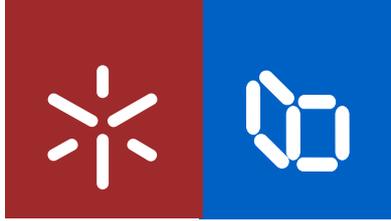


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Carminda Rosa da Rocha Soares

**A queda em Gonçalo M. Tavares: *animalescos*
e *Short Movies***

outubro de 2016



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Carmina Rosa da Rocha Soares

**A queda em Gonçalo M. Tavares: *animalescos*
e *Short Movies***

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Lusófonas

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Rita Patrício

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à professora Rita Patrício pela disponibilidade e paciência, cujas críticas e sugestões foram indispensáveis para a conclusão deste trabalho.

À Universidade do Minho, professores e colegas que contribuíram para a minha aprendizagem e entusiasmo.

Aos meus pais por me ensinarem boa parte do que hoje sei, e me concederem o tempo e paz necessária para a minha realização pessoal e profissional.

Aos meus irmãos, Maria Soares e Tiago Soares, por me desafiarem todos os dias a ser melhor e me mostrarem que a vida faz-se da procura.

Aos amigos por exigirem de mim.

Resumo

A presente investigação tem como propósito analisar a figura da queda em duas das obras de Gonçalo M. Tavares: *animalescos* e *Short Movies*. A queda é figura central na obra do escritor e representa uma sociedade imoral, próxima da decadência, que se mostra a caminhar para um lugar de retrocesso e perversidade.

Partindo de uma abordagem preliminar sobre a queda no *corpus* em análise, aprofundar-se-á o estudo da queda como fronteira entre o humano e o desumano.

Os volumes em questão apontam para uma queda física e, simultaneamente, moral e social, presente nas imagens de guerra, animalidade, doença, loucura, morte e progresso técnico constantes na obra do escritor. É o mal, portanto, culpa de uma sociedade em queda, conduzindo o homem para o abismo da desumanidade.

Este trabalho pretende também estudar os tópicos literários do grotesco, do absurdo e do horror nas obras analisadas, essenciais para o entendimento global do presente *corpus*. Para além de tudo isto, analisar-se-ão as estratégias narrativas do autor como determinantes para a configuração da queda nos volumes em questão.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, *animalescos*, *Short Movies*, queda, humano, desumano

Abstract

The following research aims to analyze the figure of the fall in two of the Gonçalo M. Tavares' books: *animalescos* and *Short Movies*. The fall is the central figure in the writer's work and represents an immoral society, near to decay, in direction to a place of retreat and perversity.

Starting with a preliminary approach on the fall in the books under review, this work will investigate the fall as the border between the human and the inhuman.

The volumes in question point to a physical and, also, moral and social fall, present in the images of war, animality, disease, madness, death and technical progress that are persistent in the writer's books. Therefore, the evil is guilty of a society's fall, leading the man into the abyss of inhumanity.

This work also aims investigate the literary topics of the grotesque, the absurd, and the horror, essential to the overall understanding of the books. In addition to all this, the dissertation pretends analyze the narrative strategies of the author as decisive to the reading of the fall in both volumes.

Keywords: Gonçalo M. Tavares, *animalescos*, *Short Movies*, fall, human, inhumane

Índice

Lista de abreviaturas das obras analisadas	x
1. Introdução.....	11
2. As fronteiras entre o humano e o desumano.....	15
3. Matérias e estratégias narrativas.....	25
3.1 Animalidade e imoralidade.....	25
3.2 O corpo, a máscara e os monstros.....	41
3.3 Loucura.....	49
3.4 A moral da máquina.....	57
3.5 Figuras do grotesco.....	69
3.6 A realidade absurda das imagens.....	83
3.7 Duas experiências de ritmo e queda.....	97
4. Conclusão.....	107
5. Bibliografia.....	111

Lista de abreviaturas das obras analisadas:

anim – Tavares, Gonçalo M., *animalescos*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013

SM – Tavares, Gonçalo M., *Short Movies*. Lisboa: Editorial Caminho, S. A., 2011

(...) avanço na queda como alguém que julgasse que pode acelerar esse movimento, não te apresses, os rápidos os lentos, todos caem à mesma velocidade, eis o que me ensinaram, podes ser campeão de cem metros, podes não ter capacidade para mexer um pé, estás de cadeira de rodas e caís mais rápido do que o atleta, eis como são as coisas e como a queda substitui deus nos pormenores, eis que a queda nivela, meu querido, estás pesado (...) (*anim*: 11/12)

1. Introdução

A presente investigação tem como propósito analisar a presença da queda em *animalescos* e *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares, refletindo sobre as fronteiras entre o humano e o desumano.

Com mais de 30 obras publicadas em 15 anos, o escritor português Gonçalo M. Tavares é já considerado, por muitos, como o melhor da sua geração. Para isso tem contribuído a construção, em progresso, de uma obra diversificada, coerente e detalhada, “marcada por uma clara determinação de fazer território” (Mourão, 2011: 46). Aliás, a aposta de Tavares na publicação de livros bastante diferentes em termos de forma, o que torna que cada livro seja invariavelmente distinto do anterior, a “arrumação genológica” (Mourão, 2011: 46) que marca as suas obras - embora haja, inclusivamente, volumes que, parecendo incluir-se num dos géneros, não são abrangidos por nenhum¹ - e a própria decisão de atribuir aos seus livros a condição de cadernos numerados consoante a data da sua publicação sublinham a preocupação do autor na construção dum caminho distinto do habitual. Também a sua escrita crua, fria, escura, desconcertante, marca distintiva do autor, é, certamente, em parte responsável pela existência de “um antes e um depois de Gonçalo M. Tavares” (*apud* Caetano, 2010), como referiu o nobel José Saramago.

A queda é um dos temas transversais à sua obra e vem servindo como metáfora para a sociedade atual, já que, para o escritor, “[o] grande movimento do século XXI, parece-me, é o da queda” (*apud* Mexia, 2010). Portanto, Tavares tende a descrever a sociedade

¹ “Desde logo, há uma arrumação genológica: livros marcados como teatro, poesia, romance e ficção, sendo que este último rótulo designa livros compostos por pequenas estórias. E há uma questão genológica em negativo: há livros que não aparecem marcados, embora, respeitando a lógica interna que se parece deduzir deste território, facilmente se pudessem arrumar como poesia ou como ficção” (Mourão, 2011: 46).

contemporânea como uma sociedade em decadência e não se inibe de criticá-la e acusá-la. Aliás, segundo ele, esse é o dever da literatura, inquietar: “o mais importante da leitura não é quando lemos as letras mas quando levantamos a cabeça depois de ter lido uma frase” (*apud* Coutinho, 2015). Os seus livros são profundas reflexões sobre o mundo, essencialmente sobre o homem e a sua condição.

Em toda a obra do escritor a queda tem um vasto valor simbólico. Tavares usa a figura da queda para escrever sobre o declínio moral e corporal do homem. Esta investigação tem como intento fazer uma análise, em *animalescos* e *Short Movies*, das diferentes figuras da queda, partindo depois para a leitura em particular de um problema específico: as fronteiras entre o humano e o desumano, isto é, a queda do homem para o abismo do desumano, da maldade.

Esta dissertação tem, portanto, como objetivo (1) verificar como se desenvolve a metáfora da queda em *animalescos* e *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares; (2) investigar a metáfora da queda como fronteira entre o humano e o desumano, partindo de dois pontos essenciais: a decadência moral e social do homem, aproximando-o do animal, e a metamorfose física do homem, atribuindo-lhe traços bestiais; (3) e finalmente analisar as estratégias narrativas de *animalescos* e *Short Movies*, confrontando os dois livros, para perceber como é que elas podem conduzir a diferentes experiências de queda.

A vasta e importante obra do escritor tem sido alvo de várias investigações e estudos críticos. No entanto, as investigações, ensaios ou artigos sobre a obra do escritor focam-se preferencialmente no mal, no holocausto, e na relação homem e técnica, referindo apenas em linhas gerais a metáfora da queda. O foco central desta investigação, o movimento descendente do homem para o desumano, inclui, entre outros, os tópicos atrás expostos.

De todas as investigações, importa destacar “Parábolas do absurdo nos livros de Gonçalo M. Tavares” de Maria Lopes de Freitas, onde se estuda a ocorrência de marcas da literatura do absurdo na tetralogia *O Reino*, confrontando-o com Kafka e Beckett. A autora chega a abordar a queda nos dois últimos romances do autor: *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*. Esta queda é, no entanto, a queda drástica do herói, uma queda de poder e de estatuto sofrido pelas personagens ao longo dos romances. De referir também “A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares” de Maria Araújo e Marques e “Do Corpo e do Mal n’O Reino de Gonçalo M. Tavares” de Sandra de Sousa, ambos estudos sobre o corpo, o mal e o universo destrutivo da

humanidade nos quatro romances de Tavares. Em “*Corpus Mobile: uma descida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares*” e “Gonçalo M. Tavares, Leitor de Michel Foucault”, Márcia Seabra Neves procede a uma análise da loucura e animalidade presentes em *animalescos*, fazendo dialogar este texto com autores como Francis Bacon, Gilles Deleuze e Michel Foucault. De realçar ainda os ensaios de Pedro de Menezes, “A natureza não reza, sobre a tetralogia o reino de Gonçalo M. Tavares” e “A era da técnica em “animalescos” de Gonçalo M. Tavares” que dão conta do progresso técnico como um dos motivos da decadência do homem. Os artigos “Ver para escrever: *Short Movies*, de Gonçalo M. Tavares” de Rita Patrício, “Imagens, fragmentos, ligações. Sobre *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares” de Eunice Ribeiro e “O olhar cinematográfico: *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares de Sónia Miceli refletem, essencialmente, sobre a presença das imagens em *Short Movies* e o discurso fílmico que marca a narração. Por fim, importa não esquecer um artigo de Luís Mourão onde o autor se debruça sobre os três primeiros romances de Tavares para analisar o seu território textual como representação ficcional do presente. Estas investigações, ao tratarem de temáticas próximas, foram um ponto de partida e um apoio para o presente estudo, que pretende aprofundar o tema específico da queda em dois textos particulares de Gonçalo M. Tavares: *animalescos* e *Short Movies*.

animalescos e *Short Movies* foram, portanto, o *corpus* escolhido. Os dois livros estão pouco presentes na atual bibliografia sobre o autor, possivelmente por serem livros recentes e, talvez, por serem considerados dos livros mais experimentais de Gonçalo M. Tavares. A maioria das análises existentes ocupa-se da tetralogia *O Reino* e da epopeia *Uma Viagem à Índia*, sendo ambas obras de valor incontestável. No entanto, é o próprio autor a considerar que os seus livros não são hierarquizáveis: “Os livros são diferentes entre si e não são comparáveis numa hierarquia.” (Tavares *apud* Mello, 2010). Compostos por fragmentos que narram diferentes histórias - em todas elas o mal e o absurdo surgem como personagens principais - *Short Movies* e *animalescos* são livros que rompem com a visão encantada do mundo. São textos negros que vão ao limite da desumanidade do homem, onde a presença da queda, quer real, quer simbólica, é constante.

Crê-se, portanto, que esta análise seja pertinente para o estudo da obra de Gonçalo M. Tavares.

Para o desenvolvimento desta investigação, partir-se-á inicialmente de uma abordagem geral sobre a metáfora da queda no presente *corpus*, para depois refletir

sobre uma das questões que lhe está associada: a das fronteiras entre o humano e o desumano. A partir de uma análise crítica e interpretativa de *animalescos* e *Short Movies*, refletirei sobre as matérias e as estratégias narrativas de Gonçalo M. Tavares no *corpus* em questão, confrontando os dois livros no esforço de esclarecer as suas semelhanças e diferenças. *Short Movies* e *animalescos* são livros semelhantes em termos daquilo que se quer contar, mas não deixam de ser livros diferentes na forma de o contar, o que conduzirá a diferentes modos de leitura da queda.

Como já foi referido, a queda presente no universo literário de Gonçalo M. Tavares é ponto essencial nos seus textos e pretende-se, portanto, perceber a sua importância para a compreensão e definição da sua obra. Tornar-se-á, portanto, pertinente pensar o mal, o horror, o absurdo na obra de Tavares, tendo em conta o lado negro da sua escrita.

De destacar que, embora o presente estudo parta de dois livros de Gonçalo M. Tavares, considera-se também essencial a leitura da restante obra do autor, remetendo sempre que necessário para artigos, entrevistas ou outros textos do escritor.

2. As fronteiras entre o humano e o desumano

Todos caímos, de uma maneira ou de outra: “os rápidos os lentos, todos caem à mesma velocidade” (*anim*: 11)². E por ser transversal ao homem, a queda é-o também à arte, basta falarmos de Bas Jan Ader, Yves Klein, Albert Camus, Franz Kafka. Queda implica automaticamente diferentes tipos de leitura, quer de cariz negativo, quer positivo: queda enquanto movimento físico; decadência moral, social ou física; atração por alguém ou alguma coisa; ou mesmo queda como precedência a uma renovação. Palavra polissémica, a queda é transversal ao homem e à vida humana.

Em Gonçalo M. Tavares a queda é lugar essencial. Tavares é um escritor de obsessões. “Cai”, assim sendo, ao longo das suas obras, em desmedidas narrações e descrições sobre a queda da humanidade: violenta, crua, agreste. Esta queda ultrapassa o sentido literal e surge com múltiplas figurações, todas elas irremediavelmente relacionadas com o lado negro e obscuro da humanidade. Morte, loucura, doença, guerra, esquecimento, fracasso, incomunicabilidade, transfiguração, declínio moral são algumas das possíveis leituras que se pode encontrar nos livros do escritor e que nos dão a conhecer uma sociedade que caminha para uma direção por ela não desejada, isto é uma sociedade em queda: “A queda é isso. Vamos por força gravítica e não decisão individual” (Tavares *apud* RTP, 2012). Dito por outras palavras, a queda deixa de ser algo consciente, controlável e contornável, já que esta implica, independentemente da durabilidade e das qualidades do corpo que cai, uma situação sem apoio, onde a resistência se torna impossível. Isto é, inteligência, beleza, bondade ou qualquer outra qualidade não mudam ou evitam o destino de alguém em queda, tomando a palavra no sentido literal. Esta retira identidade ao sujeito, transformando um corpo com determinadas qualidades e competências simplesmente num corpo em queda.

Num excerto de *Canções Mexicanas*, Gonçalo M. Tavares descreve a queda como algo indispensável que alimenta a sociedade, “energia que substitui o petróleo” (Tavares, 2011: 38). As diferentes quedas traduzem-se em energia gravítica que mantem a cidade em movimento. Mas são essencialmente as quedas mortais dos corpos humanos que dão a verdadeira “comida ao mundo” (*ibidem*: 37). Os corpos em queda, já sem nome, sem identidade, vão permitir que a cidade ande, vão alimentar os “cães”. É um texto em que o narrador compara a cidade a um abutre que não aproveita a carne,

² Em diante sempre que citados *animalescos* e *Short Movies* serão abreviados como *anim* e *SM*, respetivamente.

mas sim o que está à volta dela, a energia que o corpo largou. E é assim que se alimenta uma sociedade, que se sobrevive, através da queda dos outros: “e sim, eis o belo mundo em que poderemos crescer mais fortes, o mundo em que a cidade se alimenta da queda, das várias quedas”. E esta imagem da queda como alimento do outro não deixa de ser irónica e fazer pensar, porque esta forma de sobrevivência da cidade é também um gesto firme em direção à sua decadência, já que a salvação de uns obriga ao fim de outros e, conseqüentemente, à falsidade e fingimento nas relações sociais.

No entanto, a queda surge simultaneamente, ao longo da obra de Tavares, no sentido oposto, - o que não deixa de ser recorrente no escritor, o despejar de uma simultaneidade de reflexões sobre a mesma ideia sem a necessidade de eleger propriamente uma - ou seja como algo que se prepara, que se estuda, para o qual se treina: “Avanço, tenho pressa, tento acelerar para conseguir cair, como alguém que treina uma qualidade para ser forte noutra (*anim*: 11). Logo, se a queda nos aparece como uma queda inconsciente e não pretendida, concomitantemente pode também implicar um esforço acrescentado, porque “queda é um acontecimento para levar a sério” (*anim*: 96), é “uma construção, a queda, não é um desastre um acidente uma distração,” (*anim*: 96).

Algumas personagens surgem, inclusive, como empreiteiros da sua própria queda: “Aqui vou eu dedicado à queda como alguém que se dedica a cantar ou a construir” (*anim*: 92) Este fazer é evidente no velho que em *animalescos* escava um buraco para cair. Depois de se descobrir finito, fora do seu tempo, o velho prepara o seu fim. E apesar de um rol de outras possibilidades, ele “prefere a queda, é nela que trabalha há muitos anos” (*anim*: 92). No fim, já “vestido” pelo buraco, são os filhos que o cobrem de terra como pagamento de uma promessa, agigantando ainda mais o horror da cena.

Mas a escolha da queda como única solução, caminho último para o desespero, não é apenas decisão tomada pelo velho de *animalescos*, as personagens de um outro excerto também o fazem. Depois de perceberem que o único caminho lúcido é junto ao chão, a rastejar como os bichos, as personagens pedem para cair com a leviandade de quem pede uma água, porque:

(...) já que aqui chegámos queríamos pelo menos poder cair, é isso que pedimos, levantamos o braço como se estivéssemos num restaurante de perversos e pudéssemos pedir uma queda como quem pede água, uma queda!, e quem está neste estabelecimento a que chamamos mundo está aqui para nos servir na maldade e

apressa-se a corresponder ao nosso pedido, já que estamos aqui e chegámos aqui abaixo, que se abra ainda mais um buraco e que o corpo vá até ao sítio onde as pessoas já não se levantam (...) Não se trata de cair porque se tem de cair devido a uma lei geral do mundo, trata-se de cair por ordem individual, por um animal estar excitado (*anim*: 117/118)

Os dois últimos excertos são, portanto, exemplo de uma queda triste, não irremediável, mas opcional. A decisão é crítica, há que escolher entre cair e um estado de inutilidade, tendo em conta que independentemente da decisão o destino será sempre deplorável. A queda, mesmo opcional, tem naturalmente sentido negativo.

Importa, também, destacar um excerto de *O torcicologologista, Excelência*, em que uma das personagens discorre sobre a queda como uma sorte:

- E eis aqui uma bela frase, mas também uma assustadora:

«Há dias em que cair é uma sorte.»

- O que quererá isso dizer?

- Não sei. Mas assusta. Cair é uma sorte... Que não tenha dias assim, Excelência, em que cair seja uma sorte. (Tavares, 2015: 46)

Todo o texto é marcado pela ironia, e, por isso, quando confrontado com o significado da frase “Há dias em que cair é uma sorte” um dos Excelências admite que não quer ter sorte dessa, talvez porque ter a queda como sorte significa ter tudo o resto como azar.

A queda surge, portanto, em Tavares como símbolo do mal. Ambos os termos estão irremediavelmente associados.

Se, por um lado, o autor tem publicado livros que se diferenciam bastante em termos de forma, por outro, existe sempre um traço que lhe é permanente: o mal. Tavares escreve essencialmente sobre o mal, porque também é assim que vê o mundo: a maldade é condição essencial para sobreviver nele.

Mas Gonçalo M. Tavares não é um escritor meramente experimental. Tem temas que procuram manter uma alta densidade verbal. Dois predominam: um tem a ver com a própria literatura, que avalia a sua elasticidade e os seus limites em cada livro publicado. Outro é o mal, a energia do mal, a crueldade, a capacidade de se viver num espaço de relações de força (Coelho, 2005).

O mal, intrínseco à obra de Tavares, foi já largamente estudado. Segundo George Bataille, em *A Literatura e o mal*, ele é inerente à literatura e condição fundamental para o seu valor: “A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal — uma forma penetrante do Mal — de que ela é a expressão, tem para nós, creio eu, o valor soberano” (Bataille, 1989: 6).

Com uma vasta obra dedicada a uma reflexão sobre o mal, Bataille designa-o como sadismo, ou seja, toda a ação que não pretende nenhum benefício, a não ser o prazer. Ações cuja finalidade é o proveito material não podem ser consideradas “como expressivas do mal” (*ibidem*: 14). O mal é aquele que é genuinamente perverso, que vai além da vantagem obtida com ele. A reflexão de Bataille apresenta ainda a literatura como uma das principais vozes para a expressão pura do sadismo. Sem ele, ela deixa de ter interesse: “A literatura não é inocente, e, no fim de contas, deveria confessar-se culpada” (*ibidem*: 6).

Também Tavares não vê a literatura sem perversidade, ela é essencial para “percorrer o verso, o outro lado, o que não é visível” (*apud* Queirós, 2015). A presença do mal em Gonçalo M. Tavares é de alguma forma representação de um mundo condenável e egoísta. Ele mal dá corpo à queda e surge como pretexto do autor para alertar para o declínio irremediável da sociedade atual e com ela o declínio do homem. O homem é, aliás, elemento central nesta queda, ele é simultaneamente causa e vítima da falência humana, isto porque a essência do mal está nele mesmo: “A desumanidade faz parte do humano. Onde há humano há a possibilidade de desumanidade. Só não há desumanidade onde não há humano” (Tavares, 2013).

Surge, atempadamente, a aclamada questão que fez e ainda faz correr tinta no campo da literatura: serão os homens naturalmente bons ou maus? *Homo homini lupus*, frase empregada por Hobbes em *Leviatã*, é uma das tantas respostas da literatura para este assunto. Ao declarar o homem como o lobo do próprio homem, Hobbes descrê totalmente na possível bondade e crê que a maldade, essa sim, é subjacente ao ser humano. Para o filósofo, o homem é um ser egoísta, imoral, cujo único objetivo é a sua própria satisfação e a busca interminável do poder. Essa busca só cessa aquando da sua morte. O instinto do mal é, portanto, inerente à humanidade, a maldade faz parte de si.

Estas declarações de Hobbes parecem muito evidentes na obra de Gonçalo M. Tavares. O autor mostra sempre o pior do ser humano, levando, inclusive, a atitude dos homens ao limite do desumano, pintando a regressão da humanidade, cada vez mais funda, para debaixo da terra: “Poucos milímetros a cada ano somos nós aos poucos

enterrados, só que não o notamos porque é no tempo, não no espaço” (Tavares, 2011: 13). Em *animalescos* e *Short Movies* isso é ainda mais claro.

É uma queda dura, aquela que está presente em *animalescos* e *Short Movies*. Com loucos sem cabeça, filhos que enterram o pai vivo, homens a correr assustados à volta de uma mesa, ou homens que imitam macacos. São livros negros que abordam sem meias palavras a crise da humanidade e que mergulham impulsiva e brutalmente na maldade que dela faz parte. Maldade essa sempre mais rápida e devastadora que a bondade:

A bondade desce do céu, como se entre o solo sujo e a limpeza das alturas existissem umas belas escadas; enquanto a maldade cai do céu, como a bomba e a pedra, e o diabo também em poucos segundos está cá em baixo. E tal diferença de velocidade talvez explique algo: o mal em queda chega num segundo, o bom deus desce como quem flutua, sem pressas. Quando chega cá abaixo: o caos, a desordem e a violência instalados (*anim*: 59).

Neste excerto de *animalescos* bem e mal são associados a diferentes tipos de velocidade e movimento. O mal remete invariavelmente para a queda, uma queda súbita que se assemelha “a bomba e a pedra”, enquanto a bondade se circunscreve ao movimento lento e flutuante, que, em vez de cair, “desce”. E esta reflexão alimenta a ideia de uma maldade abrupta e imprevista que domina a terra, enquanto o bem se demora. Este atraso é justificado pela falta de pressa do “bom deus”, revelando, de forma irónica, a não existência da bondade, ou pelo menos, a existência de uma bondade ou de um Deus hipócrita que se atrasa enquanto o “caos, a desordem e a violência” se instalam. Esta crença na maldade mundana é marcadamente presença em Tavares. Não são meras cristalizações de ideias ou pensamentos, são corpos vivos de incerteza, dúvida e descrença no bem. O mal serve-lhe de alguma forma como religião. Já a queda frequentemente desponta como uma substituição de Deus, visto a inaptidão deste último. É ela que funciona como balança, equilíbrio entre o bem e o mal: “e como a queda substitui deus nos pormenores, eis que a queda nivela, meu querido,” (*anim*: 12) Aliás, não deixa de ser interessante esta visão da queda como forma de ensinamento, como forma de punição: “Não há pior castigo do que estar a cair” (*anim*: 11).

Este mal, carimbo indissolúvel no mundo de Tavares, é matéria infalível e potente, possivelmente porque tem constantemente como difusor o vento. É ele o responsável pela loucura dos homens, pelo absurdo, pelas tragédias do corpo: “(...) vem o vento

bora, o vento que faz as cabeças loucas, e o vento Bora entra na boca, roda dentro da boca, um redemoinho em terra seca;” (*anim*: 10), “este vento tem fama de funcionar como um sabre no meio da cabeça (...)” (*anim*: 13). Esta tarefa atribuída ao vento reforça a celeridade e ligeireza com que o mal é disseminado. É o vento que sopra em todas as direções, “potente e frio”, um dos responsáveis pelo derrame célere do mal. A culpa atribuída à Natureza vai ao encontro da culpa atribuída a Deus. A essência do mal está já na essência do mundo, sem hipóteses possíveis de fuga.

Paralelo a esta linha de pensamento está, em *Short Movies*, a ideia do vento como premonição da chegada do mal, aviso ou ameaça que prepara o homem para a maldade e evita a estranheza face à sua presença conturbada:

Mas o vento tem razão, e o vento faz coisas que nos anunciam momentos trágicos, muito antes de a nossa inteligência perceber. E por isso é que, graças ao esperto do vento, não nos choca tanto o aparecimento daquele homem estropiado, que vem – com poucos membros e com muita ajuda – mostrar que o vento sabe bem o que faz, que não é assim tão caótico e burro (*SM*: 54).

O vento tem assim uma dualidade de papéis: ora adverte para a existência do mal, ora é ele mesmo difusor desse mal.

Como vimos, o desencantamento pelo mundo e a visão anti-humanista, características do escritor e presentes no *corpus* em análise, são afluentes de uma matéria maior: o mal. Mas Tavares não se limita a tematizar o mal, ele é igualmente intrínseco à sua linguagem: fria e bruta. Aliás, a escrita de Tavares veste a maldade, engrossa-a e torna-se indispensável para falar o mal. Segundo Luís Mourão:

A impassibilidade e a depuração severa da sua linguagem não é apenas um tom, mas a pele fria deste *corpus* e do mundo que vem nele. Ou dito de outra maneira, o desapego desta escrita não é uma opção estilística, é o próprio desapego de um mundo regido por forças nuas que se confrontam sobre um pano de fundo de indiferença moral (Mourão, 2011: 52).

A escrita dura de Tavares é justificada pelo autor como uma linguagem para acordar, para denunciar. O autor usa o texto para “bater na cabeça das pessoas com certa força”³ (Tavares, 2015: 148).

A importância atribuída à linguagem é mais um dos cunhos da sua obra. Ela é essencial no trabalho de contar. As palavras têm peso, força, são “ferramenta” com múltiplas funcionalidades. Portanto existem palavras que “puxam para baixo (...) e palavras que são como helicópteros, que puxam para cima” (Tavares *apud* Ribeiro, 2015: 73), palavras que ora chamam para a realidade ora fogem dela. A decisão é exclusiva do leitor, escolher as palavras que quer ler: “Se queremos que as palavras nos embalem, para podermos adormecer, há palavras que servem para isso. E há palavras que nos acordam, que constantemente nos acordam, mesmo que tenhamos muito sono”.

Tavares escreve indubitavelmente para acordar.

O jogo com o mal conduz Tavares por uma estética de linguagem alternativa, concisa, visual e crua, marcada pela obscuridade de estilo, perturbação do sentido, e com espaço para a ironia, o *non-sense*, o horror e o grotesco. Estas marcas do absurdo e do insólito são visíveis na construção de personagens, descrições do ambiente, na forma de narração. Gonçalo M. Tavares foge à escrita comum, vai além do esperado e no exercício da própria linguagem desenha a maldade. Esta forma de escrever ajuda o leitor a pensar o mal.

³ - No fundo eu bato é na cabeça das pessoas. É uma maneira de as acordar, sou um pensador, mas utilizo os músculos para bater na cabeça das pessoas. Nada de mais.

- Você gosta de bater na cabeça das pessoas já percebi, mas e essas excelências da cidade o que dizem? Concordam com a ideia de vossa excelência lhes bater na cabeça?

- Por norma, como já lhe disse não põem qualquer problema, alguns, no entanto, fazem uma ou outra pergunta, mas é raro. Por vezes perguntam sobre os meios técnicos utilizados, por exemplo assim: para bater com força na minha cabeça vossa excelência pretende usar que instrumento?

- É uma questão importante, eu próprio se tivesse nas mesmas circunstâncias colocaria essa questão.

- Exato. Então nessa altura eu explico que pretendo bater com força na cabeça dessa pessoa, utilizando um livro de 600 páginas. Este.

- Meu deus, que livro enorme.

- Capa dura.

- Isso decerto não mata, mas pelo menos maltrata.

- É verdade, mas tudo fica claro desde o início. Mostro o livro e digo: pretendo bater na sua cabeça com esta ferramenta.

- O livro? Ferramenta?

- É uma definição possível. O que interessa é que gosto de bater na cabeça das pessoas com certa força.

Isso é curioso? E tem outros passatempos?

- Tenho, mas são mais individualistas?

- Coleção de selos?

- Sim.

- Que egoísmo! (Tavares, 2015:145-149)

O mal em Tavares é material moldável e aparece sobre todos os prismas possíveis. No entanto, a sua presença cinge-se essencialmente ao homem com denúncias prementes dos males do corpo e da mente. Corpo e mente estão sujeitos um ao outro. No entanto, a maldade instaura-se primeiramente no interior até alcançar o exterior. A doença começa a nível mental e moral para depois se espalhar até ao exterior, conduzindo progressivamente a uma doença física.

A doença mental é assim encarada como uma racionalidade não lógica, marcada por uma certa animalidade ou pintada em tons de loucura, presença constante, aliás, na escrita de Tavares:

Além daquelas questões básicas do amor e da violência, acho que a questão da loucura e da perda da razão é uma coisa central para mim, e muitos dos meus livros estão centrados nessas questões. Enquanto, por um lado, há livros muito racionais, lógicos, por outro há livros em que predomina o fascínio pela loucura (*apud* Fogaça, 2013).

Em *animalescos* e *Short Movies* a loucura surge ajustada à queda. Ao longo da narração personagens e mais personagens vão sendo infetadas por “um vírus (que) não sai” (Tavares, 2013: 10). Assiste-se à loucura como fuga à razão, e simultaneamente como um estado adiantado da morte, porque “A cabeça, que virará crânio, já está vazia. A loucura é o já-está-aí da morte” (Foucault, 2004: 16). É uma morte que começa na cabeça e se alastra para o corpo.

Aliás, a morte é também uma das suas leituras mais frequentes da queda. O corpo finito e frágil, exposto ao tempo:

nada que te deva encantar, uma mulher cai de uma árvore e dizem que tudo aconteceu porque ela era velha de mais; abre-se uma vaga no lado escuro e é para lá que é atirado este corpo, terra por cima, terra negra do solo mais alto, uma negrura compacta, sem falhas; estamos em 2011, levanto a cabeça (*anim*: 99).

No entanto, ela não é simplesmente material de contar, mas presença fundamental na maneira de viver do escritor. Segundo ele, a ideia da morte ajuda o homem a fazer o essencial em vida, isto é, o fim chama para a urgência de viver e como viver.

(...) Há algo que é uma constante em mim: pensar muito na morte. É mais do que ter a morte presente, é uma constante enquanto ponto de partida. (...) A pergunta

certa não é o que fazemos; é o que fazemos enquanto estamos vivos. Essa pergunta coloca responsabilidade nas coisas. Por outro lado, tudo fica mais fácil. Há problemas que parecem importantes que ficam irrelevantes. Ao responder à pergunta “o que é que faço enquanto não morro?” dirijo a energia para o que acho essencial e não me disperse (*apud* Lucas, 2013).

E se a morte apresenta o corpo no seu tom máximo de degradação, não obstante, são comuns corpos corruptos como sinónimo da sua decadência.

A queda surge, portanto, repetitivamente como figura do mal em Gonçalo M. Tavares. Surge em diferentes sentidos e figurações e como sinónimo ou resposta à instabilidade e inquietação física e mental do homem. Estas e muitas outras questões serão analisadas ao longo desta investigação. Os próximos capítulos, devido à vastidão e múltiplas hipóteses de queda, focar-se-ão na queda do homem para o abismo do inumano, ou seja, nas fronteiras entre humano e desumano.

3. Matérias e estratégias narrativas

3.1 Animalidade e imoralidade

“Dar um nome humano a algo que acontece no mundo é uma das maneiras de humanizar o monstruoso e o informe que não entendemos” (Tavares, 2010: 207). É a partir desta frase em *Matteo perdeu o emprego* que partimos para uma análise da animalidade e imoralidade em Gonçalo M. Tavares, porque a tentativa de humanizar o monstruoso para o tornar lógico e racional vai ao encontro da fuga do homem a tudo que lhe é estranho, como o é a sua animalidade.

A animalidade do homem tem vindo a ganhar espaço na literatura contemporânea, onde se tem discutido cada vez mais o lado animalesco do ser humano. Já no século XVI, Michel de Montaigne discorreu sobre a relação homem e animal bem como as suas semelhanças e dissemelhanças em ensaios como “Da crueldade” e “Apologia de Raymond Sebond”. O filósofo, ao longo dos seus ensaios subverte a ideia do indivíduo como a autoridade máxima da escala dos viventes e estabelece uma proximidade entre homem e animal: “há maior diferença entre um homem e outro do que entre um dado animal e o homem (Montaigne, 1991: 215) Sendo assim, o autor crê numa existência animal, e inclui a natureza animal na definição de humanidade.

Um outro autor que importa referir é Jacques Derrida que se aproxima dos princípios de Montaigne. Em *O animal que logo sou* o filósofo assinala o constrangimento do homem perante a sua animalidade num episódio onde descreve o desconforto que não consegue reprimir em estar nu em frente a um gato: “Tenho pressa de recobrir a obscenidade do evento, em uma palavra, de me cobrir. Um só pensamento me ocupa: cobrir-me, por pouco que seja, ou o que dá no mesmo, fugir, como se eu expulsasse a mim mesmo” (Derrida, 2002: 27) Derrida diz que é na sexualidade que a proximidade com o animal é mais transparente. Apesar de estarem de igual para igual, já que o gato também não está vestido, ele mantém a necessidade de se cobrir, de resguardar as suas verdades. Na realidade, porque o gato não está nu, mas é nu. E, semelhante ao confronto de Montaigne com a sua gata, o olhar do animal faz Derrida questionar-se sobre si mesmo, sobre os limites da sua humanidade bem como os da sua animalidade:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar (*ibidem*:31).

Derrida vai mais longe e ao empregar o termo *animot*, obriga a refletir sobre como o homem usa a linguagem como uma das justificativas para se afastar dos animais, colocando-se acima deles, num claro argumento anti-cartesiano.

A realidade é que ao longo da história o homem tem vindo a libertar-se da sua condição de animal humano. Assim sendo, a sua identidade tem sido edificada pelo confronto à animalidade, lutando violentamente contra o animal que existe dentro do homem, no esforço de o reprimir. A negação da sua natureza animal acontece como gesto para garantir a preservação da humanidade⁴. O homem tende a afastar-se daquilo que o envergonha para evitar cair irrefletidamente na animalidade, como uma espécie de isolamento para impedir o contágio e garantir a sua segurança: “estuda para louco, estuda para animal, como é difícil estudares para animal depois de tantos anos a ensinares o inverso” (*anim*: 18). O animal tem, portanto, amparado a construção da identidade do homem, caminho que ele não deve seguir para garantir a sua humanidade.

Na literatura, para além dos autores referidos anteriormente, basta citar autores como Hilda Hilst, Helberto Helder, Kafka, J.M. Coetzee que têm vindo a dissipar as fronteiras entre o humano e o desumano, ousando ir contra a esta renúncia da animalidade. Exemplo disso mesmo é também Gonçalo M. Tavares, que estabelece uma linha muito ténue entre homem e animal.

Em Gonçalo M. Tavares a animalidade relativa ao homem revela-se através do termo “animalesco”, termo este adotado recorrentemente no decorrer da escrita do autor e que remete não para uma delimitação clara entre estas duas naturezas, mas para a tal zona de indiscernibilidade entre homem e animal, a zona de indiscernibilidade de que falava Deleuze em *Bacon: A lógica da sensação*. Isto é, homem e animal convivem numa zona

⁴ Em “Límiars do Humano. Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares”, Lígia Bernardino reitera a repressão exercida pelo homem sobre os seus instintos e pulsões animais: “Forças instintivas, pulsões incontroláveis: qualidades atribuídas ao animal não-humano, também presentes no homem, mas neste domadas pelo pensamento racional. Jacques Derrida interpreta o afastamento do homem em relação aos outros animais a partir do olhar destes; conforme escreve, o animal “me donne à voir la limite abyssale de l’humain: l’inhumain ou l’anhumain, les fins de l’homme, à savoir le passage des frontières depuis lequel l’homme ose s’annoncer à lui-même”. O homem enquanto superação da animalidade: a criação de clivagens inicia-se a partir de um autoconhecimento diferenciador, ato de arrojo por parte do homem, mas que coarta a possibilidade de uma relação com as restantes espécies” (2014: 112).

de indeterminação, onde em vez de se pensar em duas existências individuais, crê-se numa simbiose entre as duas naturezas. Sendo assim, o termo “animalesco” e o conceito filosófico de Deleuze remetem para esse espaço de indistinguibilidade dos limites de um e outro: animal e homem.

Vejamos uma breve explicação do termo “animalesco” no mais recente livro de Tavares “O Torcicologologista, Excelência”:

- Um corpo que não é lógico que não obedece à inteligência e à racionalidade dos números, é um corpo, como dizer... meus deus, será que posso utilizar essa palavra...
- Utilize, utilize... sem medo, estamos sozinhos.
- O que eu gostaria de dizer é o seguinte...
- Diga, diga.
- O facto de as boas regras da contabilidade não explicarem um milésimo dos comportamentos humanos só mostra o seguinte...
- Sim?
- Mostra que os comportamentos humanos não são verdadeiramente humanos. São irracionais, imprevisíveis, até aleatórios. Numa palavra, são...
- Diga, diga...
- ... pois... é isso mesmo... um corpo que não obedece à boa lógica da contabilidade é um corpo ANIMALESCO.
- Animalesco... que palavra terrível!
- Mas é a palavra certa. Repito: todo o comportamento humano que sai fora das boas regras da contabilidade é animalesco. Eis o que me parece (Tavares, 2015: 44/45)

“Animalesco” é portanto um corpo irracional, discordante, que vai contra aquilo que é lógico. Um corpo que nem é humano nem animal, mas feito de instintos e impulsos aleatórios. Apesar da palavra remeter para a qualidade do que é animal, o termo:

(...) reenvia para a forma nominal *arabescos*, ornamento de origem árabe, desenhado a partir de um entrecruzamento complexo de linhas curvas e emaranhadas. Sabendo que os arabescos islâmicos não admitem a representação de figuras humanas ou animais, a amálgama, ainda que implícita, dos termos *animal* e *(arab)escos* é cataforicamente indicial de uma escrita pictural da transgressão e do informe, em que o objeto não é animal nem humano, mas antes *animalesco* (Neves, 2014: 159).

A imprecisão do termo envia exatamente para uma indefinição na relação homem e animal. “Animalesco” remonta para a zona de indiscernibilidade em que homem e animal se diluem numa simbiose de naturezas, sem uma fronteira clara, e onde o corpo se liberta da sua figura e funcionalização tradicional. Este encontro entre duas naturezas impõe assim uma desterritorialização do corpo, ou seja, um afastamento das suas territorialidades pessoais e coletivas, que permite ao indivíduo uma total disponibilidade para chegar a um estado de alteridade e ao cruzamento com outras paisagens do “eu”.

Importa lembrar o conceito de corpo sem órgãos, criado por Artaud e mais tarde desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. O corpo sem órgãos é um corpo animalesco, isto é, um corpo que não segue a funcionalização habitual, responde antes por impulsos e desejos, feito de intensidade e potência. Um corpo sem órgãos sai das formas que são esperadas do corpo, procura fugir do modelo social que lhe é imposto: “O corpo é corpo/está só/ e não precisa de órgãos/ o corpo nunca é um organismo/ os organismos são os inimigos do corpo” (Artaud *apud* Deleuze e Guattari, 1995: 14).

Esta oposição ao organismo é visível num dos excertos de *animalescos* que expõe a repressão exercida pela organização dos órgãos:

(...) pegam num nómada, prendem-no à cadeira com cordas, choque eléctrico, impedem-no de se pôr a correr dali, desatam os nós, dizem estás livre e o animal já tem as pernas e o caminho, e tudo está disponível excepto a vontade, que é o principal, e a electricidade bem dirigida já a sacou – à vontade – para fora como se fosse um órgão (...) (*anim*: 19).

A organização dos órgãos incorre na retenção da energia, impedindo o nómada ou o animal, como nomeia o narrador, de avançar. Portanto, um organismo coloca restrições, retira vontade e intensidade ao corpo, porque o priva do seu estado puro de liberdade e intensidade, aprisiona-o “à cadeira com cordas”. José Gil afirma no seu livro *O Imperceptível Devir da Imanência*:

São também conhecidos os dois enunciados que acompanham em geral descrições do c-s-o: não é contra os órgãos, mas contra o organismo; é uma superfície de intensidade = 0, mas atravessada pelas intensidades mais potentes. O «organismo» é a organização dos órgãos estruturada em vista de um qualquer fim empírico. O organismo supõe uma organização dos órgãos que forma um obstáculo

à intensificação da energia livre. É por isso que, para construir o c-s-o, é necessário desfazer o organismo (2008: 184).

O corpo sem órgão é um corpo sem limites, um corpo intuitivo, dançante, que deixa de ser cerebral para ser totalmente intensidade e desejo. Um corpo na sua potência máxima.

Posto isto, Tavares aborda nas suas ficções esta animalidade presente no pensamento filosófico de Deleuze e Guattari. Aliás, nenhum outro livro de Gonçalo M. Tavares aborda de uma forma tão profunda as fronteiras entre o homem e o animal como *animalescos*.

animalescos é um livro inclassificável, sem princípio, meio e fim, onde Gonçalo M. Tavares entra num mundo de incoerência de palavras e ideias. Constituído por 36 histórias sem uma sequência ou uma trajetória lógica, o livro abana o leitor, confunde-o até lhe tirar o fôlego. Está longe de ser um livro tradicional. É uma obra difícil, profunda, que não deixa claro numa primeira instância aquilo que quer dizer, que quer contar, e que se revela um diagnóstico minucioso da humanidade.

É um livro sobre a bestialidade. Aliás, o paratexto já é revelador disso mesmo. Para além do título, a capa do livro faz já antever o que vamos encontrar ao desfolhá-lo. Carlos César Vasconcelos concebe a capa a partir da pintura de Francis Bacon⁵, pintor inglês conhecido pelo traço grotesco e macabro e pela obsessão pelo corpo. A pintura de Bacon desconstrói o corpo humano, desfigura-o para depois o recompor, manipulando e, ao mesmo tempo, questionando os limites do homem e a sua natureza animalesca:

Bacon limpa, apaga, rasura e esbate a imagem, desconstruindo e desorganizando o rosto, até fazer surgir aquilo que Deleuze considera serem “les traits animaux de la tête”, que não correspondem a formas animais concretas, mas antes a espíritos que assombram essas zonas de opacidade e conferem à cabeça a sua singular individualidade. Por outras palavras, os traços de animalidade descobertos não assinalam uma correspondência formal entre o animal e o humano, mas antes uma zona comum de indiscernibilidade entre o homem e o animal (Neves, 2014: 227).

Os corpos de Bacon são corpos fragmentados, inorgânicos, desterritorializados, que deixam de ser corpos humanos para ser carne. E a disformidade dos corpos surge “por motivos estéticos, porque (...) faz a imagem ser transmitida de maneira mais intensa, mais verdadeira” (Bacon *apud* Luz, 2000), perturbando o espectador e,

⁵ A pintura de Francis Bacon figurada na capa de *animalescos* é um retrato de Henrietta Moraes.

simultaneamente, obrigando-o à temível reflexão sobre o seu espírito animal. Bacon reconfigura, vai além da representação, narração ou imitação, cria antes uma figura que considera realista e proposição da sua verdade. Portanto, o pintor inglês isola a figura para revelar a sua verdadeira natureza.

Em *Bacon: A lógica da sensação*, um estudo sobre a obra de Bacon, Deleuze corrobora a ideia do devir animal presente no homem, isto é, uma rutura com as referências humanas e um espaço para um processo de alteridade:

Em vez de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é antes uma zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade, entre o homem e o animal. O homem devém animal, mas tal não acontece sem que ao mesmo tempo o animal devenha espírito, espírito do homem, espírito físico do homem apresentado no espelho como Euménide ou Destino. Nunca é combinação de formas, mas sim o facto comum: o facto comum do homem e do animal. A tal ponto que a Figura mais isolada em Bacon é já uma Figura aclopada, o homem em acoplamento com o seu animal, numa tauromaquia latente (Deleuze, 2011: 61)

Homem e animal confundem-se na pintura de Bacon, dando corpo e pintando a zona de indiscernibilidade, defendida por Deleuze e Guattari.

Esta indiscernibilidade é também evidente na epígrafe de *animalescos* que cita Deleuze: «quarta pessoa do singular; é ela que se pode tentar fazer com que fale.» A expressão surge numa entrevista presente no livro *A ilha deserta*, onde Deleuze cita Ferlinghetti pondo em evidência a existência de um outro, mas determinando-o como “singularidade pré-individuais e impessoais”:

Toda vez que se escreve, a gente faz com que algum outro fale. E em primeiro lugar, a gente faz com que fale uma certa forma. No mundo clássico, por exemplo, quem fala são indivíduos. (...) Nós descobrimos, todavia, um mundo de singularidades pré-individuais, impessoais. Elas não se reduzem aos indivíduos e nem as pessoas, e nem a um fundo sem diferença. São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados nem propriedade. O poeta Ferlinghetti fala da quarta pessoa do singular: é ela que se pode tentar com que fale (Deleuze, 2006:198).

A quarta pessoa do singular de que fala Deleuze é a mesma que Bacon procura nos seus quadros e a que Gonçalo M. Tavares faz surgir em *animalescos*. Não estamos nem a falar de homens nem animais, mas sim da zona de indiscernibilidade entre um e outro.

A fronteira entre o homem e o animal é esta quarta pessoa do singular e é também ela a protagonista deste livro. Aliás, o próprio título *animalescos* é todo escrito em minúsculas pondo, mais uma vez, em evidência uma obscuridade no estabelecimento de limites e definições. Ao optar-se pelas minúsculas sugere-se uma não convicção na delimitação a que a palavra obriga, até porque não é perceptível se o título se refere a um substantivo ou a um adjetivo, optando por não se categorizar aquilo que compõe o volume.

Também em *Short Movies* a desumanidade e animalidade do homem estão presentes, não de uma forma tão crua e violenta como em *animalescos*. Mas a descrição de imagens manifesta um olhar minucioso, cirúrgico no ato de observar, que vai pondo a descoberto uma desumana humanidade.

Short Movies é igualmente composto por fragmentos de texto que contam diferentes histórias. Em todas elas, o narrador lança um olhar pormenorizado e cinematográfico à humanidade e ao seu quotidiano. Um quotidiano absurdo com cenas de violência, de loucos expressivos, sapatos sem par e homens que correm assustados à volta de uma mesa. O quotidiano de uma sociedade que parece cair numa direção desconhecida, absurda.

Semelhante a *animalescos*, *Short Movies* é um livro onde o horror e o absurdo estão presentes a cada respiração e onde se aborda a animalidade do homem. A diferença está simplesmente na forma como essa animalidade é dissimulada ao longo da ação:

(...) as breves cenas descritas em *Short Movies* são vislumbres de mundos estranhos, muitas vezes absurdos ou de horror: há descrições de cenários de guerra, campos de refugiados, lixeiras, paisagens de despojos; as personagens convocam universos de doença, de loucura, de violência, de quase morte, de prenúncios de tragédia (Patrício, 2014: 223).

Tavares faz uso do quotidiano, do mais habitual gesto do homem, para projetar um olhar sem sentido no que está a ser narrado e volta a cair numa denúncia da sua obscuridade e bestialidade.

Aliás, a ideia de fuga do próprio eu, recorrente em *animalescos* e *Short Movies*, é matéria representada através da figura do espelho. O espelho permite o reconhecimento

do indivíduo e levanta questões sobre a sua identidade e, por conseguinte, humanidade. Por isso, as personagens ora fogem ora se revoltam contra o reflexo com que são confrontadas, porque o outro, o seu duplo, lembra-lhes a sua verdadeira natureza, da qual se envergonham.

(...) op op e aqui vou, desço do meu território, olho para os dois lados, comparo os animais comigo, levo um espelho, vou assustando as pessoas da cidade com um único espelho, avanço como um maluco com os pés descalços em pleno centro da cidade, as pessoas a andarem de um lado para o outro e o que lhes mostro é um espelho rectangular do tamanho de uma toalha das mãos, um espelho perfeito que vou virando para cada pessoa que se cruza comigo e eles estão com medo e fingem que é de mim mas é da imagem, e quem olha directamente para o espelho acelera o passo como se o espelho os atrasasse (...) (*anim*: 18).

O espelho é, portanto, motivo de confronto entre o homem e a sua essência, lugar que vem sendo evitado continuamente pela sociedade. Mas quando não evitado conduz a reacções impetuosas, como se pode verificar no excerto seguinte:

Um homem elegantemente vê-se ao espelho. Ajeita a gravata. Está longamente a acertar tudo, como se a roupa impecável que veste não fosse suficiente. A gravata, a camisa, o pequeno toque. O elegante casaco preto, as calças da mesma cor, um leve puxar do cinto.

O cabelo, penteia-o para um lado e para o outro. Aproxima o rosto do espelho. Tira algo, uma partícula mínima do canto dos olhos. Faz uma careta e outra. Um ar sério, o ar de quem está a seduzir com tranquilidade. Um último toque no cabelo, depois, subitamente, um soco brutal no espelho. O espelho parte-se. O homem vira-se de imediato e sai da casa de banho. Estão à sua espera na festa. O homem vai com a mão a sangrar. A sala está já cheia – e a música começou (*SM*: 97/98).

Na ficção de *Short Movies*, a insatisfação face a uma autocontemplação conduz o sujeito a rejeitar aquilo que vê, a sua própria imagem, contestando a sua essência, chegando ao ponto de esmurrar o espelho. Vale a pena realçar que a primeira imagem que é descrita não faz adivinhar o final da história. O narrador faz uso do imprevisível para suspender o leitor, já que, originalmente, é dada uma imagem aparentemente oposta, a de um homem seguro que aceita o “eu”. Aliás, a linguagem do texto, com o uso frequente de expressões como “elegantemente”, “impecável” “seduzir”, aviva ainda mais a asserção anterior. Mas como um jogo de emoções, o narrador rompe

inesperadamente a visão do leitor, apresentando um homem em negação da sua natureza.

Não esquecer também o texto “A máscara”, do mesmo livro, que exhibe um homem com uma máscara de cão a observar uma menina a fazer balé.⁶ A cena é, no entanto, descrita pelo observador como vista através de um espelho, como se este permitisse descortinar a verdadeira natureza do indivíduo.

O espelho é, portanto, revelador e denunciador da animalidade do homem. Esta negação frequente relativamente à sua própria natureza resulta de um estatuto de superioridade do homem em relação ao animal, justificada muito em parte pela racionalidade que o compõe. Como se o animal racional com que Aristóteles define o homem fosse característica suficiente para o separar e distanciar da categoria animal. A racionalidade torna-se, portanto, refúgio do homem e motivo suficiente para que ele tenda a achar-se mais moral do que um animal:

(...) e esta mania da grandeza que o homem tem faz com que ele exija ver tudo o que os animais vêem e ainda mais alguma coisa porque ele é homem e está, na sua taxinomia privada, bem colocado: entre o solo e o céu, acima dos animais e mesmo abaixo dos deuses e dos mistérios ou de uma parte qualquer que existe lá em cima e nos dá ordens e por vezes faz cair chuva (*anim: 74/75*)

Nietzsche no seu livro *Humano, demasiado humano* vai ao encontro desta forma de pensar, denunciando a humanidade do homem como ponto de partida para a sua destruição. É a visão errada de moralidade que põe em causa a humanidade:

Sem os erros, que se encontram nas suposições da moral, o homem teria permanecido animal. Assim, porém, tomou-se por algo de mais elevado e impôs-se leis mais severas. Tem, por isso, um ódio contra os estádios que permaneceram mais próximos da animalidade: donde se há-se explicar o antigo desprezo pelo escravo, como por um não-homem, como por uma coisa (Nietzsche, 1997: 66).

Portanto, erradamente o homem sobrepõem-se ao animal. E esta supremacia do homem põe em causa a moralidade e a benevolência da natureza humana.

⁶ “Estamos numa sala de balé. Vemos o espelho e no espelho vê-se a sala toda. Está vazia. Apenas um homem com a máscara de cão e a menina de sete anos que faz os gestos de balé, acompanhando, com rigor, a música” (*SM: 93*).

Este anti-humanismo estende-se a *animalescos* e *Short Movies*. Tavares não crê na aparente humanidade proclamada pelo homem, crê antes numa humanidade mais próxima da sua origem animal: “estamos no mundo para crescer como as plantas, qualquer uma cresce, e para sermos animais como qualquer animal, não estamos aqui para ser homens senão quando discutimos, quando o pé do outro nos pisa e essa pisadela vem com um discurso” (*anim*: 113).

Os textos propõem, assim sendo, a reconciliação do homem com o animal. O confronto à sua essência animal e a negação da sua identidade não sustentam a humanidade do homem, pelo contrário, afastam-na. Sendo assim, o homem contemporâneo deve aceitar a animalidade, só assim será capaz de reconstruir a sua humanidade definhada.

É através da figura do Cristo dos animais em *animalescos* que se dispara contra o homem, repreendendo-o e acionando uma reconciliação do homem com a sua natureza animal: “é isto que o Cristo dos animais quer, humanos de quatro patas que estejam contentes, uma tribo de cem mil homens a quatro patas que se fascinem com os ponteiros dos relógios” (*anim*: 66).

Através das profecias do Cristo dos animais, tenta-se restituir a animalidade ao homem, para que ele aceite a sua essência primitiva. O narrador recorre à figura devota de Cristo, criando um Cristo dos animais para fundamentar e reforçar os ensinamentos dirigidos à classe humana, “porque as lições são como balas bem ensinadas, no sítio certo o corpo reage e ataca” (*anim*: 91).

(...) e com isto o Cristo dos animais dá mais uma lição: se tens quatro patas debes distribuir o peso pelas quatro, de uma forma equilibrada e racional, não debes apenas confiar numa pata, não debes pensar que uma única pata te salvará, te manterá em equilíbrio, e eis uma lição moral: mantém-te sobre quatro patas, se és um animal não queiras ser humano (...) (*anim*: 70).

E para esta reconciliação com a essência primitiva, elenca-se um sem número de animais, colocando-os a par do homem. Podemos mesmo falar de uma espécie de bestiário em Gonçalo M. Tavares: ratos, burros, girafas, macacos, que comportam em si uma mensagem moralizadora. É através deste bestiário que o escritor representa o homem, estabelecendo comparações e denunciando o seu comportamento violento, muitas vezes atribuindo aos animais características melhores do que ao homem:

“proveitemos os animais sim, a forma ingénuo como são seduzidos, proveitemos a excitação animalesca para trabalhar o mundo, consertar o que está mal (...)” (*anim*: 113). Porque a humanidade pensada pelo homem é, no final de contas, o seu ponto de rutura. Não é a tão temível animalidade, mas sim a racionalidade a causa da decadência do homem, é a brusca humanidade o motivo da sua autodestruição. O homem torna-se assim vítima de sim mesmo, da sua racionalidade.

Basta para isso nomear os excertos em *animalescos* e *Short Movies* que põem a nu a triste desumanidade que o homem vai construindo, quase inconscientemente, sem dar conta que o verdadeiro animal é ele, a correr para o abismo da inumanidade e da barbaridade. Ódio, exploração do outro, guerra, progresso não ético, desenham esta animalidade. Por conseguinte, os livros em análise compõem-se por textos absurdos, onde só há escuridão e crueldade, apesar de em *Short Movies* inesperadamente uma imagem de felicidade desabrochar contribuindo, por meio da ironia, para a acentuação do absurdo. Segundo Rita Patrício: “Os textos de *Short Movies* mostram a ininterrupção das imagens do mundo, mas estas nada têm de alegria. E quando há projeção de imagens de alegria, estas servem precisamente para acentuar o contraste com a cena em que aparecem” (2014: 223)

Basta lembrar o excerto em que o póster de Marilyn Monroe contrasta com o ambiente imundo da mercearia onde se encontra e com os seus proprietários:

Numa mercearia, lá atrás, um póster de Marilyn Monroe.

Depois vemos a mercearia. Os alimentos mal arrumados, a sujidade no balcão e em várias prateleiras.

Depois vemos o casal que trabalha na mercearia, provavelmente os seus donos. São feios, terrivelmente feios. Os dois.

Lá trás, o póster de Marilyn Monroe (*SM*: 101).

É um jogo de contrastes e ironias que intensificam o absurdo de *Short Movies*. Também no excerto “A mesa”, o filme de Fred Astaire que passa na televisão e a energia contagiante do movimento dos seus pés contrastam em absoluto com o ambiente de quezília que se vive na sala.

Na televisão, um filme antigo de Fred Astaire. Vemos o sapateado. Só os pés.

A câmara afasta-se da televisão e acompanha o chão da sala à procura de pés humanos. A câmara percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar.

Vemos os pés dos diferentes móveis e reconhecemos os objectos da sala em diferentes ângulos. Não está ninguém no chão, nada – pelo menos sapatos ou pés.

A câmara sobe até à altura da mesa. Vemos uma mesa onde acabaram de almoçar duas pessoas. Identificamos a sujidade, os dois pratos, os restos da comida – e fica a sensação de que alguém se zangou. Os pratos não estão no seu sítio normal.

De novo, a câmara regressa à televisão. Voltamos a ver os sapatos de Fred Astaire (*SM*: 105/106).

Simultaneamente depreende-se que a própria câmara parece cumprir um esquema coreográfico em sintonia com Astaire, começando na televisão percorrendo depois a sala para, sem se preocupar demais com o sucedido, voltar à televisão. A narração está assim limitada aos movimentos da câmara que comanda aquilo que é ou não desvendado ao leitor. Por isso, só a meio do episódio o leitor percebe que afinal as imagens que surgem na televisão não estão em sintonia com o espaço em que decorre a cena.

As imagens de alegria intensificam o drama e escuridão dos textos, como um jogo em que a escolha de duas imagens opostas fortalece e faz sobressair uma delas. Mas, à exceção destas imagens pontuais de alegria, o livro faz-se de escuridão. Escuridão essa que reflete a sociedade atual:

Um velho sentado no chão com uma malga de arroz na mão direita.

Duas negras, num cabeleireiro, com a cabeça dentro de um secador antigo, como se fosse um capacete. As duas negras sorriem.

Lá fora há tiros e pilhagens e os corpos enterram-se uns atrás dos outros.

O homem que está no chão come arroz, muito lentamente. As mulheres também tranquilas. Atrás deste quadro, no entanto, percebemos que não há parede, que não há sala, que o homem que come arroz e as suas negras que estão no cabeleireiro estão quase ao ar livre. Não há tecto e apenas restam vestígios de paredes que antes estiveram ali.

O mais extraordinário é que os dois secadores de cabelo ainda funcionam. Ouvimos o ruído deles; ruído incerto que mostra que não estão nas melhores condições. Mas funcionam (*SM*: 73/74).

Em *Short Movies* a imoralidade das personagens espreita a cada esquina. O que começa como uma simples descrição de um ambiente revela-se, mais tarde, uma denúncia da ação perversa do homem. Na ficção anterior intitulada “O secador de cabelo”, a atitude indiferente das personagens face à paisagem de violência e morte que

cobre o exterior põe em causa a benevolência das duas mulheres e do velho. “Lá fora há tiros e pilhagens e os corpos enterram-se uns atrás dos outros”, mas nada os comove e as personagens mantêm-se alheias à desgraça que os rodeia, tranquilos, imperturbáveis. Os dois secadores de cabelo, que surpreendentemente funcionam, sublinham a frivolidade e desumanidade do gesto, ou melhor, do não gesto, da passividade, face à destruição material e moral, é sobretudo de uma destruição moral que este excerto fala. Perante a devastação total os secadores de cabelo são das poucas coisas que funcionam. Num outro ponto de vista, a atitude destas personagens pode também ser lida quase como uma necessidade de normalidade. É no meio do caos, da guerra que se reclama essa normalidade. Os secadores de cabelo funcionam como refúgio perante a paisagem caótica e é através desse gesto que as mulheres reclamam alguma dignidade e o pouco controlo que têm sobre si mesmas e sobre o mundo.

A mesma mensagem persiste no excerto “A mulher triste”, em que a mulher perante o marido morto no centro da sala se resigna, apática, impassível. E apesar do “ar triste” com que é descrita e da cara tapada pele véu negro em sinal de luto, o olhar fugidio para a televisão onde passa um jogo de futebol, mesmo com o caixão no centro da sala, ressalta a insensibilidade em relação à morte do seu cônjuge:

Uma mulher com a cara tapada pelo véu negro do chapéu. A mulher tem um ar triste, mas neutro.

Está sentada diante de um televisor que exhibe um jogo de futebol. Ela assiste ao jogo, mas não mostra emoções. (...)

Entram dois homens que transportam o caixão.

A mulher está de pé, exatamente na mesma posição, imóvel. Os homens abandonam o compartimento, com uma ligeira vénia de respeito, vénias a que corresponde a mulher, fechando ligeiramente os olhos, atrás do véu preto.

O caixão está no centro da sala e a mulher não se mexe. De frente para o caixão olha agora, pelo canto do olho, para as luzes da televisão onde o jogo de futebol prossegue (*SM*: 87/88).

As personagens aparecem assim como egocêntricas e é esse egocentrismo causador de um progressivo detrimento da humanidade.

Contudo, a crueldade e imoralidade atingem o seu ponto mais alto quando o narrador vai além da passividade e descreve a maldade como gesto atroz do homem, onde se avultam cenas sobre a guerra e o holocausto. O homem deixa de ter um papel inconsciente na destruição da humanidade e passa a assumir convictamente os seus

gestos, onde se destacam referências constantes à guerra, à subordinação do homem pela mão do próprio homem, à morte. Acontecimentos que o narrador faz questão de utilizar como material de denunciar o mundo e que se erguem como modelo exemplar da queda imoral do homem. Em *Short Movies*:

Um homem com um balde de tinta na mão esquerda traça com a mão direita um linha que separa Berlim. É uma fotografia de 1948. O homem que estava nessa fotografia, ainda novo, é o velho que agora segura a fotografia.

Ele olha atentamente para a foto e tenta identificar a rua que ele, sozinho, com um balde de tinta, dividiu em dois – como se a tinta branca fosse suficiente para separar duas formas de entender e actuar sobre o mundo. Mas não pegou apenas em tinta, quando tinha aquela idade. Também matou; e fez ainda outras coisas piores que não contou a ninguém.

De qualquer maneira, este homem que agora se vê a si próprio tão novo na foto, este homem agora é muito velho e a fotografia – devido à sua velhice, à perda de domínio dos movimentos – não pára de se mover na sua mão, como se não estivesse estável.

É muito velho e não se envergonha de nada do que fez. Apenas tem vergonha de a sua mão estar a tremer (*SM*: 79/80).

Mais uma vez, é a partir da contemplação de uma imagem que se desenrola a cena. A fotografia conduz automaticamente o leitor à época do holocausto, momento negro da história e por si só já descritivo da crueldade do mundo. Mas confirma-se a queda moral do homem, quando perante um diagnóstico sobre si mesmo, a vergonha da personagem reside, não nas atitudes desumanas e perversas do passado, mas sim na sua degradação física, consequência do seu envelhecimento. Sendo assim, o tempo entre 1948 e o tempo da ação não foi suficiente para uma reflexão sobre a condição humana e a sua conceção de moralidade, talvez porque a desumanidade nunca se cura: “Não perdemos essa vontade; podemos perder a pontaria, os músculos, a força, mas a vontade de matar, essa não perdemos, mesmo quando temos quase noventa anos, não temos dentes e temos um boné castanho na cabeça” (*SM*: 41).

Num outro excerto de *animalescos*, aborda-se o holocausto, fazendo mesmo referência a Auschwitz e, metaforicamente, à morte de crianças nas câmaras de gás. A própria sintaxe e linguagem do texto grita a violência e crueldade que integram a matéria narrativa, porque a acusação do narrador não se limita a um relato de uma simples história, mune-se da pulsão animal para falar:

(...) as duas primeiras letras do alfabeto, põe os dois meninos, atira os dois meninos para dentro dessas páginas, das páginas onde estão as plantas dos fornos crematórios encomendados à distinta empresa Topf, mas os meninos não são como insectos que possam morrer numa armadilha entre duas páginas, um livro fechado com força não fecha os dois meninos lá dentro nem os mata, não se trata de incinerar os vivos do século XXI, não há livros assim tão poderosos (...) (*anim*: 84/85).

Nos dois livros – *animalescos* e *Short Movies* – lê-se o mal. Os excertos são retratos de uma degradação física e moral do homem que decide renunciar à sua animalidade em busca de um homem mais humano e civilizado:

Em *animalescos*, Gonçalo M. Tavares procura denunciar uma certa condição desumana à qual se encontra subordinado o homem contemporâneo, manietado por uma racionalidade instrumental e mecanicista que o despojou da sua humanidade, transformando-o num ser social burocratizado.

Os fragmentos constituem, pois, retratos lúcidos e impiedosos da degradação a que pode chegar o humano quando abdica dos seus instintos animais mais básicos, celebrando o seu destino tragicamente solitário de ser civilizado (Neves, 2014: 239).

O problema maior é que quanto mais procura a civilização mais próximo da besta se encontra. A reticência do homem em relação à sua condição animalesca é causa da sua degradação e queda. Tavares impõe, portanto, uma dura reflexão sobre a condição desumana do homem e a sua animalidade à qual ele tem continuamente fugido, pensando que esse é gesto da sua salvação, quando é, precisamente, o inverso.

3.2 O corpo, a máscara e os monstros

Se a bestialidade é evidente a nível moral, o corpo é também material onde se pode ler essa bestialidade. Matéria móvel, frágil, finita, o corpo é fronteira “que separa o sujeito ou o indivíduo do mundo e do outro, lugar de onde se pode determinar a alteridade” (Tucherman, 2012: 106). Ou seja, como limite exterior do homem, o corpo surge como invólucro onde se verifica a essência do homem e as mutações a que lhe estão associadas.

Assim sendo, a crise que se evidencia no corpo está intimamente relacionada com a crise de valores. Segundo Tucherman é: “evidente que a crise do corpo é caudatária da crise dos fundamentos da nossa cultura e se articula com a crise do sujeito (...)” (*ibidem*: 23), isto é, a degradação física do homem acontece consecutivamente à sua queda moral, como um desabamento que se inicia num espaço ético e vai progredindo até se expandir para uma zona de fisicalidade.

Neste subcapítulo analisaremos, a partir do detrimento moral do homem, o corpo em crise, corrupto, deformado, violentado, que é, no fundo, o corpo de Gonçalo M. Tavares: “assinalo a minha cabeça aos meus olhos, estou separado, cortado em dois, sinais de fumo localizam-me, digo adeus a mim próprio, estou em frente ao espelho e salvo-me porque me vejo, perdi o próprio corpo” (*anim*: 29).

Sendo assim, as descrições do corpo revelam um corpo anatomicamente desproporcional, estranho e incompleto. Um corpo além da medida, que vai contra aos padrões habituais de beleza, corrompido, desmembrado, ou seja, no fundo, um corpo grotesco:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (Bakhtin *apud* Kayser, 2003: 35).

E é através desta desconstrução, com ênfase para as saliências, orifícios e protuberâncias, que o corpo se abre ao mundo.

Este exercício do disforme põe em causa a humanidade. Através da corrupção e deformação do corpo, com descrições, muito próximas do horror, de uma fisicalidade anormal e adulterada, questiona-se a essência do homem, criando-se personagens estranhas e situações inquietantes, como o episódio “O vento, a roupa” de *Short Movies*:

São pedaços de roupa estranhos, pois não os reconhecemos, não conseguimos associar aqueles pedaços de roupa a partes concretas de um corpo humano normal. Não se percebem calças para as duas pernas, nem camisas com duas mangas, nem sequer a roupa interior, as meias, nada aparece ali que se possa identificar. É uma roupa informe e quase nos assustamos ao pensar em quem vestirá aquelas roupas, que não parecem feitas para corpos com as formas humanas (*SM*: 53).

O corpo deformado surge representado pelas peças de roupa “que devem estar a secar”. E perante o olhar do narrador, que é afastado já que a cena é vista de dentro de uma casa e a partir da janela, elas assemelham-se a pedaços de roupa informes e desproporcionais, pertencentes a corpos não humanos, porque nelas não são reconhecíveis o molde do corpo comum.

A corrupção do corpo atinge o limite do grotesco quando num dos episódios de *animalescos* é o médico que se opera a si mesmo, dando indicações para o curarem: “só tens de mexer os braços e as mãos como mando, eis o que digo, pois conheço a teoria toda” (*anim*: 21) “E os meninos que tremem” (*anim*: 22) cortam onde não devem, tiram o que é importante, mexem, voltam a coser, transformando o corpo num objeto desmontável, desterritorializado, num exercício difícil de salvação:

(...) Estou já sem camisa e os meninos que tremem têm os utensílios para abrir um corpo a meio; com isso se fazem autópsias, a matéria é cortada como papel, é preciso ter cuidado, digo, uma operação a sangue-frio com o próprio médico caído a ser operado enquanto dá indicações, ninguém me salva melhor do que eu e as meninas tremem porque ainda são alunas, ensinei-as a pensar e agora precisava era de bom artesanato; retalham-me sem jeito nenhum, cortam onde não deviam cortar, avançam com a lâmina para o sítio de onde deviam fugir, ignoram o importante, tiram para fora os pormenores, estão a abrir-me no sítio errado, estão a fechar com uma linha às cores (...) (*anim*: 22)

A descrição atinge momentos de horror e frieza com um relato minucioso de uma violação e transgressão bruta do corpo. Com laivos de carnavalização, e acompanhado

por um traço cômico, o corpo é colocado fora dos moldes habituais e, simultaneamente, elevado a uma espécie de palimpsesto, um corpo que se redesenha, que se reescreve para voltar a existir. Um corpo móvel e incompleto⁷. Aliás, este processo de restauração é condição do grotesco. Mikhail Bakhtin afirma que: “The grotesque body, as we have often stressed, is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world” (Bakhtin, 1984: 317).

O corpo grotesco atinge o expoente máximo no *corpus* em análise com descrições de mortos despejados “na praça central a ser devorados lentamente pelas pombas” (*anim*: 81), de uma mulher a chamar um táxi, sem pressa, apesar de estar “junto aos seus pés, um corpo inerte; provavelmente morto” (*SM*: 17), ou mesmo de um homem que escava o buraco onde será enterrado, “por onde o seu corpo desaparecerá” (*anim*: 96), usando a morte como gesto último para elevar a redução do corpo a um estado zero, finito.

A corrupção do corpo é, assim, em *animalescos* e *Short Movies*, a continuação da queda moral do homem. Para além da morte, deformações, mutilações, monstros e bestas percorrem os diferentes episódios, usando esta transfiguração para demonstrar o declínio do homem de uma forma ainda mais evidente, já que a queda acontece no corpo, visível a todos, do lado de fora. Vejamos o exemplo a seguir:

(...), mas dá um certo nojo, uma certa incapacidade para compreender, ver homens a morder a torre, a base da torre, e é por isso que essa torre está assim tão inclinada, ameaçando cair: é que os homens a quatro patas roeram, durante anos, os alicerces dessa torre, escavaram com a boca o solo em redor e agora roem com a dentuça os pilares, e os dentes estragam-se, os homens morrem: mas gerações após gerações de homens-roedores e a torre começa a ceder, a inclinar-se para o solo quando se deveria inclinar para o céu, esta espécie de homo sapiens roedor inventou também

⁷ Neste contexto do corpo móvel e incompleto é pertinente realçar um fragmento do *Livro da Dança* de Gonçalo M. Tavares e a sua consequente análise por Pedro Eiras:

“A FRACTURA da Tibia é dor porque alguém – o corpo – pensou antes como definitiva a Tibia, assim, completa, única, compacta: A tibia.

Impedir que os ossos pensem ou Respirem” (Tavares, 2001:14)

Pedro Eiras diz deste excerto: “Por um lado, um corpo demasiado ordenado e organizado: com ordem e órgãos, ética e mecânica. Demasiado territorializado (Deleuze), ele obedece a um ADN essencial: uma pré-formação que impede qualquer metamorfose. Se, invertendo os termos de Gonçalo M. Tavares, o corpo não pensar a Tibia como “completa, única, compacta”, então o corpo pode dobrar, partir, refazer órgãos perdidos (...) O poema decide: “Impedir que os ossos pensem”, desobrigar a dureza do corpo, retirar a cada órgão a definição racional, a cartografia, sua teologia” (2006: 101/102).

uma outra língua, que ouvida a dez metros de distância parece de rato, mas não é – é uma língua bem humana (*anim*: 116)

Inverte-se, portanto, a figura do homem, transformado num “homo sapiens roedor”, semelhante a um rato que rói “com a dentuça os pilares” da torre. Reduzido à figura de um animal maluco, o homem torna-se culpado da sua própria decadência, porque a torre surge aqui como metáfora da sociedade, fazendo surgir no texto uma correspondência entre homem e torre. Há, deste modo, uma “analogia: torre, homem. Tal como a árvore se aproxima mais da figura humana do que os animais, que avançam com o corpo na horizontal, também a torre é a única forma de construção que toma a vertical como definição (Cirlot, 2000: 366/367). O homem é, portanto, destruidor dos seus próprios alicerces e culpado da sua própria queda. E por essa razão “dá um certo nojo” ver esta “descida geral” (*anim*: 115) do homem e, com ela, do mundo.

Importa referir que neste jogo de desconstrução e corrupção do corpo, a cabeça ganha importância, isto porque no exercício do disforme é, muitas vezes, esta que sobra em relação ao resto do corpo, resumindo-se este órgão à representação de um corpo corrupto. E neste processo de revelação da cabeça assiste-se à ocultação do rosto. Márcia Neves afirma que:

A noção do corpo como matéria movente de desordens físicas percorre todas as narrativas de *animalescos*, onde as figuras-personagens desafivam a sua máscara humana e são apresentadas como corpos fragmentados, muitas vezes reduzidos a um único órgão, sinédoque emblemática da humanidade perdida. Geralmente, esse órgão é a cabeça sem rosto, composta apenas de carne e sangue (...)

(Neves, 2014: 162)

Tal como em Francis Bacon, nestas descrições retira-se a face, mostruário de marcas e traços expressivos, para exaltar a cabeça. E nesta ocultação do rosto ambos apagam as feições humanas, e por conseguinte, retiram a individualidade e identidade das suas personagens, revelando antes a essência animal do homem. Veja-se o livro *Francis Bacon: a lógica da sensação*, onde Deleuze explica a diferença entre cabeça e rosto e aplica-a à estética de Bacon:

Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é rosto e nem sequer tem rosto. Tem uma cabeça, porque a cabeça é parte integrante do corpo. Pode mesmo reduzir-se à cabeça. Bacon, enquanto retratista, é um pintor de cabeças e não de rostos. Há uma grande diferença entre as duas coisas. Porque o rosto é uma organização espacial

estruturada que recobre a cabeça, ao passo que a cabeça é algo dependente do corpo, ainda que seja a extremidade de um corpo (Deleuze, 2011: 59).

Próximo de Bacon, *animalescos* nega o rosto, retirando às suas personagens os traços humanos e fazendo sobressair o íntimo animal que nelas se esconde, evidenciando a cabeça como elemento central do corpo e órgão onde se possa ler e escrever essa animalidade:

(...) estou no meio da minha cabeça e mesmo assim começo a gritar, mesmo no centro e estás perdido, fui atirado da janela e dentro da cabeça nem tudo é claro, (...) peço que me cortem o cabelo, (...) eis o tabuleiro perfeito: a minha cabeça, a tua cabeça, dois crânios sem um único pêlo (...), o que se passa lá fora não é entendido cá dentro, o cérebro une pontos, (...) mas não consigo olhar para o que está em cima de mim, em qualquer posição da cabeça a própria cabeça não se vê (...) (*anim*: 9/10)

O episódio anterior, intitulado “vento Bora / queda elegante / cozinha / jantar / ódio”, é exemplificativo da dimensão dada à cabeça como órgão que resta da desconstrução e desorganização a que o corpo é sujeito. Aliás, eleva-se a cabeça ao resto do corpo, chegando ao ponto de fazer referência a seres policéfalos:

(...) penso nos animais mitológicos que nunca têm apenas uma cabeça porque uma cabeça é pouco, qualquer ser humano sabe disso, mudar de cabeça a cada sete anos, como se fosse pele, ir ao guichet tirar a cabeça, pô-la no balcão, pedir outra, recebê-la, avançar para mais sete anos, é necessário instalar o inimigo na tua melhor poltrona (...)” (*anim*: 10).

A máscara é também frequente como objeto de ocultação do rosto. Mas esta, em ambos os livros, possui uma função dual: esconder, mas simultaneamente revelar. Se na verdade a máscara retira e esconde as feições do rosto, ela surge também reveladora de uma nova possibilidade. José Mattoso diz que:

Mas se examinarmos com atenção o uso universal da máscara, e se repararmos para que serve, sobretudo nas sociedades ditas “primitivas” e nas sociedades tradicionais, tem de se reconhecer, creio eu, que a máscara, longe de ocultar, revela; que ela retira a expressão pessoal do rosto, mas manifesta aquilo que na vida cotidiana não se pode ver; que ela serve, enfim, para descobrir um certo sentido do rosto que está para além das aparências: aquele sentido em que a face viva e individual faz esquecer e só aparece com a morte (1996: 51).

Em *Short Movies*, a máscara é objeto frequente de metamorfose e transfiguração. Veja-se um dos episódios de *Short Movies*, em que um homem armado veste uma máscara com o rosto do pai, colocando a responsabilidade dos disparos sobre o seu progenitor. Há, por isso, um duplicar da identidade visto que quem dispara é o jovem, mas o rosto daquele que atira é o de um velho. A máscara, neste caso, retira a personalidade, mas atribui outra, dissimula e, simultaneamente, revela. *Mente*.

Um jovem adulto, vinte anos – armado com duas pistolas presas à cintura -, avança pela rua com a fotografia do rosto de um homem velho tapando-lhe a cara. Não se percebe se é uma máscara, se o jovem não quer ser reconhecido ou se quer, afinal, mostrar a todos o rosto daquele velho. (...) Desta forma, o homem dispara ao acaso. Pode acertar em alguém ou não, mas o que faz assusta. Parece o jogo da cabra cega, mas mais perigoso. Não faz sentido, depois de tudo isto, culparem o pai daquele homem, mas de facto é que é a cara do velho que está a disparar. É aquele rosto da fotografia que levanta a arma e dispara (*SM*: 129/130).

Mas as máscaras de animais e monstros são talvez as mais evidentes em Tavares, colocando uma vez mais o homem próximo da sua bestialidade. Máscaras, como o verdadeiro “signo do grotesco” (Tucherman, 2012: 136), exibem o outro lado do homem, a sua outra natureza. Basta lembrar o “homem com a máscara de cão e a menina de sete anos que faz os gestos de balé, acompanhando, com rigor, a música. A cada pausa, a máscara de cão bate palmas. Deve ser o pai da menina, pensamos” (*SM*: 93). E todo o grotesco e absurdo da imagem do pai a ver a filha dançar com uma máscara de cão é questionado pelo próprio narrador no final do excerto: “Mas, de qualquer maneira, porquê aquilo?” (*SM*: 93). Um outro episódio, também denominado de “Máscara”, insiste na questão do disfarce descrevendo um homem a imitar os gestos de um chimpanzé. E ao longo da narração percebe-se que a máscara de gás que lhe deforma o rosto também imprime variações no seu discurso gestual.

Um homem com uma máscara de gás na cara. O rosto disforme. Como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos do chimpanzé.

O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos a rir, como se tivesse perdido o controlo (*SM*: 15).

A máscara é, portanto, ferramenta na decomposição da humanidade do homem e manifestação do seu inabalável espírito animal.

Sendo assim, o narrador de *Short Movies*, como o de *animalescos* retira ao corpo elementos, acrescenta outros, compara os homens aos animais ou aproxima-os recorrentemente de uma figura monstruosa. Os monstros emergem nesta transgressão do corpo cooperando para a construção do grotesco. Aliás, há uma clara inclinação, em ambos os volumes, pela monstruosidade.

A utilização de monstros e bestas é já usual na literatura contemporânea. José Gil diz mesmo que a presença de monstros na literatura é cada vez mais exigida:

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens (2006: 10).

Esta utilização de monstros serve então para fazer o homem pensar a sua identidade. A figura do monstro coloca em aberto uma nova possibilidade, possibilidade essa que o homem teme e da qual se afasta, e é “por essa razão que Gil nos diz que os monstros não se encontram fora do humano mas no seu limite, no limite das possibilidades do corpo, das sensações, das experiências, do sentido” (Silva, 2009: 83). Isto, porque o reconhecimento de uma existência monstruosa, obriga o homem a uma reflexão do seu lugar e da sua realidade.

Mas se por um lado o monstro “expressa aquilo que deve ser mantido fora do alcance do homem” (*ibidem*: 83/84), por outro há também uma espécie de atração por esse lado mais obscuro, porque se “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).

O estatuto grotesco e absurdo do corpo na narrativa de Tavares contribui, portanto, para uma certa inquietação que é transmitida ao leitor (a presença do grotesco no presente *corpus* será aprofundada mais à frente). O corpo disforme e mutável, material

representativo da inumanidade, surge como sequela da animalidade e imoralidade que caracteriza o homem.

3.3 Loucura

A perda da razão surge exposta e esmiuçada ao longo de *animalescos* e *Short Movies* como limite da condição humana e estímulo para a reflexão sobre a natureza do homem. Sendo um dos temas eleitos por Tavares, a loucura surge como veículo através da qual se denuncia a fragilidade do homem e o seu retrocesso para um estado de degradação da humanidade, assumindo-se como símbolo de uma sociedade doente:

Na verdade, tal como os terapeutas da Idade Clássica, também Gonçalo M. Tavares exhibe a loucura como espetáculo da degradação humana e retrocesso apocalíptico da humanidade, expondo ao homem saudável a imagem inquietante e avassaladora da sua possível queda na loucura e animalidade, de modo a fazê-lo tomar consciência da fragilidade da sua condição humana (Neves, 2014: 231).

Nesta análise da loucura em Gonçalo M. Tavares torna-se incontornável a não referência a Foucault. Em *História da Loucura*, Michel Foucault faz uma análise da loucura ao longo dos séculos, desde a era clássica até à idade moderna com todas as mudanças sofridas, consoante as definições de normalidade e anormalidade, colocando em evidência uma crise da razão presente nos últimos séculos:

Tal é a pior loucura do homem: não reconhece a miséria em que está encerrado, a fraqueza que o impede de aproximar-se do verdadeiro e do bom; não saber que parte da loucura é a sua. Recusar esse destino que é o próprio signo da sua condição é privar-se para sempre do uso razoável de sua razão” (Foucault, 2004: 33).

Afirma Foucault que maior louco é aquele que foge da sua própria loucura, temendo a sua verdadeira identidade e o confronto com o seu “eu”. A razão é a aceitação de que a loucura é condição essencial para a existência do homem.

A realidade é que existe um certo fascínio pelo louco, inclusive na literatura. Este fascínio surge pelo estatuto obscuro, inacessível e misterioso que a loucura impõe⁸,

⁸ “ (...) a loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico. (...) Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias - e por isso mesmo mais inquietantes -, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível (Foucault, 2004: 20/21).

chegando inclusive a figura do louco a adquirir o papel de espelho, isto é, refletor da verdade acobertada e soterrada pelo homem:

o louco desvenda a verdade elementar do homem: esta o reduz a seus desejos primitivos, a seus mecanismos simples, às determinações mais prementes de seu corpo. A loucura é uma espécie de infância cronológica e social, psicológica e orgânica, do homem (*ibidem*: 512).

Receosos dessa verdade elementar, os homens coíbem essa sua natureza e reprimem as de outrem. A irracionalidade era comportamento destinado aos animais e não aos homens. Portanto, aquele que era considerado louco por quebrar as regras morais da época era colocado à margem da sociedade, em salas de internamento, evitando a propagação da promiscuidade, ou, pelo contrário, exposto como exemplo de monstruosidade. Basta referir o livro de Foucault num momento onde o autor cita Pascal:

A loucura tornou-se algo para ser visto: não mais um monstro no fundo de si mesmo, mas animal de estranhos mecanismos, bestialidade da qual o homem, há muito tempo, está abolido. «Posso muito bem conceber um homem sem mãos, pés, cabeça (pois é apenas a experiência que nos ensina que a cabeça é mais necessária que os pés). Mas não posso conceber o homem sem pensamentos: seria uma pedra ou uma besta» (*ibidem*: 165).

Short Movies e *animalescos* estão carregados de textos obcecados por personagens irracionais, cujo comportamento não convencional os aproximam de um certo grau de insanidade. Personagens que chegaram ao “zero da cabeça” (*anim*: 24) vão desordenadamente compondo um grande hospício, incluindo o “maluco autodidata que ficou maluco sem ajuda de ninguém, nenhum inimigo, nenhum amante, nenhuma escola de fazer malucos, fez-se a si próprio e orgulha-se disso” (*anim*: 125), até à mulher que pede moedas para comer e é isso mesmo que faz, engole-as, porque mais do que ninguém ela conhece os órgãos:

(...) é isso, abrimos a janela, nada e nada, não há campo e não está lavrado, a maluca engole uma moeda, o que é pecado, e pede outra moeda e ninguém a dá e sai à rua a pedir moedas e todos julgam que ela quer as moedas para comer e é isso mesmo que ela faz, leva à letra, come as moedas, está com fome, perdeu o juízo, perdeu a

paciência, não entende para que são as coisas: entregam-lhe uma moeda, à bela senhora, e dizem que é para comer e ela diz que sim, que percebe bem isso, que comer é na boca, ela entende os órgãos todos, é a única coisa que entende, e recebe a moeda e mete-a na boca e engole (...) (*anim*: 23/24).

“Perdeu o juízo, perdeu a paciência, não entende para que são as coisas”, que uma moeda não se come, apesar de se usar para comer, e por essa razão também esta mulher agitada inclui a equipa amestrada de “atrasados mentais, (...) malucos, esquizofrênicos, maníacos, psicopatas medicados” (*anim*: 63) que é teatralizada ao longo de *animalescos* e *Short Movies*.

Referências a condutas impróprias vão sendo acompanhadas pelo exagero e marcadas pelo traço cómico, este último conseguido, na maior parte das vezes, pelo absurdo e quase infantilização dos comportamentos das personagens. São constantes as menções a malucos a correr a volta de uma mesa, a fugir de ninguém, ou homens que se atiram de penhascos com asas de avioneta num acesso repentino de loucura:

Um homem faz asas de anjo ou de avioneta – uma mistura ou pelo menos assim parece, ao longe (é isso que eu vejo). Está no extremo de um penhasco e abre os braços como se fosse um novo Cristo, mas agora este homem não tem os braços presos por pregos a uma cruz, mas, sim, presos por pequenos cintos, a umas asas de avioneta humana. É um material quase infantil e frágil.

Mas ele está preparado para saltar. E salta. Ainda bate as asas duas, três vezes, mas não resulta, não funciona – nem a parte mecânica nem a parte que parece imitar umas asas de anjo. Ele cai e certamente morre. Mas, apesar disso, mesmo antes de cair deve ter recuperado a lucidez, porque se ouviu um enorme grito, um grito horróroso (*SM*: 67/68).

No episódio anterior, intitulado “Um penhasco”, o gesto irracional do homem é descrito com um certo tom irónico e infantilizado, encetado com uma comparação do protagonista a “um novo Cristo” para prosseguir com a descrição paródica do material que é usado pela personagem na construção da sua máquina de voar. A loucura dá, no entanto, lugar à lucidez num último momento antes da morte, “porque se ouviu um enorme grito”, um grito revelador da consciência. É a queda que viabiliza o discernimento.

A loucura está invariavelmente associada à animalidade, isto porque resulta da gestão que o homem faz da sua humanidade com a sua natureza animalesca. Portanto,

remete para a zona de indiscernibilidade entre homem e animal, abordados nos subcapítulos anteriores, que desponta no homem toda a sua insanidade, retirando-lhe a capacidade racional e intelectual e aproximando-o, segundo Foucault, do grau zero da natureza humana.

O animal do homem não funciona mais como um indício do além; ele se tornou sua loucura, que não mantém relação alguma a não ser consigo mesma: sua loucura em estado natural. A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero da sua natureza” (Foucault, 2004: 151).

Com efeito, em *Short Movies* e *animalescos* o leitor é surpreendido por animais loucos, despojados da sua tradicional moralidade e ética, longe da sua humanidade e daquilo que a caracteriza, com comportamentos desabituais e dissemelhantes daquilo que é esperado. Aliás, são desses comportamentos que vive a narrativa de ambos os livros:

Ora, o que não falta em *animalescos* são mentes histéricas conduzidas ao mundo cruel da loucura e da desumanização pela libertação desvairada do seu espírito animal, ou seja, corpos em movimento, cujos órgãos se dissolvem em massas informes que tornam indiscernível a fronteira que separa o humano do animal” (Neves, 2014: 229/230).

Um dos excertos de *animalescos* permite perceber claramente a indiscernibilidade entre homem e animal, bem como a estreita relação entre loucura e animalidade. No excerto “animal maluco / esquizofrenia / roer a perna das mesas / parece de rato” o narrador assemelha o comportamento dos homens loucos, homens sãos e animais, numa constante imitação em efeito dominó, sendo a loucura propagada a todos, sem distinção de espécies. Assim não é louco quem “tem falta de razão”, mas todos aqueles que caem numa espiral de imitação:

(...) um animal louco é capaz de se pôr a morder e certos maluquinhos do hospício fazem o mesmo e portanto isto é assim: os animais copiam os homens malucos, depois os homens saudáveis entram no zoológico e copiam os gestos dos animais que copiaram os gestos das pessoas malucas e tudo, no fim, fica a quatro patas, os humanos mordem-se uns aos outros e roem a perna das mesas, está tudo baixo, tudo

curvado, tudo a quatro patas, todos os animais, incluindo as gentes de qualquer língua, são obrigados às quatro patas e há no mundo como que uma descida geral, todos passam debaixo das mesas, que deixam de ser sítios para pousar objectos e passam a ser abrigos (*anim*: 115).

Aliás, ao falar de loucura é quase incontornável a referência a animais. O binómio loucura-animalidade atinge o seu expoente máximo quando em *animalescos* as ficções tem como referências espaçosais hospitalais ou hospícios, mas neles se encontram não homens mas sim animais: “trouxeram um animal sagrado e puseram-no em cima da maca porque há quem fale em esquizofrenia, em perda de lucidez e tal deve ser investigado no sítio certo” (*anim*: 115). Portanto, o louco é automaticamente um animal. O mundo da loucura procede inevitavelmente a libertação do espírito animal. Sendo assim, a essência animal do homem posiciona-o mais propenso à loucura, libertando-o da lógica do pensamento e declarando-o avesso à coerência do mundo: “o animal dá voltas à sua cabeça como quem está a ser perseguido e encontra e apanha quem o persegue e por medo arranca a própria cabeça pois é nela que está o inimigo que a psicanálise conseguiu colocar lá dentro” (*anim*: 17).

Submisso à sua humanidade, é a aversão à insensatez e irracionalidade que vai impulsionando o homem a uma repressão e correção da loucura que nele desponta. Vejamos o excerto “um macaco / um funcionário / o zoológico” de *animalescos*:

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

Ao longo do texto é o comportamento incongruente do macaco que faz com que o dono do zoológico dispare sobre ele. Um macaco que diz palavras humanas é porque tem “a cabeça doida”, delira, e por essa razão imprime no homem quase uma necessidade de pôr término a tal despautério. Ao longo deste episódio, também o narrador dispara uma acusação de um modo singularíssimo: em forma de alegoria, usa a figura do macaco como representação do homem e expõe a coação que o homem faz

sobre si mesmo, rejeitando consecutivamente a loucura e a animalidade que nele se escondem, mas, para tal, agindo, consciente ou inconscientemente, como besta, através da violência, agressividade e subjugando o outro à sua vontade.

O episódio anterior vai em linha com o excerto do psiquiatra que, ao tentar concertar o homem com um olho de cada lado, destrói a “ordem e o equilíbrio da vila” (*anim*: 122) em que vive o velho:

(...) quer também – o bom governo – ordenar a cabeça desorientada dos desgraçados e, por isso, manda psicanalistas a sítios inacessíveis às máquinas que só sabem andar em linha recta, (...) e por isso ali está o psiquiatra mal pago a descer do seu cavalo, e a dirigir-se à primeira das casas: a bater à porta com os dedos leves, primeiro, depois de forma mais rude, e alguém abre a porta, é um velho que tem um olho para cada lado, e um ar absolutamente biruta, e o psiquiatra não precisa de procurar mais, pede um martelo e alguém lhe passa o martelo para as mãos, ele diz que vai endireitar os olhos do velho, mas o velho não quer, diz que nasceu assim, e que vê bem (...) o psiquiatra conseguiu endireitar os olhos do velho que, por milagre, da força da violenta e das pancadas, saíram direitinhos, lado a lado como dois irmãos bem-comportados, mas diz quem depois passou pela vila de Manchu que tal operação, que tais pancadas, puderam em causa todo o solo firme, e a vila de Manchu tremeu por completo devido a um terramoto brutal que destruiu as casas uma a uma (...) o que mostrou que eram os olhos tortos do velho que mantinham em ordem e equilíbrio a vila (*anim*: 121 / 122).

A insistência do homem em manter a ordem das coisas segundo a sua ideia tradicional do correto e do moral está exposta neste episódio em particular, mas similarmente ao longo das microficcões que integram *animalescos e Short Movies*. É, no entanto, a presença do psicanalista que torna o excerto anterior ainda mais intrigante, porque nunca se ouviu “falar de um psiquiatra que usa martelo” (*anim*: 122), mas, absurdamente ou não, é ele que decide endireitar os olhos do velho, mesmo não se tratando de uma doença mental. E o gesto do psiquiatra, que inicialmente veio ali tratar dos que não “regulam bem da cabeça” (*anim*: 121) e acabou por arranjar os olhos tortos de um velho, mesmo indo contra a vontade do próprio, termina com a estabilidade de Manchu, isto porque a vila “precisava de um velho com os olhos tortos, precisava mesmo – e quem veio da cidade não respeitou isso” (*anim*: 123). Ao longo de uma das mais longas ficções de *animalescos* censura-se a atitude arrogante do psiquiatra ao desrespeitar aquilo que não percebe, por se julgar mais certo da razão, simplesmente porque os 300 habitantes da vila “utilizam muito pior as palavras do que por exemplo um machado ou um martelo, e se o homem que veio do

centro diz que o melhor é utilizar o martelo” (*anim: 122*) então o mais certo é aceitá-lo. E insiste-se, novamente, numa ideia errada de moralidade.

De realçar que o uso de expressões como “zero da cabeça” (*anim: 24*) ou não “regulam bem da cabeça” (*anim: 121*) é frequente ao longo destas microficcões quando abordada a temática da loucura, como o é o encobrir da cabeça como metáfora para a perda da racionalidade, tendo em conta que é nela que se encontra o cérebro e o raciocínio. Em *animalescos* encontram-se episódios onde personagens escondem ou perdem a cabeça, “loucos da cabeça que não têm” (*anim: 34*):

(...) e a avestruz é um animal que a mitologia pôs a andar de cabeça debaixo do solo, como se fosse maníaca, como se a avestruz fosse um animal instalado no HOSPÍCIO DOS ANIMAIS, ficou louca da cabeça e agora anda com essa parte louca do seu corpo que é a cabeça, anda com ela debaixo do solo; imagina por exemplo um homem que tivesse ficado tolinho devido a um choque mental ou psicológico ou físico ou devido à genética ou por causa dos factos ou das surpresas ou do imprevisível e que insistisse que a única maneira de andar no mundo era assim: com a cabeça debaixo do solo: imaginemos que o corpo se dobra todo, pés no chão, sim, mas costas completamente curvas e ali vai o maluquinho com a cabeça a tentar entrar para debaixo do solo, não lhe basta encostar a testa ao chão, não lhe basta varrer as porcarias que os meninos e os homens mal-educados deixaram no chão (...) (*anim: 72*).

A loucura prolonga-se, portanto, para o corpo e impõe uma fragmentação e desconstrução do mesmo. Os corpos esquatejados, mutilados, deixam ler uma irracionalidade e alienação que não se restringem à invasão do pensamento. É o corpo a dar resposta à irracionalidade animal do homem: “Um homem ataca na parte da frente do seu corpo, sofre na parte de trás, e esta divisão em dois assusta, torna um homem esquizofrénico, a dividir por dois, retalhado, uma folha em dois, depois em quatro, em 8, em 16” (*anim: 85*).

Mas se em *animalescos* e *Short Movies* se encontram textos esquizofrénicos com descrições absurdas onde a loucura se eleva a protagonista e as personagens se envolvem brutalmente nessa irracionalidade animal de ser, também neles, pontualmente, contrastam imagens de grande lucidez, como a música delicada de uma orquestra consumada por loucos no episódio “Floresta / louco / piano / atrasados mentais / malucos / esquizofrénicos / maníacos / psicopatas / medicados”:

(...) aqui vai na bela carrinha a única orquestra no mundo composta por atrasados mentais, por malucos, esquizofrénicos, maníacos, psicopatas medicados ao ponto de a sua violência acabar por sair por um som fino do violino (...) E, sim, a bela orquestra entra toda para a carrinha, parece uma equipa de futebol, só que estes têm os olhos que parecem mansos, ou vagos, tudo está naqueles olhos que parecem não estar ali, olhos medicados até ao cantinho mais fundo (...) E se a mais bela música veio de doentes amestrados num hospício, de onde virá a mais terrível das músicas, eis a pergunta (*anim*: 62 - 64).

E a orquestra composta por doentes amestrados, por “animais bem medicados” (*anim*: 63) produz a mais bela e harmoniosa melodia, discordando com a sua condição de loucos.

Se em *animalescos* é uma orquestra de loucos que produz a mais belas das músicas, em *Short Movies* é um “piano com as teclas partidas, rodeado de água, talvez num pequeno lago” (*SM*: 13) que surge como a esperança de um louco que “acabou de perder a mulher e os filhos” (*SM*: 14) numa catástrofe e com eles a razão. Resgatar o piano torna-se assim a empreitada a que se dedica o louco, como se o objeto musical fosse, depois que salvo, a garantia de desesperada esperança. Mais uma vez, o narrador contrasta imagens de loucura e desatino com momentos ou objetos harmoniosos. Nos dois episódios referidos acima é na música que os loucos encontram refúgio.

Mas se loucura enquadra o homem numa zona de desconforto e vergonha, porventura será o louco aquele que acaba por ter a maior liberdade de ser o que a sua natureza o obriga, subvertendo a sua condição, à partida, inferior, estabelecendo uma garantia de verdade na aceitação de si mesmo: “ofereço a minha razão em troca do descanso” (*anim*:10). Ao longo de *animalescos* e *Short Movies* são reiterados certos desvios da forma racional habitual do homem, transformando a lógica do pensamento, porque o: “pensamento sozinho pede ajuda, grita, quer descer lá de cima, ser urinado, defecado, sair do ponto alto e do ponto limpo e descer até ao sítio onde o corpo de suja” (*anim*: 35).

Aliás, como oposição clara à loucura animal do homem e aos seus desvios racionais, insiste-se, no presente *corpus*, na moral da máquina como metáfora da razão. A máquina, animal criado pelo homem, assombra a sociedade contemporânea e tem vindo a substituir o animal e impor-se à natureza. Sobre este assunto discorrer-se-á no subcapítulo seguinte.

3.4 A moral da máquina

Não é só em *animalescos* e *Short Movies* que encontramos o progresso tecnológico como motor da sociedade e obsessão do homem, já que este é um dos temas mais caros a Gonçalo M. Tavares. Basta lembrar os *Livros Pretos*, destacando *Aprender a rezar na Era da Técnica* lançado em 2007, onde o autor discorre sobre a relação homem e técnica, a partir da personagem de Lenz Buchmann, cirurgião que decide enveredar pela política, tentando de uma outra forma a cura da cidade⁹.

A revolução tecnológica, marca distintiva da sociedade contemporânea, é carimbo nos cadernos de Gonçalo M. Tavares. Criação e obsessão do homem, da qual é, simultaneamente, vítima, a máquina tem conduzido a uma autodestruição e desumanização da sociedade. Na verdade, é a ideia do metal como crença, mais do que isso, como princípio moral, que faz colidir o progresso técnico com o conceito de humanidade e animalidade. O homem prende-se à máquina num gesto cumulativo de fuga à sua essência animalesca, aproximando-se de um ideal de homem-máquina: irrepreensível, previsível, infalível.

O problema de fundo reside no facto de estarmos a converter este ideal técnico em ideal moral, no facto de valorarmos mais a destreza técnica do que a empatia, mais o médico tecnicamente perfeito, embora insensível, do que o médico de bom coração, embora incompetente (Menezes, 2013: 5).

Como refere Menezes, a sociedade atual tem vindo a reconhecer-se na moral da máquina, esquecendo-se, no entanto, que a diferença entre máquina e homem é que a primeira garante a sua eficiência sobrenatural através da privação daquilo que é marca definitiva da humanidade: as emoções. Como autómato, a máquina age sem conhecimento, ou seja, limita-se ao cumprimento das regras, sem questionamentos, hesitações, seguindo em linha reta sem desvios, resumindo-se a simples metal que é; como nos diz um dos episódios de *animalescos*, “pior que ser lento é só conseguir andar em linha recta” (*anim*: 119). Numa clara inclinação pelo ideal do animal, os textos em análise criticam a sociedade contemporânea que vem elegendo a máquina como

⁹ “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. Que esse inúmero ele o pense enquanto corpo esperando o seu bisturi re-ordenador, como antes pensava o corpo doente como Cidade minada na sua racionalidade material, é não apenas um conseguimento ficcional de cruzamento de metáforas e sua literalização paródico-grotesca, mas também o colocar do político numa espécie de patamar de totalitarismo sem causa totalitária” (Mourão, 2008)

doutrina, porque “os homens têm medo de sair daquela sala para o resto do mundo onde por vezes acontece essa coisa tão bárbara, tão pouco humana, de surgir um acontecimento imprevisto” (*anim*: 67).

Já o animal, contrariamente à máquina, desobedece às regras, vive da imprevisibilidade e irreflexão, faz-se de desvios, de erros e de correções:

(...) e nem todos os animais são galinhas, há felizmente outras espécies, e o animal pode também ser definido como aquela máquina que gosta de desvios, o animal é feito, existe, foi posto por deus no mundo para se desviar; para ser imoral pelos caminhos, para nunca seguir em linha recta, e as máquinas foram postas pelos humanos para não se desviarem (...) (*anim*: 120)

A submissão do homem à máquina ocorre como subterfúgio à animalidade, imoralidade e loucura que lhe estão adjacentes. A moral da máquina pressupõe um lado lógico, previsível e padronizado, à partida não garantido pela essência animalesca que compõe o homem, como já foi referido anteriormente (subcapítulo 3.1.). Nesse sentido, e como o animal “foi posto por deus no mundo (...) para ser imoral” (*anim*: 120), a máquina foi criada pelas mãos do homem para, de alguma forma, reparar, sem sucesso, essa imoralidade. E apesar de o ideal do metal ter um resultado oposto do pretendido, isto é, colocar para fora da sua humanidade, da mesma forma que o faz com a sua animalidade, a realidade é que o homem tem como intento reconhecer-se na máquina, afiliar-se:

(...) a forma como as peças mecânicas se estendem, uma roda para ali outra para o outro lado, e parece um baile, por vezes a dois, uma valsa, duas roldanas, três, por vezes com mais elementos mecânicos, mas é um bailado mais belo do que qualquer bailado humano porque é sempre igual, não há enganar, tudo acerta o passo tudo se repete e a sensação é a de que os espectadores poderiam ficar ali até serem velhos que não veriam qualquer passo desastrado destes bailarinos” (*anim*: 67).

Em entrevista concedida a Elza Gonçalves, em virtude da vitória do prémio Literário dos Jovens Europeus, em França, com *Senhor Kraus*, Gonçalo M. Tavares diz-se mais à favor da moral do animal do que da moral do metal, visto que a “lógica da máquina é mais violenta que a lógica dos animais. O animal pode matar se tiver medo ou fome mas a máquina mata mesmo não tendo fome nem ódio” (*apud* Gonçalves, 2011). Por isso mesmo, ao longo das pequenas narrativas de *animalescos* e *Short Movies*, reconhece-se

a crítica à sociedade passível e inflexível do metal que tem vindo a compor a sociedade atual:

(...) máquinas são animais que não têm tempo, não são feitas para passeios, mas para avançar em linha recta: esta máquina que avança sem virar a cabeça para o lado, sem ser tentada por desvios e outros caminhos, esta máquina é afinal um animal bem-comportado (...) (*anim*: 119/120)

Aproxima-se a máquina do animal, estabelecendo desde logo um obstáculo: a máquina é um animal domesticado, isto é, a adjectivação da máquina como animal “bem-comportado” e a enumeração de todas as suas contenções e códigos, - não ter tempo, não ser feita para passeios, não virar a cabeça para o lado, não seguir por outros caminhos - colocam-na longe da animalidade e confirmam a sua retidão.

Em *Short Movies*, episódio atrás de episódio, personagens vão sendo proibidas do desvio, na obrigatoriedade de serem máquinas, imparáveis e indestrutíveis, ou pela violência ou numa simples brincadeiras de crianças. No excerto “A menina”, a obrigatoriedade em ir em linha reta surge devido à ameaça de outrem. Se num primeiro plano é descrito ao leitor uma simples criança a jogar à macaca, quando a câmara se afasta o plano desvenda “um homem que tem uma arma na mão. É uma pistola. Ele tem a pistola na mão direita, o braço estendido ao longo do corpo.” (*SM*: 99). É a ameaça da arma que força a criança a não parar: “Ali está ela, de novo, sem parar. De novo, um pé, outro, dois, vira, dois, um, outro. E de novo e de novo e de novo.” (*SM*: 100). Num outro excerto é a irmã “mais velha (que) bate na cabeça do irmão quando ele pára de bater no tambor” (*SM*: 85) para o compelir a continuar, a ir em frente. Em ambos os episódios, o narrador recorre a personagens infantis e a jogos de crianças, insinuando uma conversão prematura do homem, ou seja, é em crianças, ainda num estado de inocência, de expressividade e impulsividade inteira, que a sociedade molda o homem para o culto da máquina. Fala-se de manipulação de massas e da redução do homem a meras linhas de produção, transformando-o numa “espécie de *animal machine* neocartesiano, escravo de uma inteligência mecânica exclusivamente fundada na lógica do rendimento e da eficácia” (Neves, 2014: 236):

(...) e é isso: valorizar a indústria, a fabricação em série, e não se trata de fazer fisionomias idênticas, aos milhares, não se trata de medir com régua as pernas e braços e fazer destes membros uma função que se repete, trata-se, sim, de tentar

fazer um ódio em série, uma excitação sexual em série, uma forma de sentir medo que seja igual em cem mil homens, essa a dificuldade da fábrica necessária, a fábrica demente (...) (*anim*: 112)

A sociedade atual não passa, portanto, de uma sociedade marcada pela produção em série de protótipos de homens máquina, comportando-se como modelos exemplares e eficientes, mas não passando de simples espectadores de uma sociedade industrial.

Esta lógica do utilitarismo e urgência de poder como motivação para a perseguição ao progresso tecnológico conduz progressivamente a um retrocesso e destruição da humanidade, traduzido nos fins trágicos das personagens que protagonizam os textos de Tavares. Basta referir a microficção “Nove” de *Short Movies* bem exemplificativa do destino daqueles que se regem pelo progresso com vista ao poder e à fortuna.

Imagens antigas da corrida ao ouro. Homens, numa fotografia a preto e branco, com pás a retirarem pedras. São nove homens. Dois deles seguram numa peneira para verificar se as pedras são só pedras ou se há ouro no meio.

De imediato, um salto no tempo e o que vemos agora é um grupo de homens, também com pás, a tentar remover os destroços para recuperar corpos, depois de um grande desabamento.

Contamos quantos homens estão naquele momento na imagem, já a cores. E sim, é isso: estão nove, nove homens (*SM*: 107).

O excerto é modelo da escassez narrativa que compõe *Short Movies*, já que é por meio de uma simples fotografia a preto e branco, onde se veem nove homens na procura do ouro, que se expõe toda a narrativa ao leitor. Através de uma elipse, o narrador dá um salto ao futuro, e já numa fotografia a cores, o que realça a passagem do tempo, contam-se nove corpos sem vida no meio de destroços, fazendo prever que são os corpos dos mesmos nove homens descritos no início do episódio e colocando em destaque as fatalidades que a civilização e o poder impõem.

Aliás, a luta pelo poder não se limita ao domínio material. O duelo também acontece no plano intelectual, onde pensamentos e juízos morais se confrontam:

: há armas e violência, um pensamento não combate como as meninas: não se trata de puxar os cabelos ao pensamento que se lhe opõe, trata-se de outra coisa, outros actos, bem diferentes, os movimentos do pensamento atiram-se às partes débeis do outro, não têm piedade física nem moral, o combate é para vencer não é

para que se tirem fotografias dos combatentes, não se trata de uma questão estética mas de uma questão animalésca de território (*anim: 41*).

O homem à semelhança da máquina implica uma nova conceção do corpo. O ideal do homem máquina requer um corpo que se limita a responder a ordens mecânicas, deixando de lado as suas vontades, desejos e impulsos, resumindo-se a um corpo-objeto, como o defendido por Descartes. Aliás, é em *Discurso sobre o método* que René Descartes discorre sobre a possibilidade de o homem ser criado por Deus inicialmente como simples corpo, sem “qualquer alma racional nem qualquer outra coisa que lhe servisse de alma vegetativa ou sensitiva” (1986: 89), isto é, sem desejos e, por isso, como mera máquina. Simultaneamente, a própria organização do corpo feito de ossos, nervos, órgãos permite uma comparação com as peças que compõem um sistema mecânico e que em colaboração permitem o seu funcionamento:

Isto de modo nenhum parecerá estranho àqueles que sabem poder a indústria humana fazer diversos *autómatos* ou máquinas móveis empregando muitas poucas peças em comparação com a grande multidão de ossos, músculos, nervos, artérias, veias, e todas as outras partes que há no corpo de cada animal. Consideraremos, pois, este corpo como uma máquina que, tendo sido feita pela mão de Deus, é incomparavelmente melhor ordenada e tem em si movimentos mais admiráveis do que qualquer das máquinas que podem ser inventadas pelos homens (*ibidem: 98*)

Sendo assim, a disponibilidade do homem se colocar ao serviço da máquina funda esta nova era da técnica e impõe uma nova definição e análise da corporeidade. Ieda Tucherman afirma que:

As revoluções tecnológicas configuraram um tempo onde as coisas acontecem antes de terem sido desejadas. O novo valor de investimento do nosso mais imediato ontem é também o nome da angústia do nosso hoje, já que nos inclui na pergunta: Que humanos somos nós? A que nova raça pertencemos? O que é hoje a nossa corporeidade?

Modificam-se o ambiente, a questão e os afectos: agora não se trata apenas do que podemos ser ou fazer mas também, e principalmente, se podemos controlar aquilo que faremos e o resultado do que fizermos (2012: 17).

A procura pelo homem-máquina, máquina produtiva, controlável, longe de desvios e erros transforma o corpo simplesmente num material que funciona, afastando-o da sua índole racional e sensitiva, num corpo sem motor: “estás na floresta e conduzes o teu

corpo como se ele fosse um veículo, uma coisa móvel, sem motor, a quem dizes: agora esquerda e depois direita;” (*anim*: 95). Importa sublinhar a expressão “sem motor” que permite uma analogia com o corpo como mera blindagem, sem miolo, isto é, sem alma humana, confirmando mais uma vez a ideia de corpo máquina.

É em volta deste progresso destrutivo que se desencadeiam as narrativas de *animalescos* e *Short Movies*, reiterando-se situações onde os animais vão sendo sucessivamente substituídos por máquinas: “são as máquinas que dormem no celeiro, ocuparam o lugar do feno e dos cavalos, e não podes fazer barulho para não assustar esses novos monstros, vais dar de comer à máquina de amanhã como antes davas aos animais” (*anim*: 30). Mas se é visível uma total anulação do animal em prol do metal, tal facto não implica que não haja breves tentativas de humanizar a máquina, atribuindo-lhe necessidades como comer, dormir, claras no excerto anterior. Num outro episódio, agora de *Short Movies*, é o “relógio gigante da praça central” (*SM*: 143) que é apresentado como um corpo doente. O que encontramos aqui é, mais do que a descrição do seu corpo prestes a sucumbir, a atribuição de um coração à máquina, o que a aproxima do plano humano:

(...) segundos depois parecem médicos em redor de um corpo qualquer que está a sucumbir e eles - meio eléctricos e acelerados, outras vezes com uma calma que não se percebe – ali estão, em redor daquele corpo em forma de círculo, tentando recuperar os batimentos do único coração que, de facto, faz falta” (*SM*: 143/144)

No entanto, apesar destas breves atribuições de gestos humanos às máquinas, o narrador nunca as aproxima da fragilidade que caracteriza o homem. A imagem comum é a da máquina resistente e inflexível.

A adoração do homem pela máquina é ainda mais evidente num dos excertos de *animalescos* onde um helicóptero não é visto “no tempo de Cristo” como uma máquina, mas sim como um “pássaro estranho” (*anim*: 38):

(...) ali vai a manada de homens a fugir não sabe de quê, com um chefe que ninguém identifica; se aparecesse subitamente um helicóptero lá em cima, os homens lá em baixo meios nus começavam a gritar e a atirar pedras, e isso ainda se passa, não estamos na modernidade, um helicóptero que caia, por avaria ou medo, no meio de uma manda de homens primitivos será desmembrado; um helicóptero desmembrado, no tempo de Cristo, porque é visto como um animal, não pode ser outra coisa, a técnica ainda não avançou o suficiente no tempo de Cristo para o helicóptero poder

ser visto não como um animal; foi caçado sim e os homens gritam e querem comer o helicóptero (*anim*: 38).

Apesar do progresso técnico assolar a sociedade, no texto anterior a natureza mantém-se indiferente ou desconhecedora de tal invasão. É na ficção de *animalescos* que os apóstolos de Jesus, personagens principais do episódio, não veem o helicóptero como uma máquina, mas sim como um animal voador, pronto a ser devorado assim que cair. Comparado inclusivamente à última ceia, os apóstolos, assemelhados a animais primitivos, destroem o helicóptero, devorando o metal quente que lhes é estranho, mas convidativo, porque “tudo o que veio de Deus é para comer, nada na natureza está fora deste ciclo de apetite e estômago: a técnica veio invadir o que estava há muito equilibrado e por isso não pode querer que não a comam” (*anim*: 39). A máquina é, excepcionalmente neste texto, submetida à vontade dos homens e dos animais, devorada por inteiro, apesar da dureza da carne, e “há quem peça vinho, mas o animal também tem os seus líquidos, como todos os animais, um sangue bem diferente (...) – e é este sangue que nos dará força” (*anim*: 40).

Na realidade, ao longo das pequenas ficções de Tavares, a máquina cria uma escala de poder na qual se sobrepõe ao homem, à natureza e aos animais. Aliás, a ação da ciência sobre a humanidade, tendo como argumento a busca do conhecimento humano e do progresso, é uma das questões que determina a era da técnica. Em *Short Movies* e *animalescos* é recorrente ler o progresso tecnológico que “vai matando e ensinando à medida que avança” (*anim*: 48), sobrepondo-se a tudo e a todos e não se coibindo com possíveis ações imorais, como no cruel episódio “o dono do cão / a electricidade / o 2.º Cristo / morrer de fome”, onde para garantir o desenvolvimento da ciência se permite o sacrifício de um cão. Ao longo de três páginas, o narrador descreve a angústia do animal, colocado dentro de um quadrado desenhado no chão, suportando as descargas elétricas que avançam sobre ele sempre que tenta sair desse mesmo quadrado, “porque a dor ensina muito, sempre ensinou” (*anim*: 50):

Se fosse possível fechar um cão dentro de um quadrado desenhado no chão, e se o dono do cão fosse tão violento que espancasse o animal cada vez que ele saísse desse quadrado com a área de sete metros; e claro que podemos fazer mais experiências com cães (e fiquemos por aqui): por exemplo durante semanas a cada tentativa do cão sair do quadrado, uma enorme descarga e a dor no cão é mesmo dor (...) (*anim*: 49/50)

O progresso faz-se, portanto, indiferente ao outro e às mãos da perversidade, com a justificação tola de que às custas de uns e outros se vai conseguindo a evolução: “isso não se faz, claro, isso é maldade má, mas as experiências são assim e assim se construiu o progresso (*anim*: 50).

E o limite da perversidade é evidente na forma como, servindo-se da ciência, o homem trata os da sua própria espécie. Os doentes, loucos, esquizofrênicos, que enchem as alas psiquiátricas das ficções de Tavares, vão sendo consecutivamente subjugados pelos seus médicos, maltratados, ora fechados em divisões como animais, ora olhados como bestas: “cada animal doente foi fechado dentro de um compartimento e poderia fazer a revolução, sim, gritar e muito, dar pontapés e murros contra a porta ou contra a parede se se quiser magoar, mas não podia sair dali, coitado” (*anim*: 62). A ciência dona do progresso da imoralidade é aquela que se lê em *Short Movies e animalescos*.

Não são menos comuns descrições onde o homem se intromete no ciclo da Natureza. No episódio “espingarda / bala / o pai / plantas / animais / obrigar a natureza a acelerar” o velho homem barbudo personifica o crédito atribuído à técnica quando decide usar o metal para acelerar a Natureza e disparar sobre a terra para melhorar a colheita.

nada de especial, um velho homem barbudo carrega uma espingarda, tem a arma atrás do ombro como um material de trabalhar a terra e até é: as balas são disparadas contra o solo, violentamente, e acredita-se que assim a colheita será melhor: as árvores, os frutos os cereais, crescerão com estas sementes metálicas, sementes atiradas a grande velocidade contra o solo e a questão está mesmo na velocidade (...) (*anim*: 45)

Portanto, o progresso técnico coloca frequentemente o homem em colisão com a natureza. Por acreditar na bala como uma semente, o agricultor dispara sobre o solo certo que esta lhe vai dar a energia necessária para fazer crescer os alimentos, certo de que tem de ser ele a intervir para garantir a fertilidade da terra. Ou seja, maior do que a crença do metal é a descrença na Natureza: “é atirar o metal para dentro da terra, fazê-lo mais forte mais duro, mais apto a crescer e a resistir à natureza que não quer que essas coisas cresçam; porque há duas naturezas, uma que diz: cresce, e outra que diz: não cresças” (*anim*: 46).

Aliás, a adulação pela técnica vai mais longe, não só reduzindo o papel do animal e da Natureza, mas substituindo o papel de Deus. É a superação de Deus pelo homem que coloca no papel do divino a sua criação, alterando-se a conceção habitual de Deus.

Assim, nas narrativas de Gonçalo M. Tavares a crença muda de sentido e passa a ser no metal. Crê-se no metal ao invés de Deus. E esta interferência da técnica no mundo contemporâneo conduz, inclusive, a um niilismo religioso, que se pauta pela ausência de quaisquer princípios teológicos¹⁰. Luís Mourão no artigo “O romance-reflexão de Gonçalo M. Tavares” afirma que: “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” (2011: 54). Isto é, habita-se um mundo de horror e absurdo onde a máquina assume um papel divino, guiando o homem para uma sociedade mecânica, sem Deus:

(...) no mundo romanesco 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. (...) 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.

No presente *corpus* encontra-se esta fé exacerbada pela máquina. Portanto, no decorrer dos textos assiste-se, concomitantemente, à nomeação de Deus num gesto de avaliação ou censura, ora se questionando a sua existência, ora satirizando o seu papel divino:

Levanto-me para confrontar Cristo com as minhas razões. Deito-me para confrontar Cristo com as minhas razões. Luto para confrontar Cristo com as minhas razões. Bocejo para confrontar Cristo com as minhas razões. Tenho fome para confrontar Cristo com as minhas razões. Excito-me para confrontar Cristo (*anim*: 27).

¹⁰ Aliás, o niilismo religioso não se limita ao presente *corpus*, Petrov numa análise aos “Livros Pretos” de Gonçalo M. Tavares diz: “Neste contexto de transição, pautado por um progresso tecnológico desenfreado, supostamente ao serviço do bem-estar social, assiste-se também a uma crise de valores e ao surgimento de atitudes niilistas, formas de contestação de ideologias instaladas. Mais concretamente, trata-se do niilismo ético, passivo ou ativo, que resume a classificação dos homens em fracos e fortes, e o niilismo religioso que provém do postulado de F. Nietzsche «Deus está morto»” (Petrov, 2011: 128). O que também é evidente em *animalescos* e *Short Movies*.

O mundo de Gonçalo M. Tavares é, portanto, um mundo que só presta atenção ao rendimento e ao funcionamento: “batemos palmas ao que funciona” (*anim*: 66). Vive-se, assim, na sociedade de controlo identificada por Gilles Deleuze em “Post-scriptum Sobre as Sociedades de Controle”, uma sociedade manipulada pelos instrumentos técnicos, presa ao progresso e aos sistemas de informação, impedindo o livre pensamento do homem e a sua livre expressão, uma sociedade que o homem já não controla.

O funcionamento da máquina torna-se assim a grande satisfação do homem que chega ao absurdo de colocar a máquina à frente das suas carências, ou em persistir no uso da técnica em situações onde ela é inconcebível:

E talvez seja esse medo, de que nada fale nem se mostre, que leva agora um homem a aproximar-se da televisão partida, no meio da lixeira e, de forma absurda, comece a carregar no botão do on/off. E, sim, no meio do lixo não há eletricidade, o homem já devia saber, mas afinal não desiste e muitos minutos ficará ele, a fazer aquilo, a carregar vezes sem conta no botão que liga a televisão” (*SM*: 51/52).

No lixo, procuram-se alimentos.

A mãe tem a ajuda da pequena filha.

Encontram um rádio e ficam contentes. E quem passa não percebe. Procuravam comida e aquilo, o que elas encontraram, não se come.

Mas o certo é que, como se levassem um banquete escondido debaixo da roupa, a mãe e a menina fugiram dali, muito rápido (*SM*: 69).

As duas narrativas são semelhantes quer em termos espaciais, visto que ambos decorrem em repositórios do lixo, quer na afeição do homem pela máquina. Se no primeiro episódio, o medo do silêncio e do vazio faz o homem, mesmo sabendo da falta de eletricidade, carregar frenética e angustiantemente no botão do on/off, esperando o conforto da televisão: “no meio da lixeira seria bom vermos as imagens que vêm do mundo” (*SM*: 51), no episódio “O lixo” a afeição pela máquina é manifestada na alegria infantil da mãe e filha ao encontrar um rádio e no gesto ingénuo de o esconderem debaixo da roupa.

A obsessão do homem pela técnica presente nas narrativas anteriores é, no entanto, contrariada por um dos episódios de *Short Movies*, onde é inicialmente evidente uma procura desesperante das mãos que empurram os carrinhos de metal de um lado para o

outro para no final da narrativa se perceber que se procura, no final de contas, “uma coisa quente” (*SM*: 28), isto, é um traço de humanidade. Vejamos o excerto:

Centenas e centenas de miniaturas de automóveis amontoados em cesto de verga. Vemos duas mãos à procura de algo no meio daquelas miniaturas infantis. (...) É evidente, pela rapidez do movimento das mãos, que eles procuram algo que sobressairá daquele amontoado, alguma coisa que terá um volume diferente – ou um material estranho. Muitas mãos procuram no meio das miniaturas, empurrando os carrinhos de um lado para o outro, mas até agora nenhuma mão encontrou o que procura. Alguém diz que, ali, no meio das centenas de pequenos automóveis de metal, estão à procura de uma coisa quente (*SM*: 27/28).

O desespero angustiante descrito no início do episódio e transmitido pela velocidade das mãos que tateiam os cestos de verga é entendido como um violento temor pela invasão do metal e, sendo o oitavo texto das sessenta e nove microficcões que compõem *Short Movies*, quiçá um presságio do que se irá encontrar ao ler as restantes narrativas do livro.

A era da técnica coloca os homens sob a sombra da máquina e sob a exigência do cumprimento rigoroso de um modelo de homem, um homem criado à semelhança da máquina, produtivo, eficaz, inflexível, frio, fazendo do presente um tempo de modernidade, mas, simultaneamente, de imoralidade:

Um tempo em que os homens não dançam é um tempo embrutecedor que coloca os homens sob permanente ameaça. Talvez Gonçalo M. Tavares nos esteja ainda a dizer que este tempo em que vivemos é pós-história, em tudo homólogo à pré-história” (Menezes, 2013: 4).

A era da técnica põe em questão o papel do homem na sociedade e traz para o debate novas noções de corporeidade e moralidade. Na realidade, se com o progresso técnico se pretendia a fuga de um estado irracional e animal de ser, encontrou-se apenas uma forma mecânica de estar, que coloca o homem muito longe da humanidade e que auxilia o avançar da sua autodestruição. É por isso necessário repensar um novo estatuto para o homem, bem como rever o ideal de moralidade.

São estas as matérias narrativas que compõem *animalescos* e *Short Movies* e a partir das quais o narrador assume a queda incontornável da humanidade. Ao longo do *corpus* em análise, Tavares envereda por uma crítica dura à sociedade, questionando os limites

do homem quer no plano moral, quer no plano físico e estabelecendo um paralelo entre homem, animal e máquina. As narrativas surgem como representações da trivialidade humana, usando traços de horror e de absurdo para desenhar a sociedade contemporânea e os diferentes estádios de degradação.

3.5 Figuras do grotesco

Gonçalo M. Tavares, a par da importância que concede à narrativa, tem uma forte preocupação com o processo discursivo e o campo textual. A importância dada à interação entre narração e narrativa fortalece as suas obras, já que proporciona a conformidade entre fundo e forma. Perante isto, narrativa e narração desafiam constantemente o leitor no sentido de refletir sobre a sua existência e o seu lugar no mundo.

O horror e o absurdo são tópicos literários presentes no decorrer das ficções e que contribuem para a obscuridade do mundo de Tavares. Mundo esse sempre marcado pela guerra, ações imorais e um progresso destrutivo da humanidade, como vimos anteriormente. E por isso, ao falar da obra de Tavares, importa refletir sobre o conceito de grotesco.

O termo grotesco vem do italiano *La Grottesca* ou *Grottesco*, ambas derivações de *grotta* (gruta), e surge no século XVI “para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália” (Kayser, 2003: 17/18). Referindo-se, portanto, à pintura ornamental, mais tarde e durante um longo processo, o termo ganha definições mais amplas e dá nome a um conceito mais abstrato.

São diversos os estudos sobre o grotesco, mas importa, no entanto, destacar dois autores cujo trabalho é indubitavelmente importante neste tema: Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. Com estudos que abordam épocas diferentes (Kayser ocupa-se da época modernista e Bakhtin da época renascentista), os dois teóricos assumem algumas divergências nas suas perspetivas. Kayser, autor de *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*, um dos maiores livros dedicados à teoria do grotesco, tem sobre ela uma visão mais sombria e pessimista, enquanto Bakhtin, na sua análise à obra de Rabelais, lhe atribui uma faceta mais satírica e cômica, e define-a como uma forma de renascimento e molde de uma sociedade. Será essencialmente à luz destes dois autores e destas duas perspetivas que se desenvolverá este subcapítulo.

Enquanto fenómeno estético, o grotesco tem como uma das características mais importantes a mistura do humano com o animal e ainda o vegetal, contribuindo para a edificação do chamado monstruoso. Tudo se mistura, tudo se enlaça, recompondo-se a realidade original. Narrações insólitas ganham, assim, vida através da aproximação de

realidades diferentes e muitas vezes opostas, onde se contrabalançam objetos, materiais e peculiaridades dissemelhantes, contrariando-se os parâmetros que regem o mundo:

O grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele aniquilam as ordenações que regem o nosso universo. (...) Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental (...) aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum (*ibidem*: 31).

Kayser sublinha, portanto, o lado sombrio e tenebroso que envolve o grotesco. O grotesco tende a ultrapassar as convenções sociais e a inverter os valores morais, rebaixando o sublime e elegendo o disforme como princípio, contribuindo assim para uma incomum e inesperada perspectiva sobre o mundo.

A inversão de valores está relacionada com a substituição do alto pelo baixo, isto é, rejeita-se o céu, o divino, a racionalidade, tudo conceitos ligados ao alto, para eleger o chamado *baixo material* e tudo que lhe está associado, a terra, o impulso animal, a loucura. Apresenta-se, portanto, um mundo marcadamente irracional, animal e primitivo, um mundo mais próximo dos impulsos terrestres e animais. E crescem descrições onde o horror auxilia a questionar o estatuto moral e corporal.

Sendo assim, na abordagem ao corpo dá-se ênfase a figuras estranhas, monstruosas, contrariando-se a beleza estética clássica. Rejeita-se o conceito do homem vitruviano, cujas proporções são perfeitas para o ideal classicista de beleza, e fomenta-se antes o corpo com dimensões próprias, prevalecendo corpos disformes, mutilados, em recomposição. Os corpos são, portanto, transgressores, ultrapassam os seus limites e constituem-se fora dos seus parâmetros habituais.

Também aqui se inverte a representação habitual e, em vez de se elegerem as partes sublimes do corpo, isto é, cabeça, mãos, peito, volta-se para o que Bakhtin designa de “baixo corporal e material”, o ventre, as vísceras, o sexo, salientando-se as partes do corpo que se abrem ao mundo, orifícios, cavidades, protuberâncias, ou seja, boca, órgãos geniais, nariz:

Contrary of the modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open

to the outside world that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. This means that emphasis is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation. This is the ever unfinished, ever creating body, the link in the chain of genetic development, or more correctly speaking, two links shown at the point where they enter into each other (Bakhtin, 1984: 26).

O grotesco estabelece assim uma relação de grande proximidade entre corpo e terra. A comunhão do corpo com o mundo e com os outros torna-se viável através do seu rebaixamento: “it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity” (*ibidem*: 19/20). O corpo grotesco é um corpo incompleto, em crescimento, que não está fechado, nem isolado, pelo contrário, está em total ligação com o mundo e com os outros, próximo de um corpo cósmico.

Relembre-se em *animalescos* o episódio “médico sem braços / operação / contar pelos dedos”, em que o narrador descreve uma violenta cena de operação onde crianças pegam nos “utensílios para abrir o corpo ao meio” (*anim*: 22), mexem-lhe nas entranhas, cosem e descosem, invertendo e misturando órgãos e os seus espaços apropriados. O corpo é desmontável, isto é, não se restringe a uma única existência, mas torna possíveis diferentes combinações das partes do corpo, aproximando-se de um caráter sobrenatural. Mas, ao longo do episódio, o grotesco não se limita ao ato de abrir o corpo a meio e do processo da sua remontagem, a descrição da cena ganha proporções a partir de um sem número de elementos controversos, desde o serem crianças a operar o homem, seguindo os seus ensinamentos de onde e como cortar, à própria ação de cosedura com linha a cores, como se não passasse de uma brincadeira infantil.

São, portanto, corpos disformes, transgressores, muito perto da monstruosidade, os que surgem em *animalescos e Short Movies* como sinónimos da queda do homem. Aliás, no subcapítulo desta dissertação “O corpo, a máscara e os monstros” (3.2), analisou-se o corpo como um corpo grotesco, que ultrapassa os seus próprios limites e se revela flexível e maleável: “Um homem na rua a andar sem calças, tenta morder o próprio nariz, engole a palavra que acabou de dizer” (*anim*: 9).

As referências ao *baixo corporal* não ficam por aqui. Num outro episódio, não é propriamente a ação que é grotesca, mas sim a linguagem usada como meio de comparação. Ao descrever a vontade do pensamento de descer do seu posto nas alturas para se aproximar mais do corpo e da terra, o narrador de *animalescos* compara a sua descida ao ato de urinar e defecar, estabelecendo uma analogia entre pensamento e excrementos: “o pensamento sozinho pede ajuda, grita, quer descer lá de cima, ser urinado, defecado, sair do ponto alto e do ponto limpo e descer até ao sítio onde o corpo se suja: o pensamento está ali no topo e tem vertigens (*anim*: 35). A comparação implícita usada pelo narrador pressupõe a sua inclusão na categoria estética do grotesco. No entanto, a descrição de ações fisiológicas continua com alusão aos vômitos, neste caso os do pensamento, porque:

(...) o pensamento também vomita, e ei-lo a receber da parte fisiológica baixa o melhor dos apoios, as mãozinhas, por exemplo, que são iguais às dos primatas, batem nas costas do enjoado para que ele se sinta com presença amiga; vão buscar um saco velho para que ele dali de cima não prejudique o bom aspecto da natureza nova – e ele vomita para o saco” (*anim*: 35/36).

A linguagem da narração conduz, por isso, à categoria do grotesco. Não é simplesmente o material narrativo condição do grotesco, mas as figuras de linguagem e o próprio processo discursivo tornam-se elementos essenciais para a definição desta categoria. O grotesco lê-se na violência e frieza do discurso textual.

Como o ato de defecar é parte inerente do grotesco também é o de ingerir. Segundo Bakhtin, o banquete e o ato de comer são dos principais temas desta categoria estética, isto porque é no ingerir que o corpo se revela aberto ao mundo, disponível, incompleto, ultrapassando os seus limites. Aliás, a satisfação das necessidades naturais pressupõe, segundo Bakhtin, uma entrega do homem ao mundo e garante a sua disponibilidade para uma interação e envolvimento entre ambos:

Eating and drinking are one of most significant manifestations of the grotesque body. This distinctive character of his body is its open unfinished nature, its interaction with the world. These traits are most fully and concretely revealed in the act of eating; the body transgresses here its own limits: it swallows, devours, rends the counter of man with the world, which takes place inside the open, most important objects of human thought and imagery. Here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of himself (Bakhtin, 1984: 281).

É o corpo glutão prestes a devorar, mastigar e engolir, que se revela um corpo grotesco, porque o ingerir impõe automaticamente um corpo que se mostra em crescimento, inacabado, incompleto e mais do que isso pronto para o renascimento. No fundo, um corpo em movimento e continuidade, que se mostra permanentemente em evolução ou transformação.¹¹ Aliás, o banquete é representativo de um corpo coletivo que se junta à mesa para celebrar a comunhão da carne com o corpo.

Ora no *corpus* o banquete surge em duas ocasiões distintas, mas, em ambas, vai além do simples ato de comer. Em *animalescos*, o episódio “vento Bora / banquete / o pai / a mãe / o filho” é representativo do grotesco. A microficcão começa com a descrição do vento Bora a “mexer os alimentos que estão dentro da panela” e a transformá-los em “comida louca” (*anim*: 14). É um banquete diferente do habitual, onde todos os presentes - pai, mãe, amigos – se sentam à mesa numa já certeza de um epílogo invulgar e hediondo: “todos na mesma mesa a entrarem ao mesmo tempo no mesmo inferno, um pedaço para ti, outro para ti; os amigos aqui estão, os mais antigos, os mais duros, os mais sólidos, e este banquete é perfeito (...) e a comida está estragada” (*anim*: 14). E a comida louca ingerida pelos convidados justifica todo o absurdo que é convocado para a cena. Vejamos um excerto:

(...) o pai já está a pôr-se de pé em cima da mesa, o banquete entra na segunda parte, o pai dança com alguém que já não reconheço, um dos amigos faz o pino contra a parede, o que se desaconselha depois da refeição, vai vomitar e op ali está, o banquete parte três, um já canta, o outro – o que faz o pino – acompanha a canção de cabeça para baixo, e o estranho é que canta a mesma letra mas algo parece precisamente virado ao contrário, as mesmas palavras mas invertidas, ninguém pode fazer um coro com esta desorganização, o pai canta enquanto dança, outro canta enquanto pensa noutro assunto, o outro canta enquanto faz o pino contra a parede, está muitíssimo vermelho e vai dar uma congestão no cantor e não queremos isso, queremos canções saudáveis; já fazemos um comboio, o banquete entra na quarta parte, que bonito, todos em redor, o último põe as mãos no ombro do primeiro, é um comboio que morde a própria cauda (...) eis o banquete parte cinco, ninguém avança porque uns andam para a frente outros para trás, que quem canta organize isto,

¹¹ “The grotesque image reflects a phenomenon in transformation, an as yet unfinished metamorphosis, of death and birth, growth and becoming. The relation to time is one determining trait of the grotesque image. The other indispensable trait is ambivalence. For in this image we find both poles of transformation, the old and the new, the dying and the procreating, the beginning and the end of the metamorphosis” (Bakhtin, 1984: 24).

levanto o braço, peço para falar e não falo, eles esperam um pouco mas depois desistem, não vieram para o banquete para usarem os ouvidos, há quem vomite, é o pai, nunca o vi assim, aproximo-me dele, ajudo-o, que queres?, pergunto; ele pede uma faca de cozinha, eu não a trago, ponho-me a cantar uma canção de *niños*, ele quer matar-me mas eu distraio-o (...) (*anim*: 14/15).

Dividido em partes que o próprio narrador já não conta - “o banquete, parte oito ou sete ou nove, já perdi a conta” (*anim*: 15) - o episódio aglomera situações incoerentes. Entre pinos, vômitos, palavras invertidas, tentativas de assassinato, a ação desenrola-se para uma total incoerência narrativa e textual que alude ao grotesco. O absurdo que vai sendo descrito pelo narrador de *animalescos* cria uma total desarmonia entre imagens, porque são imagens divergentes que, neste episódio, são colocadas lado a lado numa mesma realidade.

O banquete está ainda presente em *Short Movies*, numa ficção denominada “O jogo”, onde o narrador inclui uma narrativa paralela à descrição do ato de comer: uma história marcada pela violência e absurdo:

Um banquete tumultuoso, comida e vinho a passar de um lado para o outro. Pessoas a gritarem, risos, pessoas em pé, outras sentadas. No meio da mesa do banquete dois homens jogam um jogo de tabuleiro – estão totalmente concentrados nele e alheados da confusão. (...) Talvez nenhum dos convidados do banquete saiba, e talvez nem sequer os dois jogadores saibam, mas quem ganhar aquele jogo de tabuleiro poderá matar uma pessoa que está naquela sala, uma pessoa à sua escolha. Foi isto que decidiu o dono da casa, que não se vê em lado nenhum. O vencedor merece um prémio, e é este o prémio: pode matar quem quiser.

O vencedor do jogo ainda não sabe, mas vai aceitar o prémio, claro. Entretanto, como o jogo ainda decorre, o banquete também continua e há tantas pessoas alegres, há tantos risos, que até parece estranho pensarmos que um daqueles que agora devora patas de animal e ri às gargalhadas, que será um desses a ser assassinado daí a poucos minutos. Os banquetes são estranhos, sempre foram, e são assustadores, sempre foram, mas aquele é ainda mais estranho por causa daqueles dois jogadores (*SM*: 123/124).

No início do episódio, faz-se referência ao vinho e à comida que alimenta todo o banquete, localizando o leitor espacialmente e, mais do que isso, localizando-o num ambiente grotesco. A ação acontece num banquete “tumultuoso” onde há vinho e comida, os homens gritam alegremente e a partir dessa descrição o narrador desvia a narrativa para outro acontecimento que ocorre à margem do banquete: um jogo de

xadrez de onde sairá um vencedor que terá como prêmio poder matar quem quiser. Portanto, um dos convidados da festa será o verdadeiro banquete daquele que ganhar o jogo de xadrez, “foi isto que decidiu o dono da casa”. E é nesta recompensa sórdida e na certeza que o vencedor irá usufruir do prêmio que o narrador coloca o grotesco da cena. Este gesto animalesco intensifica o grotesco já existente no episódio, porque o narrador decide acrescentar à cena, por si já grotesca devido à presença do corpo glutão que marca o banquete, uma atitude primitiva do homem.

A violência presente no excerto anterior é transversal a toda obra de Tavares. Além do mais, o grotesco tem como um dos seus principais ingredientes a violência. As descrições dos atos violentos são marcadas pelo sangue, agressão, morte, guerra, mas também, maioritariamente, caracterizadas pelo uso do sarcasmo, da ironia e do horror, exibindo o narrador uma certa indiferença face à violência dos gestos e não revelando qualquer comoção ou piedade. E tal atitude intensifica o absurdo e o horror da cena. Veja-se um excerto de “A fotografia”:

1.

Uma mulher gordíssima experimenta roupa que lhe fica muito mal – está muito apertada.

Um homem com uma máquina fotografia pede, primeiro, para ela se virar na direcção dele; depois aproxima-se e dá-lhe duas estaladas no mesmo lado da cara.

A mulher gordíssima está quase a chorar, apesar de os estalos terem sido dados sem qualquer envolvimento – como se o homem estivesse apenas a ajustar o cenário (*SM*: 35).

A agressão do fotógrafo à mulher é feita sem “envolvimento”, como se o gesto de agressão preparasse o acontecimento seguinte. Só depois de a agredir duas vezes é que o homem se afasta e decide disparar a máquina. O próprio narrador limita-se a descrever aquilo que vê, sem interferir ou avaliar a cena. A ficção continua para uma segunda parte, onde “vários homens e mulheres bem vestidos estão em cima de caixotes para espreitarem para o outro lado de um muro” (*SM*: 36). Presume-se que estejam a observar a cena 1. Há uma certa inquietação provocada por aquilo que veem, percebida pelo abanar da cabeça de uma mulher e pela palavra “estúpido” com que se descreve o homem que está a “bater nela”. No entanto, ninguém age, ficam simplesmente ali a lutar por um melhor posto de observação. Portanto, a cena não se limita à descrição da violência sobre o outro, há também a descrição de uma certa indiferença e aceitação

dessa violência como se se tratasse de um ato, talvez, necessário. E a agressão que surge como não absurda aos intervenientes na ação torna-a ainda mais absurda aos olhos do leitor.

Mas a violência não se resume simplesmente a este episódio. O *corpus* em análise vive da crueldade e das agressões do homem sobre os da sua espécie. São recorrentes tiros, agressões, coações, fúrias, ao longo dos episódios, muitas vezes sem justificações coerentes: “o homem não diz coisa com coisa, ninguém o entende, batem-lhe com o pau na cabeça, a cabeça abre, começa a sangrar” (*anim*: 9).

A violência alonga-se para os corpos sem vida que preenchem tanto *animalescos* como *Short Movies*. E o grotesco figura nessas mortes, em que os corpos se derramam pelas ruas ou são encarados como restos de alguma coisa:

(...) não é um armazém, a não ser que a sua largura enorme e invulgar seja para lá pôr os mortos, os homens que o seu canhão desfaz, talvez seja isso; é uma arma de guerra e um barril de mortos, saem lá de dentro dois maqueiros e pegam no morto e despejam-no lá para dentro, como se aquele morto fosse um pedaço, um resto e aquele camião fosse do lixo e não de guerra: e matam e retiram o lixo do caminho, apagam os vestígios, e aqui está o que é a máquina, uma camioneta que mata e engole os vestígios (...) (*anim*: 47/48)

Símbolo do horror, a morte é, portanto, o extremo da violência encontrada do decorrer dos volumes em análise. No episódio anterior “a máquina / mortos e lixo / vacas / ensinar os novos”, os corpos sem vida são tratados como lixo e a máquina de guerra que avança sobre a cidade é comparada a um armazém que “dispara, que faz feridos e mortos” (*anim*: 47) e que se revela indiferente à crueldade sobre o outro. É a máquina construída pela mão do homem e designada para destruir também o homem: “aí vai a máquina, é preciso deixá-la passar” (*anim*: 48).

Já em *Short Movies* a morte surge usualmente de forma imprevista. Quando a cena aparenta normalidade, um plano abre-se para desvendar, não raras vezes, um corpo morto. Pode-se referir, por exemplo, o episódio “O Táxi”, em que só no final se percebe que os táxis não param perante o pedido da mulher porque um corpo morto jaz a seus pés; bem como o texto “O sapato”, onde por mais de três páginas o narrador descreve uma busca incessante por um segundo sapato que falta no pé da mulher que se confessa na igreja. Só depois, quando a câmara sai “esbaforida” (*SM*: 133) da igreja até alcançar um bosque, é que se encontra “o segundo sapato e por isso a câmara acalma, tudo está

agora sereno e é então, agora, com uma extrema calma, com muita lentidão, que a câmara pára, tranquila, de frente para o menino morto ao lado do segundo sapato” (*SM*: 133). A morte surge repentinamente, surpreendendo o leitor e, mais do que isso, inquietando-o devido à proximidade com determinada realidade, isto porque o horror é colocado numa realidade próxima do leitor e numa situação cotidiana, em que ele se pode rever.

O repentino e a surpresa são também partes essenciais do grotesco. (...) O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado (Kaiser, 2003: 159).

Nestas descrições de morte e guerra, o exagero contribui para o absurdo e o horror das cenas. Segundo Bakthin, o grotesco tem como uma das suas características fundamentais o exagero: “Exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style” (1984: 303). Este exagero conduz à deformidade e desproporção das formas da realidade, conduzindo a uma leitura estranha do mundo. Numa leitura do *corpus* esse exagero é claro não só nas descrições de violência anteriormente referidas, mas também no quotidiano das personagens.

Na sequência desse exagero surge o uso da máscara, ferramenta de animalização e distorção das feições humanas. A máscara serve como prolongamento do corpo humano, com vista a distorcê-lo e metamorfoseá-lo. Pode-se mesmo falar de uma natureza satírica e caricatural conducente a uma crítica social e moral. Aliás, Kayser refere a *commedia dell'arte* como uma atividade teatral marcada pelo grotesco, já que esta se caracterizava pelo exagero, sátira, personagens fora do comum e com a presença da máscara como ocultação do rosto ou revelação de uma outra identidade¹². A máscara envolve diferentes mundos, colocando as personagens numa realidade paralela e permitindo-lhes o deslocamento da sua existência. O uso da máscara pelas personagens

¹² Em relação à *commedia dell'arte* Kayser afirma: “Mas a palavra significa aqui muito pouco, como Diderot já acentuara, em confronto com a representação e a mímica. Não é do texto, mas do estilo de representação, ou, mais estritamente, do estilo de movimentação que se apreende o carácter da *commedia dell'arte*. E isto já significa algo, pois somos informados de que os atores eram verdadeiros artistas, que, durante um salto, deviam mostrar-se capazes de segurar de tal maneira um copo de água na mão a ponto de não derramar uma só gota. Temos aí o indicio do caminho que tomaria a acentuação ulterior das figuras, já então caricaturescamente torcidas – Pantalone é o velho caricato, sempre louco de amor e sempre enganado; o Dottore é um fanfarrão arrogante, e sempre desmascarado, e assim por diante; tudo, num estilo excêntrico de movimento que abarcou “toda a criação do palco”» (Kayser, 2003: 43).

de Gonçalo M. Tavares contribui, portanto, para o grotesco e, conseqüentemente, para a estranheza das cenas, muito especialmente devido a esta sobreposição de identidades e realidades para que ela remete.

As máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enorme, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrescências com formas morcegaís e agitados remígios de galo (Kayser, 2003: 43).

A máscara traz, portanto, elementos anormais e sobrenaturais para o corpo humano, acrescentando-lhe a componente do grotesco. Em *Short Movies*, os dois episódios intitulados “A máscara”, analisados ao longo desta dissertação, são exemplos claros da presença do grotesco. Em ambos a máscara surge como um prolongar do corpo humano, disfarçando a verdadeira identidade do sujeito e atribuindo-lhe gestos e traços de uma outra personagem. São textos onde a máscara reporta para figuras de monstros ou de animais, dando ênfase a esse “algo animalesco” referido por Kayser. De sublinhar que, apesar do horror previsto com o desenrolar das cenas, o cómico não deixa de estar presente, essencialmente no episódio em que o homem usa uma máscara de gás que lhe deforma o rosto.

Aliás, importa referir o cómico como uma das características do grotesco. O exagero presente no grotesco conduz muitas vezes ao riso, a um riso provocado pelo absurdo e pelo horror, o que confirma o caráter ambivalente do grotesco. Como refere Kayser:

Grotesco (...) é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Como na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, mas também os do trágico e do cómico, penetram agora nos enunciados (Kayser, 2003: 56)

O grotesco tem como intuito produzir reações simultâneas, sendo que imagens de sangue, de morte, de violência, que têm como intuito provocar o horror, são muitas vezes causadoras de riso. Parte-se do assombro para chegar ao humor. É evidente que é o exagero, que marca o horror, o responsável pelo cómico, porque amplia certas situações até se tornarem ridículas.

Sendo assim, o excerto da máscara, que se referiu anteriormente, é modelo da comicidade que marca o grotesco. Num primeiro plano, o leitor só percebe que o homem com uma máscara de gás na cara imita absurdamente os gestos de um chimpanzé, mas, quando o plano se abre, percebe-se que a intenção com que o faz é exatamente para provocar o riso. Vejamos:

O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos a rir, como se tivesse perdido o controlo (SM: 15).

Neste caso, a provocação mais do que ao leitor é feita à própria personagem. O riso acontece na ficção colocando as personagens em duas situações diferentes: uma de espectador e outra de ator. E esta duplicidade de papéis sublinha a presença de imagens ao longo do livro, imagens que se acumulam e que se sobrepõem, intensificando a ambivalência dos textos. No entanto, apesar do grotesco ter uma estreita ligação com o cômico, importa referir que Tavares não usa propriamente esta categoria como forma para provocar o riso, mas antes para inquietar o leitor. Segundo Luís Mourão numa análise ao *Livros Pretos* de Gonçalo M. Tavares:

Para o dizer de um modo simultaneamente genérico mas que assinale a diferença, a matéria prima dos “Livros pretos” é o mal. Também aí 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 (2011: 48).

Em *animalescos* e *Short Movies* assiste-se a uma idêntica reação. Embora os textos se direcionem para o *nonsense* e para a ironia, raramente estes têm como intenção provocar o riso, mas antes uma inquietação nascida da sobreposição do absurdo com o horror. É comum nas obras de Tavares a interação entre estas duas facetas do grotesco, aparentemente antagónicas, mas que em episódios como “A mesa” de *Short Movies* salientam o absurdo da cena.

Por conseguinte, o grotesco apresenta muitas vezes uma sobreposição de estados aparentemente discordantes, em que os trechos apresentam simultaneamente momentos de alegria e de horror, de belo e feio, de bem e de mal. Este carácter ambivalente do

grotesco permite uma maior surpresa na narrativa, porque quando o episódio recorre a imagens de horror aponta para, repentinamente, situações ridículas e cômicas, surpreendendo o leitor. Esta sobreposição dos contrários é evidente nos textos de Gonçalo M. Tavares, libertando-os das exigências da lógica e da razão. Por isso mesmo é obrigatório analisar o *nonsense* literário no *corpus* em análise.

Em *Short Movies* e *animalescos*, o narrador pinta o dia-a-dia do homem como algo absurdo e horroroso, cingindo o quotidiano a situações estranhas e a personagens bizarras. Veja-se “A natação” de *Short Movies*. O episódio é representativo do absurdo que preenche esse mesmo livro. O início da narrativa já se revela estranho e anormal, ao descrever um homem vestido e de boina dentro de uma piscina, mas o absurdo é intensificado pela continuação da narração, de onde é difícil retirar alguma coerência, também porque limitada pelo plano da câmara que marca todos os episódios. A dado momento da narração o homem levanta-se e é aí que se percebe que a água só lhe dá pelos joelhos, o indivíduo faz um gesto de rendição, ouve-se um tiro, não se percebe de onde, e o homem volta a mergulhar:

Um homem com uma boina preta está na piscina, vestido, e tenta nadar crawl.

Não se percebe se está a brincar ou se está assustado.

Não se percebe se sabe nadar porque o plano é muito próximo e só vemos os olhos.

O homem de boina preta pára e põe-se de pé. A água a dar-lhe pelos joelhos. Levanta os braços em sinal de rendição. Mas talvez o seu gesto não tenha sido percebido a tempo. Escuta-se o som de uma bala. O velho de boina basca preta dobra-se de novo e de novo tenta nadar crawl (*SM*: 39).

Nunca se percebe o porquê ou a intenção com que o faz. Aliás, antes mesmo de se alongar na descrição, o narrador coloca em dúvida a intenção da personagem, dividido entre o medo ou uma brincadeira. E mesmo depois do fim do episódio o leitor fica sem entender o sentido lógico da cena, possivelmente porque não o há.

Ao longo de todo o volume de *Short Movies* o absurdo desenha-se através de situações e personagens que se comportam de forma inesperada, fugindo à normalidade e ultrapassando as regras morais:

Se na tradição racionalista o homem era colocado no centro de uma ordem social equilibrada, na literatura do absurdo o homem é tido como um indivíduo solitário, destituído de qualquer moral, já que não mais existe uma ordem eficaz na qual ele

possa se inserir, e a angústia de não saber como proceder nem para onde ir o assola sempre. Portanto, as personagens da literatura do absurdo enfrentam um mundo no qual nada tem valor ou sentido, o que as leva a situações incompreensíveis em que não se acha saída. (Santos, 2009: 93)

É também em *Short Movies* que surge uma das ficções mais estranhas. No episódio “Professor”, o primeiro plano descreve um professor a ensinar a história mundial. “Fala das guerras, das invasões, das datas. Estamos sempre a ver esse homem um pouco estranho, sim, que não pára de falar, de explicar, de justificar, de mostrar causas e efeitos (...)” (SM:149) O narrador descreve o longo tempo em que só se ouvem e veem as palavras a sair da boca da personagem e os gestos entusiastas que acompanham o seu discurso. Até que o plano se abre, desvendando a plateia que o ouve:

E subitamente, sim, ali estamos diante da sala toda, o plano abre-se e o que vemos são animais: cães, muitos cães, cães por todo e de todas as raças, estamos num canil e percebemos agora que aquele homem é o homem que trata dos cães, é o homem que os guarda. Estamos de noite, estamos num canil e é um doido que guarda cães, é esse doido que ensina a história mundial aos cães. Por que faz ele isso? Talvez se prepare para uma aula qualquer, para uma conferência, como saber? De qualquer maneira, tem ar de doido. Talvez o tivessem empregado ali, mas com algum receio, apesar de tudo, que ele, de repente, fizesse mal aos cães. Mas ele não faz mal aos cães, não os maltrata, não lhes dá pontapés, não lhes tira a comida ou algo de semelhante, não lhes atira água a ferver. O que ele faz é uma coisa que parece não ter efeitos violentos: ele está a discursar, sobre a história mundial, aos cães, e o único problema é não se calar. Os cães não sabem o que ele está a dizer, mas até aos cães a cabeça deve doer depois de tantas horas a ouvir um homem a falar do século XX de forma tão minuciosa e sem pausas.

Voltamos, pois, a vê-lo, apenas a ele, durante muito tempo e já esquecemos de novo por completo que ele está num canil, a falar para os cães, porque o que vemos é um homem entusiasmado a falar da história do século XX (SM: 149/150)

Assemelhando-se a uma pregação aos cães, o episódio acrescenta um elemento imprevisível ao quotidiano, colocando animais no lugar de um auditório humano: os animais servem de público a um homem que discursa sobre a história mundial. A estranheza da cena é assinalada pelo narrador que descreve o homem como “doido” e questiona-se sobre a coerência das suas atitudes: “Por que faz ele isso? Talvez se

prepare para uma aula qualquer, para uma conferência, como saber?”. E mais do que isso estranha-se o porquê de ele, em vez discursar para os cães, não os maltratar.

Na análise do absurdo pelos volumes de Gonçalo M. Tavares surgem muitos mais episódios com homens que se enterram a si mesmos, mulheres que engolem moedas, pessoas que estudam para animal e mortos que protestam: “E poderás, mesmo morto, protestar com esse apertão violento, com o facto de a fivela chegar ao furo vermelho” (*anim*: 54). Desde o horror ao cómico, os livros propõem contrastes de elementos e situações ambíguas, possibilitadas pelas características que compõem o grotesco.

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cómico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego” (Vitor Hugo, 2007: 30/31)

Sendo assim, a dupla faceta do grotesco, que permite que chegue ao horror e se aproxime, simultaneamente, do cómico, está presente em ambos os livros do *corpus* em análise. Os textos de Gonçalo M. Tavares vestem-se do absurdo, contrariando as ordens e convenções que regem o universo e atribuindo um rosto desordenado e desproporcional ao mundo. São um conjunto de imagens problemáticas que obrigam a um olhar minucioso sobre o que é exibido e a uma reflexão sobre o absurdo da existência. O subcapítulo seguinte tratará de abordar detalhadamente as imagens *nonsense* que invadem *animalescos* e *Short Movies*.

3.6 A realidade absurda das imagens

animalescos e *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares acolhem um manancial de imagens que se alongam, em ambos os volumes, por um território visual que potencia ao leitor uma aproximação à narração porque o coloca no papel de observador. Ambos os volumes são compostos por textos curtos que falam sobre o mundo, mas um mundo marcadamente violento, primitivo e absurdo. Faz-se assim uso do quotidiano, o que permite ao leitor reconhecer-se, embora haja igualmente uma certa distanciação motivada pelo olhar satírico e a voz irónica com que o narrador o descreve. No fundo, pode-se afirmar que os textos são retratos de uma sociedade degradante, desenhados à luz do absurdo e do grotesco.

O registo imagético que caracteriza os volumes proporciona uma interação entre texto e imagem, entre o que é visto e o que é dito. Segundo Rancière, em *O Destino das Imagens*: “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens de cinema são antes de mais operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com a causa e o efeito” (Rancière, 2011: 13). O conceito de imagem ganha assim um duplo significado, o de forma visível do imediato e o de representação do não visível.

A ideia da picturalidade do poema que o célebre *Ut pictura poesis* implica define duas relações essenciais: em primeiro lugar, a palavra faz ver, por via da narração e da descrição, um visível não presente; em segundo lugar, faz ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, ao fazer sentir a força ou a retenção de um sentimento. Esta dupla função da imagem pressupõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo entre um sentimento e os tropos da linguagem que o exprimem, mas também os traços de expressão pelos quais a mão do desenhador traduz esse sentimento, transpondo esses tropos (Rancière, 2011: 21).

Short Movies é, dos dois volumes, o que melhor ilustra a comunhão do texto com a imagem, já que vive das imagens que se desenham pelas pequenas microficções e que servem de objeto para a ação. Aliás, a influência do cinema neste volume é enorme, assemelhando-se os episódios a pequenos fragmentos de filmes que se vão desdobrando pelas páginas do livro. Trata-se de sessenta e nove episódios, em que a câmara de filmar

guia o olhar do narrador e, com ele, o do espectador por microficcões que têm tanto de corriqueiro como de absurdo. Sendo assim, o narrador e câmara de filmar demonstram perspectivas de olhar coincidentes, estando o primeiro em função da segunda. No entanto, as cenas nunca são expostas na totalidade, exibindo-se apenas trechos que se adivinham de uma narrativa maior. Segundo Rancière “a fragmentação não quebra simplesmente o encadeamento narrativo; opera a seu respeito um jogo duplo” (2011: 12). Isto é, limita-se ao relato dos factos, sem se importar com o sentido ou explicações exteriores. A realidade é que as imagens que surgem em *Short Movies*, para além de lentas e muitas vezes estáticas, são imagens incompletas porque sofrem de uma espécie de processo de montagem, onde se oculta parte daquilo que acontece:

O olhar herdado do século anterior é, pois, dominado pelo cinema. Contudo, *Short Movies* anuncia logo no título uma significativa mudança neste paradigma fílmico: o que se vê já não é uma narrativa completa, mas antes breves apontamentos, fragmentos de narrativas maiores que desconhecemos e raras vezes o narrador nos dá informações que não sejam as decorrentes exclusivamente do seu olhar. Assistimos a uma projecção, na escrita, do visível, ainda que esse visível apareça desprovido de qualquer sentido seguro: não só o que lemos não tem nem um antes nem um depois que o contextualize ou lhe confira sentido, como, muitas vezes, o narrado se limita a gestos e atitudes inexplicáveis (Patrício: 2014: 221).

Portanto, o narrador limita-se à projecção do visível, o que limita, na maioria das vezes, a coerência das cenas, porque não é dado o contexto do que precede ou sucede o acontecimento narrativo. Muitas vezes até se inibe de comentários ou avaliações: “só estou a ver, não estou a estudar nada” (*SM*: 63). De realçar uma vez mais que o olhar do narrador é limitado pela câmara de filmar e, portanto, também ele parece cumprir o papel de simples observador. Sendo assim, o narrador escreve baseando-se simplesmente na observação direta das cenas e, por isso, ao leitor é oferecida a simultaneidade da observação e da escrita.

Aliás, o próprio discurso de narração revela-se próprio de quem está a observar diretamente aquilo que está a descrever pela simplicidade das construções frásicas, das repetições lexicais, da descrição de detalhes flagrantes, e, ainda mais, pelo tempo verbal usado constantemente, o presente do indicativo. Para além disso, o presente é ainda acentuado pela omissão do verbo e pelo uso do advérbio de tempo “agora”, intensificando a ideia de que a cena está a acontecer e a ser observada naquele preciso

momento. Cola-se a linguagem à imagem, sendo-se totalmente fiel ao que está a ser visto. Veja-se o exemplo a seguir:

Uma mulher levanta o braço. Está no passeio. Não tem pressa, mas levanta o braço e acena com a mão. O táxi não pára. Está vazio, mas não pára.

A mulher veste calças elegantes, castanhas. Tem um lenço ao pescoço.

De novo, vemos a sua mão levantada a acenar. Outro táxi que não pára.

A mulher está a sorrir. É bonita. Levanta o braço de novo. Estamos sempre a vê-la, a ver o seu entusiasmo sorridente. Mas não, de novo o táxi não pára. Também vazio, mas não pára.

O plano agora abre-se mais. Vemos a mulher, sim, as suas calças elegantes castanhas. E, junto aos seus pés, um corpo inerte; provavelmente morto (*SM*: 17).

O episódio “O táxi” é modelo de como um ponto de vista consegue alterar a leitura de uma determinada cena. Inicialmente o que é apresentado é uma situação quotidiana: uma mulher, sem pressa, a chamar um táxi. O narrador descreve simplesmente aquilo a que tem acesso pela perspectiva da câmara. A questão é que o corpo morto que jaz a seus pés, e que é revelado no final do texto, já lá se encontrava desde o início do episódio, mas o plano da câmara não o desvendava. É quando o plano se abre que se vê toda a paisagem que envolve a cena e se desvenda o corpo morto, que acaba por ser o ponto *nonsense* do episódio. O ponto de vista determinado pela câmara é assim fundamental para causar maior impacto e trazer algum *suspense* à narrativa.

A aproximação ao cinema acontece também por via da linguagem. O próprio discurso usado faz referência à linguagem cinematográfica, com referências a planos, enquadramentos ou movimentos de câmara. O narrador obriga o leitor a conectar-se com o meio cinematográfico e com a linguagem que lhe está associado.

Aliás, o próprio título do livro pende para a supremacia da imagem que se vai encontrar no seu interior. *Short Movies* remete para um género cinematográfico, as curtas-metragens e, por isso, insinua já a presença de breves filmes no seu interior. Mais do que isso, a capa e contracapa possuem um conjunto de fotogramas extraídos da série *Animal locomotion* de Eadweard Muybridge, fotógrafo inglês pioneiro na fotografia de movimento. Muybridge decompõem minuciosamente as imagens para depois reconstituí-las e produzir a ilusão de movimentação. Em *Short Movies* a capa é ilustrada por uma sucessão progressiva de fotogramas a preto e branco de uma mulher a dançar, fotogramas que são repetidos antes do início do primeiro episódio, servindo de

epígrafe como afirma Rita Patrício (2014: 226), e no final do livro depois da palavra FIM. A contracapa traz também uma sucessão de fotogramas, denominada *Horse in motion*, onde se pode observar o movimento de um cavalo. Estes fragmentos de imagens ilustram o que acontece no corpo do volume de *Short Movies*: uma série de episódios compostos por fragmentos de imagens que exigem uma decomposição da cena e um olhar minucioso naquilo que está a ser observado. Fragmenta-se o observado para de algum modo percecionar detalhadamente segmentos que seriam impossíveis de descortinar naturalmente. No fundo, as imagens presentes no corpo do livro são fragmentos de uma narrativa maior, cuja ação se mostra semelhante à vida rotineira do homem, embora esta seja narrada com tons de ironia, absurdo e alguma estranheza:

Uma mulher e um homem, os dois completamente nus, dançam no meio de uma sala. Vemos os dois corpos muito juntos e escutamos a música, um tango lento, uma música de enamoramento. De qualquer maneira, nunca vemos os rostos, não percebemos qual o estado de espírito dos dois dançarinos.

Estão nus e dançam. Ele segura na mão dela, ela deixa-se guiar pelos movimentos dele. Só ela tem um relógio de pulso; de resto, apenas dois corpos nus.

A música termina. Vemos as costas do homem, as nádegas do homem, depois a nuca da mulher e depois os dois rostos neutros, aflitos – e subitamente, no momento exacto em que a música termina, escuta-se um enorme ruído: são aplausos, sim, mas o par parece estar com medo. Não agradece (*SM*: 19).

O movimento da câmara impõe inevitavelmente uma perspetiva limitada sobre os factos. O episódio anterior dá conta de um homem e uma mulher a dançar no centro de uma sala, totalmente nus, nunca relatando detalhes exteriores ao casal. Aliás, o narrador limita-se a descrever a cena simplesmente como a observa e sem acrescentar qualquer outro tipo de informação. Ele mesmo parece desconhecer a identidade das personagens e em que circunstâncias elas se encontram. E, portanto, toda a atmosfera criada em volta do casal, por aquilo que é descrito, mas também por aquilo que fica fora do campo de visão, condiciona a coerência da ação e estimula o leitor a construir o seu próprio sentido. O vazio possibilita ir além do narrado e, mais do que isso, permite edificar possíveis verdades. Mas quando a música termina destroem-se as hipóteses criadas pelo leitor, revelando-se algo de inesperado: um público que assistia à intimidade da cena, evidente pelos aplausos ruidosos que brindam o fim da dança.

As perspectivas criadas pela máquina de filmar são, portanto, preciosas no desenrolar da cena. Em *Short Movies*, o movimento da câmara ganha tal importância que se sobrepõe, muitas vezes, em relação à ação, remetendo-a para segundo plano. A câmara é elevada a protagonista. Aliás, numa das microficcões do livro, a ação da câmara ganha especial relevo durante a narrativa. O episódio “O sapato” começa com uma mulher a confessar-se numa igreja, mas a câmara dá imediatamente enfoque ao sapato que falta a essa mulher: “Onde está esse sapato? Vamos agora à procura, como se a câmara de filmar fosse bem-comportada, como se fosse elegante e delicada, uma espécie de escuteiro que quer fazer uma boa acção” (*SM*: 132) Mais do que guiar visualmente o leitor, a câmara sofre um processo de humanização, chegando ao ponto de ter vontades e desejos próprios. Durante três páginas, descreve-se a obsessão da câmara na procura desenfreada pelo segundo sapato como se ao encontra-lo “sem mais nada, ficaríamos com a sensação de que tudo estava certo e completo, pois o segundo sapato acalmaria um certo desconforto e inquietação” (*SM*: 132). Depois de uma busca incessante pelo sapato por toda a igreja, a câmara sai para o encontrar junto ao corpo de um menino morto, terminando o episódio de uma forma inquietante e inesperada e sem justificar o porquê daquela morte e qual a relação com o segundo sapato. No entanto, ao contrário de outros episódios, nesta ficção em particular, a câmara foca-se desde o início até ao fim na procura do sapato, sem desvios e focos enganadores para mais tarde surpreender o leitor. Desde o primeiro momento do episódio é indicado ao leitor que é no segundo sapato que estará o inesperado da cena.

Portanto, no episódio “O sapato” o movimento da câmara ganha dimensão de ação principal. Aliás, não raras vezes a ação narrativa de *Short Movies* é inexistente, restando apenas a ação do discurso como ação principal. É o discurso, e neste caso, as deambulações de uma câmara de filmar a dar movimento à cena. No fundo, *Short Movies* vive de imagens paradas, sem movimento, à espera de serem encontradas. Basta referir como exemplo o texto “O cavalo”:

Um cavalo parado; preso a ele uma carroça parada. Na carroça, dois corpos com uma corda ao pescoço e mãos amarradas atrás das costas. Estão mortos.

Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido (*SM*: 31).

Marcado por uma ação inexistente, onde nada acontece, o episódio relata simplesmente um cavalo parado, uma carroça e sobre ela dois corpos amarrados e com uma corda ao pescoço. Não há movimento, apenas o olhar do narrador e as suas suposições sobre o que poderá estar a acontecer: “Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez”. No entanto, apesar da ação narrativa ser muitas vezes inexistente, as imagens excedem-se em *Short Movies*, muitas das vezes sobrepondo-se umas às outras. Isto porque os episódios não se limitam à descrição de imagens lentas e estáticas, mas muitas das vezes acumulam imagens dentro de imagens. A presença de televisões, fotografias, espelhos ou mesmo máscaras duplica ou multiplica as imagens que são exibidas ao longo do livro:

Uma fotografia mostra uma menina com os olhos fechados a rezar antes de comer a sua refeição.

Mas enquanto reza, com as mãos juntas, um cão põe o focinho em cima da mesa e come parte da comida da menina que estava no prato. Esta é a foto. Depois ter-se-á passado isto (mas é impossível ter a certeza): a menina termina de rezar, agradecendo a Deus a refeição e, depois, de abrir os olhos, vê que uma parte da comida já lá não está. Vê o focinho do cão a mastigar e percebe o que se passou. Dá uma palmada no cão. A palmada não é bem aceite e o cão vira-se contra a sua pequena dona e morde-lhe na mão direita. A menina grita, tem a mão direita a sangrar, e toda a gente que está a ver a situação pensa (tem a certeza) que, no dia seguinte, a menina já não conseguirá rezar da mesma forma” (*SM*: 116).

É com uma fotografia que se abre o episódio, descrevendo-se simplesmente uma imagem congelada de um acontecimento passado: uma menina a rezar antes da refeição. Mas a partir dessa fotografia induz-se o que poderá ter acontecido, trazendo para o texto novas imagens e com elas narrando o possivelmente ocorrido. Portanto, a fotografia permite uma interrupção do tempo e o resgate do ocorrido para o presente. Em *Câmara clara*, Roland Barthes defende a fotografia como material que repete vezes sem conta uma dada realidade, sem, no entanto, rememorar “o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu” (Barthes, 1984: 123). A fotografia é assim prova no presente e futuro do sucedido no passado, como no episódio “Nove”, em que através de uma foto se remonta ao passado para verificar que

os nove mineiros da fotografia são provavelmente os homens mortos nas imagens do presente.

Voltando à coleção de imagens de *Short Movies*, o episódio “A lixeira” é exemplificativo de como o volume imobiliza as imagens, teima em acumulá-las, podendo mesmo afirmar-se existir uma obsessão com “as imagens que vêm do mundo” (SM: 51). No meio de uma lixeira é a televisão velha que chama a atenção do narrador e é ela a protagonista da ficção, porque perante um enorme vazio e silêncio as esperanças são depositadas no funcionamento da televisão para que mostre as imagens alegres que vêm do mundo.

Numa lixeira, uma televisão velha; ao lado, um plástico azul-claro, talvez de uma tenda, depois plásticos brancos, um tecido amarelo e, na maior parte da lixeira, essa cor acastanhada; aqui e ali negra, mas, sim, é o castanho que domina. Há ainda pedras, e essas, por vezes, são mais claras. Mas o problema é mesmo aquela televisão que está suja – mas mesmo assim, mesmo com a sujidade, poderia ainda funcionar e no meio da lixeira seria bom vermos as imagens que vêm do mundo, que não param de nos alegrar. E a lixeira assim é triste porque tem uma televisão que não funciona e por isso não há nada para ver e como também não há animais nas redondezas há quase um silêncio e quem está na lixeira fica amedrontado (SM: 51).

Um outro elemento que evidencia a multiplicação de imagens é a repetição de títulos. São vários os episódios onde se lê o mesmo título, apesar de o conteúdo narrativo estar longe de ser semelhante. Textos como “O rosto”, “A fotografia”, “Aprender” e “A máscara” ganham o mesmo título mas diferem na matéria narrativa. Tomem-se como exemplo os textos “O rosto”. No primeiro episódio, descreve-se uma corrida de velocidade, em que apenas se vê o rosto do corredor em grande plano e as marcas do seu esforço. A corrida acaba e “porque continuamos apenas a ver um rosto, não sabemos o que aconteceu – quem perdeu, quem ganhou” (SM: 121). Já no segundo texto fala-se sobretudo da possibilidade de um homem adotar atitudes contraditórias e ser agressor e vítima num curto espaço de tempo: “Um homem é espancado por quatro homens. Mais tarde, como se o baile tivesse mudado de canção e os bailarinos tivessem mudado de pares um daqueles quatro homens é espancado por outro grupo” (SM: 147). Sendo assim, embora com os mesmos títulos, absurdamente os episódios ganham contornos diferentes, intensificando ainda mais a estranheza que se vive dentro daquele volume, porque o lógico seria dar títulos semelhantes a narrativas também semelhantes. O oposto também é evidente em *Short Movies*, isto é, textos com a mesma linha

narrativa, mas cujos títulos não coincidem, como nas microficcões “O piano”¹³ e “A concentração”¹⁴, em que em ambos acontece a aproximação a um objeto musical depois da morte de um parente. De realçar também os episódios “Aprender” e “Natação”, que se assemelham em termos narrativos. Em “Natação” descreve-se um homem a tentar nadar vestido numa piscina. Nunca se percebe se o homem está a nadar ou não devido ao plano da câmara. E quando o homem se levanta, ouve-se o barulho de uma bala e o “velho de boina basca preta dobra-se de novo e de novo tenta nadar crawl” (*SM*: 39). Mais à frente no mesmo volume, surge o excerto “Aprender”, que coincide com a linha narrativa do excerto anterior: as personagens, ambas descritas como velhos, tentam nadar crawl, em situações diferentes, mas igualmente absurdas. Em “A natação”, o velho aprende a nadar deitado num banco com a ajuda de um homem que lhe vai dando indicações sobre onde colocar as mãos:

Com o corpo deitado sobre um banco, um velho, de cerca de sessenta anos, faz os gestos de quem está a aprender a nadar crawl.

À sua volta, por vezes de cócaras, outras vezes de pé, um outro homem, bem mais novo, corrige pormenorizadamente os movimentos das mãos. Por vezes orienta a posição da mão, fazendo com que os dedos apontem mais para a frente. Outras vezes agarra mesmo em cada dedo individualmente e recoloca-o no sítio exacto, de acordo com a técnica de crawl.

Os dedos enrugados do velho vão obedecendo passivamente à condução do professor; e as lições começaram já há muitos dias, mas vão ainda continuar por muito mais tempo – pois o velho não consegue colocar as mãos no sítio certo (*SM*: 83/84).

¹³ “Um piano com as teclas partidas, rodeado de água, talvez num pequeno lago.

O dono do piano chega até ele, com água pelos tornozelos.

A mulher e os filhos morreram na catástrofe, mas agora ele localizou o piano que, com o desabamento da casa, desaparecera. (...) De qualquer forma, o homem – que acabou de perder a mulher e os filhos – terá perdido também por completo a razão ou então terá ganhado uma outra forma de olhar para o que lhe acontece; e isto porque, em pleno alvoroço, na altura em que há mortos por todo o lado, e no momento em que cada um procura encontrar os seus familiares e confirmar se eles ainda estão vivos, é nessa altura que esse homem subitamente grita – e pede ajuda” (*SM*: 13/14).

¹⁴ “Um homem com uma boina cinzenta e óculos inspeciona as cordas de um violino. Tem o violino a cerca de três centímetros das lentes dos seus óculos e inspeciona longamente as cordas e o estado geral do violino. Este homem é pai, e há uma semana morreu-lhe a filha. De qualquer maneira, passou uma semana, e ele está na feira de objectos antigos e quer escolher um violino e não quer ser enganado. Por isso é que está assim tão concentrado, com o violino a três centímetros dos seus óculos” (*SM*: 37).

Confirma-se, portanto, um carácter repetitivo na forma como as histórias são contadas e, inclusive, nas matérias que as compõem, mas, como afirma Rita Patrício, os traços idênticos que se podem encontrar entre elas só intensificam a instabilidade e o absurdo das narrações:

Esta bifurcação narrativa a partir de um título, no primeiro caso, e o carácter repetitivo das breves histórias, no segundo, têm um efeito comum: aponta-se assim a instabilidade e a precariedade de sentido a que nos condenam as imagens, ao mesmo tempo que, podemos descortinar ecos, coincidências, traços que sugerem possibilidades de ligações entre os textos. Mas também essas persistências, longe de conferirem uma legibilidade mais estável às narrativas, se tornam estranhamente inquietantes (2014: 244/225).

Também *animalescos* vive da multiplicação de imagens, mas enquanto em *Short Movies* se confirma essencialmente a presença de imagens lentas e muitas delas sem movimento, *animalescos* faz-se de imagens vertiginosas, que vão avançando umas sobre as outras, até se perderem. A calma e o silêncio que marcam *Short Movies* não se encontram neste volume. É um olhar repentino sobre as imagens do mundo, sem haver tempo para uma observação minuciosa, porque mal apresentada a primeira imagem esta é imediatamente atropelada por uma segunda, podendo ou não, mais tarde, voltar-se à primeira.

Temos inimigos em todo o lado, abrimos as panelas, e ali está, a garrafa de vinho e ali está. Fico bêbado do inimigo, tremo e não ando, vacilo, hesito, quase caio, estou no meu território, faço nuvens de fumo, assinalo a minha cabeça aos meus olhos, estou separado, cortado em dois, sinais de fumo localizam-me, digo adeus a mim próprio, estou em frente ao espelho e salvo-me porque me vejo, perdi o próprio corpo, ponho as mãos atrás das costas e não sei quantos dedos tenho, preciso de ver para perceber onde está o meu corpo, estão a espancar um homem em plena rua, o homem a quem chamam nomes de forma trocista, estão a esmagá-lo (*anim*: 29)

O episódio continua com uma torrente de enumerações que à medida que se vão acumulando aumentam a insensatez e a falta de lógica. Neste excerto percebe-se a diferença entre as imagens de *Short Movies* e de *animalescos*. Enquanto no primeiro quase não há ação narrativa, limitando-se a ação à presença de uma imagem quieta, em *animalescos* as imagens sucedem-se umas às outras, sem interrupções. No fundo, são

duas maneiras diferentes de contar, uma pela quietude, mas não imperturbabilidade, da paisagem, outra pela força e precipitação das imagens.

O discurso narrativo contribui igualmente para a leitura que se faz do volume. Constituído por frases longas, ausência de parágrafos, falta de pontuação, repetições lexicais, o discurso de *animalescos* contribui para a construção de um ritmo caótico e vertiginoso. O narrador não se limita a ser um simples observador, é um narrador onisciente que descreve o que vai acontecendo e comenta os factos:

(...) e por isso tantos admiram este Cristo dos Animais que consegue meter bichos irrequietos de passo trôpego a avançar como se fossem equilibristas de circo a caminhar em cima de uma corda; é o medo, meus bons senhores, sem dúvida, que transforma a barafunda em precisão, os tropeços em passo certo - mas claro que há sempre o acidente e o acidente aqui vai (...) (*anim: 70*)

O papel do narrador não se resume simplesmente a narrar aquilo que observa, em *animalescos* ele também se permite comentar e avaliar a cena. É um narrador intruso, que, entre fragmentos, vai pregando valores morais e sociais: “é o medo (...) que transforma a barafunda em precisão, os tropeços em passo certo”, “um dos burros do desfile militar coloca o pé no sítio errado, que é o sítio onde há vazio, e nunca se deve colocar o pé num sítio que é nada”, “e eis uma lição moral: mantém-te sobre quatro patas, se és animal não queiras ser humano” (*anim: 70*). Ao longo dos fragmentos, ouve-se o narrador a dialogar com o leitor, dirigindo-lhe conselhos e atribuindo ou sugerindo alguns sentidos ao que é contado. Há também aqui um conceito de observação de imagens seguido da narração, mas nesta narração lê-se claramente a crítica, a ironia e a vontade de elucidar o leitor perante aquilo que está a ser visionado. Aliás, o título *animalescos*, não sendo claro se corresponde a um nome ou adjetivo, remete automaticamente para alguém que observa e avalia a cena, denominando ou caracterizando o que se vai encontrar no seu interior. Isto é, antes mesmo de se abrir o volume, é indicado ao leitor que o que se vai ler ou ver inclui-se na categoria do animalesco, sugerindo imediatamente um ponto de vista.

A dar corpo às imagens variadas que compõem cada fragmento estão os títulos dos episódios, que, em vez de se cingirem a uma única expressão, constituem-se por diferentes palavras e expressões, como o excerto referido anteriormente denominado

“martelo / cabeça / motor / cavalo”. Sendo assim, a multiplicação das imagens presente no corpo do texto está já anunciada nos títulos dos episódios.

É também comum lerem-se palavras semelhantes a desenhar os títulos das microficcões como “queda”, “vento Bora”, “máquina”, “animais”, “floresta”, entre outros. Ou seja, as coincidências narrativas presentes no volume são evidentes a partir dos títulos. A verdade é que em *animalescos* muitas das imagens se perdem na velocidade da narração, mas parte delas repete-se ao longo do livro. É importante realçar que a repetição de linhas narrativas não se limita a coincidências. Apesar de constituído por fragmentos, assiste-se, em *animalescos*, a um encadeamento entre os excertos. Não é totalmente explícito, mas são evidentes personagens que transitam de uns episódios para outros ou situações narrativas que terminam uma microficcão e iniciam a seguinte, como a floresta negra, o cristo dos animais ou o vento Bora, que desfilam em mais do que um episódio. A continuidade, apesar de subtil, não deixa de estar presente e ser percebida.

animalescos vive então dos fragmentos de imagens obscuras que contam de forma descontinuada aquilo que se quer dizer do mundo. A fragmentação dos textos permite ao leitor, tal como em *Short Movies*, formular hipóteses, e de alguma forma acrescenta um traço inesperado às cenas. Salta-se recorrentemente da ação principal para uma ação paralela que, segundo Menezes, corta com o que é expectável:

Embora pressupondo a descrença na transparência da palavra, incapaz de dizer o mundo, *animalescos* diz da sombra do nosso tempo - apesar de tudo. Di-lo através de manchas: as expectativas do leitor são largamente defraudadas, pois é-lhe vedada a possibilidade de estabelecer relações de causa/efeito entre textos e mesmo entre proposições. Ou seja, o narrador focaliza não raras vezes o que é lateral, deslocando a atenção que, convencionalmente, é concedida à ação e às personagens (Menezes, 2013: 3).

Ao longo das páginas de *animalescos* dá-se relevância ao inesperado. O narrador não limita campos de visão, como em *Short Movies*, mas conduz a atenção para as minudências que à partida não caberiam na ação, dando enfoque a uma narrativa secundária. O olhar sobre o mundo é irónico, crítico, envolto numa mistura de imagens ambíguas que confunde o leitor e conduz a múltiplos significados.

Já em *Short Movies*, a limitação da visão de certos acontecimentos e a delimitação de planos marcam todos os excertos, em que de um plano apertado se transita para um

plano mais amplo, desvendando-se habitualmente aquilo que anteriormente estava oculto. É recorrente o leitor encontrar expressões como “o plano agora abre-se” (*SM*: 17), indicando ao leitor as deambulações da câmara e, simultaneamente, revelando algum aspeto, anteriormente fora do campo de visão, transformando um acontecimento banal numa situação inquietante ou anormal. O narrador joga com o visível e o invisível, o som e a imagem para inquietar e possibilitar ao leitor diferentes linhas de interpretação e até construções que vão além daquilo que é descrito.

Aliás, com a limitação visual que é imposta pela câmara de filmar, muitas vezes é o próprio narrador a expor a impossibilidade de entender todo o contexto da ação devido às perspectivas de olhar que lhe são exigidas: "E porque continuamos apenas a ver o rosto, não sabemos o que aconteceu – quem perdeu, quem ganhou" (*SM*: 121), “Não se percebe se sabe nadar porque o plano é muito próximo e só vemos os olhos” (*SM*: 39), "Com o tamanho daquele espelho a mulher não consegue ver o seu rosto na totalidade, precisa de ajuda para isso" (*SM*: 29). É, portanto, o próprio narrador a sugerir ao leitor que adivinhe o que está para além do plano que lhe é oferecido.

O enquadramento não se limita à redução dos planos a um determinado detalhe, como já foi referido, mas sugere igualmente de que forma a cena está a ser vista. No texto “O vento, a roupa”, assiste-se à cena por uma janela - “Uma janela, mas vista de dentro de casa. Lá fora, meninos brincam debaixo de pedaços de roupa que devem estar a secar” (*SM*: 54) - o que condiciona o olhar ao criar uma certa distância em relação ao que está a ocorrer. E talvez seja por isso que o narrador não deteta imediatamente a ação do vento sobre a roupa, concedendo-lhe formas estranhas. A distância permite uma certa confusão naquilo que está a ser observado e, por essa mesma razão, no episódio “Visto de helicóptero” confunde-se desespero com tranquilidade. Perante uma fila com centenas de homens que procuram emprego, de cima de um helicóptero, o desespero parece tranquilo:

Uma fila desconjuntada, que não é fila mas sim um monte de homens lado a lado num corredor onde cabem lado a lado três homens, e a fila tem muitos metros de comprimento, portanto devem estar ali centenas e centenas de homens e, sim, estão na fila para procurar emprego e o que é estranho é que não são agressivos, mesmo quando alguém salta uma barreira e passa para o meio deles, ultrapassando muitos outros homens. E isto seria de louvar pela compaixão, paciência, tranquilidade e sabedoria que os seres humanos revelam mesmo em situações difíceis, mas afinal é isto: ninguém tem esperança de chegar ao fim da fila e ter um emprego, por isso

podem cortar caminho, passar uns à frente dos outros, podem fazer batota e ninguém se incomoda; estão apáticos, neutros. De qualquer maneira, de helicóptero, o desespero é mesmo tranquilo; o desespero e a tranquilidade parecem ser, aliás, a mesma coisa, quando vistos daqui (*SM*: 61/62).

As imagens descritas em *Short Movies* têm como objetivo inquietar o leitor, porque se revelam sempre incompletas e porque, apesar de ficção, não deixam de ser apontamentos da vida quotidiana do homem, o que automaticamente conduz a uma autoanálise e autorreflexão. O excesso de imagens, instantâneas, caladas e sem ação narrativa, incita a uma reflexão para além do que é visto ou lido, exigindo que o leitor se questione sobre a sua existência e ainda sobre o seu olhar sobre o mundo. É isso que o volume propõe: um desafio ao leitor a ser ele mesmo a câmara de filmar.

Ainda que o efeito de monstração, assinalando uma clara predisposição cinematográfica, seja aqui perturbado pela incursão de um intermediário da representação – o narrador, camuflado sob a pele de um ‘espectador ignorante’ que raramente sabe além do que vê, servindo de mediador entre as imagens (verbais) e os seus outros espectadores fictícios –, a produção da iconicidade tende a sustentar-se numa perceção dada como externa e neutra e num registo de ‘superfície’ em que ambientes e personagens são sobretudo mostrados e raramente explicados ou comentados. Simulando o próprio trajeto de um *camera eye*, o olhar deste narrador/espectador – sempre o mesmo em todas as estórias e funcionando desta feita como dispositivo adicional de ligação entre elas – parece querer comportar-se como o olho maquínico vertoviano, transferindo para os leitores/espectadores a responsabilidade das interpretações e dos sentidos (Ribeiro, 2013: 5).

animalescos e *Short Movies* revestem-se de imagens que fogem à normalidade e que não pretendem que o leitor lhes encontre um sentido seguro, pelo contrário, já que muitas vezes é o narrador que questiona a sua coerência. Os textos compõem-se por fragmentos pertencentes a uma narrativa maior, onde é difícil encontrar significados estáveis daquilo que é descrito. São imagens caladas, sem discurso verbal, mas que falam por si, e que ao tomar a humanidade como modelo, mostram-se mais do que meras representações da sociedade porque “No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (Barthes, 1984: 62).

3.7 Duas experiências de ritmo e queda

A escrita de Gonçalo M. Tavares é uma escrita avessa a uma estrutura linear e sequencial, que rompe com as regras clássicas e comuns do texto na procura de alternativas e desmontadas formas de dizer. Há, em Tavares, uma obsessão pela rutura dos mecanismos linguísticos habituais que contribui para a construção de um texto desamarrado, frio e indiferente.

Neste processo de escrita a narração ultrapassa o simples ato de contar e alia-se à narrativa para falar da realidade que se descreve. Eunice Ribeiro aprofunda esta questão:

Autor de uma obra iniciada em 2001 mas que é já tão vasta quanto genologicamente diversa, movimentando-se entre territórios textuais alternantes e alternativos, alguns deles mais ou menos indefiníveis ou escassamente categorizáveis, Tavares propõe-se atingir uma certa forma de lucidez que passa em boa parte pela *investigação* (repito o termo utilizado pelo Autor) de formas diferentes de escrita, pela desmontagem dos mecanismos linguísticos e por uma preocupação declarada de defesa ou resistência contra os ‘ataques’ e as ‘agressões’ das palavras. Trata-se quase sempre de uma postura prioritariamente epistemológica, muito mais interessada em “perceber” e em “conhecer” do que em “relatar”, avessa a vícios taxonomizadores e aberta, pelo contrário, a um entendimento aglutinador e relacional do mundo e da literatura (Ribeiro, 2013: 3).

A dureza e frieza da escrita de Gonçalo M. Tavares não são, portanto, simplesmente uma decisão estilística, elas vestem todo o corpo dos textos com redescrições de uma realidade já conhecida, embora aqui ficcionada com traços desproporcionais e absurdos.

animalescos e *Short Movies* são livros marcadamente diferentes, com linhas de escrita distintas e, com elas, diferentes modos de contar. No entanto, podem detetar-se aspetos convergentes em relação à matéria narrativa e a certas estratégias de narração, que, aliás, os subcapítulos anteriores colocaram em evidência.

Compostos por textos curtos e incompletos, onde não há espaço para o diálogo, apenas uma narração detalhada das imagens que o compõem, ambos os volumes assumem-se como retratos da trivialidade da existência humana. No entanto, é a maldade e a obscuridade desta existência que é descrita nos dois volumes.

(...) não estamos aqui para filmar os bonzinhos, viemos da floresta negra, com toda a equipa de reportagem, com as câmaras atrás, viemos de um sítio longínquo, não para filmar a bondade, para isso filmávamos logo da nossa janela, viemos de longe porque ouvimos dizer que nesta aldeia as pessoas são tão diferentes que até fazem isso, assim, sem qualquer pudor, à frente das câmaras” (SM: 137/138)

Não há espaço para a bondade, os relatos são retratos de uma humanidade perdida que tende a cair para a barbaridade.

A estrutura fragmentária é outro dos aspetos que coloca ambos os volumes em sintonia. Os livros constituem-se por textos parcelares, onde a fragmentação acrescenta ainda mais caos ao texto e aumenta a incoerência das cenas, bloqueando a ligação entre sentido e texto e confinando os episódios a paisagens desconcertantes e sem lógica. No entanto, o fragmento serve de maneiras distintas os dois volumes. Enquanto *animalescos* tem uma escrita fragmentária mas, de alguma forma, encadeada entre os diferentes textos, em que personagens e acontecimentos narrativos saltam de umas microficcões para outras, em *Short Movies* os textos são estáticos, não ultrapassam a folha em que foram escritos, revelando-se como instantâneas representações da sociedade. Por essa razão, os volumes conduzem a duas maneiras diferentes no modo de contar e no modo de ler.

Desta coleção de fragmentos, importa destacar algumas coincidências narrativas entre *animalescos* e *Short Movies*. Isto é, apesar de serem claramente livros distintos, a realidade é que diversos elementos e situações narrativas, como é o caso do relógio da praça central, estendem-se a ambos os volumes. Se em *Short Movies* se descreve o relógio avariado, em *animalescos* o relógio surge muito próximo da avaria, deteriorado, com os ponteiros prestes a apodrecer. Torna-se, portanto, possível uma analogia entre os dois excertos, já que o que é exposto em ambos é uma vulnerabilidade do tempo e a sua associação à finitude do homem. Tome-se atenção aos dois episódios:

Um homem bem vestido pára no meio da praça e levanta a cabeça. Com os movimentos de quem parece confirmar as horas pelo relógio gigante da praça central, o homem bem vestido vai acertando o seu relógio de pulso.

Olhamos agora para o relógio da praça central e vemos que ele está a ser arranjado: há vários homens em seu redor. E se esses homens parecem macacos que, em vez de se apoiarem em galhos, se apoiam em ponteiros metálicos gigantes, se por instantes parecem macacos, segundos depois parecem médicos em redor de um corpo qualquer que está a sucumbir e eles - meio eléctricos e acelerados, outras vezes com uma calma que não se percebe – ali estão, em redor daquele corpo em

forma de círculo, tentando recuperar os batimentos do único coração que, de facto, faz falta (*SM*: 143/144).

(...) os pássaros já têm comida para dez gerações e neste paraíso para dez gerações de pássaros em que se transformou a praça central da cidade já não se vêem pessoas vivas há muito tempo e o relógio da cidade, ou melhor, as peças metálicas de que eram compostos os ponteiros do relógio estão a apodrecer (...) (*anim*: 81).

Apesar de existir uma clara distinção entre os discursos narrativos, são inegáveis as semelhanças entre ambos os excertos, que não se resumem simplesmente à componente espacial, mas também à debilidade que é atribuída aos relógios. Nas duas microficcões, o relógio personaliza o tempo, e chama-se a atenção para a sua irreversibilidade, porque se, no primeiro exemplo, ele é comparado a um corpo morto que os homens tentam reanimar certos da sua primordialidade (“ali estão, em redor daquele corpo em forma de círculo, tentando recuperar os batimentos do único coração que, de facto, faz falta”), no segundo, tal pode ser previsto nos corpos mortos que se estendem pela praça central como uma afirmação da irreparabilidade e impossibilidade de renovação do tempo. Sendo assim, os episódios servem de metáfora para um tempo gasto e corrompido.

Veja-se também o episódio “carroça de cabeça para baixo / o TAHAKE / elegância e energia / o Estado / sim e não” de *animalescos* e o episódio “O cavalo” de *Short Movies*.

Um cavalo parado; preso a ele uma carroça parada. Na carroça, dois corpos com uma corda ao pescoço e mãos amarradas atrás das costas. Estão mortos.

Voltamos ao cavalo. Está parado. Aguarda qualquer coisa. Uma ordem, talvez. Mas o cavalo não percebe nada. É muito estúpido (*SM*: 31).

uma mulher aproxima-se de uma carroça abandonada que está de cabeça para baixo – supondo que a carroça tem cabeça -, sem cavalos, sem nada, vazia e em naufrágio, plano inclinado, a cabeça contra a terra. Mas a carroça não é um animal, não tem organismo, não há pulsões, cabeça a proteger ou medo, sem estômago não podes provar que tem medo e a carroça está fora dessa competição de medricas que é a competição entre seres vivos; nada disso: objecto sem expectativas, sem excitação mínima como até a água parada tem, repara num lago, aqui não se trata disso, trata-se sim da carroça de cabeça para baixo (...) (*anim*: 111)

Ambos os excertos têm como foco principal uma carroça. E se em *Short Movies* é a imagem parada, sem ação narrativa, acompanhada pela simplicidade discursiva e as pausas impostas à leitura, que transmite ao leitor o vazio da cena, em *animalescos* é o discurso repetitivo e obstinado, acompanhado por uma torrente de imagens que não se compatibilizam com o registo imagético da carroça e que apontam para um vazio inequívoco.

Apesar das narrativas dos dois volumes partirem do mesmo ponto narrativo e possuírem elementos concordantes, divergem na forma como os narram e nas opções discursivas que tomam. As diferenças são essencialmente visíveis em termos de velocidade de discurso e pontos de vista concedidos ao leitor. Enquanto *Short Movies* implica uma lentidão na leitura, *animalescos* instiga a uma leitura instintiva e veloz, velocidade que é também confirmada pelo autor no próprio ato de escrita:

É uma questão de velocidade. (...) Toda a minha escrita é rápida, mas esta é muito mais orgânica, instintiva, veloz. O reflexivo é mais lento. Não se trata de ser melhor ou pior. O que sinto é que chego a sítios completamente diferentes e não quero abdicar de nenhum itinerário. Todos os percursos que não percorri ainda são hipóteses, não foram excluídos. (...) No caso de *animalescos* ou de *Canções Mexicanas*, acabo por começar a escrever sem saber o destino. É uma escrita mais bruta. Sim, mais brutamontes. A velocidade dá um choque maior. Como se sentisse a brutalidade da escrita (Tavares *apud* Duarte e Nunes, 2013).

Sendo assim, os dois livros são duas experiências diferentes de velocidade e, por conseguinte, queda. É à queda que a leitura obriga, porque para além de puxar o leitor para dentro da narração, colocando-o junto da vivências das personagens, simultaneamente ela instiga o leitor a uma autoanálise e autocrítica, forçando-o a um reconhecimento, a uma queda para a verdade. E enquanto em *Short Movies* a queda do leitor é arrastada e progressiva, porque o volume exige um tempo lento de leitura com pausas e silêncios, em *animalescos* a ação ininterrupta, bem como a narração veloz e obstinada empurram o leitor para dentro da narração, forçando-o por caminhos e direções em que a única opção é a queda. Uma queda simultânea com as personagens ficcionais do volume, uma queda violenta.

A linguagem desconcertante de *animalescos*, mais do que às matérias narrativas, deve muito ao ritmo do texto. Aliás, não será por mero acaso que *animalescos* integra a série “Canções” de Gonçalo M. Tavares. A pontuação do livro exige uma leitura

violenta e veloz, como também é a queda do homem, o que permite uma interpretação ainda mais verdadeira daquilo que está a ser contado. Existe, portanto, uma simbiose entre o ritmo vertiginoso do texto e a queda presente leitura do volume.

A velocidade da narrativa deve-se à interação de um conjunto de componentes. Em primeiro lugar à relação entre a duração da história e a extensão do texto que podem ser ou não coincidentes. No *Dicionário de Narratologia*, relativamente a velocidade, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes afirmam que:

A velocidade imprimida ao relato é uma consequência da atitude mais ou menos selectiva adoptada em relação à pluridimensionalidade e ao alargamento temporal da história: o narrador pode tentar respeitar o mais fielmente possível as dimensões temporais da história, o que em princípio implica uma narrativa de velocidade sincronizada com os factos a narrar, ou então, pelo contrário, pode preferir um comportamento selectivo, escolhendo os eventos a reter (e, desde logo, o seu desenvolvimento temporal), o que se traduzirá numa narrativa de velocidade em certo sentido mais rápida do que a história. Tanto num caso como no outro, a velocidade instituída exige soluções técnicas que representam a tendência para a isocronia ou a instauração da anisocronia (Reis e Lopes, 2007, 418).

Em *Short Movies e animalescos* o ritmo surge como maneira de pontuar o tempo: um pela instantaneidade, o outro pela vertigem.

O ritmo vertiginoso e o caos conseguido no discurso narrativo de *animalescos* são consequência da sintaxe atribulada que contribui, inclusive, para a multiplicação da fragmentação e das desconexões ao longo do texto. Simultaneamente, a ausência de parágrafos, a falta de pontuação, o recorrente uso da vírgula como sinal de pausa, a ausência de maiúsculas e as repetições lexicais confirmam a caoticidade do texto. Os processos técnico-discursivos contribuem, portanto, para a apresentação de um texto desterritorializado, que aparenta ser livre, instintivo e irracional, e que foge às regras clássicas da literatura, coincidindo com a matéria narrativa que compõe o volume. Portanto, a animalidade e a deformação que se leem em *animalescos* estão também presentes a nível textual. E estas opções discursivas impõem automaticamente uma leitura veloz e vertiginosa de *animalescos*.

O episódio denominado “ventos do mal / casal de cães / casal de cavalos, de vacas, de girafas, de iguanas / os malucos” expressa da melhor forma a sintaxe e linguagem do livro:

(...) não percebem que os queremos matar e as crianças são tão parvas que se aproximam quando as ameaçamos e pensaM QUE NÃO SOMOS ESTRANGEIROS E ABREM A PORTA, os dois meninos entram, levANTAS A TAMPA DO CALDEIRÃO MAS NÃO ESTÁS NUM LIVRO DE FADAS, ABRES O LIVRO QUE RELATA AS ATROCIDADES EXACTAS E BEM PLANEADAS dos fornos de A-B (Auschwitz-B 9) (...) (*anim*: 84).

Há, inclusive, uma opção do narrador pelas maiúsculas acentuando a violência da narrativa no excerto e, simultaneamente, conduzindo a uma leitura impetuosa da cena.

Já em *Short Movies* assiste-se ao oposto. O discurso narrativo mostra-se seco, calmo, requer pausas e silêncios e, ao contrário de *animalescos*, impõe uma leitura minuciosa e uma desfragmentação das imagens que ali são descritas. Em vez do caos, exige-se uma arrumação clara do que é descrito e da forma de o ler, porque é essencialmente na forma de contar, como é dado a ver, que se foca *Short Movies*.

A apropriação recorrente da linguagem e, inclusive, da estética do cinema, que circunscreve a perspetiva do leitor, obrigando-o a olhar por uma determinada direção, e o constante uso do presente verbal e de advérbios de tempo, que confirmam o agora, sugerem ao leitor uma observação em tempo real. Aliás, em *Short Movies*, o próprio narrador cinge-se a ser mero observador, limitando-se a relatar o visível sem acrescentar informação demais, porque a desconhece. Sendo assim, há praticamente uma posição semelhante entre narrador e leitor. Aliás, as constantes perguntas proferidas pelo narrador, que se apresentam no corpo dos textos (“Está atrasada?, porque sai ela assim?” (*SM*: 133), “Porque faz ele isso? Talvez se prepare para uma aula qualquer, para uma conferência, como saber? (*SM*: 150)) e, inclusivamente, nos títulos (“O que terá acontecido, senhor?”(*SM*: 55)), são sinais de que ele desconhece toda a história e que leitor e narrador partilham o mesmo ponto de vista. Aliás, em *Short Movies* o narrador sugere ao leitor uma observação coletiva, com o uso sistemático da segunda pessoa do plural (“vemos”) e quando se atreve a tecer considerações também estas sugerem um sentido coletivo, para que leitor e narrador cheguem a conclusões consensuais. Contudo, na última microficção do livro, “A fuga”, o narrador quebra com essa observação coletiva, dirigindo-se individualmente ao leitor:

Alguém foge, corre a grande velocidade e está assustado; (...)

Mas o plano abre-se e temos uma surpresa: o homem está a correr em redor de uma mesa – de uma mesa grande, sim, e circular – mas de uma mesa.

Não pode ser um treino para uma qualquer modalidade estranha, pois a estranheza tem limites. E não há perseguidor porque só há uma mesa e não há espaço para mais ninguém.

Mas o que importa é que de novo vemos, de muito perto, aquele rosto assustado. E se um rosto está assim assustado é porque tem razões para isso. E aquele rosto assustado justifica por completo a fuga, mesmo que não haja perseguidor e mesmo que aquele homem corra e fuja em redor de uma mesa, tudo está justificado. Olhamos para aquele rosto assustado e pensamos que sim, é justo, é adequado, é equilibrado, está bem assim – aquele homem merece estar com medo e estar assustado.

E tu, por exemplo, se estivesses na mesma situação – a correr como um louco em redor de uma mesa – também não estarias assustado? Eu sim, digo, eu respondo que sim, que se corresse daquela maneira, que se estivesse com aquele medo a correr e redor de uma mesa, ficaria ainda com mais medo e por isso correria ainda mais, como um louco, para fugir, para não ser apanhado (*SM*: 151/152).

A interpelação feita ao leitor (“E tu, por exemplo, se estivesses na mesma situação – a correr como um louco em redor de uma mesa – também não estarias assustado?”) confronta-o diretamente com a situação narrativa exposta, exigindo-lhe transpor o papel de simples observador/leitor da cena para hipoteticamente a vivenciar. Eunice Ribeiro afirma mesmo que esta exigência impõe uma responsabilidade emocional e crítica ao leitor:

Tal transposição implica por conseguinte uma privação, imposta a todos e a cada um: o abandono de uma posição de espectadorismo mais ou menos passivo, e a assunção de uma responsabilidade não tanto emocional quanto crítica sobre a lógica das imagens. Na verdade, como atrás já observámos, as ‘emoções’ exibidas nestas estórias parecem aferir-se preferencialmente por um princípio de coerência imagética que inverte a lógica causalista tradicional, introduzindo uma dissemelhança: o rosto assustado *justifica* a fuga, a imagem *justifica* o ato. A loucura é agora determinada por uma circunstância narrativa (correr à volta de uma mesa) e já não psíquica ou psicologicamente motivada (Ribeiro, 2013: 10).

E mais do que o questionar o outro, há a constatação de um narrador individualizado, que se coloca-se a si mesmo no papel da personagem, respondendo afirmativamente à sua pergunta e direcionando o leitor para um determinado ponto de vista. Portanto, apesar de em *Short Movies* o relato da ação ficar a cargo de um narrador observador, pontualmente ele acrescenta à sua narração breves comentários, atribuindo-lhe sentidos.

De realçar que, em *animalescos*, o confronto com o leitor é constante. No decorrer da narração, o narrador dirige-se direta e recorrentemente ao leitor, provocando-o e questionando-o acerca da sua interpretação e avaliação: “nada que te deva encanar, uma mulher cai de uma árvore e dizem que tudo aconteceu porque ela era velha de mais” (*anim*: 99). São constantes os comentários e juízos de valor que o narrador estabelece a partir das cenas narradas, muitas das vezes colocando o leitor entre elas. Aliás, em vez da segunda pessoa do plural de *Short Movies*, em *animalescos* lê-se a segunda pessoa do singular, exigindo ao leitor mais do que a simples passividade de quem “ouve”, mas espicaçando-o para a reflexão e colocando-o, muitas vezes, no lugar das personagens:

Um calendário na mão e tentas orientar-te na cidade e não é essa a forma, não é esse o instrumento; estás na floresta e conduzes o teu corpo como se ele fosse um veículo, uma coisa móvel, sem motor, a quem dizes: agora esquerda e depois direita (...) (*anim*: 95).

Tens a chave das latrinas e tal é suficiente para teres o domínio da casa e aí começa a tua ambição que vai até ao centro da cidade, dá a volta e bate depois a cabeça contra a parede, uma ambição-martelo, bigorna, que quer partir o que está à frente, quer abrir uma passagem onde há uma parede, ou melhor, onde há uma passagem antiga, velha de mais, que se pensava já não poder ser usada (*anim*: 89).

Os episódios anteriores são testemunho da provocação a que é sujeito o leitor. O narrador interpela-o, não raras vezes, para o aproximar da realidade ali ficcionada e estimulá-lo a refletir sobre a condição da sua existência.

Preste-se atenção ao último excerto do livro, que termina com uma despedida: “É o seu ofício, explicar o que está verdadeiramente na base do mundo. Bom dia, adeus” (*anim*: 126). E o “adeus” que se pressupõe ser dirigido a quem lê, é o assumir que todo um volume de *animalescos* foi um diálogo estreito com o leitor.

Para além das coincidências que já foram referidas ao longo deste subcapítulo, existe uma aproximação entre *animalescos* e *Short Movies* em relação às indicações temporais. Apesar de não ser dado ao leitor uma referência clara em ambos os livros, faz-se recorrentemente alusões históricas que ajudam a presumir o tempo da ação. Hitler, Auschwitz, Zatopeck, Fred Astair, Marilyn Monroe, ou referências a tecnologias como a câmara de filmar, a televisão, o helicóptero, um táxi, máquinas de guerra, uma fotografia de 1948, são referências que remetem para o mesmo tempo histórico: o século XX.

Um vídeo de Emil Zatopeck a correr a maratona. O seu rosto em esforço.

Um pouco ao lado, a fotografia de Hitler na parede. Não é uma fotografia, é uma caricatura. O plano aproxima-se do rosto de Hitler e percebemos que está todo furado. Vemos depois um dardo. Um, depois outro, a acertarem na cara e a caírem.

Depois não há mais dardos.

Vemos de novo o vídeo de Emil Zatopeck a correr a maratona. Alguém desliga o vídeo.

Levantou-se do sofá. É um menino.

Em pé, ao lado dele, vemos quem atirava os dardos. É uma menina. Os dois devem ter perto de dez anos. São irmãos (*SM*: 113).

(...) ABRES O LIVRO QUE RELATA AS ATOCIDADES EXACTAS E BEM PLANEADAS dos fornos de A-B (Auschwitz-B9), as duas primeiras letras do alfabeto, pões os dois meninos, atiras os dois meninos para dentro dessas páginas, das páginas onde estão as plantas dos fornos crematórios encomendados à distinta empresa Topf, mas os meninos não são como insectos que possam morrer numa armadilha entre duas páginas, um livro fechado com força não fecha dois meninos lá dentro nem os mata, não se trata de incinerar os vivos do século XXI, não há livros assim tão poderosos (...) (*anim*: 84/85).

Os volumes registam, portanto, um tempo comum que remete, contudo sem exatidão, para a segunda metade do século XX e início do século XXI.

No entanto, é necessário realçar um dos episódios de *animalescos*, onde se estabelece um confronto entre duas épocas distintas, ao aludir a Cristo e aos seus 12 apóstolos e colocando-os sobre a presença de um helicóptero. Durante cerca de quatro páginas o narrador descreve um jogo de conflitos entre de duas épocas distintas: o tempo de Cristo e a modernidade:

(...) talvez com os seus doze apóstolos pudéssemos pensar que a última ceia seria algo assim, a devorarem peças metálicas de um helicóptero que veio do céu e por isso o novo Cristo, o Cristo do século XXI, mais os seus doze apóstolos, ali está a devorar, na última ceia, os pedaços daquele animal técnico (...) (*anim*: 39)

Assiste-se a um confronto entre os apóstolos e a máquina e porque “a técnica ainda não avançou o suficiente no tempo de Cristo” (*ibidem*: 38), o helicóptero é encarado como um animal voador que os homens querem desmembrar e devorar. A interação entre as duas épocas torna-se inconciliável.

Por tudo isto, pode-se concluir que *animalescos* e *Short Movies* são livros comparáveis, semelhantes em termos de força e de finalidade. A queda está presente em ambos, como metáfora da ruína do homem e do conflito entre a humanidade. Esta queda é a queda de todos nós, a queda incontornável da humanidade, a queda do século XXI, que não se cinge simplesmente à narrativa ficcional, mas é evidente, inclusive, no território textual dos volumes e nas suas opções estilísticas. *animalescos* e *Short Movies* são livros que falam, pontualmente gritam, por todos os meios que compõem o conjunto dos volumes.

4. Conclusão

Ao longo desta dissertação, em que se propôs analisar a figura da queda em Gonçalo M. Tavares, refletiu-se sobre a decadência moral, social e física do homem.

Considerado um dos maiores escritores portugueses do século XXI, Gonçalo M. Tavares possui uma obra vasta - caracterizada por uma grande diversidade literária - que tem contribuído para a inovação no panorama literário português, sendo muitos dos seus livros importantes volumes de experimentação literária.

O *corpus* desta dissertação foi constituído por *animalescos* e *Short Movies*. Lançados em anos diferentes, os volumes têm elementos narrativos e textuais coincidentes, embora no que se refere à definição do género haja diferenças, isto porque enquanto *animalescos* está definido como ficção, *Short Movies* é, como aponta Luís Mourão, “uma questão genológica em negativo” (Mourão, 2011: 46), já que se livra de um género taxativo, revelando-se um caso de experimentação literária do autor. No entanto, vários componentes que constituem o livro apontam para certos limites de género, desde o título *Short Movies*, até a sua integração numa série com a mesma designação, da qual ainda é o único constituinte, mostrando que o livro tem um género claramente presente: o fílmico.

Apesar desta questão genológica, as obras revelam-se muitas mais próximas do que se poderia imaginar, em termos de fundo e forma. *animalescos* e *Short Movies* são volumes constituídos por fragmentos de textos, cujas matérias e estratégias narrativas visam um confronto da identidade do homem e um questionamento epistemológico. São livros que apontam para a queda irreversível da humanidade, servindo-se da representação das trivialidades do ser humano, para, através do absurdo e horror, denunciar a sua decadência e retrocesso.

De realçar, que esta investigação deteve-se sobre a análise das fronteiras entre o humano e desumano, a matéria principal que constitui esta queda e, posto isto, refletiu-se, essencialmente, sobre a animalidade, corpo, loucura e técnica no presente *corpus*.

A humanidade do homem é questionada ao longo dos diferentes episódios que compõem ambos os volumes de Gonçalo M. Tavares, ao denunciar o homem submetido a uma condição desumana e imoral, culpa de uma constante contenção dos seus instintos animais e irracionais. No fundo, a desumanidade do homem amplia-se à medida que ele tende a recusar e abdicar da sua essência animal, em busca de um

homem mais civilizado, mas conseqüentemente menos humano. Os textos impõem, portanto, uma dura reflexão sobre a existência do homem e configuram uma zona de indiscernibilidade entre homem e animal, onde ambos convivem, sem uma distinguibilidade de fronteiras entre um e outro, como defendeu igualmente Deleuze.

Como retratos de uma sociedade em decadência, o homem é exposto, ao longo dos fragmentos, como, além de animal, louco. A loucura funciona como representação de uma sociedade irracional e incoerente. Referências a personagens com condutas impróprias relativamente ao que é estabelecido como habitual preenchem os volumes, rompendo com as convenções sociais e com uma tradicional ideia de moral. A loucura serve, na realidade, de reflexo da condição do homem e, apesar, do seu caráter obscuro surge, ao longo dos volumes, como a possibilidade de o homem se mostrar mais perto da sua verdadeira essência, porque se liberta das restrições que lhe são impostas, permitindo-lhe uma aceitação do seu “eu”.

Esta loucura e a animalidade surgem, igualmente, no *corpus* em análise, transferidas para o corpo. O corpo mutilado e deformado torna-se representação física da bestialidade do homem. A descrição de corpos transgressores torna, portanto, evidente a monstruosidade da qual a humanidade se tem vindo a aproximar; aliás, a figura do monstro confronta recorrentemente o homem com a sua identidade e com o seu lugar no mundo. A corrupção do corpo surge, então, como forma de dizer claramente o caminho desviante do homem na sua busca obsessiva por uma humanidade falseada e condenável, através de uma amálgama de corpos sobrenaturais, que ultrapassam os seus limites e se mostram como corpos irracionais, instintivos e desterritorializados.

O progresso técnico é, igualmente, culpado do processo de degradação da sociedade. A era da técnica afasta o homem da sua humanidade, aproximando-o a uma forma instrumental e mecânica de estar. A moral da máquina confronta a essência animal presente no homem, porque obriga a uma repressão dos seus instintos e da imprevisibilidade, defendendo, antes, a ideia de homem máquina, isto é, eficiente, lógico e racional. A crença no metal revela ainda uma humanidade pervertida e condenável, que se entretém com atitudes sórdidas, como o rebaixamento dos da sua própria espécie, para a obtenção do progresso técnico.

No fundo, o que se confirma em *animalescos* e *Short Movies* é que a desumanidade é humana. Os volumes vivem de personagens sem salvação, próximas de uma degradação moral, física e social. Os fragmentos surgem, assim sendo, como retratos do quotidiano e da trivialidade humana, descritos, no entanto, com traços de horror e absurdo para

intensificar o estágio de degradação da sociedade. Estes tópicos literários contribuem para a construção de um mundo desproporcional, incoerente e avesso ao moralmente estabelecido.

Outro aspeto que importa realçar, e que contribui igualmente para a perturbação do leitor, é a linguagem utilizada. Ao longo desta dissertação analisou-se, igualmente, as múltiplas estratégias narrativas que marcam a escrita de Tavares. Sendo assim, o confronto entre as duas obras, apesar de tornar evidente semelhanças em relação ao tempo, referências espaciais, personagens e elementos narrativos, deixa claro uma divergência nas opções discursivas.

animalescos é um livro que obriga a uma leitura veloz e bruta do texto, devido ao uso de uma linguagem desconcertante, da multiplicação de imagens que atropelam a narrativa e de uma pontuação mais livre, contribuindo para a construção de um texto irracional e instintivo, como é a matéria narrativa que compõe o volume.

Já a natureza dos textos de *Short Movies* caracteriza-se por uma certa economia narrativa. A escassez de ação, onde, muitas vezes, o narrador se limita à descrição de imagens paradas, conciliada com um discurso narrativo lento, marcado por uma pontuação e construção de texto mais tradicional, induzem a uma leitura calma onde se impõem silêncios e pausas.

Os dois volumes em questão são, portanto, dois livros diferentes no modo de contar, mas com o mesmo propósito: refletir sobre a queda da sociedade contemporânea, forçando o leitor a refletir sobre o estatuto do homem e a rever o seu ideal de moralidade. O mundo de *animalescos* e *Short Movies* é um mundo marcadamente obscuro, onde não há esperança na humanidade, resta apenas uma queda vazia e triste para o abismo.

5. Bibliografia

Bibliografia ativa:

TAVARES, Gonçalo M., *Short Movies*. Lisboa: Editorial Caminho, S. A., 2011

_____, *animalescos*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013

Bibliografia passiva:

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, trad. Helene Iswolsky, 1984

BARTHES, Roland, *A Câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, trad. Júlio Castañon Guimarães, 1984. Disponível em: http://www.pucrs.br/famecos/professores/sempe/Roland_Barthes.pdf [consultado a 20 de Setembro de 2016]

BATAILLE, Georges, *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Vega, trad. Sueli Bastos, 1998

BERNARDINO, Lúcia Maria Pinto, *Limiares do Humano Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares*. Porto: Universidade do Porto, 2014. Tese de doutoramento. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/en/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=505699 [consultado a 28 de Janeiro de 2016]

CAETANO, Maria João, “um escritor para quem ser leitor está na base de tudo”, *Diário de Notícias*, 27 de Novembro de 2010. Disponível em: <http://www.dn.pt/gente/interior/um-escritor-para-quem-ser-leitor-esta-na-base-de-tudo-1721410.html>

CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Dom Quixote, trad. Carlos Aboim de Brito, 2000 1916-1973

COELHO, Eduardo Prado, “Gonçalo”, *Público*, 12 de Janeiro de 2005. Disponível em: <http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/goncalo-1236> [consultado a 1 de Dezembro de 2015]

COUTINHO, Isabel, “O livro é uma máquina de nos fazer levantar a cabeça”, *Público*, 12 de Abril de 2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-livro-e-uma-maquina-de-nos-fazer-levantar-a-cabeca-1692173> [consultado a 1 de Dezembro de 2015]

DELEUZE, Gilles, “Post-scriptum Sobre as Sociedades de Controle”, *L’Autre Journal*, nº 1, Maio de 1990, trad. Peter Pal Pelbart. Disponível em: http://www.portalgens.com.br/filosofia/textos/sociedades_de_controle_deleuze.pdf

_____, *A Ilha deserta*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA., trad. Luiz B. L. Orlandi, Hélio Rebello Cardoso Junior, Lia Guarino, Fernando Fagundes Ribeiro, Cíntia Vieira da Silva. Francisca Marias Cabrera, Tiago Seixas Themudo, Guido de Almeida, Peter Pál Pelbart, Fabien Lins, Tomaz Tadeu, Sandra Corazza, Hilton F. Japiassú, Roberto Machado, Rogério da Costa Santos, Christian Pierre Kasper, Milton Nascimento, Daniel Lins, 2006

_____, *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro. Trad. José Miranda Justo, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho, 1995

DERRIDA, Jacques, *O animal que logo sou*. São Paulo, Editora UNESP, trad. Fábio Landa, 2002. Disponível em: <https://goo.gl/L4acHB> [consultado a 6 de Setembro de 2016]

DESCARTES, René, *Discurso do método*. Europa-América, trad. Fernando Melro, 1986

DUARTE, Luís Ricardo; NUNES, Maria Leonor, “Gonçalo M. Tavares: Uma ficção que pensa”, *Jornal de Letras*, 15 de Novembro de 2013. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/goncalo-m-tavares-uma-ficcao-que-pensa=f757611> [consultado a 12 de Novembro de 2015]

EIRAS, Pedro, *A moral do vento: ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006

FOGAÇA, Zaqueu, “Entrevista Gonçalo M. Tavares”, *Pedaço da vila*, Setembro de 2013. Disponível em: <http://www.pedacodavila.com.br/materia/?matID=1627> [consultado a 20 de Março de 2016]

FOUCAULT, Michel, *História da Loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, trad. José Teixeira Coelho Netto, 2004

FREITAS, Maria Ermesinda Falcão Lopes de, *Parábolas do absurdo no «Livros Pretos» de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Universidade Nova. 2010. Dissertação de Mestrado. Disponível em: http://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva_jan16.pdf [consultado a 28 de Agosto de 2015]

GIL, José, *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006

_____, *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008

GONÇALVES, Elza, "A moralidade da máquina está a alastrar pela sociedade" [entrevista], *Euronews*, 31 de Maio de 2011. Disponível em <http://pt.euronews.com/2011/05/31/goncalo-m-tavares-a-moralidade-da-maquina-esta-a-alastrar-pela-sociedade> [consultado em 28 de Agosto de 2016]

HOBBS, Thomas, *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva, 2002

HUGO, Vitor, *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, trad. Célia Berrettini

KAYSER, Wolfgang, *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, trad. J. Guinsburg, 2003

LUCAS, Isabel, “A literatura é uma investigação que não termina”, *Público*, 25 de Dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/animalescos-goncalo-m-tavares-05-08-2013.html> [consultado a 26 de Novembro]

LUZ, Rogério, “O corpo desfeito por Francis Bacon”, in *Natureza Humana – revista de filosofia e psicanálise*, vol. 2, n. 2, 2000. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000200003 [consultado a 4 de Maio de 2016]

MARQUES, Maria Margarida de Araújo e, *A (des)aprendizagem do humano em o Reino de Gonçalo M. Tavares*, Coimbra: Universidade de Coimbra. 2010. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/17580/1/TESEFINAL.pdf> [consultado a 22 de Setembro de 2015]

MELLO, Ramon, “Gonçalo M. Tavares, literatura como projeto de vida”, *SaraivaConteúdo*, 22 de Junho de 2010. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10333> [consultado a 3 de Novembro de 2015]

MENEZES, Pedro, 2012 *A natureza não reza Sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*, Braga: Universidade Do Minho. Dissertação de Mestrado. 2012. Disponível em:

https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/24020/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Pedro%20Meneses_2012.pdf [consultado a 12 de Setembro de 2015]

_____, *A era da técnica em “animalescos” de Gonçalo M. Tavares*. 2013.

Disponível em:

https://www.academia.edu/12567961/A_era_da_t%C3%A9cnica_em_animalescos_de_Gon%C3%A7alo_M._Tavares [consultado a 2 de Abril de 2016]

MEXIA, Pedro, “O romance ensina a cair”, *Público*, 27 de Outubro de 2010. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> [consultado a 27 de Outubro de 2015]

MICELI, Sónia, *O olhar cinematográfico na escrita: Short movies de Gonçalo M.*

Tavares, Lisboa: Universidade de Lisboa. Disponível em:

http://www.academia.edu/5049812/O_olhar_cinematogr%C3%A1fico_na_escrita_Short_movies_de_Gon%C3%A7alo_M._Tavares [consultado a 16 de Setembro de 2015]

MONTAIGNE, Michel, *Ensaaios*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, Trad. Sérgio Milliet. 1991

MOURÃO, Luís, “Recensão Crítica a Aprender a Rezar na Era da Técnica - Gonçalo M. Tavares”, *Colóquio Letras*, 2008. Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=16>, [consultado a 4 de Setembro de 2015]

_____, “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”, *Diacrítica* 25/3: *Dossier Literatura e Religião*, ps. 45 a 61, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011.

NEVES, Márcia Seabra, *Corpus Mobile: uma descida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrio.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/17089/13158>

[consultado a 7 de Outubro de 2015]

_____, Gonçalo M. Tavares, “Leitor de Michel Foucault. Loucura e animalidade”, *Diacrítica* 28/2: 40 ano de abril, ps. 225 a 240, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, Trad. António Marques, Paulo Osório de Castro, 1997

PATRÍCIO, Rita, “Ver para escrever: *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares”, in *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*. Organização de Rita Patrício, Eduarda Keating et al. Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Húmus. Pp:219-228, 2004.

PETROV, Petar, “Narrativas desconcertantes Os «Livros pretos» de Gonçalo M. Tavares”, *Revista Letras Comvida*, nº3, ps. 125 a 131, Universidade do Algarve, 2011. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20111204-revista_letras_comvida_numero_3_1_semestre_de_2011.pdf [consultado a 2 de Setembro de 2015]

QUEIRÓS, Luís Miguel, “Somos todos maus e invejosos e toda a literatura é perversa”, *Público*, 11 de Maio de 2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/somos-todos-maus-e-invejosos-e-toda-a-literatura-e-perversa-1695289> [consultado a 8 de Outubro de 2015]

RANCIÈRE, Jacques, *O destino das imagens*, Lisboa: Orfeu Negro. Trad. Luís Lima, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 2007

RIBEIRO, Anabela Mota, “Gonçalo M. Tavares. Literatura para ver o lado escondido do humano”, *LER* nº 140, ps. 73 a 78, Lisboa, 2015

RIBEIRO, Eunice, *Imagens, fragmentos, ligações. Sobre Short Movies de Gonçalo M. Tavares*, Braga: Universidade do Minho, 2013. Disponível em:
https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/41724/1/Eunice%20Ribeiro_Short%20Movies%20%28preprint%29.pdf [25 de Setembro de 2016]

RTP, *O tempo e o modo – episódio 5 (Gonçalo M. Tavares)*, 2012. Disponível em:
<http://www.rtp.pt/programa/tv/p28865/e5> [consultado a 5 de Setembro de 2015]

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da, *Da Literatura, do corpo e do corpo na literatura: Derrida, Deleuze e Monstros no Renascimento*, Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em:
http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_da_literatura_do_corpo_e_do_corpo_na_literatura_derrida_deleuze_monstros.pdf [consultado a 18 de Julho de 2016]

SOUSA, Sandra Isabel Cunha de, *Do Corpo e do Mal n'O Reino de Gonçalo M. Tavares*, Braga: Universidade Do Minho. Dissertação de Mestrado. 2012. Disponível em:
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/28902/1/Sandra%20Isabel%20Cunha%20de%20Sousa.pdf> [consultado a 12 de Setembro de 2015]

Tavares, Gonçalo M., *Livro da Dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001

_____, *Aprender a rezar na era da técnica*. Lisboa: Caminha, 2007

_____, *Matteo perdeu o emprego*. Porto: Porto Editora, 2010

_____, *Canções Mexicanas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2011

_____, “Os efeitos do mal e as cidades”, *DN*, 25 de Agosto de 2013.

Disponível em: <http://www.dn.pt/revistas/nm/interior/os-efeitos-do-mal-e-as-cidades-3383029.html> [consultado a 14 de Março de 2016]

_____, *O Torcicologologista, Excelência*. Lisboa: Caminho, 2015

TUCHERMAN, Ieda, *Breve história sobre o corpo e os seus monstros*, Vega, 2012