta com o louco, disforme nas proporções. Numa outra dimensão, a importância dos espaços em *A Máquina de Joseph Walser* não se restringe ao hospital. Também a cidade constitui não só um espaço de deambulação, como um lugar que revisita, por vezes, o passado, a partir da memória. O espaço-cidade conecta-se com o tempo-guerra, criando uma atmosfera tenebrosa: “Era evidente, naquele

momento, que a memória está intimamente ligada ao espaço. A memória era uma qualidade do espaço, não dos homens.” (*Idem*: 197)

Joseph vê a memória como uma medida, equiparando-a ao comprimento, à largura e à altura. Haverá, aqui, uma necessidade de dispor pela cidade sentimentos ou sensações como se de corpos se tratassem. Sendo um corpo um objeto disposto num outro corpo, tudo o que por si é produzido tem uma relação direta com o espaço que ocupa. Nesta linha de leitura, Joseph apresenta um entendimento da matéria que vai muito além da própria manifestação dos corpos. Passa, sobretudo, pela necessidade de reconfiguração da ordem no meio do caos bélico, no entanto a cegueira que a luz cidadina, maléfica, produz dificulta a intenção: “Não viu nada certamente, pois não? Já calculava. Estamos todos cegos. Uma cidade de cegos. Mas temos mantido um bom ouvido, um aparelho auricular perfeitamente eficaz.” (*Idem*: 209) Torna-se relevante a referência à perfeita audição em contraponto com a cegueira. Também Lenz Buchmann, em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, apresenta um aperfeiçoamento deste sentido em detrimento da visão: a luz causa dor, no sentido de se apresentar como uma claridade mortífera. Novamente, encontramos uma necessidade de reequilíbrio a partir do definhamento de um sentido que acompanha a renovação de um outro. Entendemos que existe, nesta ligação, uma necessidade, embora sem esperança, de renovação. Essa renovação não se destina a melhorar o que quer que aqui se tem tratado, uma vez que os romances não nos transmitem a necessidade da aquisição de uma esperança ou qualquer outro tipo de sentimento positivo, mas sim uma inevitabilidade de transformação a partir da matéria¹⁵.

O hospital que é identificado em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, à semelhança dos outros, é área de enclausuramento. A presença de Lenz Buchmann no hospital é vista pelo próprio como um jogo de forças: “entrara num outro sistema, numa outra ciência que não a médica, em que os confrontos eram físicos e de certa maneira envolviam apenas uma par de sujeitos: médico e doente.” (Tavares, 2007: 101) O afastamento dos homens da sociedade para o hospital adquire aqui uma nova configuração – o jogo entre médico e doente, em que Buchmann já fora o representante

¹⁵ Esta ideia de renovação dos corpos apresenta-se de uma forma bastante clara nas primeiras linhas de *Um Homem: Klaus Klump*: “Todos os restos de corpos podem ser o início de outros assuntos” (Tavares, 2008a: 15)

da força, impede qualquer emergência de sentimentos, havendo uma inversão da “posição no mundo de Lenz Buchmann”, que o transforma em objeto de análise:

Espectadores especializados tecnicamente – os seus colegas de ofício ou auxiliares – ou espectadores especializados, por assim dizer, afectivamente – os familiares próximos dos doentes que por vezes assistiam a actos médicos pouco relevantes. (*Idem*: 103)

A cidade representa, à semelhança do que ocorre nos outros romances, o caos. O narrador apresenta uma imagem que revigora o carácter caótico da sociedade – a carta, como sinédoque do castelo de cartas, representa a fragilidade da estrutura social: “Os castelos começavam a desmoronar-se e os Reinos perdiam a força e multiplicavam os reis até ao ponto em que estes se confundiam com empregados de mesa.” (*Idem*: 74) Apesar de a imagem criada, a partir deste pensamento de Buchmann, ser elucidativa do espaço social, a sua manifestação vai aqui muito além do aspeto exterior das coisas. Ela constitui a melhor representação do interior de Lenz Buchmann – uma fortaleza que, por via do medo, se desmorona.

Acerca da “posição no mundo de Lenz Buchmann”, Luís Mourão vai mais longe na sua leitura sobre o romance, considerando que:

Como médico, e cirurgião, apenas a competência o motiva. Que alguns doentes aborrecidos possam pensar que é bondade que guia os seus gestos só o pode irritar porque isso é precisamente não perceber quanto o seu corpo e as suas mãos são uma performance que nada deve à moral mas apenas a um domínio técnico que triunfa da natureza. Triunfa não em direção a nada superior, mas apenas à continuação da sobrevivência e da afirmação desses mesmos que triunfam.” (Mourão, 2008)

É certo que estas considerações acerca de Lenz Buchmann precedem o estado de convalescência do nosso “não-herói” (*ibidem*), no entanto elas revelam a propensão para o medo em Buchmann - há uma necessidade de manter o domínio e a racionalidade por via da força e da precisão. Mourão revela ainda que esta necessidade de triunfar não está relacionada com “nada de superior” (*ibidem*) e constitui, em alternativa, uma “continuação da sobrevivência e da afirmação desses mesmos que triunfam” (*ibidem*). A relação de Buchmann com a doença e o espaço é assim revelada: não se trata de salvar um corpo da morte ou do definhamento a partir da doença para que, a partir desse processo, seja possível uma revitalização moral. A revitalização conseguida é a da força. Nesta linha de pensamento, Buchmann, num estado mais avançado da sua

“posição no mundo”, passa a ser o corpo depositário da “coisa”, da doença, deixando de ser o elemento que opera sobre a fraqueza, quer enquanto médico, quer enquanto político, para passar a ser o objeto no qual incide essa força. Mourão conclui dizendo que:

Como não-herói por excelência, Buchmann é aquela personagem capaz de extrair as mais extremas e impessoais consequências lógicas de um movimento civilizacional, sendo ao mesmo tempo a sua encarnação e seu fantoche. Todo o processo da doença, decadência e morte de Buchmann dá-o precisamente como fantoche da era da técnica. (*Ibidem*)

Partilhamos este sentido paródico atribuído à ação de Buchmann. A necessidade de controlo do espaço de que Buchmann era detentor resume-se, no final, a uma tentativa de autocontrolo que se apresenta, à partida, como um intento fracassado. A imagem da severidade de Buchmann dá lugar a uma imagem que se aproxima muito do objeto inerte ou “fantoche”. No fundo, consideramo-lo muito próximo de Joseph Walser – que pretendia unicamente conquistar e ordenar o seu pequeno espaço individual; para Walser, a queda foi a amputação; para Buchmann, o caminho para a morte.

A força social de Lenz Buchamnn é consumida pela força natural da doença. Neste processo de declínio, Luís Mourão refere que a ligação que se pode estabelecer entre as três partes que compõem a “posição no mundo de Lenz Buchmann” – “força”, “doença” e “morte” – reside no facto de:

o arco semântico destes títulos reenviar desde logo o que é da ordem da construção humana da cidade – ou da *polis*, que é neste romance o quadro político das várias perspectivas narrativas – para a dimensão mais biológica do tempo do corpo, com a sua finitude natural. (...) a partir do momento em que a doença e a morte marcam presença visível, a natureza readquire os seus direitos ancestrais. (Mourão, 2011b: 476 e 477)

O processo de decadência de Lenz Buchamnn resulta numa alteração da sua posição na cidade, à medida que a doença vai ganhando domínio. A natureza impõe a sua força através de um processo de domínio do que, em tempos, tivera sido uma força social.

4. Sinais de Guerra

*A Guerra está em contradição
com as próprias razões pelas quais se faz.*

(Umberto Eco, *Pensar na Guerra*)

Várias foram, ao longo do século passado, as perspectivas e teorias acerca da construção do universo da guerra. As crenças, os valores morais ou a necessidade de um confronto entre força e fraqueza foram sempre propósitos cruciais, embora a intenção, aqui, seja a sintetização dessas manifestações num universo literário muito específico. É esse universo *O Reino*, visto à luz da “Era da Técnica” e da “deslegitimação”, e será fulcral, para a reinterpretação de determinados conceitos, uma breve abordagem da tetralogia a partir de uma perspectiva histórico-filosófica. Tendo em conta esta intenção, chamaremos para o diálogo duas visões distintas sobre o assunto: as construções teóricas de Carl von Clausewitz e as de Umberto Eco.

Partindo de uma das duas perspectivas, poderíamos entender a referência à obra de Clausewitz como uma dispersão no tratamento da questão, por se tratar de um filósofo de estratégia de finais do século XVIII e pelo facto de as teorias sobre a guerra, desde então, terem mudado muito, assim como os seus propósitos e a sua forma de ação, principalmente na era pós-moderna, com o domínio das novas tecnologias. No entanto, consideramos preponderante esta referência pela capacidade que determinadas premissas tiveram de se tornar “transtemporais”; há teses teóricas que vão consolidando o seu valor à medida que o tempo passa e a obra do filósofo da estratégia tem constituído um instrumento de revisitação no período que atravessamos.

Por outro lado, Eco apresenta-nos o reflexo da importância de Clausewitz na atualidade do tema, revigorando alguns propósitos e apresentando uma perspectiva mais reflexiva sobre a questão.

Numa primeira abordagem à obra de Carl von Clausewitz, detemo-nos na interpretação de determinados conceitos e princípios bélicos que, transportados para o universo d’*O Reino*, adquirem uma configuração metafórica; i.e., as guerras nas narrativas de Gonçalo M. Tavares vão muito além de guerras exteriorizadas, definidas

pelas forças de defesa e ataque dos grupos que estabelecem entre si uma relação de inimizade, necessária para o cumprimento dos propósitos morais que defendem. No fundo, esses princípios são as crenças de todos os intervenientes numa guerra. Tendo em conta este princípio, a guerra trava-se, então, a partir de combates e, como refere Clausewitz, “cada combate é uma expressão de hostilidade que se materializa através dele.” (Clausewitz, 2005: 36) Consideremos, então, a hostilidade como uma característica necessária para que se possa fundamentar a existência de uma batalha, no cenário de uma guerra. Não será, no entanto, o único aspeto a ter em conta, visto que a hostilidade apenas deriva de um sentimento de raiva pré-instalado. O teórico refere ainda que “Este instinto de ataque e de aniquilamento do inimigo é o elemento mais característico da guerra” (*ibidem*), revelando, assim, a necessidade de aniquilação de uma das partes como objetivo máximo de uma disputa.

Por outro lado, Clausewitz acredita que a necessidade de atacar, através da força corporal, ou a partir de instrumentos que facilitem essa ação, não é unicamente fruto de uma força instintiva. Como resultado desta ideia, forma-se uma outra - o homem determina a vontade de atacar com base numa “pulsão” do instinto e, em simultâneo, dotado do poder da razão: “Mesmo no caso do homem mais brutal esta pulsão de hostilidade não é meramente instintiva. A razão superior também está presente e o instinto inconsciente torna-se um acto intencional.” (*Ibidem*)

Acreditamos no fundamento desta explicação, sendo, de facto, o instinto para a luta, apenas um dos dois aspetos que move o homem para o ataque. Se assim não fosse, a luta dos homens seria uma disputa animalesca, primitiva, de sobrevivência. Distante o facto de que poderíamos considerar qualquer luta como uma expressão do que há de mais primitivo no homem, o facto é que as lutas humanas são baseadas em propósitos racionais, de objetivos de conquista. O autor vai mais longe na interpretação, afirmando a formação de uma guerra como um ato puramente racional, uma vez que o combate nunca se trava entre duas pessoas, mas sim entre grupos. A anulação das raivas individuais dá lugar a uma indiferença geral, uma apatia que caracteriza o espaço do combate: “o combate parece desprovido de qualquer hostilidade [no sentido do ódio colectivo] e, por isso, surge como um acto puramente racional.” (*Ibidem*) Transportando este pressuposto para o universo d’*O Reino*, será possível confirmar o carácter ambíguo das batalhas que vão sendo travadas. Acreditamos que as batalhas oscilam entre dois pólos – o racional e o instintivo, o individual e o coletivo, mas acima de tudo, oscilam entre o espaço interno do indivíduo e o exterior. No que concerne às forças morais,

Clausewitz refere a sua presença no espaço da guerra como uma espécie de crença e é efeito dessa crença a instalação do cenário de destruição. Será, no entanto, que temos a existência de forças morais n' *O Reino*? O que temos é, sobretudo, o que resta do cenário de guerra, imagens de corpos em decomposição e um silêncio absurdo. Não temos elementos que participam de forma ativa na guerra, mas temos evidências de guerra – os animais mortos, as prostitutas – e efeitos de guerra – a violência e as violações.

Com efeito, e tendo em conta a intenção parcialmente moral levada a cabo pelas entidades da guerra, as “forças morais que estão em jogo podem fazer da luta um objeto de exaltação e, através disso, elevarem a inteligência a um nível supremo.” (*Idem*: 37), sendo, então, o caráter de inteligência delimitado pela presença da razão. No entanto, consideramos que até a guerra motivada unicamente por instintos de sobrevivência se conclui com a aquisição de um prémio. É esta a luta que várias personagens travam, motivadas para a aquisição de uma vitória, não coletiva, mas pessoal: Lenz Buchmann, em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, combate a doença, assegurando que o seu instrumento, a mão que segura o bisturi, o prolongamento da mesma, ganhe a cirúrgica batalha. Buchmann é um operário do corpo que luta contra o inimigo que é a doença.

Tocando em todas estas perspetivas, que acreditamos reproduzirem-se nos cenários e ações das narrativas em estudo, Clausewitz reúne os seguintes propósitos¹⁶:

A teoria da guerra tenta descobrir como poderemos obter supremacia em forças físicas e vantagens materiais num ponto decisivo. (...) A guerra consiste na combinação de muitos combates isolados (...) assim na guerra o mais importante consiste sempre na arte de vencer o opositor em combate. (...) Perseguir um grande objectivo decisivo com energia e tenacidade.” (Clausewitz, 2003: 37-42)

Creemos que, nas obras literárias aqui tratadas, a presença da guerra não incide tanto numa demonstração da conquista de algo material por parte das personagens, mas revela, em contrapartida, a necessidade de aquisição de algo que está afastado do plano da matéria. A aquisição de forças físicas e de energias, assim como a aquisição de um espaço de domínio são elementos catalisadores do grande objetivo a ser alcançado por parte de quem ganha as guerras – a aspiração passa pela obtenção do domínio da racionalidade, de um autocontrolo, a partir de um domínio do coletivo, por meio da técnica e da ciência. A partir de uma necessidade de intensificação da força, da velocidade e do domínio sobre as massas, as personagens representativas da

¹⁶ Numa outra obra intitulada *Princípios da Guerra*, o autor apresenta uma perspetiva normativa sobre a teoria da guerra, enumerando uma série de princípios que regulamentam a ação bélica.

racionalidade procuram orientar as suas ações para um ataque massivo sobre elementos. Parafraseando Luís Mourão, a propósito de Lenz Buchmann, esta tendência de controlo de um único elemento é um objetivo muito limitado, porque a necessidade é a de controlo das massas¹⁷.

Numa perspetiva não tão restrita à necessidade de implementação de deliberações sobre a guerra e muito mais reflexiva, Umberto Eco, em *Pensar na Guerra*, traz para a atualidade uma outra forma de encarar o tema. Embora recuperando os intentos básicos da teoria de Clausewitz, Eco acredita que a imagem de que o mundo está repleto de heróis que não procuram a própria salvação numa guerra, ou seja, que vão ao encontro da morte, é um propósito ilógico. No fundo, a noção do herói como representante dos valores de lealdade e justiça é completamente subvertida nas representações da guerra, no universo narrativo de Gonçalo M. Tavares. A posição do leitor perante o cenário de guerra é sempre uma posição de distanciamento, porque a guerra, tal como já referimos anteriormente, é entendida de um ponto de vista conceptual. A reflexão sobre a guerra não se direciona apenas para um passado ou presente. É também relativa a um futuro, porque não acreditamos que as memórias do Holocausto, que constituem, na tetralogia, ecos da história mais recente e constituem aos olhos do leitor a representação de tempos e lugares do mal, não o são apenas num tempo passado e devidamente documentado pela História.

Ângela Beatriz de Carvalho Faria, numa abordagem sobre a presença da memória do Holocausto em *Jerusalém*, mas que, acreditamos, poder-se-á aplicar às restantes narrativas, define de forma clarividente a posição do leitor:

O leitor depara-se, de forma angustiada, com corpos falhos e precários que espelham a própria identidade e a dessa cidade enigmática e não nomeada, no espaço textual, em que se observa a barbárie – o colapso do humano e sua regressão a uma violência despida de significados, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade, a cartografia das abominações com a carne e a alma do outro. (Faria, 2009)

Os agentes da guerra, movidos por valores morais, não constam das descrições. O sentido missionário dá lugar a uma normalização das ações em tempo de guerra. Não há

¹⁷ Cf. artigo de Luís Mourão (2008): “É por isso que Buchmann passa do exercício da medicina para a política: para que a sua afirmação não se faça sobre um de cada vez, mas sobre inúmeros simultaneamente.”

lealdade, apenas a verdade percecionada pelo olhar reminescente do leitor que vê o mal e os seus efeitos. Para Eco:

O mundo de hoje olha para a guerra com olhos diferentes daqueles com que podia vê-la no princípio do século, e se alguém falasse hoje da beleza da guerra como única higiene do mundo, não entraria na história da literatura mas da psiquiatria. (Eco, 1998: 15)

Eco destaca, também, o facto de o conceito de “Guerra Universal” ter sido criado no nosso século. Com o desenvolvimento tecnológico e a solidificação do sistema capitalista, o autor considera insustentável a existência da guerra. No entanto, será sempre vista como um jogo de forças “A guerra já não pode ser frontal devido à própria natureza do capitalismo multinacional.” (*Idem*: 18) O autor conclui afirmando que:

A guerra é um sistema neoconexionista, desenvolve-se e implanta-se independentemente da vontade dos dois contendores (...) é como uma partida de xadrez em que ambos os jogadores (...) correm e movem peças da mesma cor (...) É um jogo autofágico. (*Idem*: 22 e 23)

O jogo autofágico referido por Eco reanima uma intenção que consideramos estar presente n’*O Reino*, e que passa pelo fortalecimento do “eu” a partir de representações do corpo – não do próprio, mas do seu reflexo num outro, decomposto. Daí que a perversão, conceito que retomaremos, e a excitação pelo horror sejam fatores comuns entre as obras. A necessidade de percepção dos efeitos do mal transmite às personagens observadoras do horror o poder e a autonomia para o aumento desse sentimento. No entanto, acreditamos que um dos fatores desencadeadores dessa excitação é a semelhança entre o corpo que observa e o que é objeto de observação, como se a putrefação moral de quem observa encontrasse um ritmo semelhante à decomposição do corpo observado, daí o carácter autofágico. Esta tendência é fruto da normalização e não da hierarquização das ações em contexto de guerra – o “jogo monocolor” que refere Eco, não havendo peças pretas e brancas, mas uma única tonalidade, pálida. Eco conclui, reafirmando que: “a guerra hoje em dia anula toda a iniciativa humana, e até a sua própria finalidade aparente (e a vitória aparente de algum) já não pode deter o jogo agora autónomo de pesos embaraçados na própria rede.” (*Idem*: 27)

O pensamento de Eco traduz eficazmente uma tendência para o vazio das ações desencadeadas pelas personagens d’*O Reino*. Embora o mal e o horror estejam instalados, não há vencedores, nem vencidos.

Em *Um Homem: Klaus Klump*, a presença do mal, fruto da prática da guerra, resulta num processo ascendente de construção de um espaço de bestialidade. Contribuem para este cenário as descrições da prisão, a loucura de Klaus, de Catharina e, posteriormente, de Johana. Walter Benjamin refere que: “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio.” (Benjamin *apud* Studart, 2008). Encontramos, em *Um Homem: Klaus Klump*, noções muito precisas da relação estabelecida entre guerra e espaço e acreditamos que essas noções se aproximam do objetivo de conquista do espaço a partir da destruição, dando lugar a um lugar do devir, a um não-lugar, porque pertence ao futuro: “O país está inacabado como uma escultura: vê a sua geografia: falta-lhe terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizares a escultura, guerreiro-escultor.” (Tavares, 2008a: 15)

Cria-se uma necessidade de reconhecimento do espaço, a partir da destruição de um pré-existente. A existência de um espaço geográfico pressupõe que a esse espaço seja dado um nome, uma identidade, e a destruição retira à terra essa mesma identidade. Os corpos metamorfoseiam-se, por via de um massacre que, aqui, não comporta qualquer valor moral. A ação bélica é comparada à ação de um escultor, na medida em que, afastados os sentimentos, a arte de esculpir opera por meio da devastação. A possibilidade de entender esses corpos, ou partes deles, como partes de uma escultura em construção só é possível a partir de um olhar distante que é impulsionado pela memória. Não existe *pathos* – existe, exclusivamente, o olhar cineasta do narrador e um segundo olhar, o do leitor, que constata os pedaços de uma pós-forma, fruto do mal, mas que também é uma pré-forma, porque dará lugar a uma nova construção geográfica. O olhar narrativo é um olhar frio, antimelancólico. Também a intenção de uma análise sobre a moral dos homens é aqui substituída pela “moral do vento”, desencadeada por uma memória indiferente dos acontecimentos, solicitando ao leitor o seu próprio afastamento, dada a singularidade dos cenários criados. cremos que muitos aspetos representativos do mal nas narrativas de Gonçalo M. Tavares encontram a sua origem nesta displicência pós-moderna, maquinalmente concebida. O sentimento de amoralidade reflete-se nos relatos das narrativas da tetralogia e manifesta-se na maior parte das descrições sobre a guerra, sendo também evidente a relação com a técnica: “Há infiltrações do metal por toda a cidade.” (*Idem*: 54)

Consideramos, a partir das descrições apresentadas, que a amoralidade se torna o requisito necessário para que os gestos destrutivos possam ser uma clarividência da

expressão artística. Se as formas decompostas se espalham pela cidade como esculturas do horror (a mesma imagem partilha Theodor, em *Jerusalém*, quando vê fotografias de uma mulher cujo sangue lhe escorria com força a partir do nariz), também a dança, que é associada à *performance* de um assassino, contribui para este sentido amoral associado às ações que provocam o horror:

Dançar é ganhar confiança no corpo. Dança bem para matares agilmente. O assassino sabe o passo certo da dança. A agilidade é uma noção que vai do mundo branco para o mundo preto rapidamente. Dançar bem é um treino para sobreviver. (*Idem*: 58)

A ideia de combate do corpo como uma associação de movimentos da dança assume-se de forma clara no *Livro da Dança*, quando é nítida a visão do movimento como uma visão exclusiva da carne:

Meter na dança carne.
a carne é igual no Feminino e no Masculino.
Descobrir o corpo anterior ao feminino e descobrir o corpo anterior
ao Masculino.
A carne é o corpo anterior ao sexo.
Meter carne na dança
Deixar a dança ser primeiro que o corpo. (...)
(Tavares, 2001b: 32)

Não podemos falar de uma decomposição do corpo, da passagem do seu estado físico normal de homem ou mulher para carne em decomposição, pois o que aqui nos é apresentado não é um estado secundário, mas antes primitivo do corpo. Acreditamos que, das várias reflexões poéticas que encontramos sobre corpo e movimento no *Livro da Dança*, esta referência à (a)sexualidade da carne desemboca numa normalização da violência sexual que está presente n' *O Reino*. Não raras vezes a manifestação das necessidades sexuais a partir da exploração da carne foram feitas a partir da arte. Picasso manifesta, tendencialmente no período azul, uma necessidade de exploração do erotismo, muitas vezes através da objetualização do corpo feminino¹⁸, por via, por exemplo, da representação de prostitutas. Por sua vez, a par desta representação do objeto de prazer, há uma necessidade de ligação desse corpo ao mundo exterior, através do sangue. A representação alegórica *Le maquereau*, de Picasso, figuração tão

¹⁸ Cf. imagem 5.

bakhtiniana, apresenta-se, não só como uma manifestação da sexualidade e do erotismo, mas acima de tudo, como uma manifestação das necessidades mais primitivas da existência. Há uma inversão na hierarquia das relações de força e poder, sendo que, a mulher, em situação desfavorável, é alvo da devoração do peixe.

Em *Um homem: Klaus Klump*, a instrumentalização do corpo reproduz-se do seguinte modo:

Dois dias depois, Ivor e três soldados entraram à força em casa de Johana; os soldados agarram-na, e Ivor violou-a. Catharina foi trancada no quarto e ouviu sons que não entendeu; passou o tempo a riscar a porta com a agulha, e depois a pôr a agulha na fechadura como se fosse uma chave. (Tavares, 2008a: 30)

A violação coexiste com a loucura e, não obstante a regularidade das manifestações de Catharina, justificada pela existência da loucura, a situação de Johana é também descrita como uma evidência natural desta realidade dolorosa. Todo o interesse do narrador é focado em Catharina, quando o corpo que recebe a dor é o corpo de Johana. A ação recai sobre os fracos movimentos da mãe para que o leitor não crie condições para sentir a dor da filha – apenas pode perceber as consequências de tais atos a partir do estado de Catharina, que funciona como um espelho da dor de Johana.

A extremidade corporal representada pelo sexo é, ao mesmo tempo, elemento representativo da decadência de um corpo e do fortalecimento de outro. Estas figurações, transportadas para as relações estabelecidas n’*O Reino*, adquirem um outro traço; parece-nos evidente uma relação antropofágica entre as entidades representativas da razão e os mais fracos, como é o caso de Theodor, que fica fascinado com a mulher ensanguentada da fotografia. Não se trata aqui de uma questão de dependência dessa imagem para o seu fortalecimento físico, mas sim mental. Acreditamos, no entanto, que há um processo de antropofagia moral, desencadeada pelo cenário de guerra. Admitimos, pois, que associada à ideia de guerra como “jogo autofágico”, referida por Umberto Eco, está também esta intenção de ataque externo para uma evidência das próprias capacidades. É certo que a guerra corrói os dois lados que a despoletaram, mas também se torna evidente o sentimento de vitória adquirido por uma das partes. N’*O Reino*, acreditamos que esta segunda referência é bastante evidente. Os combates são individuais e muitas vezes as forças envolventes são desiguais.

A par da representação de Picasso, também Joseph Walser se submete à devoração de um elemento – a máquina que devora um dos seus dedos,

antropomorfizando-se. Em cenário de guerra, Walser vê na máquina a explicação lógica para todas as suas incertezas, que constituirá, pela manipulação que vai exercendo, uma espécie de aprisionamento:

O rosto de Walser denotava um alheamento geral, constante. O mundo parecia desenrolar-se interiormente. Como se os dias de Walser fossem muito mais complicados na sua cabeça, e esta exigisse maior atenção que as suas tarefas concretas. Numa única situação se encontrava atirado completamente para o exterior: quando trabalhava com a “sua” máquina, na fábrica. Tal concentração não constituía, aliás, uma opção individual, mas algo inerte à perigosidade da máquina: qualquer distração poderia provocar um acidente com repercussões graves. (*Idem*: 154)

Para Walser, a guerra é um conceito distante, pouco perceptível e explicável, pois toda a sua existência está voltada para o movimento maquinal. Por sua vez, quer a guerra, quer a morte submetem-se ao plano da normalidade e não passam de banais curiosidades: “A curiosidade das multidões é uma maravilhosa sequência de enjoo e perversão; em bicos de pés um homem alto empurra a mulher pequenina pois quer ficar triste primeiro” (*idem*: 202). Parece-nos evidente a submissão da morte à ideia de espetáculo, como se a conceção da tristeza fosse requisito para o entendimento humano. Cremos que esta visão que desnuda a maldade não constituiu uma provocação ao leitor, mas antes um aviso para o que não vão encontrar; os sentimentos de tristeza e desespero dão lugar à simples curiosidade. Há, claramente, uma intenção ética nesta narrativa:

espreita para corpos menos lógicos, pretos, mais destruídos pelo espaço que o normal, um certo cheiro nervoso. As desgraças são benéficas para o aparecimento de Príncipes fraternos, disponíveis para exercer a civilização. (*Ibidem*)

Este comentário, além da questão ética que nos parece evidente, deixa transparecer uma certa reflexão política, embora este aspeto não nos pareça suficientemente explorado quer na narrativa *A máquina de Joseph Walser*, quer nas outras obras que compõem *O Reino*.

Torna-se evidente, mais uma vez, a ideia de fortalecimento de quem observa a partir da desgraça. Agregada a esta ideia, há o desejo de que a humanidade alcance a “guerra exata”, aquela em que apenas um homem pode derrubar todas as forças. Klobner, personagem apologista do princípio pós-moderno de que a força do indivíduo constitui a força máxima de expressão de verdade diz que “cada um combaterá todos os outros, em que cada homem será o início e o fim do seu exército; a guerra verdadeira, a guerra

exata, a guerra que demonstrará finalmente o que é um indivíduo, essa guerra, que ainda não veio” (*idem*: 267) e que encaminha o indivíduo para uma luta contra a totalidade, incentivando a expressão do que há de mais primitivo dentro de si. Klobner profetiza o futuro da humanidade a partir de uma clara apologia à identidade individual em detrimento da identidade coletiva. Para Klobner, no futuro, “Toda a aproximação será para matar, ou ainda não estaremos perante verdadeiros Homens.” (*Ibidem*) Em última instância, a guerra em *Um Homem: Klaus Klump* resulta num “cansaço estético” (*idem*: 291) pela neutralidade de formas e cores que proporciona, originando o seu fim:

O que ocorreu na cidade, nas ruas, na casa, no país inteiro, nas facas de cozinha, o que ocorreu foi algo que se confunde. A guerra começou a entediarse; (...) Sendo talvez a última das qualidades a enfraquecer, a ambição também entediou, também foi vista, a partir de certa altura, como uma repetição: *quero mais uma vez*. (...) O fim da guerra aproximava-se. (*Ibidem*)

O relevo da questão estética, no final da obra, resume toda uma tendência para o entendimento da guerra como uma figuração, algo de construtivo a partir da destruição que se finaliza a partir de um cansaço devido à sobreposição das imagens de dor e morte. O cansaço é a *repetição*, a circularidade dos movimentos que não conhecem o princípio nem o fim.

A propósito desta ideia de repetição, num filme de Peter Greenaway, *Drowning by numbers* (1988), a personagem inicial, uma criança, surge a contar e a nomear as estrelas. Quando questionada do porquê de só contar até cem, ela diz que, depois da estrela número cem são todas iguais, há, portanto, uma *repetição*. Enquadramos esta tendência para a unificação e indiferenciação dos elementos, não no espaço aéreo, como acontece no filme, mas no terrestre, através da contagem dos corpos em contexto de guerra, formando um único que, pela sua forma, causa tédio.

Em *Jerusalém* esta ideia também se constrói, associando-se a uma noção de circularidade em torno da matéria que se repete, através das fotografias do Holocausto, vistas por Theodor Busbeck:

- Nesta fotografia estão mais de mil corpos – murmurou Theodor, baixinho, talvez para si próprio. Estava na legenda: uma fotografia ampla, um grande plano, uma fotografia que acertava – trata-se de acertar em fotografia -, que acertava num espaço extenso; qual seria a sua medida exacta, em metros quadrados, mais de quarenta, menos, quanto? (...) Mil corpos cabem nesta fotografia. Mil corpos que não chegam a entrar no campo de concentração porque morreram antes, de fome. (Tavares, 2008b: 46 e 47)

Creemos que não há uma epifania resultante da interpretação destas imagens; são apenas corpos que se juntam a outros e estabelecem uma relação antitética com a fome. O excesso de carne é, aqui, o excesso de fome. Em *Jerusalém*, para além desta ideia de morte, representada pela sobreposição de corpos em decomposição, existe uma necessidade, a partir de uma representação simbólica, de demonstração da realidade atroz. Em Hinnerk, constatamos essa simbologia, na medida em que, quer a sua cicatriz no rosto, quer o cansaço físico que demonstra constituem o reflexo dos efeitos da guerra. Hinnerk é o intervalo entre a época anterior à guerra e o pós-guerra. Constitui o elemento de curiosidade, a partir da aparência, que a própria guerra constitui; figura temível, mas alvo de curiosidade, tal como os corpos inofensivos que apodrecem no centro da cidade. Hinnerk representa a excitação provocada pela perigosidade que lhe é associada e, ao mesmo tempo, a repulsa, pelo medo. Afinal Hinnerk, poder-se-á dizer, é a personificação da guerra: “Hinnerk descansava terrivelmente, levantando-se de manhã como se acabasse de combater corpo a corpo.” (*Idem*: 66) Pela cicatriz, como referimos, Hinnerk é um corpo dotado de mal: “A cicatriz até pode ser datada. Mas na pele concentrada debaixo dos olhos de Hinnerk ocorrera algo de mais complexo, próximo de uma fusão de diversos nutrientes, uma fusão entre diversos factos da sua biografia” (*idem*: 66 e 67). Parece-nos evidente uma aproximação entre a fisionomia de Hinnerk e o seu carácter. Há, nesse sentido, uma necessidade de constatação na aparência do grau da maldade de Hinnerk e a “pele concentrada debaixo dos olhos” é a representação da memória, a partir das linhas biográficas – as rugas. A história constrói-se a partir do corpo como instrumento simbólico, corpo ao serviço da representação dos acontecimentos. A repetida associação de Hinnerk à violência é fruto, por sua vez, do medo que se intensifica à medida que é alvo de curiosidade alheia – elemento singular que espalha o terror pela cidade. A forma de defesa de Hinnerk é o ataque. As crianças, ao vê-lo, dizem: “vem aí o homem”, estabelecendo uma analogia com a anunciação de Cristo, por Pôncio Pilatos, aos judeus – *Ecce Homo* (“Eis o homem”) (Jo: 19, 5)¹⁹. Não se trata de anunciar a chegada de Cristo, mas do seu opositor, havendo, portanto, uma inversão da intenção da referência bíblica. No filme *The Passion of the Christ*, do realizador Mel Gibson, é reproduzida esta anunciação quando Judas Iscariotes é

¹⁹ “ Saiu, pois, Jesus fora, levando a coroa de espinhos e o manto de púrpura. Pilatos disse. «Eis o homem!»”.

perseguido por crianças, metamorfoseando os seus rostos para que as imagens que lhe vão surgindo sejam os rostos do mal. Mais uma vez, a aproximação dos corpos faz-se pela aproximação do mal que vamos vislumbrando no outro, mesmo quando esse vislumbre é fruto do delírio, provocado pelo medo.²⁰

Se por um lado cremos que em *Jerusalém* não há uma exploração de imagens de guerra na narrativa, por outro lado essas mesmas imagens e reflexões estão bastante presentes e em maior abundância nas outras obras que compõem a tetralogia. À semelhança do que afirmámos anteriormente, é também um aspeto evidente a não contextualização histórica dos cenários de guerra, no momento em que as reflexões são produzidas. Acreditamos, por isso, que as narrativas de Gonçalo M. Tavares sobrepõem-se a uma análise histórico-social, dando lugar a reflexões de carácter filosófico-universalizante. Muito embora a presença da história seja um fator de pouca relevância, algumas memórias da mesma são apreendidas. Em *Jerusalém*, Theodor Busbek constitui um instrumento que liga a ficção à realidade histórica a partir dos dados que vai divulgando no seu estudo sobre a propensão do horror em contexto de guerra; i.e., sem referências precisas, quer em termos de tempo ou espaço, Busbeck dá a conhecer, através das leituras, relatos históricos muito semelhantes àqueles que conhecemos do tempo do Holocausto. Vários foram os sobreviventes que relataram factos semelhantes a estes:

seis milhões de seres humanos foram arrastados para a morte sem terem a possibilidade de se defender e, mais ainda, na maior parte dos casos, sem suspeitarem do que lhes estava a acontecer. O método utilizado foi a intensificação do terror. (Tavares, 2008b: 141)

Apesar de considerarmos que a presença da guerra é mais evidente nas outras obras, pela narração das catástrofes e dos cenários de horror, em *Jerusalém* temos uma noção quase factual da história, no sentido em que chega ao leitor através do relato de acontecimentos que lemos como plausivelmente reais; i.e., Em *Jerusalém* há muito mais o relato de uma guerra do que as consequências da mesma.

Se em situações já descritas prevalece a ideia da *repetição*, em que o aglomerado de corpos que jazem no centro de uma cidade constituem um único corpo,

²⁰ Importa referir o simbolismo que passou a existir na breve referência de Pôncio Pilatos, *Ecce Homo*, ao longo dos séculos. Várias são as obras, principalmente pictóricas, que representam a figura de Cristo, utilizando a referência como título.

neste caso temos a precisão e a razão numérica que confirmam a presença do terror. Theodor continua a leitura e o cenário que vai descrevendo inibe qualquer tentativa de obscuridade linguística para mascarar a realidade, porque são imagens que relembram factos da História o que a própria narrativa nos fornece:

Houve, de começo, a negligência calculada, as privações e a humilhação [...]. Veio a seguir a fome, à qual se acrescentava um trabalho forçado: as pessoas morriam aos milhares, mas a um ritmo diferente, segundo a resistência de cada um. (Ibidem)

Não queremos assegurar que, quando não estamos na presença de descrições que nos relembram a História, a realidade das descrições não seja dotada da atrocidade que lhe é inerente, mas acreditamos, no entanto, que o relato de Theodor desperta no leitor um interesse extra para a questão da dor. Essa narração de cenários representativos da guerra, dada a conhecer pela investigação de Theodor, a indiferença e o caráter dissimulado da crueldade atuante, a “negligência calculada”, as “privações” e a “humilhação” conferem ao espaço de apresentação da doença e da morte uma certa tendência para a representação da degeneração do ser humano, quando privado dos elementos básicos de sobrevivência. A negligência é, aqui, uma forma passiva de fazer atuar a morte, que evolui gradualmente, numa tentativa de evitar o pânico, através de um processo discreto de devastação, ou melhor, um processo de regressão do homem à sua luta mais biológica – a luta contra a fome. Numa perspectiva simbólica da obra, consideramos que essa representação de luta do corpo contra a fome está eficazmente representada em Mylia, que faz evidenciar a carência mais primitiva do ser humano, numa altura em que era devorada por outro tipo de dor – a dor ventral. Mylia concebe esta ideia de dor de fome como uma dor universal e atemporal, relembrando as carências das vítimas do Holocausto, sobrepondo esta dor acima de todas as outras, como uma tomada de consciência. Mylia, a personagem louca de *Jerusalém*, é a voz da nossa consciência. A personagem mais racional, Theodor Busbek, impressiona-se com a exposição da verdade. Por sua vez, a racionalidade surge como meio de ataque mais eficaz, anulando a tendência para a aniquilação progressiva dos corpos, aqui representada pela ação das câmaras de gás:

Depois, foi a vez das fábricas da morte e todos passaram a morrer juntos: jovens e velhos, fracos e fortes, doentes ou saudáveis; morriam não na qualidade de indivíduos, quer dizer de homens e de mulheres, de crianças ou de adultos, de rapazes ou de raparigas, bons ou maus, bonitos ou

feios, mas reduzidos ao mínimo denominador comum da vida orgânica, mergulhados no abismo mais sombrio e mais profundo da igualdade primeira: morriam como gado, como coisas que não tivessem corpo nem alma, ou sequer um rosto que a morte marcasse com o seu selo. (Ibidem)

A descrição dá, numa fase final, lugar a uma reflexão moral, comparando a anulação da identidade humana a gado e construindo tentativas de reconhecimento de corpos que parecem nunca terem existido de tão distantes que se encontram da forma original. A referência ao rosto evidencia o reconhecimento de uma existência. A anulação do rosto é a anulação da identidade histórica e pessoal – é a tentativa de anulação de um passado a partir do desaparecimento do rosto, e a anulação de um futuro através do desempenho da morte. A própria morte constitui o rosto desta descrição; culmina numa aproximação a uma imagem do inferno - “igualdade monstruosa (...) a imagem do inferno.” (*Ibidem*) - que desvincula qualquer indivíduo da sua relação direta com uma identidade física, fazendo com que as suas formas se assemelhem às dos animais. Trata-se de uma reconfiguração grotesca processada por meio da dor física e da disposição dos corpos no espaço, semelhante à que encontramos por exemplo no *Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch ²¹.

Não nos vamos deter numa análise ampla do tríptico, no entanto cabe a referência a alguns aspetos do *Inferno* que consideramos espelhados na descrição lida por Theodor. Por um lado, temos uma relação muito evidente entre corpos de animais e corpos humanos que, num processo metamórfico, vão surgindo com outras formas; é um processo claramente grotesco, devido à criação de corpos disformes, quer nas proporções, quer na incoerência da relação parte-todo. Por outro lado, a cidade, tal como no *Inferno* de Bosch, manifesta-se de uma forma impositiva, como se erguesse à sua volta barreiras que delimitam a condição humana, exercendo, no seu cerne, o princípio de aniquilação da vida. Esse princípio reflete-se, não numa condição unicamente física ou espiritual do homem, mas numa condição que se prende a uma forma física humilhante, espectral, que constitui, aos olhos de quem assiste, uma verdadeira contemplação da dor humana. Para além do carácter híbrido dos seres representados por Bosch, a partir da representação de corpos invadidos por outros seres, como se da morte de um surgisse um outro tipo de vida, tornam-se elementos de peso para a configuração deste cenário macabro o lugar em chamas e a representação da música como mecanismo de tortura, a partir dos seus instrumentos. Embora, em

²¹ Cf. imagem 6.

Jerusalém, não seja possível revelar esta aproximação entre o definhamento dos homens e as suas profundas relações com a música, o mesmo não acontece em *Um Homem: Klaus Klump*, em que há uma clara aproximação do estado mais rudimentar do homem a uma necessidade pura da sua ligação com a música:

Alof tinha acabado de vomitar, da sua boca vinha um cheiro nojento (...). Vou tocar assim, disse Alof. E pegou na flauta pela primeira vez desde há meses e a enojar-se do sabor da boca começou a tocar. No final, virou-se e disse: Mozart. (Tavares, 2008a: 43)

Encontramos, porém, breves ligações entre a arte e aquilo que, ao longo das obras, no parece constituir um dos lados dos constantes jogos de contrastes que encontramos – referimo-nos à sujidade dos objetos e dos espaços, que corrompe a natureza. Esta não é, no entanto, uma sujidade biológica, como a de Alof. É uma forma neutra de ver, ver com uma “capa” que só a loucura consegue detetar:

- Veja este quadro – disse o doutor Gomperz a Mylia -, foi oferecido à instituição por um pintor que aqui esteve, sete anos depois de ter saído. Sabe o que isto significa? As pessoas gostam de estar cá.

Qualquer coisa na superfície do quadro o fazia embotado, como se à frente das cores uma placa de vidro ligeiramente embaciada impedisse o olhar directo.

– O quadro está sujo – disse Mylia, aceitando o assunto determinado pelo doutor Gomperz.

Gomperz interrompeu-a:

- Por favor, não diga disparates. (Tavares, 2008b: 175)

Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, a presença da guerra é percecionada pela esfera do não material. Não há corpos a apodrecer na cidade ou retratos do horror da mesma. Há, no entanto, uma necessidade de representação dos elementos constitutivos da guerra a partir de “pequenas batalhas” entre a doença e o corpo. Embora haja a projeção da maldade, a partir das ações de Buchmann, deixa-se entender a ideia de que a verdadeira maldade não tem reverso; i.e., não se apresenta o lado frágil e convalescente, tal como este se faz evidenciar em Lenz Buchmann. No fundo, o que verificamos na narrativa é uma profunda demonstração da arquitetura do mal em Buchmann que, num processo de decadência, devido à atuação do mal incontornável e que tem a doença como agente, o conduz a um absoluto estado de inércia. Buchmann, ironicamente, é o instrumento de atuação do mal. Constitui o lugar da sua manifestação e é o elemento depositário da doença. Consideramos a manipulação do corpo de

Buchmann, ao serviço da doença, um processo ainda mais irónico do que a relação subserviente de Joseph Walser com a máquina, uma vez que Buchmann via na sua profissão a capacidade de manipulação do mundo, entendendo esta função como algo não inerente à capacidade nobre da medicina que é a de poder salvar.

É evidente que a guerra é um resultado de forças, como anteriormente verificámos, mas essas forças movem-se pela presença de um elemento maior – o mal. Zygmunt Bauman, em *Modernidad y Holocausto*, apresenta-nos uma reflexão profunda sobre as motivações sociais e individuais que conduziram ao Holocausto, sendo o mal um dos rostos dessa Modernidade e também a sua “verdade” mais explícita. Para Bauman, o Holocausto consiste na revelação da ação mais racional e amoral da sociedade moderna:

El terror no expresado sobre el Holocausto que impregna nuestra memoria colectiva relacionada com el deseo abrumador de no mirar el recuerdo de frente, es la sospecha corrosiva de que el Holocausto pudo haber sido algo más que un tumor canceroso en el cuerpo saludable de la sociedad civilizada; que, en resumen, el Holocausto no fue la antítesis de la civilización moderna y de todo o que ésta representa o, al menos, eso es lo queremos creer. (...) el Holocausto podría haber descubierto un rostro oculto de lá sociedad moderna, un rostro distinto del que ya conocemos y admiramos. Y que los dos coexisten com toda a comodidade unidos al mismo cuerpo. Lo que acaso nos da más miedo es que ninguno de los dos puede vivir sin el outro, que están unidos como las dos cara de una moneda. (Bauman, 1997: 9)

Bauman aborda uma perspetiva que nos parece evidente nas representações sociais d’*O Reino*: o mal como uma realidade inegável da civilização moderna, mas que todos parecem querer negar. Não é também possível reagir de forma inesperada à presença do mal, uma vez que este é fruto da identidade civilizacional moderna e não uma antítese da mesma, como revela. Parece-nos evidente a seguinte conclusão: a sociedade moderna funde a evolução tecnológica e científica à revelação pura da maldade do ser humano. Para Bauman, “[Auschwitz] fue también una extensión rutinaria del moderno sistema de fábricas.” (*Ibidem*) O Holocausto funcionou com um palco catalisador destas duas forças – o mal e a técnica – e porque o mal opera de forma maciça, agrupada, a destruição ocorre no mesmo plano. O efeito causado pela propagação do mal e do horror só é possível graças aos mecanismos criados pela civilização moderna e a frieza tecnológica e burocrática permitiram a realização do Holocausto, que é fruto de uma perfeita máquina burocrática. O Holocausto: “Fue un inquilino legítimo de la casa de la

modernidade, un inquilino que no se habría sentido cómodo en ningún outro edificio.”
(*Idem*: 22)

O que mais fere nos relatos sobre o Holocausto não é a identificação de um rosto de dor, mas de milhares que foram anulados. A resistência civilizacional em pensar no Holocausto depois do tempo em que ocorreu é regida pelo pressuposto mais básico e que não pertence só à época moderna – a noção de que somos uma civilização.

Encarar o Holocausto permite-nos, também, adquirir uma definição exata do que significa civilização. Bauman define-a do seguinte modo:

Civilización significa esclavitud, guerras, explotación e campos de muerte. También significa higiene médica, elevadas ideas religiosas, arte lleno de belleza y música exquisita. Es un error suponer que la civilización y la crueldade salvaje son una antítesis (*idem*: 12).

Para além desta fusão entre técnica e mal, a máquina da guerra atua por meio da indiferença e da amoralidade, tal como acontece em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, em que a crença constitui apenas o que sobra de uma ação fria sobre os corpos.

As reflexões de Bauman possibilitam-nos concluir que a importância da disciplina em todo o processo integrante do Holocausto constituiu um fenómeno anormal, que evitou uma profunda e séria relação com a civilização moderna que até então existia, passando a constituir uma outra forma de civilização, dominando por via da disciplina. Podemos considerar, por isso, o Holocausto como elemento definidor de um novo rosto da civilização. De acordo com a visão do autor, importa destacar como grande condição para a existência do Holocausto, a criação de uma sociedade sedimentada num sistema regulamentado pela força da burocracia e da racionalidade, que conduziu os judeus a uma condição de desumanização, concluída por um processo de aniquilação por meio dos avanços e experiências científicas, afastando qualquer valor moral. Esta anulação da piedade compôs o principal desafio para o cumprimento pleno dos objetivos propostos pelo lado representante da força:

Según la famosa frase de Hannah Arendt, el problema más importante com que se encontraron (y que com “espectacular” éxito resolvieron) los que pusieron en marcha la Endlösung fue “cómo vencer.... la piedad animal que sienten todos los hombres normales en presencia del sufrimiento físico. (Arendt *apud* Bauman, 1997: 25)

Numa profunda reflexão acerca do antissemitismo em *As origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt explora ainda mais esta questão do carácter do homem que

presencia o sofrimento, neste caso o sofrimento dos judeus nos campos de concentração:

De certa forma, nos campos de extermínio nazi os judeus eram assassinados de acordo com a explicação oferecida por essas doutrinas à razão do ódio: independentemente do que haviam feito ou deixado de fazer, independentemente de defeitos ou virtudes pessoais. Além disso, os próprios assassinos, apenas se assemelhavam sinistramente aos instrumentos “inocentes” de um ciclo inumano e impessoal de eventos (Arendt, 2010: 10).

De facto, esta descrição dos acontecimentos e reflexão sobre o carácter dos mesmos que marcaram o Holocausto desmascaram, de certo modo, o elemento de poder e seguem a linha de raciocínio que temos vindo aqui a traçar. Por um lado, a consciência nula e o automatismo das ações de quem impõe o sofrimento, por outro lado, a falta de humanidade associada a esses atos; i.e. a dor e o sofrimento existentes nos “Livros pretos” não decorrem de uma qualquer escolha pessoal, não partem de um pressuposto moralizante, tal como já tínhamos defendido a partir das reflexões de Clausewitz. Os instrumentos de manipulação do poder são aqueles que infligem a dor e o processo de distribuição desse sofrimento é quase contagiante, não restando qualquer possibilidade de resistência por parte das vítimas.

Sobre o aspeto da relação das personagens dos “Livros pretos” com as imagens de guerra que vão presenciando, a propósito das descrições de fotografias de guerra de Theodor Busbeck, em *Jerusalém*, parece-nos importante alguma reflexão. Há, perante as imagens fotográficas, uma clara passividade no que toca à observação e uma certa frieza na descrição. Embora Theodor Busbeck nos pareça próximo temporal e espacialmente da realidade que aquelas imagens tentam representar, podemos, contudo, defender a ideia de que Busbeck não é uma verdadeira testemunha do sofrimento humano. Jacques Rancière, num ensaio intitulado “A imagem intolerável”, traça uma visão abrangente sobre a deslocação do “intolerável na imagem para o intolerável da imagem” (Rancière, 2010: 126). Isto significa que uma imagem só se torna verdadeiramente intolerável, quando se anula enquanto imagem representativa da realidade e passa a ser a própria realidade; i.e., o alcance do intolerável está no momento em que não conseguimos encarar uma imagem de frente, porque ela deixa de falar sobre determinada realidade, passando também a falar sobre a nossa posição perante essa realidade: “O simples facto de olhar para as imagens que denunciam a realidade de um sistema surge já como uma cumplicidade no interior desse sistema.”

(*Idem*: 128) Além disso, “O real nunca é inteiramente solúvel no visível” (*idem*: 133) e, como tal, a capacidade de expressão do que se vê numa determinada imagem é anulada quando essa imagem tende a ser o real. A propósito das representações do Holocausto, Rancière refere ainda que:

A virtude conferida à palavra do testemunho é portanto inteiramente negativa: não tem a ver com o que essa palavra diz, mas sim com a sua própria insuficiência, oposta à suficiência atribuída à imagem, ao carácter enganador desta suficiência. (...) A imagem tranquiliza, diz-nos Wajcman. Prova disso é o facto de olharmos estas fotografias quando parece certo que não suportaríamos a realidade que elas reproduzem. (...) A verdadeira testemunha é aquela que não quer testemunhar. (*Idem*: 135)

Neste sentido, acreditamos que, quer a descrição que é feita por Theodor Busbeck, quer as próprias descrições do narrador são evidências dos falsos testemunhos de sofrimento que a obra incorpora. Não se pode viver a realidade, porque essa realidade é intransponível para o universo da linguagem²². Nem sequer podemos argumentar no sentido em que os relatos das imagens são uma tentativa de justiça perante a realidade, pois a passividade e a voz baixa de Busbeck, no momento em que descreve as imagens, denunciam esse distanciamento entre o visível e a linguagem. Acreditamos, contudo, que o único elemento que, ao longo da tetralogia, mais se aproxima do testemunho é Kaas, filho de Mylia, em *Jerusalém*. Kaas representa a incapacidade de revelação intrínseca própria ao carácter de uma verdadeira testemunha, como refere Rancière. As suas dificuldades de fala, uma certa “incontinência verbal”, da qual nos ocuparemos adiante, são reveladoras do sofrimento de Mylia. Kaas, como testemunha, envolve-se com o visível, com a fenda ventral de Mylia. Kaas encaixa-se na realidade a que pertence.

Por isso, podemos identificar Kaas nesta descrição da palavra da testemunha apresentada por Rancière:

A palavra da testemunha é sacralizada por três razões negativas: primeiro, porque é o oposto da imagem, que é idolatria; depois, porque é a palavra do homem incapaz de falar; finalmente, porque é a palavra do homem obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa do que a sua. (*Idem*: 137)

²² A propósito desta incapacidade de representação do visível por parte da linguagem, Georges Didi-Huberman, numa entrevista, revela a seguinte ideia, que se coaduna com a reflexão de Rancière: “L’apparition ouvre alors une brèche dans votre langage, dans les pré-vision et les stéréotypes de votre pensée.” (Didi-Huberman, 2011: 86)

Creemos que a linguagem de Kaas é a representação destas características inerentes à verdadeira testemunha. Por um lado, a imagem que se lhe opõe é uma fenda, um vazio real, por outro lado a obrigação da palavra está bem patente no seu comportamento. As tentativas de fala não são mais do que uma obrigação biológica, uma imposição da linguagem que tenta, por via do esforço, representar-se:” A virtude da (boa) testemunha é ser aquela que obedece simplesmente à dupla marca do Real, que horroriza, e da palavra do Outro, que obriga.” (*Idem*: 138)

Acreditamos, neste sentido, que muitas realidades transformadas em linguagem representam, a partir desse processo, falsas realidades, como é o caso das que são apresentadas por Theodor Busbeck. *O Reino* está cheio de falsas realidades, longe do que é verídico, no entanto, os silêncios obscuros de Kaas são aproximações à verdade.

5. Corpo: retratos de dor

*o dedo tem de ser o exemplo do corpo
o corpo tem de ser expressão do universo
o universo tem de ser o exemplo do dedo
o dedo tem de ser o exemplo do corpo.*

(Gonçalo M. Tavares, *Livro da Dança*)

5.1. O horror como elemento revelador da dor

Nos “Livros pretos” de Gonçalo de M. Tavares, o horror revela-se como o elemento mais importante para a expressão da dor humana. A dor massiva, representada nos diversos cenários tenebrosos destes romances, encontra a sua expressão máxima a partir dos relatos das próprias personagens que constituem tentativas de revelação do sofrimento físico e mental, de corpos em decomposição e amputados. Embora esta tentativa de revelação do real se demonstre, à partida, um fracasso, se tivermos aqui em conta o pressuposto analisado anteriormente, de que a verdadeira imagem “intolerável” não encontra tradução nas palavras, tenta, contudo, alcançar uma certa expressão da decadência humana. Para além disso, o que vemos nos “Livros pretos” é uma certa atração por esses cenários do horror que deveriam, aparentemente, revelar um sentimento de repúdio.

Eco, a propósito de uma proposta de definição do horror, refere o contributo trazido pela obra *Da Arte Trágica*, de Friedrich Schiller:

É um fenómeno geral na nossa natureza que o que é triste, terrível e, até, horrendo nos atraia com um fascínio irresistível; que não nos sintamos repelidos por cenas de dor e de terror, mas com igual força atraídos (...) agita-se no espectador, um desejo curioso, mais ou menos forte, de estender o olhar e o ouvido para a expressão do seu sofrimento. (Schiller *apud* Eco, 2007: 220)

Em *Jerusalém*, Theodor toma como partes essenciais do seu projeto de fundamentação da teoria do horror, enquanto forte elemento de aniquilação do homem, o sofrimento humano. Fundamenta-o através da fotografia que projeta como um filme, pela forma como lhe vai dando movimento. Às imagens que vai descrevendo é

associado um sentimento de desconforto pelo combate que se trava entre a razão e o inexplicável. Theodor reage por via da excitação, embora não isento de medo e, observando fotografias de guerra, baseando-se na sua teoria de que só o povo mais fraco pode sofrer, só este será o objeto do seu estudo, fundamenta, ao mesmo tempo, o desafio do poder do povo aniquilador contra a debilidade. Alicerçando a intensa relação entre o humor e o horror, Kayser, no seu estudo sobre o grotesco, lança o seguinte desafio de leitura a propósito do papel do autor na representação do horror nas obras literárias e artísticas: “para a plasmação artística do horror, são necessárias consciência fria e mão vigorosa” (Kayser, 2003: 120).

Nesta perspetiva e tendo em conta o estudo da personagem Theodor, só a racionalidade e a “consciência fria” permitem levar a cabo um estudo cuja imagem jogará sempre com o plano mais realista do ser humano e o seu lado mais obscuro. A tentativa de elaboração de um “gráfico do horror” será a materialização da tensão entre duas forças que confundem a mente humana; Theodor procura a “fórmula numérica, objectiva, humana (...) não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos ou de ânimo, uma fórmula puramente matemática, puramente quantitativa, serena” (Tavares, 2008b: 51). Não encontraremos esta fórmula numa imagem do horror, do grotesco, uma vez que ela anula a possibilidade de explicação. Nesta linha de pensamento, quando Theodor abre uma revista em que vê “uma mulher deitando sangue pelo nariz, nua, numa cama, com pernas abertas, [exibindo] ostensivamente a vagina” (*idem*: 23), o objeto de visualização reconfigura-se, promovendo simultaneamente o desconforto e a excitação. A reação física surgirá como resposta e a manifestação daquilo que poderíamos considerar uma obtusidade desloca-se para o rosto, para o “pequeno risinho” (*ibidem*) perante a fotografia. Consideremos então Theodor, a personagem que assiste ao horror e, porque se fascina com ele, participa no espetáculo.

Na *História do Feio*, de Umberto Eco, a propósito daquilo que o autor denomina como pseudo-satanismo, é referido que a exploração do horror é, em grande parte na atualidade, a ficcionalidade do horror, no sentido em que o cinema (e aqui acrescentaríamos também a fotografia) promove o horror que em outros tempos constituiria uma contemplação real.

A atitude que temos enquanto espectadores de segundo plano e a que podemos perceber na nossa personagem de primeiro plano, Theodor, subjugam-se inteiramente a esta teoria de explicar o horror como impacto que simultaneamente repele e atrai. Esta atração pelo horror, referida por Schiller e por Eco, está bem patente

nas narrativas de Tavares. Aproximando o cenário literário ao horror ficcional na fotografia, recordemos, por exemplo, algumas montagens do fotógrafo norte-americano Joel-Peter Witkin, em que a ambiguidade de sentidos promovidos pelo horror²³ “construído” é também muito expressiva; i.e., o impacto é notório, quando o retrato do horror, ainda que não seja literário, promove a agregação da disformidade ao sentimento de desejo e, simultaneamente, de repulsa. cremos que Theodor Busbeck é uma personagem catalisadora desta tensão entre repulsa e desejo exercida pela visualização de cenários de horror, sem anular, contudo, a capacidade de viver essa experiência de visualização, pois, tal como referimos anteriormente, não se trata de uma verdadeira testemunha do real. Ao mesmo tempo, Theodor é a personagem que persegue uma possibilidade de classificação da intensidade do horror em diversas circunstâncias e é instrumentalizado pelo poder do seu próprio estudo. Theodor acaba por ser alvo desta tensão entre a repulsa, num primeiro impacto, e a perversão, através de uma atração pela dor. Apesar da aparente racionalidade da personagem, a motivação para este estudo que permite “medir” o horror tem por base uma crença:

Com esse gráfico perceberei por fim o que tantos quiseram perceber, isto, simplesmente: se a História está doente ou saudável, se a História caminha no bom sentido ou no mau, se há um progresso no estado clínico, deixa-me falar assim, se há ou não melhorias no estado clínico da História, ou se, pelo contrário, o estado do mundo piora, se degrada, desenvolve infecções, fraquezas; se a História, enfim, está ou não moribunda, se nos encontramos à beira de um novo começo, de uma segunda História, do início de um segundo eletrocardiograma na História humana. (...) Se o horror estiver a diminuir é sinal de que seremos mais felizes daqui a cem gerações, se o horror estiver a aumentar esta História acabará, pois o horror final nada vai deixar; e depois, sim, outra História melhor, mais ética. (...) Mas se o horror for constante, aí, então, não haverá esperança. Nenhuma. Tudo continuará igual. (*Idem*: 53 e 54)

A crença de Theodor desvenda claramente a reflexão sobre a ética humana que está presente em todos os romances, mas Theodor vai mais longe, vaticinando a História, fazendo-nos perceber que nunca vivemos num tempo e num espaço alheios ao horror. A crença de Theodor é uma crença numa espécie de deus-ciência, um recomeço numa outra era, onde o horror não existe, por consequência da evolução científica, na qual o seu estudo iria constituir um instrumento de apoio. A esperança de Busbeck reside nesse novo começo. Contudo, se esse novo começo nunca chegar a existir, viveremos numa

²³ Cf. imagem 7.

era em que só o horror dominará. Neste sentido, Theodor posiciona-se no mesmo mundo sombrio e sem esperança em que vivem todas as personagens:

a História coletiva como a história individual de uma ser humano caminhavam para o equilíbrio entre o sofrer e o fazer sofrer. O mundo era o conflito entre a carga positiva e a carga negativa e esse mundo terminaria quando, quer a nível geral, universal, gigantesco, quer a nível individual e microscópico, se atingisse o zero, a anulação das duas cargas fortes e opostas. Esse seria o momento do fim do mundo e do fim de cada coisa. (*Idem*: 214)

O medo de Theodor reside precisamente na ameaça do indefinido, na impossibilidade de controlo da realidade e é exatamente este o medo experienciado pelas outras personagens que consideramos serem as personagens representativas do poder nos “Livros pretos”. A força de Klaus Klump, a obsessão pela técnica de Joseph Walser e a racionalidade de Lenz Buchmann são instrumentos de combate ao medo, derrotados pela força da natureza.

Como já referimos, o horror revela, no indivíduo que assiste à sua presença, uma reação, simultaneamente, de desconforto e excitação. Esta tendência para uma certa excitação a partir da visualização de imagens do horror surge muitas vezes em atos perversos; o horror como fonte de excitação será apenas uma das violentas manifestações na tetralogia. Em *Um homem: Klaus Klump*, encontramos um cenário deste género – a irracionalidade e a violação, a perversão e a maldade. Em cenário de guerra, há uma normalização da violação do corpo, um incentivo, quase uma apologia à tortura. Klaus gosta de torturar animais, tal como Hinnerk, em *Jerusalém*, gosta de torturar os mais fracos e inquieta-se com esse gosto crescente. Há uma indiferença total quanto ao alvo onde é exercida a violência. Klaus, ao ver imagens do que restou da explosão de uma bomba, recorda-se de uma época da sua infância em que torturava formigas:

Klaus lembrava-se em criança de derreter formigas com um fósforo aceso que aproximava. As formigas derretiam-se rapidamente, enrolavam-se sobre si próprias e desapareciam. (Tavares, 2008a: 47)

Há uma aproximação deste tipo de maldade, diríamos até ingénua, tendo em conta o alvo das maldades cometidas pela personagem em adulto, fazendo surgir uma necessidade de refletir acerca desta comparação estabelecida por Klaus. Consideramos, tal como o próprio narrador nos vai dando a conhecer, a hipótese de não hierarquizar os

seres e as ações; i.e., todos estão ao mesmo nível, existindo, portanto, uma objectualização dos seres/ alvos e um carácter amoral generalizados. Claro que nada disto seria possível se o cenário de guerra não estivesse presente; imagens de dor, repugnância vão surgindo; o cavalo que apodrece numa rua da cidade é exemplo disso mesmo. A guerra surge como motivo legitimador para a generalização realizada pelo próprio narrador: “A brutalidade instalou-se e já não magoa ninguém.” (*Idem*: 61)

5.2. Corpo e técnica

Não será só no universo de Joseph Walser que encontramos a apologia do corpo-máquina. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Lenz Buchmann dá-nos uma outra perspectiva da relação do homem com a técnica. Dotado de uma crueldade bem mais veemente, a tentativa de transposição dessa característica para os instrumentos da ciência é notória; as máquinas operam por via da ausência de emoções, como se elas apenas quisessem do homem o poder do movimento autónomo, da força. Reconfigura-se, portanto, a necessidade de atribuição de um traço humano ao facto de as máquinas tomarem o poder – uma espécie de domínio sobre o homem:

O automóvel, esse, aguarda, serenamente, a chegada do seu dono – da mesma maneira que o cão doméstico; só que as máquinas não se divertem ou afundam em tragédias existenciais quando o chefe não está. Nada nos dois limites: a máquina não entende o lúdico nem o trágico, entende a direcção, uma certa força e movimento. (Tavares, 2007: 25)

A transposição para a máquina de características puramente humanas confere-lhe um poder e uma autonomia quase equivalentes às forças do homem; mais, torna-a mais forte, uma vez que, apesar de adquirir uma certa “capacidade de entendimento”, este mesmo “entendimento” não é direccionado para o lado “fraco” que caracteriza o ser humano, i.e., a sua necessidade de sofrer pela ausência de alguém, como um animal sofre. Esta “capacidade de entendimento associada à máquina”, a partir das comparações que são estabelecidas na narrativa (“aguarda, serenamente, a chegada do seu dono”) alheada, por sua vez, de qualquer fraqueza humana, revela na relação homem-máquina uma certa tendência para o culto. No entanto, esta aparente “submissão” da máquina ao homem, revelada aqui através do automóvel que “espera” pelo seu dono, é, na maior parte das vezes, subvertida. O que há, ao longo destes

romances, é uma clara devoção do homem pela técnica. Luís Mourão esclarece esse aspeto do seguinte modo:

Fascínio e terror são efeitos do sagrado quando não há nele lugar para um Deus pessoal. O mundo dos romances de Gonçalo M. Tavares, tal como o mundo da nossa contemporaneidade, é um mundo sem Deus, mas não sem sagrado. (...) no mundo romanescos de Gonçalo M. Tavares há uma lucidez dolorosa que não escamoteia o horror, a violência praticamente arbitrária que rege as relações humanas e as relações dos humanos com o não-humano: tudo o que pode salvar, o mais certo é que aniquile, e sem que se vislumbre qualquer lógica absolutamente indiscutível que o determine. Neste mundo lúcido, o sagrado não poderia passar por essa espécie de deuses tribais que alimentam aquilo a que sociologicamente se chama de imaginário consumista dos países centrais. (...) Nos mundos lúcidos, o sagrado passará sempre por uma qualquer questão extrema onde se jogue a incerteza do humano (...). A máquina, como uma das velhas questões limites do humano, cumpre nestes romances esse papel ambivalente por excelência que é o sagrado, papel rigorosamente equidistante quer da idealização quer da diabolização da tecnologia. (Mourão, 2011a: 14 e 15)

Não será, no entanto, o automóvel o único instrumento do homem a conquistar a força e o movimento através da ação. O bisturi materializa, nas suas pequenas ações, um constante diálogo entre a precisão e a explosão – os dois efeitos da ciência: “O seu bisturi era portanto a voz material da ética e a bomba a voz da perversão e da desregulação dos costumes.” (*Idem*: 30) Aos olhos de Buchmann, o homem é visto como uma máquina. O bisturi não trata de salvar as capacidades morais do homem, mas sim as funções vitais do corpo. Por sua vez, o corpo apresenta uma linguagem ambígua, que tenta alcançar a sobrevivência através de movimentos de defesa e de ataque; em contrapartida, vislumbra a possibilidade de libertação por via da morte. Jean-François Lyotard, na sua obra *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, refere esta mesma capacidade da morte como a vida do espírito: “A morte, se bem que limite, é por excelência aquilo que se oculta e se adia e que por isso ocupa tantas vezes o pensamento, esta morte que afinal é a vida do espírito.” (Lyotard, 1997: 18) O autor reforça a ideia: “Trata-se de uma mudança do estado da matéria, ou seja, das formas de energia.” (*Ibidem*) No entanto, cremos que nos romances de Gonçalo M. Tavares a morte representa algo mais – a morte é o símbolo da natureza vencedora, nestes jogos de forças entre homem e máquina. A máquina pertence ao real d’*O Reino*, aliás cumpre o papel de “santidade física”, revelada por Pedro Eiras.

No mundo pós-moderno, os homens são números. Não importa o corpo em análise, mas sim o espaço que ocupa. Tudo se resume ao espaço e ao corpo que ocupa esse mesmo espaço: no fundo, corpo e espaço são um só. Não há moralidades: a moral é, tal como refere Pedro Eiras, retomando o pensamento de Gonçalo M. Tavares²⁴, a *moral do vento*:

O vento não pode escolher, só pode ter lugar, por causa do bater de asas das borboletas do Chile e da Austrália, etc. Mas eis a sua moral cumprida, contudo sem mérito, a sua santidade inteira, todavia sem alteridade: ele toca na água. Santidade física do existir do vento: eis como ele diz sim ao mundo, como lhe pertence. (Eiras, 2006: 45)

Apesar das tentativas de salvação do corpo por parte de Lenz Buchmann, por meio da máquina, a degeneração da sua carne acontece, ironicamente. Suportar o corpo doente torna-se um peso para a sua alma fraca. A força e o movimento dão lugar a um “homem cadavérico e apagado” (Tavares, 2007: 304) e o que podemos constatar ao longo do romance, em que Buchmann é protagonista, não é mais do que uma melhor percepção do que o rodeia à medida que o corpo se desvigoriza. A percepção da recolha do lixo por parte de Buchmann, já num estado avançado da doença, poder-se-á considerar uma interessante alusão ao seu corpo que aguarda a morte:

Havia o ruído agudo, a terrível chiadeira, da camioneta do lixo a parar, ainda muitos metros antes da sua casa; depois um som vago, abafado, que Lenz percebia ser o dos homens que, ainda bem longe da sua janela, saltavam da camioneta (assemelhando-se a um novo tipo de abutres que cheiram e vêem à distância os restos) e se dirigiam então aos sacos que os moradores deixavam à porta dos prédios e os carregavam depois com esforço sobre os ombros, atirando-os a seguir lá para dentro, para uma boca que tudo engolia e aceitava. (*Idem*: 288)

É, no fundo, uma imagem grotesca que o narrador nos dá, embora Buchmann só a possa apreender pelo som. A extremidade – a boca – devora, reduzindo os objetos para uma recomposição do espaço. Buchmann estará à entrada desta boca mortífera e o seu momento é o da decomposição.

²⁴ Cf. Citação inicial do livro *A Moral do Vento*, de Pedro Eiras: “a moral do vento é outra, / e está toda no modo como ele toca na água / faz o que tem a fazer e parte.”, Gonçalo M. Tavares.

5.3. Metamorfoses do corpo

Pelo trajeto das personagens ao longo dos romances é possível constatar, em reveladas ações, as fronteiras ténues entre a racionalidade e o sagrado que, como referimos, se associa ao culto da ciência. Luís Mourão refere-o, salientando que o sagrado nos romances de Gonçalo M. Tavares não passa pelo culto de um “Deus pessoal” e que se manifesta por via do fascínio e do terror.

Em *Jerusalém*, Theodor expressa apatia; Hinnerk, ira; há a manifestação de um estado que flutua entre a abstração perante a realidade, no sentido em que não delimita o corpo nesse mesmo espaço, e uma dor física, concreta, no caso de Mylia.

Atendendo inicialmente ao caso de Mylia, a postura que toma perante a sua doença não é mais do que uma desresponsabilização perante a atitude e o dever do mundo, i.e., Mylia refere, por meio do olhar determinante do mundo, que é esquizofrénica; o diagnóstico exterior ajudará a resolver a questão da definição do estado da personagem.²⁵ O que importa, sobretudo, será a relação que a doença irá estabelecer com o seu elemento mais próximo, a morte; Mylia não morrerá mas terá um filho que representará, simultaneamente, o nascimento e a morte. A propósito deste ciclo fechado constituído por nascimento, morte e renovação, consideremos a definição do corpo grotesco de Bakhtin:

O papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, através dos seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; (...) são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. (Bakhtin, 1987: 277)

Neste sentido, será o corpo de Mylia um corpo grotesco? Pensamos que sim, se tivermos em conta a linha de leitura de Bakhtin que define em pontos fulcrais a essência e função do corpo grotesco, não deixando, aqui, de ter em conta o papel da mulher e da sua função procriadora; veremos que, na personagem, todos esses aspetos se contemplam. De facto Mylia viverá, depois do nascimento de Kaas, com uma eterna ferida, uma espécie de “fenda ventral” que a conduzirá à dor contínua:

²⁵ cf. *Jerusalém*, p. 32: “ – Não é saudável? Quem diz isso? – Nunca foi. Desde criança que tem aparições, como ela gosta de dizer. – Aparições. -Ela vê. Diz que vê. – Ninguém vê o que o outro vê – murmurou o médico Theodor. – Temos que acreditar no que nos dizem. -... diz ver a alma.”

Estar doente é ter dado um passo mau, um passo diabólico, murmurou Mylia. Uma doença que altera de alto a baixo. (...) Concentrada a dor nesse sítio largo que não era um ponto – entre o baixo estômago e o ventre (Tavares, 2008b: 8).

Mas Bakhtin reintroduz a questão da dor, dizendo que “os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco” são “os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (...) a cópula, a gravidez, o parto” (Bakhtin, 1987: 277). De facto, encontramos este funcionamento do corpo em Mylia²⁶. O instinto, a função corporal, em várias alturas, superiorizam qualquer tipo de função moral. Neste sentido, podemos encontrar na personagem a anulação do pudor, através do ato sexual, e Kaas como fruto dessa anulação (consequentemente, o surgimento do corpo deformado), e o parto que simbolizará, pelas lesões que provoca, uma constante tentativa de tocar nos limites do profundamente físico como uma espécie de crença no alcance, acreditamos, de um limite, um fim, que não passa propriamente por uma esperança, mas por uma necessidade de transformação da matéria. Segundo Albertino Gonçalves: “O baixo material e corporal predomina como o centro de gravidade e atracção do mundo. O corpo e a terra partilham este estatuto. Indissociáveis, esta constante comunicação, confundindo-se, por vezes.” (Gonçalves, 2009: 26)

A morte, aqui representada por Kaas, trará, antecipando o seu ato, elementos fulcrais para o corpo. Kaas apresenta deformações físicas, tal como o pai, Ernst. É gago, fraco, vacila ao andar: andava com “aqueles passos arrastados por umas pernas absolutamente assustadoras de tão finas” (Tavares, 2008b: 164). Mas será a fala o elemento mais evidente de aproximação com o grotesco: “Kaas dizia o nome da família alongando o tempo dos ás, e deturpando-o assim ligeiramente. Não era um gaguejar normal, não tinha as mesmas origens” (*idem*: 147).

Bakhtin toma como um dos pontos fulcrais do grotesco a hiperbolização, o exagero e, nesse sentido, a fala será o instrumento mais permissivo para a concretização dessas características: “o gago representa o ato de parir. Ele está prenhe duma palavra e não chega a trazê-la ao mundo.” (Bakhtin, 1987: 269) Podemos considerar que o intervalo entre a vida e a morte é representado pelo gago. Esse intervalo é a realidade

²⁶ cf. *Jerusalém*, p. 228: é apresentada uma descrição do narrador a propósito da dor de Mylia: “Havia sido operada uma vez, depois outra, quatro vezes operada. E agora aquilo. Aquele ruído no centro do corpo, no miolo. Estar doente era uma forma de exercitar a resistência à dor ou a apetência para se aproximar de um deus qualquer.” O corpo apresenta-se, neste sentido, como um instrumento que procura desafiar a razão, o aceitável, o explicável.

que, como referimos anteriormente, simboliza o testemunho, a representação de um espaço moribundo. Kaas é, também, a representação do universo caricato da linguagem, do cómico, cuja existência vai sendo ameaçada pelo narrador. A palavra nunca sairá, de facto, da boca de Kaas. A palavra *Busbeck* será um constante devir que quer fazer-se surgir de diversas formas, provocando na linguagem “contrações e espasmos do parto.” (Schneegans *apud* Bakthin, 1987: 269) Neste sentido, Kaas representa, não só o vínculo que liga o nascimento e o ato de parir à morte, como, na sua concretização mais física, vai procurando uma certa correspondência com o universo do cómico, pela fragilidade da linguagem e dos movimentos, constituindo um corpo inacabado, uma perpétua transformação.

No entanto, a linguagem como representação do universo grotesco ultrapassa os limites de *Jerusalém* e adquire uma outra dimensão nos outros romances. Tal como Kaas, também Gustav Lignitz representa o universo do caricato da linguagem em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. O corpo apresenta-se como matéria inacabada, em ininterrupta metamorfose, assim como a linguagem:

Gustav Lignitz falava um pouco, dir-se-ia. Os seus mms eram na verdade uma tentativa de esboçar palavras, de distinguir letras; (...) conseguia perceber o que os lábios das pessoas diziam. Não ouvia, mas parecia ver as palavras a formarem-se mesmo ali, na origem. Via o esculpir, utilize-se esta expressão, das palavras – não as escutava. (Tavares, 2007: 264)

As palavras nascem com uma corporalidade que Gustav Lignitz lhes atribui. É um nascimento, a partir do momento em que se trata de uma nova forma de perceber a linguagem. Também a loucura surge como parceira de uma nova forma de materialização dessa mesma linguagem. O louco Rafa admite uma outra forma de expressão através, não só da linguagem verbal, como também da linguagem corporal. Corpo e linguagem constituem uma forma de expressão única, combinada na desordem da loucura:

Os seus comportamentos físicos eram expressos numa língua posta em causa pelas suas palavras, e o oposto também sucedia. Não eram apenas duas línguas que estupidamente se observam uma à outra sem se compreenderem: eram duas línguas que se anulavam, que se combatiam, cada qual com os seus meios. (*Idem*: 149)

Esta expressão corporal constitui mais uma das inúmeras batalhas travadas pelo corpo: se, nesta dimensão, temos a loucura na sua origem, num outro cenário encontramos a

doença de Lenz Buchmann. A transformação da matéria dá-se a partir do novo corpo de Buchmann. É certo que não na mesma dimensão metamórfica que encontramos em Mylia, uma vez que Buchmann não transfere essa possibilidade para um outro corpo, mas no sentido da aquisição de um novo corpo no mesmo espaço; há, desde logo, uma readaptação, uma vez que o corpo-objeto possui um novo elemento – a doença a que chamam “coisa”: “A coisa já avançara para outros órgãos (...) a morte estava aí mesmo.” (*Idem*: 261) Em última análise, quer por via da linguagem, quer por via da doença, a reconfiguração das expressões verbais e não-verbais incentiva a reconfiguração dos corpos, criando, por isso, novos corpos, novas formas de expressão.

Em *Um Homem. Klaus Klump*, morte e transformação da matéria unem-se a partir de representações grotescas numa série de acontecimentos: a loucura de Catharina, a partir da sua morte, redireciona-se para Johana; o nascimento de Henry Leo Vast coincide com o fim da guerra e a morte de um cão (representativa do cenário de guerra) dá início a uma nova era (“Querida que matasses o cão. Vamos começar de novo. Temos de limpar o solo.” (Tavares, 2008a: 120)

Em *A Máquina de Joseph Walser*, a disformidade confere ao próprio corpo uma nova fortaleza, como se o seu desgaste fosse ao mesmo tempo o seu alimento. A manifestação grotesca do corpo constitui uma realização do desejo:

a mão esquerda inteira, compacta, forte, e a mão direita, deformada, sem o dedo indicador, dobrada já instintivamente para dentro, como que a proteger-se dos olhares dos outros – ambas as mãos, paralelas, puxando o dinheiro do centro da mesa para próximo de si, com uma avidez que a ostensiva falta do dedo indicador tornava grotesca. (*Idem*: 234)

A partir desta descrição poder-nos-emos debruçar sobre a seguinte linha de leitura: a mão direita não obedece senão a gestos involuntários; é um micro-corpo em movimento, com uma energia própria, agindo por impulso; por sua vez revela ser um lugar antirretratístico no sentido em que se esconde de olhares alheios.

A propósito das deformações do corpo, José Gil refere o seguinte:

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. (Gil, 2006: 125)

De facto, partindo desta abordagem de José Gil, o que encontramos nos romances de Gonçalo M. Tavares é esta atração, não diríamos pela monstruosidade (Gil explora a complexidade do conceito), mas por qualquer tipo de deformação e demonstração de horror que o corpo possa oferecer. Como já referimos anteriormente, esta atração pelo horror é desencadeada por uma certa perversão, mas o argumento apresentado por Gil ajuda-nos a entender um outro lado desta proximidade entre o observador e o corpo observado. É esse argumento o facto de o corpo deformado incutir no indivíduo que observa o reconhecimento de uma certa normalidade de si próprio, sendo a matéria observada um devir do próprio observador. É também neste ponto que se torna novamente plausível o questionamento sobre a racionalidade de certas personagens, como é o caso de Theodor Busbeck e Lenz Buchmann, que nos parecem ser as personagens mais fascinadas pelo corpo deformado. Gil refere ainda que “o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua humanidade.” (*Ibidem*) É precisamente esta ponte entre o humano e o seu devir-inumano que conseguimos perceber na relação biológica que se estabelece entre Mylia e Kaas, em *Jerusalém*. Deste modo, cremos que a inumanidade está altamente representada nas configurações d’*O Reino*. Mas Gil não limita esta questão a uma necessidade identitária que se cinge apenas ao nível individual, alastrando-a para o coletivo. Cremos que o estudo de Theodor Busbeck se insere neste pensamento:

A força e a saúde de uma cultura medem-se pela sua aptidão a transformar-se; pela sua plasticidade, pela sua apetência em devir, evoluir, provocar grandes mudanças internas. Por isso o monstro atrai: situando-se numa zona de indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos, ele pode aparecer (...) como um foco atractor de saúde e de vida, rodeado por regiões mórbidas ou mortíferas. (...) o devir-animal está sempre latente em nós (*idem*: 126).

O que Busbeck pretende é a conquista da possibilidade de prever a evolução da humanidade e essa capacidade está totalmente dependente da existência do devir-inumano. A devastação ou “regiões mórbidas ou mortíferas” referidas por Gil e percebidas por Busbeck constituem os elementos que o ligam ao espaço, são a razão de uma continuidade e são elas que constroem a História. Como já referimos, o pensamento que atravessa todos os romances é o de que não existe uma “geografia” sem História e essa geografia só conhece o rosto do horror e da morte.

Ainda a propósito do corpo, e tendo em conta a sua relação com o espaço, Pedro Eiras, em *A Moral do Vento*, pretende fazer-nos percorrer uma leitura do corpo que em nada se isola do espaço envolvente. A propósito de *Um homem: Klaus Klump*, o autor incentiva a uma leitura das obras de Gonçalo M. Tavares a partir da compreensão das linhas do corpo/ objeto. Esse corpo/ objeto coabita com o mundo; “um corpo... está em relação com o mundo que se transforma” (Eiras, 2006: 25). N’*O Reino*, as metamorfoses do corpo poderão ser tidas como ilusões, porque o que de facto muda é o espaço. No fundo, admitiríamos na totalidade esta ideia se a dor não fosse real; na interação entre corpo e espaço, aceitamos que as metamorfoses dos corpos, reais e precisas, existem, porque o espaço as proporciona, através da sua mutabilidade e o corpo alterado é o resultado do tempo que passa por ele próprio. Eiras acrescenta, dizendo que “... ainda sem mudança da forma, o «eu», no singular e cheio de domínio, é uma ilusão.” (*Idem*: 26) Como poderemos, então, expandir esta leitura como contribuição para uma melhor compreensão do “eu”, não forma, mas conteúdo? As variações nas relações sociais, de humor, de atitude perante o mundo em constante mudança não são mais do que a cedência da mente à máscara em que todo o corpo se torna. No entanto, se na mente há uma infinidade de variações que correspondem ao nosso “conteúdo”, vejamos como se apresenta a forma. O autor acrescenta ao retrato do “eu” o seguinte intento:

sem tocar na forma, é o desejo que inventa a nova forma, a nudez vestida, o rosto do corpo nu. O poema é «idêntico à nossa vida e diferente», porque ele é aquilo que é enquanto isso-que-é servir o desejo. (*Idem*: 27)

Há, então, uma mudança interior, pelo desejo. Particularizando, a propósito de *Um homem: Klaus Klump*, Eiras apresenta-nos esta revelação da mudança interior a partir da fome, que aqui tomamos com um equivalente a desejo, através de um exemplo: a música. Eiras recorda uma frase em *Um homem: Klaus Klump*: “Só quem tiver a boca suja deve poder tocar Mozart.” (Tavares *apud* Eiras, 2006: 98) Podemos interpretar este propósito como uma espécie de necessidade de a *boca suja* representar a reação do homem ao mundo, cuja saturação se demonstra através de uma incontinência, aspeto puramente grotesco. É a boca funcional, aquela que já provou o sarro do mundo e a música funciona como um mecanismo de ativação dessa incontinência. Eiras não formula, de forma explícita esta ideia, no entanto diz-nos que “em primeiro lugar a música é um acontecimento do corpo.” (Eiras, 2006: 98) e, usando as palavras de

Tavares, “Escutar a forma é, por momentos, ser igual a ela.” (Tavares *apud* Eiras, 2006: 98). Julguemos, a partir deste propósito, a loucura como a marca de quem se suja, de quem não faz a divisão entre o interior e o exterior, de quem “mostra o que é suposto esconder, esconde o que é suposto mostrar.” (Eiras, 2006: 99) Escutar a música é, por momentos, fazer parte dela, a música ganha corpo e o corpo ganha a capacidade de se expressar. Esta duplicidade entre interior/ exterior ou sombra/ luz define, de forma eficaz, Klaus Klump. Eiras desenvolve esta dicotomia interior-exterior:

Segunda citação de cor, ou de ouvido: “Mozart é demasiado difícil para os adultos e demasiado fácil para as crianças.” Disse um pianista, não um autor de Solfejos.²⁷ E está certo. Tal como está certo Gonçalo M. Tavares. A lof vomita e depois toca Mozart sem limpar a boca. Não porque pense que toda a matéria é matéria por igual e portanto uma boca nunca pode estar suja, como nalgum zen, mas assumindo a boca suja, e tocando Mozart porque tem a boca suja. A boca não é uma concessão, a boca é uma causa. Também não é uma emoção a transmitir, porque não há nada aquém da música, nem a música contem emoções. (*Idem*: 97 e 98)

A música ganha corpo através do vomitado, porque através das emoções não seria possível. Tocar música é um ato puramente corporal e sujar a boca é descerrar o caminho para que a música se exteriorize. Arriscamos dizer que a referência a Mozart é a consumação da expressão corporal da música na sua plenitude. A ausência de emoções no ato de fazer música é equivalente à ausência de emoções numa qualquer outra expressão ou movimento corporal. Tudo o que o corpo produz é fruto de uma natureza e em Mozart a música é realmente a expressão da natureza. O vomitado é a corporalização da música que adquire presença num espaço puramente marcado pelo movimento do corpo de quem ouve e pela força de quem produz. Tocar música é, portanto, produzir vibração e, quem ouve é a própria vibração: “A música começa por ser a perturbação do ar, a vibração dos pulmões. Mozart está na boca do músico e nos tímpanos do ouvinte.” (*Idem*: 98)

²⁷ É feita a referência a um autor de *Solfejo*, que segundo Eiras tivera dito “ A música é a arte de transmitir emoções através dos sons.” (*Idem*: 97) Segundo Eiras, esta observação “dá vontade de chorar...” (*Ibidem*)

5.4. As extremidades corporais

A propósito da relação loucura – realidade e aproveitando-a para aclarar o mundo da loucura em *Jerusalém*, Eiras diz-nos que “a loucura é atribuída ao louco, não conquistada por ele.” (*Idem*: 38) Nesta linha de leitura, que apoiamos, pelas particularidades de personalidade das personagens, elas não seriam loucas mas sim decretadas como tal pela ciência, “máquina autofágica” que se revela e se consome pela revelação e consumação do seu dependente; o homem surge como um produto social horrorizado.

O homem que encontramos em Joseph Walser é um homem da técnica, da ciência, que, num movimento apagado se funde ao movimento da máquina e cria uma ode - a tudo o que não é controlável, mesmo quando programado. A constituição de um único elemento corpóreo ao nível do espaço, elemento este que define não só a disposição das coisas no mundo, como a partir daí a importância que representa, demonstra a atração exercida entre a energia do humano que, funcionando como elemento puramente químico, se funde à frieza da máquina. O sangue quente do dedo de Joseph emanará sobre os ferros, transformando-se num elemento corporal grotesco. Tomemos como princípio para esta questão uma ideia de Eiras:

Em Gonçalo M. Tavares parece sobreviver uma nostalgia pela não – separação. É porque os corpos são diferentes uns dos outros (sentido físico) que nasce a indiferença (sentido moral), como se apenas houvesse diálogo onde há identificação com o outro. (...) só há corpos estranhos, a única repetição possível é governada pelo corpo para si próprio (*idem*: 86 e 87).

A ideia da não separação dos elementos, materialmente diferentes mas que comunicam entre si, parece-nos bem fundamentada a partir das experiências das personagens. Joseph Walser funde-se à máquina assim como, em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, o bisturi se une à mão de Lenz para a aquisição do movimento cirúrgico, preciso. Há, portanto, tal como o narrador descreve, uma horizontalidade, um nivelamento das ações maquinais e humanas.

O bisturi anunciava um novo reino: recompunha as estradas do organismo, endireitava o que de ruínas ainda havia a endireitar ou, pelo contrário, derrubava por completo o que ainda parecia vertical mas perdera as fundações, construindo, com esse derrube, um novo campo horizontal (Tavares, 2007: 27).

Tal como Mylia, em *Jerusalém*, queria sentir o pão, a bíblia (necessidade tão puramente cristã, e simultaneamente funcional), Joseph Walser queria sentir o coração da máquina em movimento, desequilibrado, disforme, que se autodevora e Lenz o poder de, pela matéria, alterar a matéria, fazendo o seu próprio corpo parte desse processo. Neste sentido, o espaço condiciona-se, centrando toda a sua energia num único ponto – o corpo humano-máquina. A propósito desta ligação, Ieda Tucherman, numa abordagem sobre o corpo protésico, revela algumas características da manifestação destes novos corpos, partindo de uma perspetiva diacrónica. Ainda que o seu interesse passe por explorar esta tendência pós-moderna no campo cinematográfico, parece-nos que a análise que produz sobre estas manifestações se enquadra totalmente no âmbito da ficção narrativa de Tavares, a partir dos exemplos que aqui demonstrámos. A autora refere o seguinte, a propósito da relação do corpo com a ficção científica:

tanto o cinema quanto a nova cultura visual médica trabalham o corpo como espetáculo, aliando prazer, curiosidade, desejo de exploração, e as invenções e ficcionalizações que vão provocar o universo da ficção científica, o género-chave na construção dos corpos máquina. (Tucherman, 2004: 191)

Embora, como refere a autora, esta ideia do humano integrado na máquina seja uma ideia construída e desenvolvida a partir da sua exploração nas produções essencialmente cinematográficas, o certo é que a construção de uma intervenção médica, baseada no espetáculo que essa mesma ação pode desencadear, permite-nos compreender a experiência emocionante que é para as personagens racionais dos romances de Tavares o exercício da técnica; no caso de Buchmann, esse exercício é direcionado para a medicina. Para além disso, este novo exercício de ligação do corpo à máquina permite também compreender um pouco o afastamento desses agentes da razão da humanidade. Lembremos que Buchmann exigia uma anulação das relações interpessoais com os seus pacientes, como se esse aspeto fosse um elemento de sabotagem do espetáculo que a ciência pode dar. Tucherman refere ainda:

Na verdade, desde os anos 60, um novo imaginário do corpo começou a ganhar espaço; (...) deslizamos da ideia de ser um corpo (em tensão com a alma, o espírito, ou a mente) para a ideia de *ter* um corpo. (...) O que vemos surgir é um corpo como mutação, produzido pelas regras de estetização geral da sociedade pós-industrial e por processos de singularização que falam (...) da busca da perfeição através da disciplina absoluta e do controlo (...) afinal o corpo também é um fazer valor. Sem deixar de ser o espetáculo. (*Idem*: 193)

Esta ideia do *ter* em alternativa ao *ser* corpo faz com que a ideia de corpo afastado da tecnologia passe por uma perspectiva de corpo inacabado ou, adaptando um pouco a ideia de José Gil, passe por um corpo do devir-técnica, não que este aguarde a sua essência animal, vegetal ou mineral, mas sim o outro elemento que passa a representar a capacidade do *fazer*, com “disciplina” e “controlo”. Estes dois elementos são, *n’O Reino*, capacidades resultantes da fusão corpo-máquina.

Nesta abordagem ao corpo torna-se também essencial centrar a atenção na especificidade de determinados segmentos, por diversas vezes referidos ao longo dos romances. Os pés e as mãos, extremidades do mundo grotesco, no sentido em que se revelam ao mundo pela união com as extremidades de outros corpos, ajudam à (re)composição da figura. Em Bakhtin, a teoria constrói-se:

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de uma maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. (Bakhtin, 1987: 277)

As mãos seguem o movimento da máquina, subordinam-se aos seus gestos, depois do seu papel predominante de ligação do coração maquinal ao mundo. A frieza do mundo moderno que tudo consome, consome a existência do próprio homem. Joseph perde um dedo, o seu corpo está em si, sujeito automutilado que transfere para os pés a irracionalidade, a partir dos seus “sapatos irresponsáveis”. Não será por acaso que aqui apresentamos os pés como o elemento mais carnal de todo o corpo. O homem mantém contacto com a sua origem, a terra, e a relação que se estabelece entre pés e terra é quase uterina. Em última instância, parece que é a máquina que se descontrola e se autodevora.

Na família Walser, o medo da não existência resume-se à necessidade mais vital e mais humana – a fome:

Acima de tudo havia uma pequena despensa que exhibia dois meses de existência em avanço, e que era um dos seus orgulhos, pois constituía a garantia de continuarem vivos, os dois, ela e o marido (pelo menos mais dois meses), pois para tal tinham alimentos. Esta lógica poderia mesmo ser resumida na fórmula: Como poderemos morrer enquanto temos comida? Como se, além da falta de alimentos, não existisse outra causa para a morte humana. (Tavares, 2008a: 240)

Nesta linha de leitura, o riso de Mylia, à noite e em frente à igreja, será a sua forma de combate contra a dor, contra a morte anunciada, defendendo uma dor superior, a dor da fome, reinventando um novo ritmo corporal (“a dor que desce sobre o corpo de modo distinto”). Esta renovação contraria o aprisionamento citadino. Mikhail Bakhtin, a propósito da essência do corpo grotesco, diz-nos que:

o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (Bakhtin, 1987: 277).

O corpo de Mylia autodevora-se por via da dor e associa-se ao modo de morrer por via de uma dor não sua, uma dor universal, provocando-lhe o riso, arrecadando para a sua condição um certo humor negro. Serão, então, estes corpos forças centralizadoras, que tudo consomem.

A mão, com especial relevo para a mão direita, surge como instrumento de ligação da carne ao mundo, pela importância que tem enquanto extremidade. Em *Jerusalém*, Mylia, a propósito do seu enclausuramento, e estabelecendo uma relação intensa com o título da obra, vai parafraseando, tal como Theodor Busbeck, a passagem do salmo bíblico que nos diz o seguinte: “Se de ti, Jerusalém, eu me esquecer, seja ressequida a minha mão direita.” (Sl: 137, 4 e 5) Mylia subverte a sua intenção original, usando-a, como diz o narrador, “como uma profecia negra”: “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita.” (Tavares, 2008b: 200) Aludindo ao salmo bíblico, Mylia, hereticamente, adapta a frase que manteve a esperança dos Judeus durante os seus exílios à sua própria condição de exilada, de alguém que reconhece naquele espaço o valor simbólico da anulação perante o exterior. A comunhão entre corpo e espírito estabelece-se nesta altura; Mylia profere estas palavras como um sinal de cólera em relação ao hospital. Não só não lhe foi possível a anulação da inquietação psíquica como também ficou sujeita à doença física – a esterilidade, a decomposição do corpo.

Em *Um Homem: Klaus Klump*, o lugar das mãos e dos pés – os extremos corporais – recebe toda a energia que vem do exterior. Tal como a dor de Mylia, que é conduzida pelos seus pés ao longo da noite e a presença dos sapatos irresponsáveis de Joseph Walser, que conduzem o corpo a um estado inexplicável, no sentido em que os movimentos contradizem as ações, em *Klaus Klump*, as extremidades corporais autonomizam-se em relação à totalidade e adquirem um sentido representativo do corpo.

Creemos, à semelhança daquilo que nos é dado pela narrativa, que a possibilidade de leitura das capacidades das extremidades corporais a partir de uma perspectiva analítica enfraqueceria aquela que nos parece ser a melhor forma de leitura do corpo e que parte, essencialmente, de uma filosofia holística do mesmo:

Dentro da própria roupa as mãos fazem um intervalo entre o tocar na amante e o segurar na lâmina que mata. As mãos são órgãos susceptíveis de se emocionarem. As mãos não terão apenas sentimentos tácteis, mas também sentimentos mais complexos: como a grande tristeza. Supor que há elementos do corpo que não sofrem nem se exaltam, que apenas assistem, parece um equívoco evidente de uma certa anatomia analítica que vê cada bocado de corpo como louco individual, com o seu mundo próprio. (Tavares, 2008a: 101 e 102)

A amálgama de corpos que se estabelece entre Joseph Walser e a máquina intensifica-se após a perda do dedo indicador. Em Walser, há uma avidez nas ações como forma de compensação da disformidade; a alteração das funções corporais intensifica as ações – a perfeição dá lugar à brutalidade.

Nesta perspectiva, diríamos que as extremidades adquirem a função de retratar o ser, no sentido em que são a plena capacidade de expressão do mesmo. São um centro de energia corporal, agindo como se fossem o próprio cérebro. Se nos pés temos a manifesta explosão da irracionalidade, da “loucura individual”, as mãos, por sua vez, têm a possibilidade de escolha entre o bem e o mal, entre a perfeição e a deformação. Este poder expressa-se na fusão do bisturi à mão de Lenz, fazendo com que a sua mão direita alcance “uma aura, uma cintilação não científica” (Tavares, 2007: 26), sendo a mão a detentora da possibilidade de escolha entre dois pólos – o da negatividade ou fracasso, e o do esplendor: “precisa e profunda, a mão direita, com o bisturi, expressava os vários graus de intensidade do mundo: ali, aquela música podia verdadeiramente matar ou salvar.” (*Ibidem*)

A energia corporal surge de forma mais intensa, e que supomos ser também a mais evidente ao longo de todo *O Reino*, na *vanitas* que Lenz nos dá. Os crânios de Lenz são as máquinas de Walser, a paisagem que se reconfigura pela perda da carne:

Da mesma maneira que, com aqueles crânios despidos: só se via a paisagem quando o rosto do mundo perdia a sua carne (...) na sua mão direita, a radiografia do crânio de Albert Buchmann, seu irmão, que não teria, era evidente, mais do que um ano de vida. (*Idem*: 49 e 50)

A mão de Lenz assiste, assim, à passagem da vida para a morte a partir da decomposição.

A relação corpo-exército, já abordada, apresenta, mais uma vez, a noção de matéria como fonte de expressão dos sentidos. Nesta acepção, nos corpos energéticos integrados n'*O Reino* existe o combate entre duas dores – a dor que convida a morte, como é o caso da fenda ventral de Mylia, e a dor “boa”, de fome; o corpo de Albert Buchmann, que travava, dentro de si, um duelo entre a vida e a decomposição:

Era uma doença com um percurso por ruelas; poderia partir de um ponto central, mas rapidamente se espalhava por pontos insignificantes do organismo quando este estava já à beira de, no combate, ser a parte mais fraca. Não havia pois um confronto corpo a corpo: a doença não era um corpo, era um material pouco visível, quase transparente; não se atirava aquela doença ao chão da mesma maneira que se atira um homem. (*Idem*: 60)

Assistimos assim a uma guerra que é transferida para o corpo. A posição do corpo no mundo é uma posição de ataque (ainda que contra um inimigo imaterial).

Conclusão

Aprender

Uma criança que ainda não sabe escrever diz que odeia os pais.

E quer escrever isso no papel: que odeia os pais.

Sabe algumas letras, mas ainda não sabe escrever. Pergunta à mãe como se escreve o nome dela e do pai. A mãe diz-lhe, soletra, explica. Depois o menino pergunta como se escreve odeio-vos. A mãe hesita, mas depois soletra, explica, ajuda a desenhar.

(Gonçalo M. Tavares, *Livro da Dança*)

Ao longo do trabalho que agora se concluiu, pretendeu-se suscitar o interesse pela obra de um dos maiores escritores do século XXI, em Portugal. Afirmamo-lo, não apenas pela vasta produção literária que tem realizado, mas pela projeção que essa mesma obra tem tido. Torna-se essencial fundamentar essa projeção, sobretudo pela inovação que acrescentou ao panorama literário português, a partir de uma produção que não se cinge apenas à prosa.

Na prosa, os “Livros pretos” de Gonçalo M. Tavares trazem para o campo literário português uma outra identidade que, não parecendo ser portuguesa, submetem-nos a um universo desconcertante, em que heróis não são de facto heróis, a cidade, que diríamos ser a mesma nos quatro romances que compõem *O Reino*, não é uma verdadeira cidade e o tempo e as personagens estão envoltas em escuridão. No fundo, as verdadeiras consequências do postulado de Nietzsche: “Deus está morto”. O que encontramos ao longo desta obra é a desfuncionalização dos elementos que, normalmente, tentamos decifrar numa narrativa – tempo, espaço, personagens – para dar lugar à necessidade perturbadora de questionamento dos conceitos de mal, doença, loucura, violência, guerra e corpo. No fundo, a narrativa obscurece-se para dar lugar às verdadeiras interrogações e acreditamos, por isso, estar perante uma narrativa de reflexão.

Tentámos, ao longo de todo o trabalho, evidenciar a unidade dos “Livros pretos”, que, no fundo, constituem um só. O tempo e o espaço são aparentemente os mesmos, assim como as personagens, de um ponto de vista simbólico, uma vez que as suas reações, na presença dos cenários negros, são as mesmas. Estes cenários são negros, porque evidenciam a presença do sofrimento, da miséria da condição humana e

também a escassa esperança que existe numa realidade que acreditamos ser a mesma em todos os romances – a manifestação do lado mais sombrio do homem em contexto de guerra, a luta pela doença, a expressão da loucura e a ação do mal. Para melhor conhecer estas características, propusemo-nos explorar o universo das enfermidades e daí concluímos que quer as doenças mentais quer as físicas surgem como uma consequência inevitável num universo de guerra, em que o “encontro catártico” com a dor parece distante, como refere João Barrento. Parece-nos que, nos romances que nos propusemos analisar, essa falta de catarse é revelada por uma falta de esperança em ultrapassar uma era pautada pela dor.

Pretendemos, também, demonstrar a relação da narrativa com elementos históricos relacionados com o Holocausto, mas defendemos que se deve refletir sobre o comportamento humano, os movimentos de um corpo fraco ou forte, de um ataque ou de um corpo inerte, partindo de uma perspetiva universalizante. Afinal, como refere Eiras, a propósito de uma reflexão presente na obra *O Senhor Valéry*²⁸:

Basta dizer “Mundo” para que haja dois lados opostos. Sobretudo se “Mundo” começa com maiúscula, modo supremo de o fechar entre metades de uma dicotomia doravante previsível. Dizendo “Mundo”, todas as coisas se arredondam imediatamente para caberem nas mãos ou transbordarem, como se esperassem apenas o pequeno sinal dessa nomeação. (Eiras, 2006: 29)

A anormalidade, amoralidade e indiferença do homem são aspetos inalteráveis pelo tempo e pelo espaço, no entanto, em circunstância de guerra, essas características intensificam-se, em lugares, como refere Petar Petrov, “ desumanizados, escabrosos, sórdidos e decadentes” (Petrov, 2011: 126). Para além disso, pensamos que se torna possível concluir que a presença da guerra nos romances de Gonçalo M. Tavares deve ser entendida como uma manifestação de racionalidade, como se a humanidade estivesse a cumprir um ciclo, o ciclo referido por Busbeck, marcado pelo horror, que, segundo a personagem, esteve e estará presente em todos os tempos.

Pretendemos salientar a importância desta narrativa não à luz das ideias que constituem as diretrizes de uma determinada época literária, mas a partir de reflexões sobre aspetos intemporais que retratam a condição humana. Neste sentido, as

²⁸ “Ele dizia: - O Mundo tem 2 lados: o direito e o esquerdo, tal como o corpo; e o erro surge quando alguém toca o lado direito do Mundo com o lado esquerdo do corpo, ou vice-versa.” (Tavares *apud* Eiras, 2006: 29)

referências à doença e à guerra como jogos de forças entre dois corpos, à morte como resultado da fraqueza de um dos lados, assim como a evidência da evolução das personagens que, vivendo numa apatia, chegam ao fim da diegese consumidas pela fatalidade dos acontecimentos. A evidência, por diversas vezes, dos limites da condição humana, constitui um dos grandes focos de interesse da obra.

Constituiu um dos objetivos, a formulação de algumas ideias que explicassem, de certo modo, a sobreposição do instinto ao raciocínio. Para tal, procurou-se, sempre que possível, uma fundamentação teórica, no sentido de perceber o comportamento humano em situações-limite. Procurámos, também, expressar a importância dos lugares claustrofóbicos d’*O Reino* e a noite sombria e, para tal, estabelecemos diálogo com outras obras contemporâneas, muito embora saibamos que outras referências poderiam ter sido feitas. Pretendemos demonstrar que o tratamento da loucura e o seu reconhecimento institucional, assim como a exploração da vida nessas instituições, é um aspeto recorrente na literatura portuguesa contemporânea. Parece-nos, por isso, que a loucura expressa nos “Livros pretos” de Gonçalo M. Tavares pode funcionar com um símbolo de uma sociedade doente, saturada, como os hospitais, e sem alternativa. cremos que a falta de esperança que existe nos romances é também símbolo de uma apatia universal.

Apesar de as prisões e os hospitais centralizarem os elementos que nos interessaram para o estudo em questão, é a noite, numa cidade em ruínas pela violência, o tempo destinado à procura de um recomeço a partir de um fim. Segundo Eiras: “O odor em torno ainda é corpo” (*idem*: 85). É como se o odor fosse o respirar de um corpo que já não tem vida e a sua alma livre estivesse pronta para se aprisionar a uma nova forma. A cidade é um reino de corpos que apodrecem.

Acreditamos, também, que a narrativa se vai intensificado desde *Jerusalém* até *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, pois morte, doença, loucura e mal constituem realidades que se vão fortalecendo e todo o esplendor da verdade é condensado em Lenz Buchmann. Trata-se de uma condenação à fatalidade, que é revelada desde o início. São eliminados sinais de esperança que possam existir, embora possamos encontrar casos em que a esperança existe, mas sempre associada a uma certa obsessão, como é o caso da tentativa de demonstração da expressão do horror, através de um gráfico, em Theodor Busbeck. Não há uma salvação das personagens através da redenção, perdão ou arrependimento; nem há luz. A crença é uma falsa crença, pois acreditar na renovação da matéria através da matéria é constatar uma factualidade. Não há, portanto,

uma dimensão espiritual da crença. O único credo é o da ciência. Petrov refere a epígrafe de *A Máquina de Joseph Walser*, da autoria de Hans Christian Andersen, que, tal como o autor refere, “sintetiza o perfil do homem na era da técnica” (*ibidem*, 128): “Ele bem queria rezar a oração, mas só era capaz de se lembrar da tabuada” (Andersen *apud* Petrov, 2011: 128).

Muitas outras possibilidades ficaram por explorar na obra que aqui nos propusemos conhecer um pouco melhor, pois *O Reino* constituiu um “catálogo do sofrimento humano”²⁹ (*idem*: 127). Contudo, acreditamos que a realização deste trabalho possibilitou uma reflexão sobre o conceito de liberdade: a liberdade existe quando deixamos de produzir força a partir do movimento de ataque ou defesa. A decomposição de qualquer matéria – humana ou animal – provoca a união do corpo ao espaço. Nós somos, no fundo, um corpo num espaço. Cremos que a única alternativa a este *Reino* passa pela sua própria anulação, através da morte, dando lugar a uma nova era.

²⁹ Petar Petrov utiliza a expressão “ catálogo do sofrimento humano” a propósito de Jerusalém, mas cremos que a definição é transversal às restantes narrativas.

Bibliografia

Obras de Gonçalo M. Tavares

I.

TAVARES, Gonçalo M. (2007a) *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, 2ª ed., Lisboa, Caminho.

_____ (2008a) *Um Homem: Klaus Klump. A Máquina de Joseph Walser*, 4ª ed., Lisboa, Caminho.

_____ (2008b) *Jerusalém*, 7ª ed., Lisboa, Caminho.

II.

TAVARES, Gonçalo M. (2001a) *A Temperatura do Corpo*, Lisboa, Instituto Piaget.

_____ (2001b) *Livro da Dança*, Lisboa, Assírio e Alvim.

_____ (2002) *O Senhor Valéry*, Lisboa, Editorial Caminho.

_____ (2007b) *Breves Notas sobre o Medo*, Lisboa, Relógio d'Água.

_____ (2008c) “Arquitectura, Natureza, Amor”, *Opúsculo 14. Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Porto, p. 6.

_____ (2010) “Sobre as Origens (pouco visíveis) do Suicídio”, *Colóquio/Letras*, nº 173, ps. 168 e 169.

_____ (2011) *Short Movies*, Lisboa, Editorial Caminho.

Geral

A

ALBERTI, Verena (2002), *O Riso e o Risível na História do Pensamento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

ANTUNES, António Lobo (2004), *Conhecimento do Inferno*, Lisboa, Dom Quixote.

ARENDT, Hannah (2010), *As origens do Totalitarismo*, Alfragide, Dom Quixote.

ARIÈS, Philippe (1989), *Sobre a História da Morte no Ocidente*, Lisboa, Teorema.

B

BAKHTIN, Mikhail (1987), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Editora Hucitec.

BARATA, José Oliveira (coord.) (2005), *O Grotesco. Temas*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

BARRENTO, João (1990), “A Razão Transversal”, *Vértice*, nº 25, ps. 31-36.

_____ (1996), *A Palavra Transversal. Literatura e Ideias do século XX*, Lisboa, Cotovia.

_____ (1999), “Dor: um fantasma do fim do século”, *Revista Românica*, Fins do Século, nº 8, ps. 21-28.

BATAILLE, Georges (1988), *O Erotismo*, Lisboa, Antígona.

_____ (1989), *A Literatura e o Mal*, Porto Alegre, L&PM.

BAUDRILLARD, Jean (1996), *A Troca Simbólica e a Morte I*, Lisboa, Edições 70.

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

BENJAMIN, Walter (1991), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Espanha, Taurus.

BERGSON, Henri (1993), *O Riso. Ensaio sobre a significação do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores.

BORGES-DUARTE, Irene (coord.) (2008), *A morte e a origem em torno de Heidegger e de Freud*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

BORIE, Monique *et alii* (2004), *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BUESCU, Helena Carvalhão (2008), *Emendar a Morte. Pactos em Literatura*, Porto, Campo das Letras.

C

CALINESCU, Matei (1991), *Cinco Caras de la Modernidade*, Madrid, Tecnos.

CLAUSEWITZ, Carl von (1984), *De La Guerra*, Barcelona, Editorial Labor.

_____ (2003), *Princípios da Guerra*, Lisboa, Edições Sílabo.

_____ (2005), *Teoria de Combate*, Lisboa, Edições Sílabo.

CORTEZ, António Carlos (2010), “Poéticas da ficção sobre Gonçalo M. Tavares”, *Colóquio/ Letras*, nº 173, ps.119 – 126.

COSTA, Isabel Maria Ferreira Mendes da (2008), *O Milagre da Dor em Jerusalém*, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Porto, Faculdade de Letras.

D

D’ANGELO, Paolo (1998), *A Estética do Romantismo*, Lisboa, Estampa.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1972), *O Anti-édipo. Capitalismo e Esquizofrenia* (s/l) Assírio e Alvim.

AUGÉ, Marc, DIDI-HUBERMAN, George, ECO, Umberto (2011), *L’expérience des images*, (S/L), INA.

DOLFI, Anna (org.) (1993), *Nevrosi e Follia Nella Letteratura Moderna*, Roma, Bulzoni Editore.

E

ECO, Umberto (1998), “Pensar na Guerra” *in Cinco Escritos Morais*, Lisboa, Difel.

_____ (Dir.) (2007), *História do Feio*, Algés, Difel.

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

F

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho (2009), “A Memória do Holocausto em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares”, disponível em:

http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa18/amemoriadoholocausto_angelabeatriz.pdf, consultado em 17 de fevereiro de 2011.

FERREIRA, António Manuel (2003), “Breve apontamento sobre a poesia de Gonçalo M. Tavares”, disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Gtavares.pdf>, consultado em 17 de junho de 2012.

FOSTER, Hal (2006), *Prosthetic Gods*, London, October Books.

FOUCAULT, Michel (1996), *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis, Vozes.

_____ (1999), *Estratégias de Poder*, Espanha, Paidós.

_____ (2004), *História da Loucura na Idade Clássica*, São Paulo, Perspectiva.

FREUD, Sigmund (1961), *The Ego and the Id and Other Works*, vol. XIX, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

_____ (2008), *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio d'Água.

_____ (2009), *Três Ensaio para a Teoria da Sexualidade*, Lisboa, Relógio d'Água.

G

GARRETT, Almeida (1999), *Frei Luís de Sousa*, Porto, Civilização.

GIL, José (1995), “*Corpo*”, *Enciclopédia Einaudi*. 32. *Soma/ Psique*, (s/l), Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (2005), “A Arte do Retrato”, in *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água editores, ps. 15-67.

_____ (2006), *Monstros*, Lisboa, Relógio D'Água.

H

HIPÓCRATES (1991), *Sur le Rire et la Folie*, Paris, Rivages.

K

KAYSER, Wolfgang (2003), *O Grotesco*, São Paulo, Perspectiva.

L

LE BRETON, David (2008), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige/Puf.

LEVY, Teresa (2004), “O corpo à superfície”, MARCOS, Maria Lucília & CASCAIS, António Fernando (org.), *Comunicação e Linguagens*, nº 33, pp. 83-104.

LOURENÇO, Eduardo (1974), “Crítica e Metacrítica”, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água.

_____ (1990), “Suicidária Modernidade”, *Colóquio/Letras*, nº 117/ 118.

LYOTARD, Jean-François (1997), *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa.

_____ (2006), *A Condição Pós-Moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora.

M

MATEUS, Isabel Cristina Pinto (2008), «Kodakização» e *Despolarização do Real. Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Editorial Caminho.

MEXIA, Pedro (2002), “Arroz e Filosofia”, *Diário de Notícias/ Revista DNA*, 13 de julho de 2002, pp. 36, 37.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (2005), “Sobre o Grotesco: “Inconveniências”, Risibilidade, Patético”, in *O Grotesco*. Temas, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

MOURÃO, Luís (1996), *Um Romance de Impoder*, Braga, Angelus Novus.

_____ (2008), “Recensão Crítica a *Aprender a Rezar na Era da Técnica*-Gonçalo M. Tavares”, disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=16>, consultado em 04 de junho de 2012.

_____ (2009), “Expectativas e Decepção, ou na Casa do Senhor Walser”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20, pp. 25-42.

_____ (2011a), “O Romance-Reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”, *Diacrítica*, nº25/3, pp. 45-61.

_____ (2011b), “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 da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 467-483.

N

NANCY, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Paris, Éditions Métailié.

O

OLIVEIRA, J. H. Barros de (1998), *Viver a Morte. Abordagem Antropológica e Psicológica*, Coimbra, Livraria Almedina.

ORTEGA y GASSET, José (2009), *Meditação sobre a Técnica e outros textos*, Lisboa, Fim do Século.

P

PESSOA, Fernando (2004), *Mensagem*, Lisboa, Assírio e Alvim.

_____ (2006a), ed. Jerónimo Pizarro, *Escritos sobre Génio e Loucura*, tomos 1 e 2, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (2006b), *Poesia – Vol. II de Álvaro de Campos*, Lisboa, Assírio e Alvim.

PETROV, Petar (2011), “Narrativas desconcertantes. Os livros negros de Gonçalo M. Tavares”, *Letras Com Vida*, nº3, ps. 125 a 131.

POE, Edgar Allan Poe (2009), “O demónio da perversidade” in *Todos os Contos 1*, Espanha, Círculo de Leitores / Quetzal.

PRAZ, Mario (1988), *El pacto com la serpiente. Paralipómenos de “la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*, México, Fondo de Cultura Económica.

R

RANCIÈRE, Jacques (2010), “A Imagem Intolerável”, in *O espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, pp. 125-153.

ROTerdão, Erasmo de (2000), *Elogio da Loucura*, Lisboa, Edições Cosmos.

S

SARAMAGO, José (2006), *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho.

SÁNCHEZ MECA, Diego (1989), *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la Modernidad*, Barcelona, Antrophos.

SILVA, Natália Ubirajara (2008), “Entre a memória e o esquecimento: a representação da dor em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares”, *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, vol. 4, nº 1, ps. 1 – 12.

SONTAG, Susan (2009), *A Doença como Metáfora. A Sida e as suas Metáforas*, Lisboa, Quetzal.

STUDART, Júlia (2008), “Gonçalo M. Tavares e o testemunho (a experiência-limite)”, disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/JULIA_STUDART.pdf, consultado em 17 de fevereiro de 2011.

T

TUCHERMAN, Ieda (2004), “Fabricando Corpos. Ficção e Tecnologia”, MARCOS, Maria Lucília & CASCAIS, António Fernando (org.), *Comunicação e Linguagens*, nº 33, pp. 187-198.

_____ (2012), *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, Nova Vega.

Índice de Imagens

Um Homem com a Câmara, Dziga Vertov _____ Imagem 1

1929

Estamos prontos para defender a URSS, Valentina Kulagina _____ Imagem 2

1930

A Torre de Babel, Pieter Brueghel

1563, Kunsthistorisches Museum Wien, Viena _____ Imagem 3

A parábola dos cegos, Pieter Brueghel

1568, Kunsthistorisches Museum Wien, Viena _____ Imagem 4

Le Maquereau, Pablo Picasso

1902-1903, Museu Picasso, Barcelona _____ Imagem 5

O Jardim das Delícias, Hieronymus Bosch

1500-1505, Museu do Prado, Madrid _____ Imagem 6

Mother and Child, Joel-Peter Witkin _____ Imagem 7

1979, New Mexico

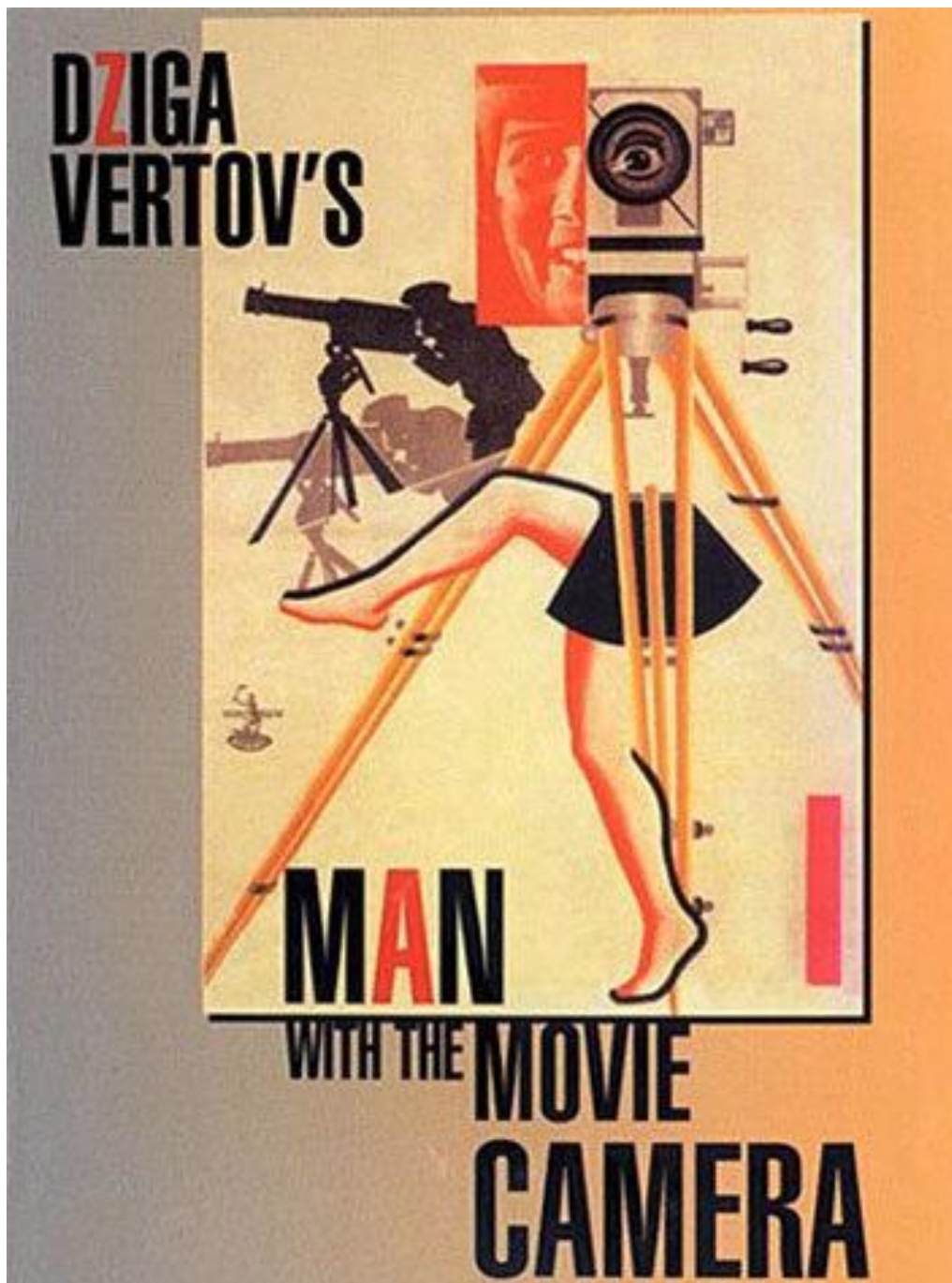


Imagem 1



Imagem 2

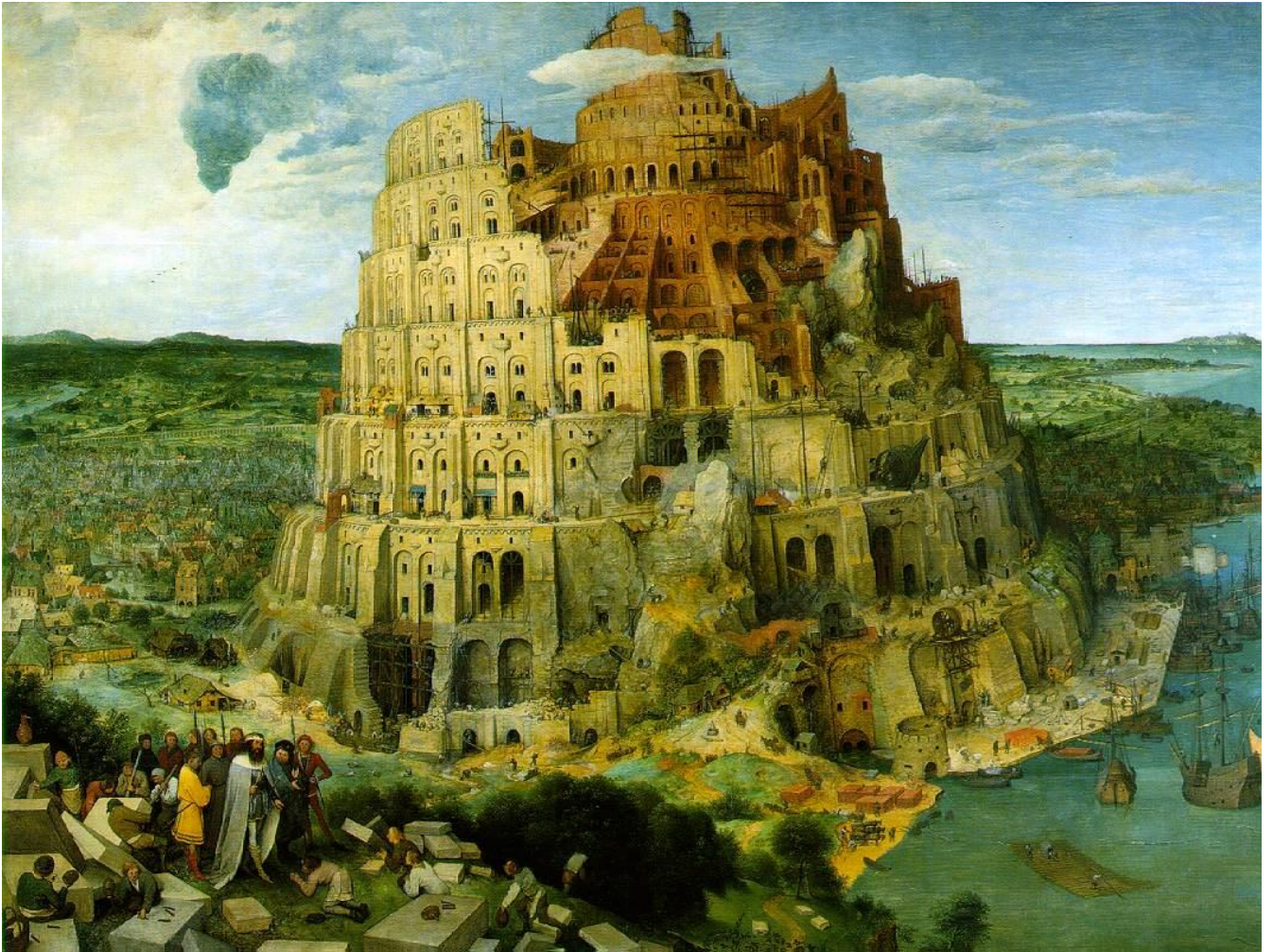


Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7