

UM SENHOR TAVARES

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

ENSAIOS E ERROS

LILIAN JACOTO
(ORG.)



Gonçalo M. Tavares é um autor de pensamento. Sua ficção se alimenta de um amplo debate epistemológico que encontra, na Literatura, um campo privilegiado de experiência e observação dos dilemas éticos do mundo pós-humanista. Como uma espécie de antropologia especulativa, a literatura tavariana lança mão dos mais variados gêneros para dar corpo a um amplo debate sobre os limites do humano, seu escopo existencial, seu corpo e subjetividade.

O eixo deste livro vincula-se a um procedimento que Tavares declara praticar, por influência de Roland Barthes: o de “escrever a leitura”. São ensaios e erros que ora ousam uma imitação de seu gesto de escrita, praticando a “escrita com” Gonçalo M. Tavares, ora demarcam a presença dos outros com quem ele partilha essa mesma gestualidade. Para além disso, estes textos medem as intensidades do estranhamento que sua escrita promove, como princípio basilar de uma ficção cujo tólos é o de, ao fazer absurdar o mundo contemporâneo, criar nele alguma lucidez.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

INFOGRAFIA DA CAPA

Mickael Silva

INFOGRAFIA

Margarida Albino

REVISÃO TEXTUAL

Nuno Martins

PRINT BY

KDP

ISBN

978-989-26-1799-2

ISBN DIGITAL

978-989-26-1800-5

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1800-5>

UM SENHOR TAVARES

Um senhor Tavares : ensaios e erros / org.

Lilian Jacoto. – (Investigação)

ISBN 978-989-26-1799-2 (ed. impressa)

ISBN 978-989-26-1800-5 (ed. eletrónica)

I - JACOTO, Lilian

CDU 821.134.3Tavares, Gonçalo M.09(042)

UM SENHOR TAVARES

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

ENSAIOS E ERROS

LILIAN JACOTO
(ORG.)

(Página deixada propositadamente em branco)

Ao Luís Mourão (*in memoriam*)

(Página deixada propositadamente em branco)

BREVE APRESENTAÇÃO

A ideia deste livro nasceu por ocasião de um estudo de pós-doutoramento na Universidade de Lisboa, entre os anos 2016 e 2017. Levava na mala, desde São Paulo, os mais de trinta volumes que já compunham, à época, a obra de Gonçalo M. Tavares. Parecia um exagero, mas não podia deixar em casa todos os grifos e a marginalia em que ficaram os rabiscos da minha leitura.

A situação do traslado era, de facto, dramática: não podia também deixar ficar, anotados, os meus exemplares de Nietzsche, Séneca, Arendt, Kafka, Calvino, Joyce, Brecht, Agamben, Eliot, Wittgenstein, Benjamin, Sloterdijk, Latour, Bauman, Barthes, Foucault, Blanchot, Deleuze, Derrida, Barrento, entre outros. Como podia não levar também *O homem sem qualidades*, do Musil? Ponderava o peso e a dimensão do arquivo dos grifos que fizera nos últimos anos contra a minha insipiência e perguntava-me se seria possível um estudo sobre Gonçalo M. Tavares sem essa gente toda.

Este livro é, de alguma forma, uma primeira resposta a essa pergunta. Naturalmente, voltei com maior sobrepeso e entusiasmo: das visitas à Biblioteca Nacional e das conversas que mantive com estudiosos e com o próprio escritor, recolhi material surpreendente no que dizia respeito à qualidade das leituras que se vêm fazendo ao redor da obra tavariana, uma obra que tanto ressoa pelo mundo porque, na contramão das tendências, faz pensar.

Os autores para aqui convidados não esgotam o debate crescente que os livros de Tavares fomentam, com a incrível capacidade que

a sua literatura tem em ser atual, neste mundo de guerras e sinistras anomalias, de velocidades e um automatismo crescente que tomam o corpo e o pensamento humanos.

Representantes de uma fortuna crítica que aos poucos se consolida, os ensaístas reunidos neste livro demonstram a complexidade que é *escrever a leitura* de Gonçalo M. Tavares, para usar aqui uma expressão-chave de Roland Barthes. A lição barthesiana, afinal, ensinou a medir o prazer e a riqueza de uma leitura pelas vezes que um texto nos faz levantar a cabeça e abrir mentalmente outros livros e paisagens, num chamamento que é, a um só tempo, do desejo, da memória e da imaginação.

Estes senhores e senhoras escrevem as suas leituras de Gonçalo M. Tavares, o que quer dizer que ainda muitos outros autores são chamados para aqui, por eles mesmos, mas também pelos leitores que trarão consigo as suas próprias bibliotecas anotadas.

Separei, então, uma primeira parte do livro para os meus atrevimentos, *escrevendo com* Gonçalo M. Tavares: procurei investir na experimentação de um discurso crítico como eco, no enalço de relatar um convívio intenso com a estranheza de narrativas, poemas e ideias. Para tal, evitei focar uma obra específica, ou um tema transversal, e procurei medir as intensidades dessa estranheza a partir da imitação (ou melhor, do arremedo) dos seus gestos de escrita que, como ele mesmo salienta, acontece sempre depois da leitura.

Na segunda parte, a mais substancial, os diversos ensaios mapeiam a obra na sua rede genológica, suas bases filosóficas, seus procedimentos próprios de escrita a estabelecer *ligações* entre autores e tempos, e de iluminar a negatividade do presente pela reabertura de traumas recentes — em que pese a ferida aberta do Holocausto como gênese de uma era ainda por digerir. No seu conjunto, tais leituras reúnem-se em torno de uma inquietação ética advinda dos impasses do mundo contemporâneo que a obra tavariana reúne. Elas apontam o teor de lucidez que advém de um prolongado convívio

com o Mal, e com uma persistente desconfiança da racionalidade científica, dedicando, por isso mesmo, uma atenção particular aos movimentos do corpo como ritual de escrita.

A terceira parte traz dois textos pouco conhecidos do autor: um deles, «Actores», é inédito em livro (apenas publicado no programa da peça homónima encenada no Teatro Nacional São João, no Porto, em 2018); o outro, intitulado «Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio», possui uma versão eletrónica na revista portuguesa *Colóquio/Letras*. Esses textos deixam aqui o convite à leitura enquanto prática de estranhamento e de um exercício crítico que a obra tavariana sempre supõe, como escrita que cria um mundo enquanto pensa o que seja a arte que o mesmo texto inaugura.

Convém, portanto, que o leitor traga para aqui um *lápiz de ler* e não se sinta, em absoluto, constrangido de escrever os seus devaneios nas margens do papel. Essas ferramentas, numa edição eletrónica, tornam-se metáforas que só confirmam a permanência dos rituais do texto.

Agradeço a cada um dos colaboradores deste projeto, que não é outro se não o de dar a conhecer os seus modos de ler Gonçalo M. Tavares.

São Paulo, verão de 2019

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| Parte I – Escrever com Gonçalo M. Tavares | 13 |
| <i>Lições de escrita</i> , Lilian Jacoto | 15 |
| | |
| Parte II – Um Senhor Tavares: dez modos de ler | 45 |
| 1. <i>Gonçalo M. Tavares, um autor de projeto. Notas breves para escrita futura</i> , Annabela Rita | 47 |
| 2. <i>Gonçalo M. Tavares: de «O Bairro» à viagem à Índia</i> , Miguel Real..... | 61 |
| 3. <i>Metamorfozes do mal</i> , Lígia Bernardino | 85 |
| 4. <i>Narrativas Au Ralenti: «Livros Pretos» de Gonçalo M. Tavares</i> , Madalena Vaz Pinto..... | 107 |
| 5. <i>O Apocalipse segundo Gonçalo M. Tavares — sete apontamentos</i> , Pedro Eiras | 123 |
| 6. <i>Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares</i> , Luís Mourão | 137 |
| 7. <i>Anotações de leitura, ligações</i> , Júlia Studart | 159 |
| 8. <i>O Senhor Tavares e as tabelas literárias</i> , Maria Elisa Rodrigues Moreira | 175 |
| 9. <i>Gonçalo «Maria» Tavares: corpo a corpo com Roland Barthes</i> , Gisela Bergonzoni..... | 197 |
| 10. <i>Sobre as origens (quase invisíveis) da arte segundo Gonçalo M. Tavares: uma divagação entre estética, ética e morte</i> , Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira | 221 |

| | |
|--|------------|
| Parte III – Dois contos para estranhar | 239 |
| 1. <i>Actores</i> | 241 |
| 2. <i>Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio</i> | 253 |
| Parte IV – Sobre os autores..... | 257 |

PARTE I
ESCREVER COM GONÇALO M. TAVARES

(Página deixada propositadamente em branco)

LIÇÕES DE ESCRITA¹

Lilian Jacoto

ORCID: 0000-0002-1960-2103

Resumo

A partir da lição de Roland Barthes em «Escrever a leitura» (*O rumor da língua*, 1984), objetiva-se traçar algumas linhas transversais reconhecíveis na obra de Gonçalo M. Tavares através de um discurso crítico imitativo — o «escrever com» — de sua *ethopoética*. Como ensaio que se procura a si mesmo na própria imitação que elabora, procuram-se medir as intensidades do efeito de estranhamento advindo dos contágios e deformações de seus intertextos, operados por uma voz narrativa de marcada indecibilidade frente aos impasses do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: ensaísmo; estranhamento; pós-humanismo; ética; contemporâneo

¹ Agradeço à FAPESP e à Universidade de Lisboa pelo apoio e acolhimento ao pós-doutorado em cujo âmbito foi produzido este ensaio.

WRITING LESSONS

Abstract

Based on Roland Barthes' lesson in «Writing reading» (*The rustle of language*, 1984), I aim to draw some recognizable transverse lines in Gonçalo M. Tavares' work through a critical discourse — «to write with» — which imitates his ethopoetics. As an essay that seeks itself in its own labor of imitation, this text endeavors to measure the intensity of the *enstrangement effect* arising from the contagions and deformations of its intertexts, operated by a narrative voice of marked undecidability when faced with the impasses of the contemporary world.

Keywords: essay; enstrangement; posthumanism; ethics; contemporary

Agora conhecemo-nos, finalmente.

Günter Grass

Estou ciente do desafio. Se fumasse, acenderia agora mesmo um cigarro. *Uma primeira frase é sempre uma primeira frase: começa.* Deveria ser como uma máquina de escrita, um impulso físico que em mim disparasse o texto, sabendo que só lá pelas páginas tantas encontraria o começo. *O movimento é o que dispara a energia vital.* Começaria pelo movimento de abandonar o que fui agora mesmo, até dispor o corpo a um atravessamento. Um apagamento necessário que fizesse acender a lucidez. Poderia, por puro jogo, *escrever com*, seguindo o fluxo de fragmentos dessa já extensa obra, os seus diálogos, anedotas, anotações de pensamentos, textualizações de imagens.

Escrevo a leitura de Gonçalo M. Tavares. E já nada aqui é per tença: faço colagens das frases lidas, reunidas sem cuidado (sem

o receio de deformá-las). Procuo um provável caminho de leitura na cadeia de deformações que constituem um monstro, uma poética. Um caminho, uma metodologia: tenho na mão esquerda um martelo. Com ele, «escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura» (uma frase de Maria Gabriela Llansol que já passou pelo grifo dele e pousa aqui providencialmente). Dedico este trabalho ao lápis que magoa àqueles que me são mais caros. Afinal: todos aqui lemos com o lápis na mão, e escrevemos costurando os nossos grifos. Antoine Compagnon explicou a violência do amor que há em toda escrita. Trago, do seu texto, o que grifei:

Ler, com um lápis na mão, (...), contornar algo do texto com um forte traço vermelho ou negro é traçar o modelo do recorte. O grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço. Introduzo-me entre as linhas munido de uma cunha, de um pé-de-cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu. (...) Não me desprendo dele, eu o amo. Pois o livro lido não é um objeto distinto de mim mesmo, com o qual teria uma verdadeira relação de objeto: ele é eu e não-eu, uma *not me possession*.²

² COMPAGNON, Antoine — *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 17. Sobre a «not me possession», vale a pena aprofundar o conceito pela *Teoria da des-posseção*, de Silvína Rodrigues Lopes: «A des-posseção dá-se no trânsito entre ler e escrever. Não se trata de se deixar absorver pela leitura, de incorporar o outro, ou de se identificar. O que se passa é uma deslocação para um ponto onde aquele que lê passa a escrever (mesmo mentalmente). É uma perda de autoridade reversível entre autor e leitor remetidos para uma estranheza mútua, um anonimato comum. Os autores de discursos escritos não são autores verdadeiros, diz Platão, no *Fedro*, falta-lhes a possibilidade de responder pelo escrito: a pessoa, cidadão desaparece e abandona o texto à fragilidade e ao risco. O texto escrito evidencia a sua posseção: o viver possuído do outro, anónimo mas a cada momento diferença que embate na diferença de quem lê.» In *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black Sun, 1988, pp. 10-11.

Leio, através dele, toda uma biblioteca rasurada: os autores saem das encadernações para não mofarem, fechados, privados de luz. O Senhor Calvino pressente que o sol quer conhecê-lo, a si e aos outros, os vizinhos. São muitos ecos, vozes refratadas numa disposição de tangência e de contágio. Escrevo esta leitura em movimento, num abrir incessante de livros e cadernos enumerados, dispostos em pilhas — em cada pilha um ecossistema. Mas não perco de vista o estilo: procuro exercitar uma escrita ascética, sem gordura. Com um traço debuxo uma paisagem estranha, escrita de osso e fratura.

Atenho-me a palavras fundamentais: corpo, pensamento, força, máquina, animal e técnica. Guerra, escombros. O Século. O Mal e o Medo. O humano? Daqui vejo um cavalo que apodrece morto na rua desde que os tanques invadiram a cidade.

Falemos de ética: uma máquina de triturar valores trabalha na voragem da ficção. Um narrador suspeito coloca cada situação-exemplo entre uma verdade e a performatividade do discurso, borrando os limites do real. A sua lucidez olha o século da velocidade, exatidão, eficácia, força, mas também da indiferença (o atrito ausente de uma pedra no chão). Emanada de si uma voz indecível, a um tempo neutra e perversa, deixando ao leitor o fardo de um juízo. Esse olhar dá a conhecer um mundo que não é inocente, um mundo em que eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo. Despontam das cenas uma consciência esclarecida inerte, uma descontinuidade entre valores, consciência e ação: «Posições resultantes de um tempo que conhece muito bem os pressupostos ideológicos da ação, mas não encontra muita razão para reorientar, a partir daí, a conduta», como explica Wladimir Safatle.³ Nesse mundo humano, o humano fica ao lado:

³ SAFATLE, Vladimir — *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 68.

Não sei se as pessoas são mais importantes que os peixes. Deves saber quem são essas pessoas, e se o peixe é ou não aquele que neste momento está morto, quente, e tratado com especiarias no teu prato. Certos peixes bem cozinhados, em dia de apetite, são mais importantes que certas pessoas que nem sequer conheces. E dizer o contrário é mentir, finges que és um animal diferente. Mas não.⁴

Procuro estrias no deserto. Giorgio Agamben elabora a ideia de contemporâneo a partir de um olhar refratário que o homem lança para o próprio tempo, de modo a perceber-se como não «adequado às suas pretensões, e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz de, mais do que os outros, dar a perceber e apreender o seu tempo».⁵ Esta escrita do contemporâneo revela, assim, uma *vidência em negativo*: «Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.»⁶

Os chamados «Livros Pretos» de Gonçalo M. Tavares foram mesmo escritos nessa tinta escura: a paisagem é a de um reino sombrio, onde *um homem analfabeto está atrás de uma máquina que pode matar cem pessoas de uma vez*; um mundo mais rápido que a compaixão, e onde só o mal ganha velocidade («os atos de compaixão não poderiam instalar monarquias ou novos reinos»); um mundo que *não reza, afia as lâminas*.

Mas, curiosamente, na avalanche de todos os alicerces — a causalidade, o fundamento, as finalidades, o humanismo, toda a moral

⁴ TAVARES, Gonçalo M. — *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 42.

⁵ AGAMBEN, Giorgio — *O que é contemporâneo?*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 58-59.

⁶ *Ibidem*, p. 63.

— a Ética nunca foi tão soberana. Nesse mundo, cada decisão é singular; mas cada gesto, universal. Não é de todo descartável que um novo animal possa nascer da catástrofe.

Essa tinta negra e corrosiva vai ao encontro da radical diferença que Silvina Rodrigues Lopes⁷ advoga como fundamento para a literatura (e, conseqüentemente, para a crítica literária): a condição irreduzível do atrito, de fricção com a cultura, instância inapropriável pelo capital, impermeável aos discursos do poder, não sujeitável aos discursos do saber, tanto quanto não confundível com o lúdico, com o útil, com o bem — uma espécie de atrito absoluto, inflexível inclusive ao discurso crítico no seu exercício mais canônico.

Gonçalo M. Tavares pertence a uma gama de autores que, cientes desse atrito, acabam por construir um mundo de ficção cuja força não só coloca o cânone em perpétuo movimento, estabelecendo novas constelações de influências; desloca também o discurso crítico que, também atritante, abre-se ao contágio do poemático, abdica da pretensão de apropriar-se do ficcional pela vénia analítica. Tudo porque esse ficcional reconduz constantemente ao gesto de levantar a cabeça, a que Barthes aludira, no texto que inspirou este ensaio. Noutras palavras, uma escrita que convida a uma crítica imitativa, refratária e poética, que se recuse à uma existência parasitária e predatória do texto ficcional, uma vez que se nega, deleuzianamente, a ser instrumental:

Não desejando se reduzir a um acesso ou a uma adesão ao texto abordado, mesmo e, sobretudo, quando fala dele, a crítica filosófica e a crítica poética trabalham justamente pela realização do que mantenha entre si e a obra abordada um espaço de respiração cada vez maior, se empenham na construção de um fosso

⁷ LOPES, Silvina Rodrigues — Defesa do atrito. In *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012, pp. 80 a 83.

impeditivo cada vez mais largo entre si e a obra abordada. (...) Antes de o texto crítico ser um fora almejando alcançar finalmente o dentro de uma obra trabalhada, o que se dá é uma relação entre dois foras. Fora com fora, relacionando-se por esbarros que empurram o outro para lugares que ele não iria sozinho. (...) *Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo de ligação elétrica.*⁸

Numa obra em que predominam o fragmento como forma e o ensaio como método, compreender e explicar cedem espaço a ligar, dialogar, ampliar, recriar. Um leitor movido por choques, contágios e deslocamentos advoga para si (leitor-autor) o prazer do texto, o comentário que faz avançar a matéria narrativa em direção a uma verdade historicamente situável, permitindo-se, inclusive, a ampliar a sua opacidade. Compreensível é que a crítica aprenda a não abrir mão de sua imaginação para *pensar com* Gonçalo M. Tavares.

Isto por certo explica o êxito de um crítico como Pedro Eiras, cujo *ethos* e vocação já se veem consolidados nessa esteira que Alberto Pucheu chama de *crítica poética e/ou filosófica*. Na sua obra *A moral do vento*, Eiras convida-nos para uma viagem dialógica pela obra tavariana, através de experiências discursivas do bom leitor que é — erudito e inventivo. Dos vários pequenos ensaios dedicados a cada uma das obras ali comentadas, eis um exemplo ao acaso, a respeito do romance *Jerusalém*, onde Eiras, para comentar o discurso médico com que Theodor Busbeck quer categorizar (dominar) o caso de Mylia — personagem que se recusa a esse domínio — constrói uma parábola:

⁸ PUCHEU, Alberto — Dois críticos, para que servem? In *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. O excerto em itálico é retirado das *Conversações* de Deleuze. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

Era uma vez um doente cuja doença era só dele. Foi ao hospital e ninguém conhecia aquela doença. Depois chegou outro, com a sua doença vermelha na testa. Nenhum médico tinha visto nada assim. Veio ainda um terceiro, com o seu sangue a sangrar — do corpo da sua amada. Inédito. Um quarto trazia nas mãos um pequeno animal assustado: era o seu espírito. Etc. Se repararmos melhor, se reparássemos melhor, veríamos afinal que não se tratava de um hospital — mas de literatura.⁹

Mais adiante, o crítico desenvolve a ideia a partir dos vazios do texto e lança hipóteses: «Mylia também sabe que sua doença não existe nos livros (...), sabe que a sua cabeça não é igual à que está descrita na literatura médica. Fundo místico, humanista, romântico, irracionalista, subversivo de Jerusalém?»¹⁰ Afinal, mais do que decupar, explicar, categorizar, o crítico abre novas fendas que, ao contrário de afastar o leitor, mais o aproxima da complexidade que domina os nós do romance.

Trata-se, primordialmente, de uma arte que provoca, que desacomoda, que oferece outras possibilidades de ver esse mundo que nos cerca, frequentemente a partir de personagens descentradas, anormais, deficientes, limítrofes, seres de exceção que instauram uma nova e estranha normalidade que não é outra senão a do nosso próprio mundo. Estranhar o normal, digamos, é o dispositivo central de que essa escrita se vale para gerar lucidez — eis o *télos* dos cadernos tavarianos.

É preciso considerar a importância que assume a interrupção da velocidade quotidiana para «ver» com demora o que já lá estava e que se torna subitamente inusitado, como uma espécie de *ethos*

⁹ EIRAS, Pedro — Jerusalém II. In *A moral do vento — Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 181.

¹⁰ *Ibidem*, p. 182.

do olhar que a obra de Gonçalo M. Tavares ensina ao seu leitor. Mas antes, esse olhar é uma atitude estética para com o mundo; um «estranhamento» ou, nas palavras (atualíssimas) de Chklovski, um «processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte». ¹¹

O estranhamento ressalta, logo, a potencialidade epistemológica da arte, desde que se interrompa o ritmo alienante da vida quotidiana para «ver». Não é outro o princípio também de Bertold Brecht — autor caro na biblioteca de Tavares, inspirador do senhor homónimo de seu bairro —, com seu «V-Effekt» que distancia, estranha, desilude, politiza. Vale também lembrar que, pelo princípio do distanciamento, Brecht propôs a substituição do medo do destino (estrutural na tragédia aristotélica) pelo risco do conhecimento, instaurando o horror no seio da linguagem. O Senhor Brecht de Gonçalo acrescenta acidez a esse caldo, com as suas micro-narrativas:

Mudanças

Tinha sido manicure num cabeleireiro. Depois das grandes mudanças no país, e aproveitando a anterior experiência profissional, era agora uma das funcionárias que amputava dedos aos criminosos. ¹²

¹¹ CHKLÓVSKI, Viktor — *Iskusstvo kak priem* (A arte como procedimento). *Poetika*. 1917, 2.^a ed., p. 82.

¹² TAVARES, Gonçalo M. — *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 23.

Na homenagem que Gonçalo faz ao dramaturgo há um contágio de estilo na economia geral das palavras, reduzidas ao essencial. A linguagem concentrada é assim um *gestus* social: suporte de um pensamento interrogante, disposto a estranhar o mundo historicamente situado a partir de sua gestualidade básica. A micronarrativa acima concentra toda a discussão da banalidade do mal que advém de uma obediência acrítica ao sistema.

Ao construir esse estranho mundo (na verdade o nosso próprio mundo observado de inusitados pontos de vista), a ficção de Tavares empenha-se em debuxar uma humanidade de normalizações doentias:

O Dr. Charcot era fascinado por doenças mentais. De certa maneira, o seu manicómio produzia doenças mentais como uma fábrica produz outras coisas.

Entravam com as loucuras mais indescritíveis e imprevisíveis, mas saíam no final, muito semelhantes nos comportamentos. As perturbações mentais eram normalizadas. Saíam de lá loucos, mas previsíveis.¹³

Do Bairro ao Reino imaginário, os habitantes compõem uma comunidade de seres esquizoides, comumente atravessados pelo que Fernando Pessoa um dia chamou em si mesmo de «monomania racionadora». São personagens cuja «anormalidade» advém de um excessivo uso da razão, da lógica, por vezes de uma confiança cega na ciência, na tecnologia, no saber teórico, no discurso médico — saberes que, levados a uma dimensão alienante, acabam por constituir seres estranhos, monomaniacos, por vezes verdadeiros monstros deformados pela vontade de poder.

¹³ TAVARES, Gonçalo M. — *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017, p. 73.

Eis que, pelo fictício Bairro, os moradores entram em ação com suas manias, descrevendo um comportamento desviante relativamente à dada normalidade, mas que, dotados de uma racionalidade lógica e de excessiva coerência como princípios, se autojustificam:

O Senhor Valéry tinha um animal doméstico, mas nunca ninguém o tinha visto.

O Senhor Valéry deixava o animal fechado numa caixa e nunca o tirava de lá. Atirava-lhe comida por um buraco da parte de cima da caixa e limpava-lhe as porcarias por um buraco da parte de baixo da caixa.

O Senhor Valéry explicava:

— É melhor evitar os afetos por animais domésticos, eles morrem muito, e depois é uma tristeza para o coração.

(...) E dizia:

— Quem poderá ganhar afeto por uma caixa?

O Senhor Valéry, sem qualquer espécie de angústia, continuava, pois, muito contente com o animal doméstico que escolhera.¹⁴

Vê-se bem na anedota um narrador que se quer anular enquanto voz judicativa: uma estrutura textual anafórica, que evita a costura das ideias para ocultar a sua incongruência e preservar a impassibilidade do relato. Uma voz que parece não querer sujar as mãos, não fosse o comentário entre vírgulas, ao final do excerto, que não abafa o espanto de estar a angústia ausente da cena em que se movimenta o Senhor Valéry. Na verdade, ele enuncia essa ausência para criar um discreto tom disjuntivo por onde o leitor lento pode encontrar uma porta de entrada. É o momento de levantar a cabeça e demorar-se nesse vazio textual cavado pela ironia. Afinal: desconfia-

¹⁴ TAVARES, Gonçalo M. — *O Senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 13.

-se desse contentamento cínico que conhece bem a crueldade que pratica, mas que, escorado pelo gradil da lógica, avança coerente e correto, tudo em nome de um princípio que persevera contra a tristeza do coração. Neste mundo, a lógica está bastante longe do bom senso. O mundo de Gonçalo M. Tavares é, rara exceção, provocativo na sua ausência de afetos. Penso nisso e ouço de longe o eco de Pessoa: «Sinta quem lê.»¹⁵

Numa passagem de *A Perna Esquerda de Paris*, narrativa publicada em 2004, no mesmo ano de *O Senhor Brecht*, deparo com uma homenagem que reafirma a influência do dramaturgo pelo reconhecimento de uma teleologia que também é a do Gonçalo-escritor: «Eu te cumprimento, Bertold Brecht, por teres feito literatura dentro da vida sem ser literatura imbecil nem de morte rápida.»¹⁶

Certamente é a aderência que resulta entre a pele simbólica dessa literatura e a carnação do real histórico, o fator que a faz permanecer «dentro da vida» sem restringir a sua universalidade. Afinal: que sentido a cena transcrita acima, do Senhor Valéry, nos é contemporânea?

A despeito de sua graciosa debilidade, a ação do Senhor Valéry traz à tona da memória, por exemplo, as fotos que os jornais exibiam, diariamente, da prisão de Abu Ghraib e dos seus sinistros encapuçados. O costume de encobrir o torturado certamente remete para a necessidade (antiga como a guerra) de o algoz não ver o rosto da vítima para que não seja tomado pela compaixão e pela consciência de culpa. Eis uma forma corrente, entre os humanos, de evitar a *tristeza do coração*.

Essas lembranças, ativadas por uma leitura atenta a uma *antropologia da guerra* que a ficção de Gonçalo M. Tavares subliminarmente

¹⁵ PESSOA, Fernando — Isto. In *Obra poética* (org., introdução e notas de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1960, p. 98.

¹⁶ TAVARES, Gonçalo M. — *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 14.

constrói, devolvem a metáfora para o seu contexto de produção, historicizando a cena, colocando a literatura *dentro da vida*, ainda que em Tavares a metáfora mantenha, felizmente, um certo grau de opacidade.

O caso de *O Senhor Valéry* é bastante representativo de como, no bairro tavariano, leveza e peso coexistem na mesma matéria narrativa: as monomanias levam ao engessamento das ações, e a previsibilidade radical de cada temperamento, aliada a uma autoconsciência precária do desvio, faz soar uma inocência que aproxima cada senhor, em maior ou menor grau, do universo infantil. Lembre-se que *O Senhor Valéry*, o primeiro a surgir entre os senhores, publicou-se primeiro como livro infantil, só depois é que se transformou no morador inaugural do Bairro. Entretanto, passagens como a supracitada estão espalhadas por todos os livrinhos da série, e soam ainda como infantis, na medida em que expressam uma *maldade inocente*, pois que praticada por «grandes distraídos»¹⁷, alienados em suas elucubrações. Mas é exatamente nessas passagens que chegamos a um tipo de estranhamento mais grave (e pesado nas suas decorrências), pois essa maldade distraída é justamente o alvo principal dessa literatura enquanto *trabalho de elucidação*.

Nesse contexto de ambivalências, também Pina Bausch, a artista que um dia, no Bairro, inspirará a Senhora Bausch, faz-se presente com a sua dança-teatro, igualmente leve e pesada. Dela emanaria uma linguagem corporal que também faz estranhar a realidade: uma dança que ensina a desautomatizar os gestos quotidianos pela técnica da repetição e erro, da colagem do descontínuo e do desnudamento sucessivo do corpo — ainda que os seus dançarinos estejam comumente vestidos e bem vestidos, em trajes de noite,

¹⁷ Em homenagem a Maria Gabriela Llansol, Gonçalo M. Tavares escreveu: «Depois da infância o universo só interessa aos distraídos.» In *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 11.

para bem se demarcar o gênero e o *status* social, marcações sobre as quais Bausch depôs toda a sua ironia. Também movida por uma proposta desalienante do pensamento, essa nudez sucessiva constrói-se como quem raspa obsessivamente uma tinta impregnada na pele, e que muito faz lembrar a lição do Mestre Caeiro:

O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.
Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.¹⁸

Mestre do corpo, Caeiro procura despir-se de Alberto Caeiro, e descasca-se até ao animal humano que a Natureza produziu. Bonita a imagem do pensamento que, vestindo o fato social, torna-se pesado e lento para a travessia do rio. Esse animal humano tem um pensamento-corpo que ensaia a nudez, quer tornar-se leve para a travessia errática — a única que, de facto, faz avançar o movimento.

Na verdade, e desde Caeiro, trata-se de um treino da nudez. Tirar o pesado fato social exige o exercício de desprendimento do erro (ou deriva) e repetição, imaginação e desejo, como prescreve o *Livro da Dança*:¹⁹

¹⁸ PESSOA, Fernando — Poemas completos de Alberto Caeiro: O Guardador de Rebanhos, XLVI. In *Obra poética* (org. introdução e notas de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1960, p. 164.

¹⁹ TAVARES, Gonçalo M. — Treinar. In *Livro da Dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008, p. 43.

Treinar a nudez.
Pintar de céu a nudez.
Pintar de sexo a nudez.
Desenhar na nudez a inocência.
Desenhar a Fornicação na nudez.
a nudez clássica igual à nudez actual.
experimentar roupas nuas.
confirmar que a nudez é mais nua que a roupa nua.
Treinar a nudez.
Ser melhor NU que ontem se foi nu, ser melhor nu que
ontem se foi nu.
Treinar a nudez.

O poema, cujo título é mesmo «Treino», feito de repetições, paralelismos, ecos, mas também de saltos, cores e choques, *performatiza* a dança do pensamento imaginativo. A ideia de treino como repetição exaustiva — técnica fundamental na dança-teatro de Pina Bausch —, visa desfazer a ilusão da espontaneidade dos gestos quotidianos que, se bem olhados, são também construções sociais e políticas que se «naturalizaram». Treinar a nudez é esvaziar o gesto pela repetição para desautomatizar o corpo. Mas Gonçalves está atento ao facto de que «O movimento, em Bausch, não é visto como um mecanismo muscular, mas como um mecanismo linguístico».²⁰ Um movimento de corpo que fratura os signos, de maneira que, desconectando as frases, também com o pensamento se possa treinar a nudez.

Certamente que ecoa também, no texto tavariano, a lição surrealista e, de modo geral, as experiências que dela fizeram o cinema e a poesia no século XX. Como grande herdeiro dessa tradição,

²⁰ TAVARES, Gonçalo. M. — *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 280.

Herberto Helder foi didático: «Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.»²¹ A ironia que vaza deste excerto raspa a tinta cultural das palavras para tomá-las nuas, em paisagens que lhes sejam absolutamente estranhas.²² Assim, a dança pode ser vista como um corpo ou um pensamento que se move em direção a uma nudez que nunca esgota o seu limite:

De tal corpo, será inevitável dizer (...) que ele está nu. Claro que é pouco importante que ele esteja nu empiricamente; está nu em essência. Da mesma maneira que a dança visita um sítio puro e, portanto, prescinde de um cenário (esteja este presente ou não), o corpo dançante, que é corpo-pensamento à maneira de acontecimento, prescinde de um traje (esteja ou não envergando um tutu). Essa nudez é crucial. O que diz Mallarmé? Ele diz que a dança «te entrega a nudez dos teus conceitos». E acrescenta: «E silenciosamente escreverá a tua vida.» «Nudez» compreende-se, então, desta forma: a dança, como metáfora do pensamento, apresenta-se sem relação com outra coisa senão consigo mesma, na própria nudez do seu surgimento.²³

Também Bernardo Soares desenvolveu, ao seu modo, a mesma ideia:

²¹ HELDER, Herberto — Estilo. In *Os passos em volta*. 6.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, p. 11.

²² Em *Atlas do corpo e da imaginação* (2013), Tavares desenvolve uma ideia semelhante: «A imaginação pode funcionar como terapia que varre — limpa — o real que incomoda, o real que prejudica, o real que faz adoecer.», p. 525.

²³ BADIOU, Alain — A dança como metáfora do pensamento. In *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 90.

Passámos a ser criaturas vestidas, de corpo e alma. E, como a alma corresponde sempre ao corpo, um traje espiritual estabeleceu-se. Passámos a ter a alma essencialmente vestida, assim como passámos — homens, corpos — à categoria de animais vestidos.

Não é só o facto de que o nosso traje se torna uma parte de nós. É também a complicação desse traje e a sua curiosa qualidade de não ter quase nenhuma relação com os elementos da elegância natural do corpo nem com as dos seus movimentos.²⁴

E é ao modo de Soares, isto é, pelo fragmento, pela ficção-ensaio que Gonçalo M. Tavares vai construir-se no texto como *dançarino sutil* — expressão usada num dos poemas do *Livro da Dança*, que inaugurou a obra, e que serviu de mote para o alentado estudo de Júlia Studart, intitulado *O dançarino subtil: Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e o Reino*, do qual destaco aqui um excerto:

A ideia de Gonçalo M. Tavares é de uma escrita que possa dançar porque seria praticada por um espírito livre. O que aparece também muito próxima do pensamento de Nietzsche, que toma a possibilidade de dançar como uma resistência ao movimento vulgar, uma desobediência e uma potência dionisíaca. Depois, com um corpo livre e os pés ligeiros — *la gaya scienza*, o alegre saber, a afirmação da vida, a graça, a «dança nas estrelas» — que impõe desafios àquele que é o maior inimigo do homem, o «espírito de gravidade», ou o «espírito de peso»; ou ainda àqueles que são falsamente chamados de *espíritos livres*, «escravos eloquentes e folhetinescos do gosto democrático» que, segundo Nietzsche,

²⁴ PESSOA, Fernando — *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (org. Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, fragmento 457, pp. 402-403.

representa os homens sem solidão própria e sem profundidade, os «ridiculamente superficiais».²⁵

Presença transversal na obra tavariana, esse dançarino de nudez e graça é a própria imagem do ensaísta sem percurso programático, que hesita e transita com leveza pelos géneros literários, borrando seus limites e criando novas formas, novos olhares para um mundo que é *per se* pesado (pesaroso) e, por isso mesmo, um mundo lento. O ensaio é um movimento que repete e deforma (eis a eficácia do martelo), e cujo avanço não significa, necessariamente, ir para a frente, nem necessariamente sair do lugar — exatamente como acontece na dança. Leitor de Bachelard, Gonçalo atribui essa lentidão ao predomínio cultural de uma racionalidade por oposição ao pensamento imaginativo: «Pensar é caminhar racionalmente, imaginar é chegar — racionalmente ou não. Bachelard escreve: “O pensador é o ser de uma hesitação.” O pensador hesita, o imaginador decide.»²⁶ Essa imaginação que ultrapassa o pensamento racional sem prescindir dele é afinal o que constitui o movimento do dançarino sutil — à moda de Pina Bausch, que hesita, erra e repete, mas também que chega imaginativamente a lugares não calculados da cultura —, como se vê desde o primeiro capítulo do *Atlas do corpo e da imaginação*, onde já se define, a partir de autores caros da sua biblioteca académica, a errância e a hesitação como métodos:

²⁵ STUDART, Júlia — *O dançarino subtil: Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e o Reino*. Lisboa: Caminho, 2016, p. 102. As citações que a autora utiliza no excerto são da obra *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, de Friedrich Nietzsche. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁶ TAVARES, Gonçalo. M. — *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 376.

Esse termo, hesitante, parece-nos fundamental. Um *avanço hesitante*: eis um método, avançar não em linha reta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida, avanço que não tem já um trajeto definido. (...) George Steiner explica que, para Heidegger, «a errância, a peregrinação em direção ao que é digno de ser questionado, não é aventura, e sim voltar-a-casa». Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta. Clarifica Steiner: «O homem, na sua dignidade, regressa a casa para o sem-resposta.»²⁷

E a contraparte do pensamento hesitante é justamente a imaginação que, também com Bachelard, revela a sua potencialidade: «Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de nos libertarmos das imagens primeiras, de mudar as imagens.»²⁸ Há aí uma estética que ecoa o expressionismo alemão nesse conceito de imaginação deformadora que desestabiliza as medidas e o peso do real num texto irrequieto, de irrefutável bagagem nietzschiana, e que também projeta um mundo escuro, pesado, uma paisagem de guerra e holocausto. Por um lado, um Bairro gracioso em que um prometido Senhor Duchamp já reservou a sua morada, onde certamente irá aprofundar o estranhamento sobre os objetos da cultura.²⁹ Por

²⁷ *Idem. Ibidem*, pp. 27-28.

²⁸ BACHELARD *apud* TAVARES, *Ibidem*, p. 377.

²⁹ No *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo faz uma deferência a Duchamp em nota de rodapé: «Em entrevista, Marcel Duchamp, o mais importante artista conceptual do século XX, resumiu o seu percurso: “No fundo tenho a mania de

outro, um Reino escuro, um urbanismo de poder e dominação dos que vivem em estado de guerra, onde tanques se deslocam lentos e pesados. As personagens ali não têm nomes de autores notáveis, mas de desconhecidos animais humanos que ecoam dois sistemas linguísticos historicamente imbricados no século XX: o germânico e o hebraico.³⁰ É bem lembrado o contraponto do dançarino sutil neste excerto de Badiou:

Qual é, aos olhos de Nietzsche, o contrário da dança? É o alemão, o mau alemão, cuja definição é a seguinte: «Obediência e boas pernas.» A essência desse mau alemão é o desfile militar, que é o corpo alienado e martelante, o corpo submisso e sonoro. O corpo da cadência batida. Já a dança, essa é o corpo aéreo e liberto, o corpo vertical. (...) Enquanto os tanques avançam lentamente, a dança, mais complexa, é a «lentidão secreta do que é rápido».³¹

Afinal: peso, leveza, rapidez e lentidão adquirem o estatuto de valores na literatura tauriana, o que confere a esta escrita uma forte coloração ética. Entre o Bairro e o Reino, esses valores alternam-se e preenchem (ou esvaziam) de sentido as ações humanas e as paisagens. Assim, apesar do aparente contraponto que esses dois

mudar». (...) Esse mudar relaciona-se, de certa maneira, com o direito à ingenuidade, defendido por Almada Negreiros e pelo artista Ernesto de Sousa, essa “ingenuidade voluntária” indispensável para cada recomeço.» (p. 378). Num outro texto intitulado «A estranha casa do Senhor Walsler», o autor revela seu apreço por Duchamp afirmando ser ele «o grande fundador moderno desta ideia de falsificação ou sabotagem de expectativas» — um procedimento que, afinal, é básico também nos seus cadernos. In *Pensar a casa*. Conferências da Casa, 1. Associação Casa da Arquitetura. Porto, 2011, pp. 29-43.

³⁰ Lembremos que o iídiche foi praticamente exterminado com o Holocausto, na Segunda Guerra Mundial.

³¹ BADIOU, Alain — A dança como metáfora do pensamento. In *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, pp. 81-83.

espaços imaginários assumem na obra, eles inscrevem nela uma indecibilidade que pode — e é o que acontece na maior parte dos casos — desaguar no enigma.

O tom ensaístico dessa obra dedica-se, ao fim e ao cabo, à perquirição de uma «nova» dimensão do humano, que de «nova» teria apenas a revisão da sua autoimagem a partir da aceitação de que o pensamento racional não tenha conquistado um estado de sociedade satisfatório à preservação da vida, ao menos sem o prejuízo das liberdades individuais. Esta já é uma velha questão, mas está longe de ser resolvida. Constatar e digerir a catástrofe — eis uma tarefa de que talvez só a arte, no seu conluio com a irracionalidade, possa dar conta.

Peter Sloterdijk, no libelo em que responde à «Carta sobre o humanismo» de Heidegger, descreve a *débâcle* da cultura humanista cujos patronos portaram-se como emissários de cartas ao futuro, criando uma cadeia de amizade da alta cultura, que não é nem nunca foi democrática, e cuja pertença sempre implicou o adestramento e a domesticação do ser humano. No seu compromisso de, pela leitura do cânone, afastar seus asseclas da barbárie, a escola humanista acabou por criar o modelo do homem manso como animal doméstico do homem. A antiga comunidade fundada na ilusão da amizade entre eleitos torna-se insustentável face às estruturas políticas e económicas de massas. Assim, constata Sloterdijk, o destino dos grandes sábios do humanismo é o de «permanecer em quietas estantes como cartas retidas e que já não serão entregues: imagens ou ilusões de uma sabedoria que já não consegue ter o crédito dos contemporâneos, enviadas por autores dos quais já não saberemos se poderiam ser nossos amigos».³²

³² SLOTERDIJK, Peter — *Regras para o parque humano*. Coimbra: Angelus Novus, 2007, p. 74.

Essa discussão está presente na obra de Tavares, tanto de forma pulverizada, pelos diversos títulos, como implicitamente se desenha na relação ambivalente que a obra mantém com a ideia de biblioteca. O Bairro, por exemplo, é um projeto criado em torno dessa ambivalência, haja vista o ensejo de homenagem declarado pelo próprio autor, em povoá-lo com nomes de escritores caros à literatura do século XX, com raros extemporâneos que indubitavelmente marcam presença na contemporaneidade, como o epônimo do gênio atemporal que foi Emanuel Swedenborg. Trata-se de um nicho arejado da sua obra, descrito por Tavares como «um bairro que tem uma componente semelhante à aldeia do Astérix: uma resistência à barbárie». ³³ Entretanto, a imaginação ali cumpre seu papel deformador, rasurando o cânone, abrindo nele fendas que parecem responder sim a um desejo de fazer circular os livros de uma saborosa biblioteca, de modo que ela não se transforme em arquivo: ³⁴ escrever a leitura para que a literatura não morra. Os senhores circulam, transformam-se, estranham-se: escapam do esquecimento das encadernações.

Noutros projetos, a educação pela biblioteca torna-se até nefasta, desumanizadora. No caso de Maria Bloom, de *A Perna Esquerda de Paris*, a distância da vida (a não circulação do conhecimento encadernado) transforma-a numa mulher insensível, incapaz de lidar com a alteridade:

Maria Bloom tinha sido educada em prateleiras de livros.

Brinquei mais em frente a prateleiras que sobre a erva, dizia Maria.

³³ In *Pensar a casa*, 2011, p. 36.

³⁴ Sloterdijk prenuncia em seu libelo a ideia da herança humanista como «Uma massa postal que já não será entregue nunca, que deixa de ser uma missiva a possíveis amigos, converte-se em objeto de arquivo. (...). Para os poucos que ainda rebuscam nos arquivos, impõe-se a ideia de que a nossa vida é a resposta sibilina a perguntas, perguntas que já esquecemos onde foram formuladas.» (*Ibidem*, pp. 74-75)

O pai de Maria chegou e disse:

A tua mãe está a morrer e eu gostava que a tua cara se deformasse com a tristeza.

Maria respondeu:

É tarde demais para fazer experiências. O meu coração sente de igual modo a população inteira, e vocês pertencem à população.³⁵

Esses textos mostram uma relação problemática entre a personagem-leitor e o conhecimento livresco, num tempo já incompatível com a lentidão de uma biblioteca. Como se a erudição e a vida se tivessem tornado definitivamente incompatíveis: a fala de Maria faz estranhar uma ideia assente no pacto humanista entre cultura letrada e aprimoramento moral do homem. A suspensão crítica dessa antiga verdade aparece noutras personagens da obra tavariana: a mais nefasta influência que a vida livresca tem na formação do caráter de Maria Bloom é a que se propaga na família Buchmann³⁶ — esse sobrenome que já traz o livro como elemento constitutivo, pois ecoa a um tempo o termo inglês *book*, e o alemão *buch*, enquanto *mann* convoca a tradição patrilinear. O facto é que Lenz Buchmann explica a sua posição no mundo a partir da influência paterna, em que a biblioteca ocupa um lugar simbólico muitíssimo importante, como paideia. Entretanto, o apreço dessa herança não o torna, em absoluto, um sujeito *humanista*, isto é: sensível ao outro e comprometido com o bem comum.

Para além da reverência aos livros do pai, a vontade de poder de Lenz deriva de uma tradição militar, uma educação para o combate, a caça e o domínio. O pacote herdado dá a Lenz a biblio-

³⁵ TAVARES, Gonçalo M. — *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 33.

³⁶ TAVARES, Gonçalo M. — *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

teca *ao lado* de uma moral da selva, um poder estabelecido num *outro reino*. A sua base é um conjunto de valores que enaltece a força viril, a agressividade e a velocidade em detrimento da doença, do medo e da compaixão. As frases do pai são frequentemente lembradas para manter vivo o pacto da perpetuação do poder:

«A vantagem de estar alguém à nossa frente, dissera uma vez o pai de Lenz, é estar de costas viradas para nós.» (p. 21)

«A velocidade mais importante não é a da máquina onde estamos sentados mas a das decisões que tomamos.» (p. 108)

«Fazer o que se quer é o primeiro patamar, o segundo é fazer com que os outros queiram o que nós queremos.» (p. 153)

«Não se agarram livros destes da mesma maneira que se agarra a mão de uma noiva. Entendes?» (p. 127)

Após o suicídio do pai e a morte do irmão por doença, Lenz torna-se o único herdeiro da biblioteca paterna. Entretanto, todo o interesse que o protagonista revela pelos livros do pai não diz respeito propriamente ao conteúdo deles, mas à prepotência que a sua posse simboliza. Mais do que bom leitor, Lenz queria imitar o gesto dominador do pai ao manusear os livros. Os livros da sua biblioteca pessoal eram superiores aos do irmão, não pelos títulos que tinham nas encadernações, mas porque os seus tinham marcas deixadas pelos gestos de combate que aprendera com o pai. Os livros, para Lenz Buchmann, eram apetrechos de guerra: deviam ser empunhados pelas mãos que tinham já em si demarcada a cavidade que alojava a arma. Independentemente dos títulos, jamais teriam o poder de humanizá-lo. A erudição, nas mãos dos Buchmann,

significava uma arma contra a Humanidade. E todo o romance se construirá na tarefa de dar escuta a uma mente insana, força motriz do pensamento totalitário que se apossa de Lenz na sua ascensão política:

Não deixar ninguém de fora, eis, aliás, como Lenz Buchmann poderia definir a ambição que colocava em cima das suas decisões; desejava uma decisão que não permitisse a neutralidade, que de cada coisa fizesse um aliado ou um inimigo. Decisão para a qual não houvesse um único ouvido surdo ou um único olho cego; tudo seria envolvido.³⁷

Lenz Buchmann representa, afinal, de maneira contundente e hiperbólica, a biblioteca como posse, como domínio e preservação intacta do cânone. Uma metáfora da sustentação do projeto totalitário de um humanismo falido juntamente com os seus últimos asseclas. Como tal, já não é capaz de promover um diferencial humano na cultura de massa e nas velocidades que esta pratica.

Refletindo sobre o decorrente regresso à animalidade, após a catástrofe, Agamben ajuda-nos a perceber que nada resta senão «uma despolitização das sociedades humanas através do alastramento incondicionado da *oikonomía*, ou a assunção da própria vida biológica como tarefa política (ou melhor: impolítica) suprema».³⁸ Não é à toa que Lenz inicia a sua carreira como médico, mas a sua ambição dominante se expande e transforma-o num político. Lenz Buchmann é, afinal, o que está em posse dos discursos do poder. Não é à toa também que o seu projeto de dominação seja interrom-

³⁷ TAVARES, Gonçalo M. — *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 156.

³⁸ AGAMBEN, Giorgio — *O que é contemporâneo?*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, pp. 106-107.

pido pelo cancro no cérebro que, ironicamente, o vai reduzindo à animalidade — o seu reino original.

A obra de Tavares não nos brinda com respostas, nem poderia. Nos seus melhores momentos, abre um vazio de indecibilidade que só se equipara à vida pulsante do agora, do instante em que a moral, a teoria filosófica e/ou científica não asseguram o acerto da ação humana. Exemplo expressivo desse drama é o desfecho do romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*.³⁹ Ali, não sabemos quais as palavras de ordem que levam os protagonistas Marius e Hanna a se dissolverem na multidão que protesta nas ruas. A cena final é a de um mergulho no coletivo que faz suspender a culpa, o medo e o desamparo que os perseguiram durante toda a andança. A sua legibilidade hesita entre a suposição de uma nova ideologia salvífica, ou de um simples mergulho na alienação, ou ainda, se por desistência da Humanidade que eles avançam — nada se pode afirmar sem que se faça um exame muito atento não só da narrativa, mas também do século a que somos devolvidos.

Este autor: um corpo-pensamento dançarino, mas também um rosto que me antecipa com a testa vincada. Entre a ficção e o ensaio, mas distante da intencionalidade autoral à moda burguesa, Gonçalo M. Tavares é também um autor após a morte do autor. É o que em boa hora nos fez ver o crítico Luís Mourão, ao refletir sobre a inscrição «Cadernos de Gonçalo M. Tavares», presente nos volumes que compõem a obra:

(...) essa designação (...) recolhe o livro a uma pertença, em que o nome de autor é um efeito de haver cadernos e aquilo a que eles convocam, que é a escrita, e reenvia-o para uma origem que, de alguma forma, preserva a imagem de autor antes da perda

³⁹ TAVARES, Gonçalo, M. — Porto: Porto Editora, 2014.

da aura: uma origem onde há papel, mão que escreve a produção cumulativa de um sentido.⁴⁰

Ainda atentos às lições de Foucault e Barthes, consideremos, com Mourão, não um sujeito preexistente ao texto, mas a função-autor que se inscreve nessa produção cumulativa. Sem a pretensão dos levantamentos exaustivos — uma ambição que fracassaria face a uma obra tão diversificada e complexa — procuramos aqui perquirir, afinal, alguns dos procedimentos *ethopoéticos* que definem esse território discursivo de que o nome Gonçalo M. Tavares se apropria. Este ensaio — no que ele tem de incompletude e erro — pode, quando muito, levantar algumas pistas.

Este autor, ao mesmo tempo que busca aproximar-se cada vez mais de um grau zero da escrita, evitando a diretividade dos adjetivos, evitando a música de fundo que, nas cenas do mau cinema, antecipa nossos afetos e posicionamentos — esse corpo que escreve, (in) disciplinado e atento, não deixa de evidenciar, como bem apontou Luís Mourão, «uma aposta forte no trabalho de escrita e na noção de autoria como matriz dessa tarefa».⁴¹

Uma autoria difícil que sobrevive, e forte, depois de Deus, depois da história, depois do livro, depois do homem.

⁴⁰ MOURÃO, Luís — O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. In *Diacrítica*, n.º 25-3, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011, p. 46.

⁴¹ *Ibidem*.

Referências Bibliográficas

- TAVARES, Gonçalo M. — *A temperatura do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. ISBN 978-972-7714-21-6
- *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004. ISBN 978-972-70-8812-6
 - *Breves Notas sobre Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. ISBN 978-972-7088-80-5
 - *Livro da Dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008. ISBN 978-856-0332-23-6
 - *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. ISBN 978-857-7341-25-2
 - *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. ISBN 978-989-6410-49-0
 - *Pensar a casa. Conferências da Casa*. Porto: Associação Casa da Arquitetura, 2011. ISBN 978-989-96790-1-6
 - *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4
 - *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Lisboa: Porto Editora, 2014. ISBN 978-972-0-04698-7
 - *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017. ISBN 978-972-2525-22-0
- «O Bairro»
- *O Senhor Brecht e o sucesso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. ISBN 978-858-7220-90-5
 - *O Senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. ISBN 978-857-7341-99-3
- «O Reino»
- *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. ISBN 978-853-5908-79-4
 - *Um Homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. ISBN 978-853-5910-58-2
 - *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. ISBN 978-853-5913-30-9
 - *A Máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. ISBN 978-853-5917-04-8

Geral

- AGAMBEN, Giorgio — *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998. ISBN 978-722-32-2713
- *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha. Homo Sacer, III*. Trad. de Selvino Assmann; apresentação de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2008. ISBN 978-857-55-9120-8

- *O que é contemporâneo?*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. ISBN 978-857-89-7005-5
- *O Aberto — O homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. ISBN 978-852-0009-60-4
- BACHELARD, Gaston — *O novo espírito científico*. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 978-972-4413-92-1
- BADIOU, Alain — *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. ISBN 978-857-4480-69-5
- BARTHES, Roland — *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70 (coleção Signos), 1987. ISBN 978-857-8274-98-6
- CALVINO, Ítalo — *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. ISBN 978-857-1641-25-9
- CHKLÓVSKI, Viktor — *Iskusstvo kak priem (A arte como procedimento)*. *Poetika*, 1917, 2.ª ed.
- COMPAGNON, Antoine — *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. ISBN 978-858-5266-11-0
- EIRAS, Pedro — *A moral do vento — Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2118-09-5
- FOUCAULT, Michel — *O que é um autor?* In *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2011. ISBN 978-853-0964-18-4
- GRASS, Günter — *Escrever depois de Auschwitz*. Lisboa: Dom Quixote, 2008. ISBN 978-972-2036-51-1
- HELDER, Herberto — *Os passos em volta*. 6.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994. ISBN 978-972-3717-28-0
- LOPES, Silvina Rodrigues — *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black Sun, 1988. ISBN 978-972-91-1814-2
- *Literatura, Defesa do Atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. ISBN 978-856-6421-01-9
- MOURÃO, Luís — *O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares*. *Diacrítica*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. ISSN 0807-8967, n.º 25-3 (2011).
- *O bairro, a biblioteca e a máquina filológica*. In *Gramática e Humanismo: actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres* (coord. por Miguel Gonçalves, Augusto Soares da Silva, Jorge Coutinho, José Cândido de Oliveira Martins). Porto: Universidade Católica Portuguesa. 2005. ISBN 978-972-6971-78-8. Vol. 2., pp. 529-535.
- NEVES, Márcia Seabra — *Gonçalo M. Tavares, leitor de Michel Foucault: loucura e animalidade*. *Diacrítica*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. ISSN 0807-8967. N.º 28-2 (2014).
- NIETZSCHE, Friedrich — *Genealogia da moral*. 2.ª ed., São Paulo: Vozes, 2007. ISBN 978-853-2653-53-6
- PESSOA, Fernando — *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa* (org. Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 1999. ISBN 978-857-1648-57-9

- *Obra Poética* (org., introdução e notas de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1960.
- PUCHEU, Alberto — *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. ISBN 9788561129231
- SAFATLE, Vladimir — *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2015. ISBN 978-857-5591-18-5
- SLOTERDIJK, Peter — *Regras para o parque humano*. Coimbra: Angelus Novus, 2007. ISBN 978-972-8827-39-7
- STUDART, Júlia – Gonçalo M. Tavares e a cena da leitura: reescrever como gesto. In *Revista Crioula*, n.º 5, maio de 2009. São Paulo: DLCV/USP. ISSN 1981-7169
- *O dançarino subtil: Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e o Reino*. Lisboa: Caminho, 2016. ISBN 978-972-2128-23-0

PARTE II
UM SENHOR TAVARES:
DEZ MODOS DE LER

(Página deixada propositadamente em branco)

**1. GONÇALO M. TAVARES,
UM AUTOR DE PROJETO
*Notas breves para escrita futura*⁴²**

Annabela Rita

ORCID: 0000-0002-1541-3006

Resumo

Pretende-se, neste artigo, observar o modo como a escrita de GMT se gera e se estrutura em função de um projeto: numa espécie de sistema geométrico que vai demonstrando, combinando (im)previsibilidades, (as)simetrias, jogos de espelhos, diálogo intra e intertextual/artístico.

Palavras-chave: GMT; literatura; interartes; geometria; projeto

**GONÇALO M. TAVARES, A PROJECT AUTHOR.
*Brief notes for future writing***

Abstract

The aim of this article is to observe the way GMT's writing is generated and structured in function of a project: in a kind of geometric system

⁴² Agradeço à doutora Susana Vieira a revisão deste texto.

that demonstrates it, combining (im)predictability, (as)symmetries, mirror games, intra and intertextual/artistic dialogue.

Keywords: GMT; literature; interart; geometry; project

Há autores *de projeto*. Autores que planeiam a obra, definindo um programa de escrita que vão cumprindo e/ou vão adaptando. São projetos de geometria expansiva, metamórfica, em jeito de labirintos de vias múltiplas e multiplicáveis. É o caso de Fernando Pessoa com a sua *côterie* heteronímica, semi- e os que não chegaram a adensar-se. Ou, então, falamos de projetos não definidos, que vão emergindo da interdiscursividade dos seus textos, sinalizados por uma tópica reencontrada e/ou travestida. É o caso de Teolinda Gersão, a que tenho dedicado alguns estudos. Universos em expansão, à semelhança do que acontece no que nos contém: a partir do *Big Bang*, é o espaço que contém os corpos que se vai modificando... A sua geometria pode ser ou não euclidiana, mas é perceptível.

Estes autores tendem a contrastar com os que vão escrevendo ao sabor das circunstâncias e dos estímulos, sem que essa diferença, por si só, qualifique nenhum deles.

Gonçalo M. Tavares (GMT) impõe-se como *autor de projeto*, como podemos ver pelas séries dos seus «Cadernos».

À primeira vista, os títulos parecem organizar, segundo uma biblioteconomia *sui generis*, mas em «Séries», num jogo entre «grandes angulares» e «angulares» de campo mais restrito. No plano do conhecimento: o conjunto mais abrangente («Enciclopédia», «Estudos Clássicos», «Arquivos», «Investigações», «Atlas») e o setorial («O Reino», «O Bairro», «Cidades»). No plano literário: o conjunto genológico («Poesia», «Histórias», «Teatro», «Epopéia», «Mitologias», «Diálogos»,

«Livros Pretos» — Canções) e o autoral («Bloom Books»). Porém, entre ambos os polos aparentes de um universo que se vai multiplicando, a imagem move-se (*Short Movies* — Cinema)...

Referência maior do cânone ocidental (Bloom, Calvino), a Epopeia, impõe a evocação na escrita de GMT: *Uma viagem à Índia* (2010).

Sendo a *épica*, por excelência, desde a sua origem, o lugar do *encontro* entre o sujeito e a comunidade na (re)visitação da memória coletiva para reforço e reformulação do pacto social, da aliança comunitária,⁴³ será exatamente esse verbo a demonstrar a mudança de paradigma cultural na história europeia: a «tuba canora» das sociedades tradicionais que «exacerba», comenta ou «lamenta»⁴⁴ um *mundo e um saber partilhados* (para o bem e para o mal), emocional e racionalmente, cede à palavra escrita lida, o fascínio emocional e coletivo dá lugar ao intelectual e mais individual.

Na mudança de paradigma, sobrevive o renovar dos *laços* no reconhecimento das referências, dos sinais. Dessa sua longa e metamórfica viagem, recolhe GMT o timbre gerado no camoniano «peito mortal, que tanto (...) ama»,⁴⁵ da topografia de afetos, *lírica*, de quem «fal[a], humilde, baxo e rudo» (C. X, est. 154, v. 1), enquanto *declina com o dia* («Vão os anos descendo, e já do Estio/Há pouco que passar até o Outono» (C. X, est. 9, vv. 1-2)) e sente ficar-lhe

⁴³ Cf. ANDERSON, Benedict — *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

⁴⁴ Se, na mitologia clássica, o *Lamento* é música de Orfeu enlutado pela perda de Eurídice, música de uma lira que os deuses transformam em constelação, no Antigo Testamento, o *Lamento* é o Cântico do Arco, canto fúnebre de David sobre a morte de Saul e seu filho Jónatas (2 *Samuel* 1: 17) marcando a cadência do tiro do arco dos guerreiros em treino, mas também a *lamentação* de Jeremias face às ruínas de Jerusalém.

⁴⁵ Camões, Luís de — *Os Lusíadas*, Canto III, est. 1, v. 4.

a «voz enrouquecida» (C. X, estr. 145, v. 2) ... *homem no teatro do mundo*⁴⁶ e da letra.

Será neste novo palco, já só de palavras feito, esvaziado de qualquer outra referencialidade que não a estética, que GMT desenvolverá a sua tapeçaria. A irreverência lúdica faz o definido mitificador d'Os *Lusíadas* (1572) e d'a viagem de Vasco da Gama ceder ao indefinido banalizador de *Uma viagem à Índia (UVI)*, refratando através dela esse texto modelar do cânone ocidental que é a *Odisseia* de Homero, relido por *Ulisses* (1914-21), de James Joyce.

Bloom, protagonista, funde referências maiores da literatura e da sua ensaística, potenciando-o simbolicamente: Bloom é *viajante de ficção ensaísticamente elaborada sobre a ficção e a cultura ocidental*. Tomado a Joyce com data de 16 de junho de 1904 (*Bloomsday*), na vida de Leopold Bloom e Stephen Dedalus, verte-se, em *UVI*, em John Bloom como versão de 2003 também do velho Édipo parricida. Na sua biografia inscrevem-se as insígnias da tragédia de Pedro e Inês (travestida em Mary assassinada pelo pai do amado-amante), e visita, no seu regresso, a Ilha dos Amores camoniana, onde as ninfas de outrora, vertidas em modernas e decaídas *Olímpias*, com ele e com os seus companheiros se deitam em *relva* sem *almoços* impressionistas... E também evoca o seu homónimo d'O *cânone ocidental*, Harold Bloom, folheando os *clássicos* que Italo Calvino se propôs redefinir diversamente... e de que assinala invertidos reflexos.

Bloom «não parte (...) feliz»,⁴⁷ devido à dupla tragédia (o assassinato da amada pelo pai e o subsequente parricídio) que lhe exige

⁴⁶ Esta relação surge significativamente consagrada em títulos de obras como *Teatro do Mundo* (1958), de António Gedeão, onde o sujeito afirma a sua individualidade e solidão: «Fala do homem nascido» (1957) ou «Poema do homem só» (1956). Homem *Sem Tecto Entre Ruínas* (Abelaira, 1979), na expressão finissecular e memorialística de Raul Brandão extensiva à sua geração...

⁴⁷ TAVARES, Gonçalo M. — *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010, p. 33. Por comodidade, passaremos a referir esta obra como *UVI*, localizando as citações no corpo do texto.

«esquecer duas vezes» (p. 192), iniciando uma viagem de picarescas peripécias conducente ao diálogo com o parisiense Jean M. e, depois, com Anish, quicá, sombras deformadas de nobriano Georges («Lusitânia no Bairro Latino») e do rei de Melinde (*Os Lusíadas*). E tudo se desenrola sob o signo de emblema inicial sintetizado em parábolas interrogadas — «uma parábola?» (p. 33).

Com Bloom, a História «perd[e] qualidades» (p. 241), como os seus protagonistas (*homens sem qualidades*, versões nacionais de Ulrich⁴⁸) e as suas cenas, quando contada àquele que a representa e que dela «tra[z] mercadorias mentais de toda a Europa» (p. 313) pela alteridade cultural («um velho sensato» do outro lado do mundo), que tudo radica noutro paradigma interpretativo, *à rebours...*

Enfim, épica *à rebours...* não em busca de..., mas *ao contrário* de *chez Swann...*

E, se a referência à épica avulta, a verdade é que a cartografia das referências estéticas/literárias se desenvolve sistematicamente em «O Bairro» que GMT habita, onde se inscreve: os «Senhores» Ambroise-Paul-Toussaint-Jules **Valéry** — Sète, 30/10/1871 — Paris, 20/07/1945 — (*O Senhor Valéry*, 2002); **Henri** (*O Senhor Henri*, 2003: de Rousseau a Matisse e a Michaux); Eugen Berthold Friedrich **Brecht** — Augsburg, 10/02/1898 – Berlim, 15/08/1956 — (*O Senhor Brecht*, 2004); Roberto **Juarroz** — Buenos Aires, 05/10/1925 — Buenos Aires, 31/03/1995 — (*O Senhor Juarroz*, 2004); Karl **Kraus** — Jičín, 28/04/1874 — Viena, 12/06/1936 — (*O Senhor Kraus*, 2005); Italo **Calvino** — Santiago de las Vegas, 15/10/1923 — Siena, 19/09/1985 — (*O Senhor Calvino*, 2005); Robert **Walser** — Biel, 15/04/1878 — Herisau, 25/12/1956 — (*O Senhor Walser*, 2006); André **Breton** — Tinchebray (Orne), 19/02/1896 — Paris, 28/09/1966 — (*O Senhor Breton*, 2008); Emanuel **Swedenborg** — Estocolmo,

⁴⁸ Personagem d’*O homem sem qualidades* (1930-33), de Robert Musil, considerado em inquérito de fim de século o maior romance da literatura germânica do século XX.

29/01/1688 — Londres, 29/03/1772 — (*O Senhor Swedenborg*, 2009); Eliot (*O Senhor Eliot*, 2010, de T. S. **Eliot** a George **Eliot**). E o «Teatro», outra referência matricial do cânone, junta-lhes a sua atualização por Samuel Beckett (*A Colher de Samuel Beckett*, 2003). Evocações, homenagens, paródias (no sentido que Linda Hutcheon confere ao conceito), assinalando uma tópica (temática e retórica) que (des)faz sua.

Entre as secções da biblioteca de GMT, os deslizamentos vão diluindo fronteiras e insinuando outras geometrias, desenvolvendo as jogadas do seu xadrez solitário. Assinalemos alguns desses deslizamentos que diluem a geometria aparente sugerida pelo *óbvio*.

A toponímia: Walser ocorre n'«O Reino» e n'«O Bairro», Bloom protagoniza uma *Epopeia* e intitula a série «Bloom Books», onde se vislumbra o julgamento de Páris atualizado por Roland Barthes e Robert Musil (*A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, 2004)...

Os índices de *relação* operada por uma visão cujas capacidades se questionam. Por exemplo:

Os olhos tornam-se terríveis quando nada há para ver. Como a arma guardada na gaveta, perigosamente.

O perigo dos órgãos encostados pela circunstância à inutilidade. Aguardam e afirmam o ódio. Os olhos, no tédio, quando nada há para ver (quando o visível é apenas uma repetição), tornam-se diabólicos.⁴⁹

O tédio, o ódio, a rotina, a inutilidade, o medo atravessam a sua escrita.

⁴⁹ TAVARES, Gonçalo M. — *Breves Notas sobre as Ligações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 12.

Os paralelismos intertextuais nas aberturas: «A mulher pega na almofada e decide viajar.»⁵⁰ «A mãe avança sozinha, já sem cabeça, e procura os seus três filhos.»⁵¹

Ou a tópica que lhe atravessa a ficção e que chega a enumerar em título de canção a negro encadernada (*água cão cavalo cabeça*, 2006, ou *animalescos*, 2013, dos «Livros Pretos»).

Poderia continuar a enumeração, mas bastam estes exemplos para demonstrar uma tensão entre forças centrífuga e centrípeta na arquitetura do universo da escrita de GMT, entre o aparente *acaso* e a alegada *necessidade* (François Jacob), forças que procura desenhar em *atlas* (*Atlas do corpo e da imaginação*, 2013). *Atlas* que a ficção também *observa* pela perspetiva de uma personagem central, Bloom, reavaliando as coordenadas de tempo e de espaço em função dos mais velhos princípios (o mítico, de *horizontal* ciclicidade; o alquímico, da *vertical* reversibilidade): «O espaço depende dos cálculos algébricos, sim,/mas também do modo como dentro dele se olha para fora.» (p. 170); «O problema dos dias é também este: qual é a parte de cima/de um dia, qual é a sua parte de baixo,/se tudo se assemelha e repete?» (p. 172).

Importa, por isso, no que se nos evidencia como *cartografia estética*, lembrar a dimensão de palimpsesto que deixa pressentir em GMT uma *hermenêutica do anthropos*: o *mal* neutralizado pela ficção e pelo distanciamento irónico como que fantasmiza e sombreia a *imagem*, «O Reino» (*Um Homem: Klaus Klump*, 2003; *A Máquina de Joseph Walsler*, 2004; *Jerusalém*, 2004; *Aprender a rezar na Era da Técnica*, 2007), o mundo, a vida...

Na sua «Enciclopédia», GMT oferece *Breves Notas* sobre a ciência, o medo, as ligações, a música (*Breves Notas sobre a Ciência*, 2006;

⁵⁰ *Idem. Ibidem*, p. 11.

⁵¹ *Idem. A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017, p. 9.

Breves Notas sobre o Medo, 2007; *Breves Notas sobre as Ligações*, 2009; *Breves Notas sobre a Música*, 2015), alinhando-as nessa indiferenciação cuja *geometria investiga* (*Investigações geométricas*, 2005).

E toda esta arquitetura conflui para um mesmo programa canônico: a composição de uma, a sua, *Biblioteca* (2004) para nossa leitura. Leitura a fazer-se, avançando para além destas *Breves Notas* que das de GMT falam...

Em ponto de fuga, espreitam duas outras bibliotecas: a que se reuniu em livro (Bíblia) e a que se impôs, simbolicamente, como referência ao mundo antigo (Biblioteca de Alexandria).

... e de um dos seus «Cadernos»

Vejamos, apenas, a título de exemplo, um dos últimos volumes dessa biblioteca de GMT: *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado* (2017).

Feminino e masculino confrontam-se desde o título até ao índice, que abre com a interrogação em título inaugural («A Mulher-Sem-Cabeça — onde está ela?») e que encerra com o encontro consagrado em título conclusivo (abrindo o XIII capítulo: «O Homem-do-Mau-Olhado finalmente foi preso»): o primeiro insinua-se ponto de partida da ficção e o outro, o fim do ciclo e a resposta à curiosidade enunciada.

Trata-se de um ciclo em que a leitura se revelará/desvelará como iniciação. Observemos como.

Antes de tudo, é um ciclo noutros inscrito: um plano de obra em *séries* que o final do volume, além-ficção, expõe como xadrez nas duas páginas finais. Neste caso, a moldura é «Mitologias», o que sugere a tripla possibilidade de estudo dos mitos, de conjunto de narrativas e de desmi(s)tificações (Roland Barthes).

«Mitologias», universo de ficção em que Gonçalo M. Tavares recoloca o humano e a história numa dimensão mitológica, distorcida para mais chocante evidenciação, e que, recorrendo ao universo narrativo da oralidade e do fantástico, explora brilhantemente aquilo que é a natureza humana, o *anthropos*.

No final, a epigráfica citação de Walter Benjamin surge como signo sob o qual se tece o pacto de escrita e de leitura:

Todas as manhãs somos informados sobre o que de novo acontece à superfície da Terra. E no entanto somos cada vez mais pobres de histórias de espanto. Isso deve-se ao facto de nenhum acontecimento chegar até nós sem estar já impregnado de uma série de explicações.⁵²

Legenda, motor e justificação da ficção, estabelece funda clivagem entre o real, marcado pela estranheza, espanto e imprevisibilidade, e a mundividência comum, que explica a factualidade, dotando-a de artificial previsibilidade e banalizando-a na naturalidade de que a embebe.

Na capa e na contracapa, retratos de seres entre o humano, o animal e o objeto sugerem o hibridismo e a transformação, a natureza metamórfica do *ser sem essencialidade* de qualquer existência, matéria por excelência da ficção, desde o fabulário ao fantástico e à antecipação científica (lobisomens, vampiros, homens-aranha, as mulheres-gato e outras bestialidades, máquinas, ciborgues e biomecanoides), mas, também, da literatura perscrutadora das sombras entre vida e morte através das manifestações de dor e de medo reunidas no *grito*, *grito* que atravessa toda a obra, que ecoa, se repercute, se fragmenta e repete ao longo dela, de aquém e para além dela (no *Grito* de Munch ou na *Guernica* de Picasso).

⁵² *Idem. Ibidem*, p. 144.

Os retratos que encadernam a ficção tavariana são de Charles Le Brun (1619-90), famoso pela fisiognomia, pelos estudos das expressões faciais dos animais nos humanos, buscando ler nestes as paixões que os movem, o excesso que os desumaniza, conduzindo-os para a esfera do mal, da doença, do pecado, do canibalismo e da Teratologia (p. 42). Evocação inevitável do retrato repetido é o médico da peste com a máscara do bico de ave que atrai poderosamente Hieronymus Bosch, Giambattista della Porta, Ticiano, Rubens e Charles Le Brun.⁵³ Quiçá, autor, narrador e leitor se fraternizem projetando-se nessa instância que lida com a peste, no limiar da vida e da morte, lugar da ficção por excelência.

Composto por treze capítulos, sugere o palimpsesto e a fusão entre as histórias de espanto e do fantástico e a da história do mundo e da vida (da Arte, do Pensamento, da Ciência...) de que destaca episódios (Berlim, os filhos do último czar, as revoluções falhadas, as invenções, as descobertas científicas, a história da aviação, do cinema, do Holocausto...). E cada capítulo ostenta, na abertura (página ímpar), o índice, e na página seguinte (página par), as matérias apenas separadas por vírgulas: a lista que separa, secciona e distingue e a lista que junta em sequência, enumerando e fraternizando.

Assim, por exemplo, o capítulo IV ostenta o índice em frontispício:

1. Primeiras tentativas de voo
2. O Surdo-Mudo cai. O Homem-Mais-Alto olha para cima
3. É preciso acelerar!
4. Uma máquina apenas, para recomeçar
5. A invenção do Cinema⁵⁴

⁵³ <https://tendimag.com/tag/fisiognomia/> (consultado a 26.09.2019).

⁵⁴ TAVARES, Gonçalo M. — *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017, p. 37.

E, na página seguinte, elenca as matérias, relacionando-as *metonimicamente* entre si e com a história da Humanidade: «A Revolução, a Máquina-de-Voo, o Surdo-Mudo, o Homem-Mais-Alto, um zoólogo francês, a Casa-das-Máquinas, o Mecânico, o Cinema, a Mulher-Sem-Cabeça, o Homem-do-Mau-Olhado.»⁵⁵

A *metonímia* é, pois, insinuada como o procedimento retórico da *inteleção* dessas histórias («Havia algo entre a bicicleta e a Máquina-de-Voo. Uma relação, pensava-se.», p. 39), sugerindo a necessidade de mudança perspéctica na compreensão da existência.

Todo o universo, da ficção e do real, gira em torno de um eixo central: «casa das máquinas da história mundial» (p. 86), de «calor insuportável»:

Liderados pelo Homem-Mais-Alto, os revolucionários chegam à «casa das máquinas da história mundial».

Arrombam a porta com facilidade e estão já no centro da Casa-das-Máquinas.

Primeiro tentam compreender o que se passa. Compreender o espaço. A Casa-das-Máquinas da história mundial, à primeira vista, parece enorme, mas depois percebe-se que não é assim tão grande. Sessenta metros quadrados de máquinas, umas ligadas às outras.

Apenas uma máquina está separada, a um canto, como se fosse insignificante ou muito importante. Que faz ela?

E as outras? Que máquinas fazem o quê?

Ninguém percebe nada.

Chama-se o Mecânico, um homem que já abriu tantas máquinas como os médicos abrem corpos para os salvar. Porém, ali não se trata de medicina, mas de coisa bem distinta.

O Mecânico abre as máquinas e olha para o seu interior.

⁵⁵ *Idem. Ibidem*, p. 38.

— Não interrompas nenhum movimento das máquinas — pedem os revolucionários — antes de entendermos que movimento é.

Esta sugestão é de imediato silenciada; o Homem-Mais-Alto que lidera a Revolução ordena:

— Mesmo antes de saberes a sua direcção, interrompe o movimento. É preciso travar.

Mas pouco depois o Mecânico é insultado e empurrado e expulso.⁵⁶

E cada ciclo dessa dupla história (ficcional e real) parece concluir com os homens «Contentes, porque destruíram, quase por completo, a Casa-das-Máquinas».⁵⁷

A iniciação vai-se processando, também em nós, leitores, numa «caminhada», embora pelas 147 páginas da obra, desenvolvendo uma história, mais uma a sobreimprimir-se na da Humanidade e na da ficção.

Dir-se-ia que, na figura da peste que se multiplica pela capa e contracapa, o ficcionista se vê observado a observar ou que presente o leitor a projetar-se nessa reflexividade, numa vertigem perspéctica que o faz t(r)emer por si e por nós, todos participantes na «Caminhada-Muito-Extensa» (p. 60), a da Humanidade:

Três anos de esforços e privações, mil anos de felicidade.

Lera esta frase na escola, depois lera esta frase em cartazes colados em muitas paredes.

Trata-se de *caminhar sobre as duas pernas*, e eis que a multidão avança sobre as duas pernas, multiplicadas por cinco milhões. Um país avança quando dez milhões de pernas avançam. Mas só um homem dos que caminham sobre as duas pernas escolhe

⁵⁶ *Idem. Ibidem*, pp. 44-45.

⁵⁷ *Idem. Ibidem*, p. 45.

o percurso — seria impossível pedir a opinião a dez milhões de pernas.

Muitos avançam e muitos vão morrendo.⁵⁸

Caminhada em que pressentimos algumas expressões historicamente definidas:

A Caminhada-Muito-Extensa avança. A fome é interrompida pelos estrangeiros que se recebem com hospitalidade e que depois são comidos. São os estrangeiros que matam a fome ao grupo da Caminhada-Muito-Extensa.

Não se trata apenas de saciar o estômago. Ao comerem a mesma substância, os Cem-Homens-Mais-Um da grande caminhada tornam-se parentes, irmãos; o corpo vai sendo constituído pelos mesmos elementos. Os homens devorados em conjunto vão substituindo a matéria de cada corpo.

Os cento e um homens chegam ao destino. Só este grupo o conseguiu. Milhares e milhares de outros grupos foram caindo. Dos outros grupos, das centenas de pessoas que começaram a Caminhada-Muito-Extensa terminavam uma, duas, cinco no máximo. Só aquele grupo de cento e um homens começou com cento e um homens e acabou com cento e um homens. Só aquele grupo comeu carne humana; carne de estrangeiros, sim, mas humanos — não tão estrangeiros assim.

Os Cem-Homens e o Filho-Mais-Velho-da-Mulher-Sem-Cabeça chegam ao destino extenuados. São recebidos como heróis.⁵⁹

Inevitavelmente, ocorre-nos a «Grande Marcha» (1934-1935) do exército maoista liderado por Mao Zedong e Zhou Enlai em fuga

⁵⁸ *Idem. Ibidem*, p. 61.

⁵⁹ *Idem. Ibidem*, p. 63.

até ao extremo norte da China, que terminou com a consagração de heróis falecidos no percurso. Mas outras haverá, articulando tempo longo, tempo médio e tempo breve.

De certo modo, dir-se-ia que GMT perscruta, através do fantástico e do distanciamento irónico, os limites do humano e da(s) sua(s) história(s), buscando-lhe os motores primeiros do *movimento* (o «imóvel» do movimento, na designação de Aristóteles), os da «Casa-das-Máquinas da história mundial», onde a ficção também se gera, pois a sua matéria é eminentemente dinâmica. E conduz-nos nessa mesma perscrutação, iniciando-nos nas (des)razões do homem e da letra.

Não se trata de buscar a origem do mal (Rui Nunes) nem a sua codificação (Miguel Real). Também não se trata de observar a cólera ou a raiva dos anjos, os pecados capitais, como busca Zoe Valdès (*La Colère. La rage des anges*, 1996), evocando, sucessivamente, as representações de Charles Le Brun, Hieronymus Bosch, Rembrandt, Rafael, Nicolas Poussin, Pierre-Paul Prud'hon, Jacob Jordaëns, Adolphe Bouguereau, Jean-Baptiste Greuze, Max Ernst, Francisco de Goya, Jules Adler, Barthel Gilles: o seu universo é híbrido, com o grito e o sangue ocorrendo na inexorabilidade da vida, num esvaziamento sentimental apenas possível por ele se constituir através de uma visualidade cinematográfica maximizadora da exterioridade, movido pela emoção e pela sobrevivência *em andamento*. Como a Humanidade. Como a Ficção. Como a Biblioteca. Na letra de GMT.

2. GONÇALO M. TAVARES: DE «O BAIRRO» À VIAGEM À ÍNDIA

Miguel Real

ORCID: 0000-0002-1960-2103

Resumo

Neste artigo evidencia-se a originalidade do trabalho literário de Gonçalo M. Tavares: o paradoxo como limite da racionalidade e ausência de valores humanos permanentes como fundamentação da vida existencial.

Palavras-chave: «O Bairro»; *Um Homem: Klaus Klump*; *viagem à Índia*; paradoxo; valores

GONÇALO M. TAVARES: FROM «O BAIRRO» UNTIL VIAGEM À ÍNDIA

Abstract

This article shows the originality of the literary work of Gonçalo M. Tavares: the paradox as the limit of rationality and absence of permanent human values as a foundation of existential life.

Keywords: «O Bairro»; *Um Homem: Klaus Klump*; *viagem à Índia*; paradox; values

Gonçalo M. Tavares irrompeu bruscamente na cena literária portuguesa: ao longo de um ano, de meados de 2001 a maio de 2002, publicou quatro livros — dois deles de poesia, *Livro da Dança* (Assírio & Alvim) e *Investigações. Novalis* (Difel), uma peça de teatro, *O Homem ou é Tonto ou é Mulher* (Campo das Letras, com representação dos Artistas Unidos, por Manuel Wiborg no teatro A Capital, em Lisboa), e um conjunto de textos ditos para a infância, *O Senhor Valéry e a lógica* (Caminho), primeiro volume da série «O Bairro»; em finais de 2002, publicou igualmente *A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos* (Campo das Letras), textos para teatro, e ao longo do ano de 2003, publicou, ambos na Caminho, *O Senhor Henri* (maio) e *Um Homem: Klaus Klump* (novembro). Sete livros, quatro editoras diferentes, todas prestigiadas, e dois prémios: *Investigações. Novalis* recebeu o prémio de Revelação de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores/1999 e *O Senhor Valéry*, com desenhos de Rachel Caiano, o Prémio Branquinho da Fonseca Expresso/Gulbenkian, iniciando-se no ano 2002 a tradução de alguns dos seus textos para as línguas francesa e inglesa.

O trabalho estético sobre a palavra nos livros de Gonçalo M. Tavares revela-se como um alargamento dos limites do horizonte da literatura quando aquela não é apenas manipulada no sentido conotativo, em florões sucessivos ou em torrentes caudalosas de frases sobre frases, mas corresponde igualmente a um jogo de ideias sólidas. E é de ideias, ou de ideias *prima facie*, envolvendo sentimentos, que tratam os textos de Gonçalo M. Tavares. Neste trabalho sobre a palavra, a escrita de Gonçalo M. Tavares evidencia

os paradoxos morais de um pensamento lógico aplicado a situações da vida quotidiana e explorado nas suas ambiguidades conclusivas, mostrando, assim, que a linha divisória entre razão e loucura é excessivamente ténue e que, não raro, é pelas obsessões, paixões, furores, manias, que a razão, ela própria, progride. A obsessão pelo pensamento lógico, com o seu universo de possibilidade entre verdade e falsidade, gera em *O Senhor Valéry e a lógica* (2001), não a obsessão pela clareza e pela luminosidade do pensamento, mas, ao contrário, uma desorientação existencial e pragmática. Tal constatação é corroborada na descrição do episódio final: todo o anterior universo do senhor Valéry de busca de uma racionalidade apolínea se desmorona face à imagem do último desenho, «A tristeza», a imagem de um labirinto caótico, indicativo que sob a mais una e clara das verdades permanece tensa a pulsão dionisíaca do diverso e do fragmentário. E se aceitarmos hegelianamente que a verdade é o todo e o seu resultado, então Gonçalo M. Tavares ter-nos-á deixado, sob a aparência absurda de vinte e cinco jogos lógico-rationais aplicados a situações do quotidiano, a mensagem universal que *O Senhor Valéry* expressa no último episódio: toda a vida de um homem se resume a racionalizar, unificar e prestar feição harmoniosa a uma montanha desencontrada de pulsões irracionais. Assim, lá vai o senhor Valéry transformando illogicamente o pequeno em grande («Os amigos»), o decoro em mania («O chapéu»), a razão em obsessão («Os dois lados») ou a fobia em justificação clara («O espirro»), tentando domesticar tanto a inevitável rebeldia do mundo («Os sapatos», «Uma viagem a pé») como a própria complexidade da razão («A casa de férias» e «O cubo»).

Inscrevendo a sua personagem numa genealogia cultural de pensadores críticos do límpido poder do entendimento humano, sobretudo Raul Brandão, José Saramago e António Lobo Antunes, a escrita de Gonçalo M. Tavares, sem par em Portugal, funde com brilho de ouro a reflexão filosófica e a inspiração literária,

provocando na mente do leitor a perturbação estética própria dos escritores genuínos.

Se, nos livros de prosa de Gonçalo M. Tavares, a apresentação estilística das ideias é nova e a sua manipulação obedece a critérios de paradoxabilidade lógica, a gramática, essa, é a mais clássica — frase curta, componentes sintáticos no seu lugar, a tentativa bem-sucedida de fazer corresponder com clareza uma ideia a um parágrafo. Porém, como as ideias se torturam labirinticamente entre si, as frases ondeiam arrastando o leitor para uma contínua abertura ao espanto, levantado pelas inusitadas embora lógicas conclusões do senhor Valéry. A gramática dos textos em prosa de Gonçalo M. Tavares é a aplicação de uma gramática clássica, com o acréscimo da introdução de elementos lógicos mas desconcertantes (paradoxais) em inúmeros parágrafos, perturbando a mecânica racional da escrita. É este elemento do desconcerto, espécie de fífia inevitável na harmonia do pensamento do mundo, revelando que o homem, sendo um ser ambiciosamente racional, é existencialmente um ser irracional, que constitui o *quid* estilístico de Gonçalo M. Tavares, explodindo anarquicamente nos seus livros de poesia.

Depois de *O Senhor Valéry* (2002) e formando uma espessa unidade estilística com este, Gonçalo M. Tavares publicou, em 2003, *O Senhor Henri e a enciclopédia*: dois «senhores», dois livros, o mesmo estilo, a mesma temática, o mesmo universo de escrita, o mesmo universo de inspiração. Até 2010, Gonçalo M. Tavares continua a editar quase anualmente a série «O Bairro»:

2002 — *O Senhor Valéry e a lógica*.

2003 — *O Senhor Henri e a enciclopédia*. Se todos os homens tivessem uma boa condição física não haveria um único filósofo; o absinto altera a mente, que, por sua vez, não consegue conhecer a realidade verdadeira.

2004 — *O Senhor Brecht e o sucesso*. Transforma a tragédia da exploração do homem em comédia.

2004 — *O Senhor Juarroz e o pensamento*. O homem que se deseja ser exclusivamente pensamento, elidindo a realidade; mas ela está sempre lá, trocando as voltas ao senhor Juarroz.

2005 — *O Senhor Kraus e a política*. Alegoria sobre a inanidade e irracionalidade da política.

2005 — *O Senhor Calvino e o passeio*. Explorando os absurdos e as contradições epistemológicas presentes na obra do autor italiano.

2006 — *O Senhor Walser e a floresta*. O homem e a técnica; esta, a um nível especializado, destrói os desejos humanísticos.

2008 — *O Senhor Breton e a entrevista*. Contra a retórica poética.

2009 — *O Senhor Swedenborg e as investigações*. A matemática, ciência do rigor, não deixa de ser paradoxal.

2010 — *O Senhor Elliot e as conferências*. Demonstração da contradição existente entre o universo científico e técnico e o da poesia, exterior ao campo da racionalidade humana; a poesia e a metafísica seriam uma espécie de sobre-excitação do corpo.

De certo modo, pode concluir-se filosófica e esteticamente da série «O Bairro» que:

1. Não existe verdade — a verdade é uma construção do homem racional em função do domínio da sociedade.

2. Só existe a relação estabelecida entre as forças de um corpo. Os livros de «O Bairro» evidenciam este postulado, desmontando a presumível verdade racional.

3. O narrador utiliza a *contradição* e o *paradoxo* (resultado de dois pontos de vista contraditórios de idêntica aparência verdadeira) como *método estético* de mostragem e manifestação do mundo e da história.

4. A contradição é integrada em séries de paradoxos lógicos, epistemológicos e semânticos: confusão ou contradição proposital entre a estrutura lógica da frase e o seu conteúdo semântico, sofismando a conclusão. Confluem-se, no texto, dois diferentes níveis da língua, um formal, outro de conteúdo social, gerando-se obrigatoriamente uma «confusão» paradoxal, perfeita no raciocínio, mas falsa na conclusão, isto é, justamente o elemento do paradoxo, uma mistura de elementos verdadeiros com elementos falsos.

5. O paradoxo, enquanto processo estilístico subversor do sentido socialmente normalizado das palavras, estatui-se como a manifestação estética desta filosofia ou como instrumento narrativo que o autor encontrou para exprimir a funda e radical diferencialidade entre substância e nome ou entre movimento do real e construção lógico-sintática.

6. Valores ostentados ao longo da série: absurdo, ironia paradoxal, precariedade da existência, ludicidade da vida, inutilidade da ação de previsibilidade lógica, ausência de sentido para a vida, relativismo, multiplicidade de verdades.

Em cada livro de prosa, prosseguindo o seu estilo paradoxal, Gonçalo M. Tavares vai evidenciando as três colunas culturais de que se tece a trama dos seus textos: em primeiro lugar a demonstração e a reiteração literárias da tradicional tese kantiana da incognoscibilidade nouménica da realidade; em segundo lugar a inspiração wittgensteiniana (do «primeiro» L. Wittgenstein) demonstrativa de que a forma do mundo reside na forma lógica da linguagem (a teoria cruzada destes dois filósofos alimentam a quase totalidade dos paradoxos lógico-semânticos dos dois primeiros livros citados da série «O Bairro»; em terceiro lugar, e que em *O Senhor Henri* e *Um Homem: Klaus Klump* é fortemente dominante, a inspiração nietzschiana/pessoana de que «pensar é estar doente» (Alberto Caeiro) ou

de que toda a filosofia é uma questão de «fisiologia» (F. Nietzsche), bem como a teoria nietzschiana da decadência da Europa como esgotamento da força vital do cristianismo. Sem citações filosóficas, deixando cair aqui ou ali uma palavra denunciadora, este triplo enquadramento, como esqueleto mental inspirador, vai dando à luz o grosso dos textos de Gonçalo M. Tavares, os quais (nomeadamente os referidos dois livros da série «O Bairro»), desprovidos da sua carga filosófica pretextual, correriam o risco de serem considerados meros divertimentos narrativos destinados a entreter e a fazer sorrir o leitor. Não só os textos de Gonçalo M. Tavares são muito mais do que isso, como se constituem das narrativas mais vivas e inovadoras da literatura portuguesa dos princípios do século XXI, rutualizadoras com um estafado realismo que repercute de forma ameaçadora nas veias da grande maioria dos romances publicados, ou do seu contrário, um empobrecedor intelectualoidismo disfarçado de fragmentarismo e intertextualismo ditos pós-modernistas.

Os livros em prosa de Gonçalo M. Tavares evidenciam de um modo dinâmico, vivo, orgânico, a infinita capacidade exploradora da língua portuguesa no contínuo estabelecimento de novos horizontes de desdobramento semântico, renovando-se socialmente e, sem quebra de vínculos sintáticos, mais própria da poesia, abrindo novos complexos imagéticos refletores de novas conformações sociais e ideológicas. Porém, se o autor se restasse pelo mero esqueleto filosófico inspirador, centrado nos três filósofos citados, cometeria o erro maior do romancista que coloca a criação do texto estético ao serviço de uma ideia exterior ao universo da arte, ou seja, criaria textos de caráter ensaístico, extremamente consistentes do ponto de vista do seu esqueleto formal e ideológico, aos quais, porém, faltariam a carne e o sangue estéticos, próprios do romance, do conto ou do texto dramático, ou seja, faltaria Arte a Gonçalo M. Tavares. E, como é unânime entre os seus leitores, esta não lhe falta.

Assim, separando, nos textos deste autor, aquilo que é próprio da criação estética daquilo que é próprio da inspiração filosófica, pensamos que o constitutivo do *quid* estético dos seus textos se desdobra em duas partes:

1. O que metaforicamente designaríamos por «carne» do texto, isto é, a matéria narrativa que estofa todos os seus textos, um profundo conhecimento de base histórico-filosófica como matéria de exploração textual; não se trata de utilizar as experiências vulgares do dia a dia, as sensações do quotidiano, as tragédias normais da existência, as alegrias e os fracassos da profissão ou da família (como a maioria dos novos escritores usa para matéria de exploração textual), mas de utilizar *a totalidade da experiência científica e filosófica da Humanidade* como *incipit* e base dos seus textos, como se o senhor Valéry e o senhor Henri refletissem avulsamente, descomprometidamente, parodicamente, sobre a evolução e o estado da Humanidade no princípio do século XXI.

2. O que metaforicamente designaríamos por «sangue» dos seus textos, que lhes confere o tom literário e não ensaístico: o seu estilo paradoxal.

Deste modo, caso a nossa hipótese esteja correta, e tendo usado a metáfora do corpo, temos estruturado a globalidade do universo literário de Gonçalo M. Tavares por que todos os seus textos devem ser interpretados: o «esqueleto» constituído pela obra dos três filósofos inspiradores, que, aliados a Fernando Pessoa, nos transmitem, em síntese, a seguinte mensagem — é impossível conhecer-se a realidade tal como ela é (desviando, portanto e fortemente, Gonçalo M. Tavares de um realismo *prima facie*); a «carne», constituída pelos seus sólidos conhecimentos histórico-científicos, sobre os quais trabalha, tomando-os como base do texto; o «sangue» — que, verdadeiramente, se estatui como o elemento superiormente

literário —, é concretizado no seu estilo paradoxal. Eis o que poderíamos designar como a estrutura canónica dos textos narrativos de Gonçalo M. Tavares publicados até meados de 2003.

Nos textos de Gonçalo M. Tavares, o paradoxo surge como confusão propositada entre a estrutura lógica da frase e o seu conteúdo semântico, sofismando a conclusão. Tomemos como exemplo o primeiro texto de *O Senhor Henri*: «O senhor Henri disse: se a laranja viesse de uma árvore chamada macieira, à laranja teria de se chamar maçã ou era à macieira que se teria de chamar laranjeira?» (p. 11). Nesta frase, o paradoxo, introduzido pelo condicional «se», resulta justamente do universo sintático do par concetual «maçã/macieira» não comportar, por necessidade lógica, o par semântico «laranja/laranjeira»; ao confluírem-se, no texto, dois diferentes níveis da língua, um formal, outro de conteúdo social, gera-se obrigatoriamente uma «confusão» paradoxal, como se declarássemos que «se aquele homem tem seios; quem tem seios é uma mulher; logo, aquele homem é uma mulher»: perfeito no raciocínio, falso na conclusão, isto é, justamente o elemento do paradoxo, uma mistura de elementos verdadeiros com elementos falsos, deixando-nos confundidos.

Porém, é necessário não permanecer-se no nível superficial das frases de Gonçalo M. Tavares, já que o paradoxo, nos seus textos, é apenas o meio estilístico permanente do autor evidenciar a conceção filosófica essencial que anima as suas narrativas, ou seja, a conceção kantiana e wittgensteiniana da existência de uma fortíssima rutura, de carácter ontológico, entre a realidade e a linguagem, rutura que não permite que a sintaxe da linguagem exprima a lógica do movimento da realidade. Neste sentido, o paradoxo, enquanto processo estilístico, subversor do sentido socialmente normalizado das palavras, estatui-se como a manifestação estética desta filosofia ou como instrumento narrativo que o autor encontrou para exprimir a funda e radical diferencialidade entre substância e nome ou entre movimento do real e construção lógico-sintática. Assim, devido ao

grau de importância que o paradoxo assume nos seus textos, poderíamos correr o risco de confundir o paradoxo como meio (estilístico) e o paradoxo como fim (filosófico), elevando Gonçalo M. Tavares a escritor paradoxal, quando a paradoxalidade mais não é que a forma inteligente por ele encontrada para evidenciar o espanto da incognoscibilidade da realidade e, logo, da impossibilidade de se atingir a Verdade.

Tal como Raul Brandão pretendia evidenciar, através do seu estilo fragmentário e desestruturado, as forças vitais, substanciais e instintivas que atravessavam o texto, que este autor identifica com o emotivo e caótico fundo subterrâneo da existência, assim Gonçalo M. Tavares intenta evidenciar, através de textos curtos, descontínuos, logicamente paradoxais, a sua intuição filosófica, de base kantiana e wittgensteiniana, de que a estrutura do conhecimento e da linguagem não reproduz a estrutura do ser. E, acompanhando o seu estilo, é justamente este estofamento filosófico dos seus textos que singulariza a escrita de Gonçalo M. Tavares no universo dos novos escritores à entrada do século XXI, evidenciando-o como o autor mais filosófico entre todos eles.

O Senhor Henri possui uma unidade textual que *O Senhor Valéry* não possuía. Esta unidade estrutural é-lhe dada por uma imagem literária presente em todos os textos do livro: o absinto. Esta bebida alcoólica fortemente perturbadora da mente possui, na economia dos textos deste livro, o importantíssimo papel de conferir solidez estética à ideia abstrata da rutura ontológica kantiana e wittgensteiniana atrás referida, que impede a cognoscibilidade da realidade. Na página 43, no texto intitulado «O infinito», o narrador evidencia o estatuto do absinto na economia de *O Senhor Henri*: «O senhor Henri pediu um copo de absinto. O senhor Henri disse: há dois dias que não bebo. (...) ando a fazer umas medições de um edifício antigo — disse o senhor Henri — e se bebo absinto as medidas do interior da casa ficam quase o dobro das medidas do exterior da

casa (...) O infinito vem no absinto, disse.» Neste texto, para além do absinto surgir como alterador ou deformador da perspetiva humana sobre a realidade (imagem literária da impossibilidade de conhecimento perfeito da realidade), evidencia igualmente que os conceitos metafísicos (como o de infinito) nascem, ao modo nietzscheniano, de uma perturbação da mente. No texto da página 15, «Os filósofos», esta comparação torna-se mais explícita: ao cansaço natural do corpo do senhor Henri o absinto junta força, entusiasmo, criando como que uma segunda realidade que, de imediato, é identificada com o mundo do pensamento — «(...) se todos os homens tivessem uma boa condição física não haveria um único filósofo». Assim, de novo nietzschenianamente, é uma deficiência ou uma sobre-excitação no corpo que provoca o pensamento metafísico, funcionando o absinto, para além de imagem literária, como motor de entusiasmo pela vida ativa. E a ironia nasce exatamente desta situação paradoxal entre o senhor Henri exigir rigor e minúcia (por exemplo: «temos que ser exactos nas datas» — p. 19) e a impossibilidade de se conhecer a realidade, seja constitutivamente, seja devido à particularidade e especificidade da vivência de cada ser humano (por exemplo, «Só me interessam os assuntos do meu bairro. E o senhor Henri disse: faz muito bem», p. 17). Esta particularidade da existência humana, reduzindo cada homem a um universo próprio, cerra-o num complexo mental carregado de hábitos e obsessões (cf. texto «O banco no jardim», p. 21), que mais limita a perspetiva humana por si própria já limitada. Assim, projetado para o «infinito» por uma mente entusiasmada (pelo absinto ou não) e encerrado no complexo das minudências do quotidiano, não há salvação para o homem no seio de sistemas filosóficos, políticos ou religiosos: «O senhor Henri disse: o absinto é a minha teoria sobre o mundo. (...) eu tenho um sistema geral do pensamento, chama-se absinto.» (p. 51). Assim se entende que o senhor Henri, «depois de beber umas belas goladas» de absinto, tenha dito «que belo eclipse. E bebeu mais

umas goladas» (p. 31), ou seja, a realidade de um eclipse é sempre envolvida pelo mundo do senhor Henri banhado em absinto, que o adjetiva metafisicamente como belo. Porém, neste mesmo texto, o narrador explicita que a linguagem humana, arbitrária na formação de signos-palavras, também não pode conferir solidez ao conhecimento e apreensão da realidade: «(...) em chinês existe uma única palavra para eclipse e para comer. O eclipse é uma coisa escura que come um astro» (p. 31). Esta significação, em conjunto com a do primeiro texto, «A questão», que já citámos, alerta-nos para o tema da designação da realidade como perfeitamente arbitrária. É esta ambiguidade da linguagem, que não espelha ontologicamente a realidade, que obriga o senhor Henri a dar uma importância superior à «estatística» (p. 13), advertindo-nos no entanto, de modo a recalcar a arbitrariedade do juízo, de todo o juízo, que a estatística foi «inventada em Londres em 1662». Porém, a criação de um critério estatístico ou quantificável dito universal e fiável para aferir a realidade é logo subvertido no texto «A moeda», outro padrão geral de medida dos seres, reduzindo a moeda (padrão nacional) ao ouro (padrão universal de valor) e o ouro ao absinto (padrão particularíssimo do senhor Henri): o anel de ouro que o senhor Henri encontra é reduzido a «seis mil copos de absinto. (...) é a moeda do meu país» (p. 25), isto é da sua realidade ou mundo particular. Reforçando a arbitrariedade da linguagem e de qualquer teoria face à incognoscibilidade da realidade, o texto «As explicações dos médicos» (p. 27) remete-nos, por comparação absurda, para a identificação de todos os sistemas teóricos humanamente construídos, mormente os sistemas explicativos da ciência e da técnica e a explicação fantástica ou mágica do mundo, própria de tempos arqueológicos. Esta identificação é reforçada na página 29, «O medicamento», relativa à polivalência curativa da aspirina. Do mesmo modo, se pode interpretar a origem dos terremotos a partir dos formigueiros no texto «Os terremotos», comprovando o senhor Henri que as informações

que aduz não são fruto da sua imaginação, mas provêm de fonte científica: «(...) eu leio diariamente a enciclopédia para poder ter acesso a estas informações imprescindíveis» (p. 33). O ceticismo do narrador de *O Senhor Henri* torna-se assim tão sólido que, no texto «A poesia», propõe uma identificação entre a origem e o estatuto da matemática, a ciência de maior rigor e exatidão, e a poesia, a criação mais subjetiva e individual, unindo ambas no que ironicamente designa por «cálculo ético» (p. 36), relevando sempre o jogo irónico ao afirmar que «isto não é uma certeza» (p. 36), justamente porque para semelhante narrador nenhuma certeza evidente existe senão a existência de contínuas não-certezas, que, na sua ambiguidade ou na sua incerteza, constituem-se como as únicas «certezas» possíveis do homem. E quando tentamos transformar a profunda incerteza ontológica do homem em certeza absoluta corremos o risco de, sob o manto da generosidade e da crença em sistemas filosóficos absolutos, isto é, do entusiasmo provocado pelo absinto (imagem literária), nos tornarmos em racionais e implacáveis carrascos do homem, como se exemplifica no texto «A anatomia» (p. 39).

Assim, do ponto de vista da filosofia, nos textos de Gonçalo M. Tavares, o estatuto existencial do homem parece desdobrar-se entre a necessidade da recusa de sistemas absolutos, puramente ilusórios, como se a filosofia, a religião, a política e a ciência fossem humanamente ficções de ficções, e a necessidade constitutiva do cérebro humano de catalogar a realidade, de organizá-la em sistemas e estruturas, mesmo sabendo que toda a classificação é arbitrária, como a sistematização lógica registada no texto «Os comboios» (p. 53), ao fim e ao cabo provocada por um cérebro entusiasmado pelo absinto. Por isso, o senhor Henri pode, com razão, clamar ao mundo o máximo do máximo da arbitrariedade que é o máximo dos máximos critérios de observação do mundo do senhor Henri: «o absinto é a minha teoria sobre o mundo. (...) eu tenho um sistema geral de pensamento, chama-se absinto» («O sistema», p. 51).

Assim, segundo a lógica narrativa de *O Senhor Valéry* e de *O Senhor Henri*, qual a diferença de estatuto epistemológico em possuir-se um sistema fundado no critério Deus, ou no critério valor-ouro, ou um sistema fundado no absinto? Assim, as construções teóricas ou as teorias não podem assumir-se como verdadeiras ou legítimas, alegando como critério de verificabilidade a reflexão perfeita da realidade, senão alegando possuírem uma consistência lógica, uma solidez de coerência racional que permita concatenar formalmente os conceitos e termos entre si, dando uma visão unificada da realidade («A teoria», p. 75). Por isso, face à realidade, como a linguagem, todas as teorias são arbitrárias e o senhor Henri vai dando exemplos de concatenações e sequências linguísticas e lógicas que criam e alimentam teorias cujo sentido parece ser justamente o de provocar o paradoxo no leitor, como por exemplo, os longos textos «O motor a dois tempos» (pp. 61–64), «A fisiologia» (pp. 77–79) e «O espirro» (pp. 89–93), sublinhando este último o apotegma nietzscheniano do homem como «erro da natureza, e erro trágico» (p. 93). Assim, não admira que no último texto do livro, «O essencial», o senhor Henri se remeta ao silêncio cético — o essencial é estar ou comportar-se como um ser mudo, já que, face à impossibilidade do conhecimento verdadeiro da realidade e da arbitrariedade de todas as teorias, fundadas na própria arbitrariedade da linguagem e do conhecimento, a única ação de homem lúcido e douto só pode ser a de manter-se em silêncio (p. 95).

No n.º 9, datada de outubro-novembro de 2003, da revista *Aprender a Olhar* (direção de Carlota Mantero, edição de Firmamento), Gonçalo M. Tavares publicou o conto intitulado *O Senhor Valéry e uma obra de Helena Almeida* que pode ser interpretado como uma síntese do seu estilo paradoxal e do núcleo filosófico da sua escrita. Trata-se da análise que o senhor Valéry faz da obra da fotógrafa Helena Almeida, *Tela Habitada*, constituída por um conjunto de dezasseis pequenas telas, agrupadas em núcleos de quatro, em catorze das

quais a fotografia parece «habitar» a própria tela, o que intriga o senhor Valéry, que para tal procura uma explicação «científica», coerente, articulada e estruturada entre a «parte de trás» e a «parte da frente» dos olhos, a existência de um «ponto do meio» reconversor das «características das coisas» (p. 5), transformando a «altura, a largura, o comprimento e a cor» das coisas em «palavras e imagens» numa espécie de «passagem do estado sólido ao líquido» (p. 5). Assim, explicando a passagem entre a materialidade da realidade exterior e a espiritualidade do pensamento, o senhor Valéry descobriu que «depois de as coisas sólidas que foram vistas [na realidade exterior] terem sido transformadas num líquido, nesse ponto do meio, o líquido, o sumo feito das visões, passa então para a parte de trás dos olhos por um túnel longo. Neste percurso, e dado que o túnel tem elevadas temperaturas, o líquido das visões evapora-se aos poucos, chegando ao fim já em estado gasoso. Estas visões estão assim prontas para serem transformadas em pensamentos, já que, como toda a gente sabe, os pensamentos são substâncias também em estado gasoso. E o contrário nunca poderia ser — acrescentou com um riso irónico» (p. 6). É deste modo que o senhor Valéry fornece uma explicação perfeitamente científica, uma espécie de nova teoria do conhecimento sensível tão lógica, coerente e estruturada como o processo sequencial do determinismo causal das leis científicas da psicologia. E o senhor Valéry acrescenta a esta teoria uma outra, a da formação do pensamento racional: «Mas atenção: estas visões ainda não são pensamentos, precisam de entrar numa caixa que existe na cabeça e aí misturarem-se com outras visões em estado gasoso: visões de ontem, de há três dias, de há sete anos ou mais se for preciso. E é então do choque entre as partículas em estado gasoso, da visão actual desta obra e das visões antigas de muitas outras coisas, que nasce 1 pensamento» (p. 6). E assim temos, analogicamente, por via de uma *boutade*, de uma frase irónica, uma explicação causal sobre a origem do pensamento tão

formalmente lógica quanto a científica, embora semanticamente seja por si absurda. Este caráter conclusivamente absurdo dos textos de Gonçalo M. Tavares indicia-nos, como síntese unitiva, o registo em que toda a obra deste autor pode ser interpretada — a falha ontológica presente no conhecimento humano cria uma miríade de universos descritivos (senso comum, filosofia, ciência, política, ideologia, religião...), todos possuindo o mesmo estatuto ficcional e nenhum sendo ontologicamente superior aos restantes; porém, historicamente, um ou uns destes universos ganham um valor referencial superior ao dos outros, como acontece com o pensamento científico para a nossa época, dominante identificada como forma de pensamento verdadeiro. O absurdo começa quando negamos dominância gnoseológica à ciência e equiparamos as suas instruções racionais às construções poéticas ou às construções míticas e mágicas — então encontramos-nos no exato patamar epistemológico em que se encontra o senhor Valéry ou o senhor Henri, personagens dotadas de um pensamento radicalmente cético, construtores de um infinito número de mundos possíveis, todos com o mesmo valor ontológico, isto é, nenhum.

A publicação de *Um Homem: Klaus Klump*, em novembro de 2003, evidencia um outro modo de escrita.

Um Homem: Klaus Klump (Caminho) é um livro radicalmente diferente de todos os restantes livros de Gonçalo M. Tavares editados anteriormente. Primeiro texto onde, na folha de rosto, o autor regista expressamente o termo técnico «romance», iniciando uma série que intitula «Livros Pretos», *Um Homem: Klaus Klump* é de facto uma narrativa que conta uma história e possui uma intriga consistente, embora a descaracterização ou rarefação das circunstancialidades concretas do espaço e do tempo e o indefinido do título («Um» no sentido de exemplo universal) a transfigure numa espécie de parábola intemporal. O enredo narra a história de um homem chamado Klaus Klump, a personagem principal, que assiste à invasão do seu país

por um exército, fazendo lembrar episodicamente, até pelo nome das personagens, a ocupação nazi dos países limítrofes da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Embora em uma outra passagem se reconheça o estilo paradoxal de *O Senhor Valéry* e de *O Senhor Henri*, como por exemplo, o diálogo entre Klaus e Johana na página 17, das três linhas filosóficas inspiradoras de *O Senhor Valéry* e de *O Senhor Henri* (este último publicado também em 2003), predomina agora, em *Um Homem: Klaus Klump*, a influência nietzschiana, estabelecendo a continuidade de inspiração filosófica sob a rutura de construção estilística. Porém, se Kant e Wittgenstein, como alimento da tese central, dominam estes dois textos, neste «romance», agora, a interpretação que Gonçalo M. Tavares faz de Nietzsche é poderosíssima, revelada aqui e ali em frases curtas e esporádicas, mas sempre nucleares para a compreensão ideológica do texto como um todo. Assinalamos, numa breve passagem de olhos, a sombra de Nietzsche de *A genealogia da moral* e de *Para além do bem e do mal*, na página 15 («foram os fracos que inventaram a injustiça para mais tarde poderem inventar a compaixão»), na página 49 («a civilização termina ali (...) Não havia remorsos»), na página 55 («Há um sistema moral algures na parte mole do corpo»), na página 59 («Quando a ferida não atinge a memória é insignificante»), na página 111 («A filosofia de uma nação mede-se pelas crueldades médias da sua população mais simples»), e na página 121 (todo o primeiro parágrafo, esteticamente de uma evidente beleza). Pelos exemplos, presumimos ser Nietzsche, não propriamente a chave absoluta da interpretação deste romance, mas, pelo menos, uma perspectiva de leitura legítima e bem fundamentada. Porém, a predominância de Nietzsche também pode significar que quanto menos teóricos ou reflexivos são os textos de Gonçalo M. Tavares mais a influência de Kant e de Wittgenstein permanece longínqua, ou mesmo anulada, autores cujas teses são muito menos dados à espetacularidade da ficção.

No *Jornal de Letras*, de 29 de outubro de 2003, Gonçalo M. Tavares declara que «*Um Homem: Klaus Klump* é um romance sobre a força. O trajecto da Força antes, durante e depois de uma guerra. O que acontece ao que é Forte quando algo muda? Não sei responder. Mas o livro trata dessa energia. E de alguma forma também da guerra». De facto, o desenho das relações entre as personagens e o enquadramento nietzscheniano do texto podem ser lidos no interior de uma estrutura relacional identificadora do Poder com a Força, ou, em termos da filosofia nietzscheniana, da «vontade de poder» como ostentação e expansão da Força, face à qual toda a cultura e todos os pruridos metafísicos da civilização soçobram. A história de *Um Homem: Klaus Klump* é extremamente complexa embora a sua narração pareça residir num fio de simplicidade que a clareza do texto e as frases curtas e sentenciais iludem. Um país é ocupado por um exército invasor; neste país destacam-se duas famílias poderosas, isto é, na lógica do romance, que ostentam entre todas a sua Força, ou pelo poder da violência ou pelo poder do dinheiro: os Klump e os Vast; face à invasão, colaboram com o exército estrangeiro, mas o filho de uma delas, Klaus Klump, mantendo-se neutro e amando Johana, continua como editor de livros «perversos» (p. 18); o poder da Força, porém, esmaga a neutralidade de Klaus: «Ontem haviam ameaçado partir os óculos a Klaus. Klaus ajoelhou e beijou as botas de um homem» (p. 14); mesmo assim, Klaus não se revoltou, continuou a viver isolado, resignando-se a aceitar o poder de quem podia mais do que ele: Klaus joga partidas de xadrez (p. 33) com Alof, músico e dono de uma casa de instrumentos musicais, que o exército queimara, levando-lhe a mulher; apenas quando o soldado Ivor violentou Johana, a amada de Klaus, é que este se revoltou, juntando-se, com Alof, aos guerrilheiros da resistência armada, levando o faqueiro de prata da família (p. 29); Herthe, a prostituta que colaborava com o invasor, atrai Klaus para uma armadilha e este é preso; na prisão, Klaus é castrado com um arame pelo antigo

preso de delito civil Xalak, o chefe; o pai de Klaus, Mikhael, usa da sua influência (da sua «força») para libertar o filho; porém, no dia seguinte, quando Mikhael presume que vem libertar o filho, este crava-lhe um vidro no olho, cegando-o (p. 58); Herthe torna-se noiva do oficial superior do exército invasor, Otho, isto é, do homem que maior poder de «força» possui; na tarde do baile de noivado, Herthe atrai Otho para uma emboscada e o seu irmão, Clako, pertencente ao exército guerrilheiro, assassina Otho; Herthe grita, os soldados disparam e Clako, seu irmão, crivado de balas, fica totalmente paralisado, apenas mexendo uns dedos, isto é, perde toda a sua força, ficando dependente de Herthe e, depois, finda a guerra, instaurada a democracia, de Emilia, noiva comprada para tratar de Clako, isto é, a força de Emilia é comprada; Alof consegue libertar Klaus da prisão, mas este só consegue fugir arrastando consigo Xalak, e ambos dirigem-se a casa de Johana, que passara a ser amante de Ivor, o seu antigo violentador; Xalak violenta a mãe de Johana, Catarina, a louca, e Klaus castra Xalak com um arame. A guerra acabara e tudo regressa à normalidade, Herthe acaba por casar com o homem mais rico da cidade, Leo Vast, tendo um filho, Henri, e esta família e a família Klump, com Klaus à frente das empresas pela morte do pai, combinam negócios importantes entre si; a democracia renasce, o sistema de «forças» transfere-se do poder da violência para o poder do dinheiro e da influência.

A democracia instala-se no país como um monte de borracha que se vai derretendo lentamente até preencher por completo a superfície de um compartimento. Mas a democracia é a instalação da cobardia mútua, e tal sistema não parte nunca de uma vontade forte, de uma intenção original; pelo contrário: é consequência de uma matéria que derreteu. Não é um sistema político de material primário. É o fogo que a faz: à democracia. É o excesso de calor, o calor já não suportável que impõe a trégua da calma. E será depois o frio prolongado a reatar de novo a matéria principal,

a Força primeira. A democracia é um efeito de perda de Força de um conjunto de homens. É um ganho de fraqueza global. Era Leo Vast quem assim pensava naquele instante. A borracha derreteu-se, murmurava ele. Derreteram a matéria forte e agora temos os pés instalados em esponja. Não sabemos o que vai acontecer (p. 121).

A influência e o poder do dinheiro da família Klump concorre, em equilíbrio/desequilíbrio de força, com o poder da família Vast; mas os Klump parecem evidenciar a sua maior «força», já que Klaus foi «um combatente, e dos mais brilhantes».

Sem dúvida que este romance de Gonçalo M. Tavares possui uma conclusão moral, ela também ao modo de Nietzsche: na guerra ou na paz, por virtude da expansão do corpo ou na ostentação de um nome, os fortes são sempre fortes e os fracos sempre fracos. Porém, aparentemente, uma personagem poderia furar esta conclusão, Alof, o «homem simples» (p. 132), músico, que, retomando a sua música e a sua loja, parece escapar, por virtude da prática da sua arte, a esta lógica da imposição da vontade de poder; mas não escapa, Alof acaba por desistir da loja e da música, enfileirando-se na galeria do fracos. Com a democracia, Klaus perdeu as sensações básicas da vida, que são a base da «verdade»: «ter medo. Ou então ter fome» (p. 132), ou «estar apaixonado», isto é, os elementos mínimos que definem a animalidade da nossa «força»; agora, trata dos negócios de família, isto é, vivia apenas para «treinar a mentira»; «cada dia era, pois, um novo exercício de mentira» (p. 132), ou seja, «a vida era um inferno, e nada restava senão continuar: sobreviver, ser o mais feliz possível, marcar a terra com o nosso nome. O nosso nome individual» (pp. 131-132), isto é, a singularidade da nossa força remetida sinteticamente para o nosso nome.

Lido *Uma viagem à Índia* (Caminho, 2010), fica-se com o coração a sangrar e a cabeça a estalar. O texto enfeitiça, penetra pelos poros estéticos, o estilo de Gonçalo M. Tavares projeta-se no livro, soberano, fragmentário mas luminoso, desconstrutor de todas as

cristalizações semânticas da língua, um texto que se faz a si próprio à medida que avança, desprezador dos códigos literários instituídos, dotado de uma filosofia do corpo, da força e do poder. O lirismo e o epicismo de Camões são subvertidos. Em seu lugar, ficara o grande vazio, o grande Nada ontológico e psicológico pós-moderno de Portugal (e da atual Europa), a ausência de uma grande razão para Portugal perdurar. *Viagem à Índia* torna-se, pouco a pouco, na cabeça ansiosa do leitor, o «Livro dos Mortos-Vivos» de que somos hoje figura maior na Europa, momento final e auroral de uma nova civilização europeia, um novo Portugal, de que desconhecemos ainda os contornos precisos e de que Gonçalo M. Tavares é, hoje, no nosso país, o maior cantor.

Ao epicismo glorioso do Tudo, de Camões, sucede, hoje, o epicismo tenebroso do Nada, de Gonçalo M. Tavares. Mas, verdadeiramente, é preciso mergulhar n'Os *Lusíadas*, relê-lo, para entender *Viagem à Índia*, a «viagem» de Bloom. Segundo o lúcido prefácio de Eduardo Lourenço tudo é claro: para o futuro, *Viagem à Índia* estatuir-se-á como *Os Lusíadas* da decadência de Portugal (substituto para os tempos do século XXI da *Mensagem* de Fernando Pessoa). Claro e luminoso, como tudo o que Lourenço escreve. Percebi que o texto de Lourenço se constituirá por longas décadas como o cânone maior de interpretação do livro de Gonçalo M. Tavares. Existe, porém, um problema que o claríssimo prefácio de Lourenço não resolve — diferentemente de *Quibiricas* (1972), do moçambicano Pedro Grabato Dias, por maior esforço que se faça, não se «vê» *Os Lusíadas* em *Viagem à Índia*. O coração continua a sangrar, mas menos; a cabeça estalava mas menos.

A solução: sim, Gonçalo M. Tavares glosa o texto maior de Camões; sim, a estrutura de *Viagem à Índia* repete formalmente a estrutura d'Os *Lusíadas*, o número de cantos, o número de estâncias, os momentos principais da ação; sim, Lourenço tem razão, a glosa evidencia um Portugal decadente; sim, a mensagem de Gonçalo

M. Tavares é clara — a Índia já não salva nem Portugal nem a Europa. Tudo isso é entendível através de uma análise formal, mas falta o *operador estético* desta evidência. Com efeito, se a forma de *Viagem à Índia* é, por assim dizer, decalcada d’*Os Lusíadas*, o seu conteúdo obedece ao espírito de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, publicado vinte anos depois do poema épico de Camões. Bloom (personagem central de *Viagem à Índia*, retirada de *Ulisses* de James Joyce) não é o antiGama de 2010, porque, hoje, para se ser anti-herói é preciso acreditar que o heroísmo faz sentido, mas para Bloom não faz sentido, Bloom é o errante e desorientado «pobre de mim» Fernão Mendes Pinto do princípio do século XX — o homem que, para vingar Mary, sua mulher, assassinada pelo pai, mata este e foge para a Índia em busca do Oriente sábio, o homem sem moral definida, o homem que se rege reagindo ao jogo de forças físicas que o atormentam, impelem ou bloqueiam, o homem que ironiza com a cultura clássica europeia, se ri do intelectualismo retórico de Paris, é enganado e quase assassinado em Londres, desgosta-se dos palácios do iluminismo de Viena e descobre que a Índia não é já o Oriente do Oriente de Camilo Pessanha.

Sim, agora faz sentido — Bloom é o atual homem pícaro, errante, nómada, nunca perde e nunca ganha, perde força de um lado, recupera-a de outro, sempre metido em malabarismos sociais, encrencas, querendo uma coisa e recebendo outra, de novo levantando-se, sempre continuando a caminhar, sem certezas nem remorso, nem perdedor, nem vencedor, tendo como exclusivo horizonte mental a ponta do dedo que indica, ajuizando não segundo o ideal ou o interesse, mas, como um animal, segundo o campo de forças físicas e a geometria do espaço, que se procura superar na Índia procurando uma sabedoria intemporal e dela, enganado, foge celebrando a vida em Paris com um bando de prostitutas (a «Ilha dos Amores»). Tavares demonstra neste livro o que já demonstrara nos seus romances: não há salvação para o homem, não há razão

para a existência do homem, não há fim para o homem senão a simples fruição de cada ato, Bloom repete em cada ação o eterno jogo do mundo — quando um ser se levanta, outro baixa-se, um afirma-se, outro recolhe-se, um promove boas ações, outro más, um nasce, outro morre, uma flor floresce para outra se definhar. *Viagem à Índia* retoma todos os temas de Gonçalo M. Tavares (cf. mapa estrutural dos dez cantos no final do livro) abordados nos seus livros anteriores, constituindo-se, sem dúvida, como o seu livro maior. Um trabalho de sete anos que cruza os dez campos em que o autor divide a sua obra, sintetizando-os e inovando-os.

É este o retrato do Ocidente prefigurado na personagem Bloom, o «herói-anti-herói-aherói» de *Viagem à Índia*:

1. *Nada* de exterior e transcendente (Deus, Sociedade, Humanidade, Razão, História, Inconsciente, Classe Social...) é superior e determinante face à consciência singular do sujeito.

2. *Nenhum* valor em si e *nenhuma* escala axiológica encontram legitimação universal fora da sua própria instauração epocal, social e histórica, ou seja, civilizacional, e, por isso, uma consciência individual pode ou não pode segui-los, sendo sempre legítima a posição que tome, seja seguindo-os, seja não os seguindo.

3. *Nenhum* código linguístico e *nenhuma* substância de linguagem podem dar conta da realidade em si, da sua essência, senão fragmentada e incompleta; apenas uma fortíssima linguagem emotiva, exterior à razão, como a poesia, subvertendo as conexões semânticas da língua, nos pode aproximar e revelar a essência do homem e do mundo.

4. *Nenhum* corpo doutrinal (Filosofia, Teologia, Religião, Ciência, Ideologia...) é intrinsecamente capaz de espelhar com fidelidade o movimento e a substância do Ser.

5. Nenhuma ação coletiva ou individual, nenhuma palavra coletiva ou individual são capazes de preencher, senão ilusória e

efemeramente, o vazio de absoluto que se instaurou no coração do homem nestes momentos terminais de uma civilização que, tendo conhecido o paraíso da crença inocente, se oferece hoje a si própria o inferno de uma aceleração histórica tão feita de presente fugaz quanto de um futuro sem sentido.

6. Finalmente, para Bloom, a própria busca do Oriente como fórmula de sabedoria revela-se tão ilusória quanto a miragem do Ocidente para os orientais — é o mundo inteiro que já não se oferece como salvação, é a totalidade do mundo que se encontra decadente, é o próprio Homem, a Humanidade, que se encontra decadente.

Livro absolutamente inolvidável por mais anos que o leitor viva e por muitas bibliotecas que leia. Ou, de outro modo, um livro para a eternidade.

Quinta de Santo Expedito,
Colares/Sintra,
16 de setembro de 2017.

3. METAMORFOSES DO MAL

Lígia Bernardino

ORCID: 0000-0002-2126-8781

Resumo

Avanços científicos assinaláveis podem ter como base experiências perversas; belos adornos estéticos podem ser a máscara de crimes violentos; a vontade de salvar pode redundar na perda de inocentes. Apesar de díspares, estes exemplos retirados de diferentes obras de Gonçalo M. Tavares salientam a vulnerabilidade do bem e sugerem a existência de uma zona de ambiguidade em que a ética se converte em instinto de sobrevivência, ao mesmo tempo que atos perversos se banalizam. Assim, a obra do autor anula uma distinção clara entre os efeitos do bem e do mal, representando este uma constante na civilização humana, ainda que assumindo formas variáveis. O presente ensaio tem por objetivo analisar as complexidades daí decorrentes.

Palavras-chave: ética; mal; desorientação; civilização; Humanidade

METAMORPHOSES OF EVIL

Abstract

Remarkable scientific advances may be the result of perverse experiences; pleasing aesthetic ornaments may be the mask of violent crimes; the

will to save others may cause the fall of innocent people. Although these are disparate examples taken from different books by Gonçalo M. Tavares, they all highlight the vulnerability of good and hint at the existence of an area of ambiguity in which ethics becomes survival instinct, while pervert actions become trivial. Thus there is no clear distinction between the effects of good and evil. Moreover, in the work of this writer, the latter is perceived as a constant presence within human civilisation, in spite of taking different shapes. This essay aims at exploring all these complexities.

Keywords: ethics; evil; disorientation; civilisation; Humanity

Muitas pessoas nem sequer olhavam, deitavam-se simplesmente na areia, de olhos fechados; todos sabiam: agora faz-se justiça.

«Na colónia penal»

Franz Kafka

Todos estão satisfeitos com o castigo. O castigo repôs a justiça.

«A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado»

Gonçalo M. Tavares

A fácil constatação de que a presença do mal marca a obra de Gonçalo M. Tavares tem como contraponto a dificuldade de um perfeito delineamento de fronteiras desse mesmo mal. O que aparentemente surge como ato de bondade converte-se com rapidez em abertura à maldade; o que parece maléfico pode afinal redundar num benéfico avanço civilizacional. Constata-se assim uma outra leitura possível para a obra deste autor: o mal desenvolve-se pela

sua obra enquanto elemento propulsor do percurso humano, ideia que obras como *Canções mexicanas* (2011), *Animalescos* (2013) ou *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado* (2017) problematizam.

Retratando uma cidade sem nome que vivencia a guerra e os seus efeitos, a tetralogia «O Reino» poderia ser o exemplo mais notório da prevalência do mal na obra deste autor, como o título alternativo, «Livros Pretos», parece corroborar. No entanto, a percepção de um mundo humano permanentemente condicionado pelo mal ou por atos maléficos encontra-se também no que pode ser considerado o reverso satírico-humorístico dessa tetralogia, a série «O Bairro». Livros posteriores a esta série, como os três acima mencionados, estruturam-se em quadros sucessivos que transportam as personagens por dilemas e conflitos, medos e jogos de poder. Expondo ações e relacionamentos humanos em que a intensidade é diretamente proporcional à necessidade de sobrevivência, o mal pontua neles enquanto principal responsável pelo confronto do ser humano com os seus limites.

Quando o movimento se intensifica, rapidamente a linha que separa a ética e a sua falta se desvanece, num aparente processo de queda irrefreável. O resultado pode ser a barbárie; as causas podem transcender o próprio domínio humano, mas o sentido descendente persiste. Em *Animalescos*, a diferença do bem e do mal verifica-se, desde logo, nesse movimento de queda: «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» (p. 59). Esta imagem, baseada num templo de Tulum, México, interessa menos enquanto manifestação mística do que enquanto ausência efetiva de uma proteção transcendente, substituída apenas pela tentação do mal. Por outras palavras, o mal encontra com mais facilidade uma forma de expressão imediata e intensa do que o bem. Em Gonçalo M. Tavares, a vulnerabilidade dos seres humanos está

assim exposta à maldade, que, consciente ou inconscientemente, se patenteia nas próprias ações por eles produzidas.

Em consequência desta complexidade, a desorientação e o movimento incessante, mas imprevisível, tendem à superação de códigos éticos universalizantes. Em *Canções mexicanas*, os mais ínfimos atos redundam em situações de falha ética, culminando este livro num mal tornado náusea, não porque inesperado, mas porque o desfecho se repete e se mostra inescapável:

Ali vão eles, e o ringue improvisado ali está, e agora nada, nenhum pormenor mais, é muito mau, não queremos ver, não queremos contar, queremos desaparecer daqui, apanhar um helicóptero que saia da casa da MALDADE e que nos leve para cima e que não desça mais, o helicóptero, isso sim, seria o ideal, que o helicóptero nunca mais descesse — mas não, claro, isso não é possível

(TAVARES, 2011, pp. 87-88)

A ausência de ponto final é indicativa: a maldade repete-se, não termina; os homens que assistem ao espetáculo, que consiste na luta de duas meninas de sete e doze anos num ringue, sabem que assistirão a um combate moralmente indefensável. Contudo, escondem a repulsa por detrás de uma hipotética salvação que consideram, à partida, irredimível, como os verbos no condicional e no conjuntivo comprovam. A vertigem do mal persiste enquanto vício através do qual estes homens justificam conscientemente o que sabem ser reprovável.

A perversão como forma de entretenimento das massas tem acompanhado a civilização ocidental. Dos combates de gladiadores romanos aos autos de fé, a violência persiste no imaginário humano, até à sua consumação máxima através da realidade da guerra. No seu estudo sobre o pecado, que mais não é do que um estudo sobre

o mal ao longo dos tempos, Oliver Thomson refere que, «como a História nos tem mostrado, a violência parecerá sempre a solução mais fácil para o tédio das massas» (1993, p. 349), concluindo que «a capacidade de nos deleitarmos com a tortura, a perseguição, até mesmo com o genocídio, nunca está totalmente erradicada da mente humana» (1993, p. 350). Ler Gonçalo M. Tavares face a tal constatação implica aceitar a presença conjunta da violência, do grotesco, do torpe, que tanto pode surgir no entretenimento quotidiano, como em épocas excepcionais de guerra. Comum é o teste à resistência humana no confronto com os limites do intoleravelmente vivido, por um lado, ou dos atos perversos conscientemente perpetrados, por outro.

No combate acima destacado de *Canções mexicanas*, percebe-se um jogo cujas regras põem em causa os princípios éticos, vergados ao mal sob a forma de um combate tão repulsivo quanto fascinante para quem o assiste. Segundo Luís Mourão, «o mundo dos romances de Gonçalo M. Tavares, tal como o mundo da nossa contemporaneidade, é um mundo sem Deus, mas não sem sagrado» (2012, p. 54). Este é o posicionamento do narrador que, sintomaticamente, recorre à primeira pessoa do plural, assim reconhecendo uma propensão coletiva para um paradoxal ato de resistência e usufruto do horror. Este comportamento reflete o que pode considerar-se como uma atitude religiosa possível da contemporaneidade. Nos novos tempos, procurar a salvação no céu implica a mediação de um objeto técnico — o helicóptero —, logo, uma prótese feita pelo homem, aqui tornada forma ilusória de ligação ao divino, como o narrador anuncia. Portanto, ao mal materializado no combate obscuro, nada se opõe senão um desejo inviabilizado desde o início. A observação preserva o sagrado: os espectadores testemunham o interdito sob a forma de combate e, através dele, confrontam-se com os seus limites éticos. Sem possibilidade de uma ascensão, resta a conformação ao horror, fascinadamente vivido.

Para os juristas da Roma Antiga, profano era tudo o que, tendo pertencido ao divino, passava a ser de uso comum. Por outro lado, o dispositivo que determinava a separação do divino e do terreno era o sacrifício. Partindo destas ideias, Giorgio Agamben define religião como «ce qui soustrait les choses, les lieux, les animaux ou les personnes à l'usage commun pour les transférer au sein d'une sphère séparée» (2005, p. 96). Ora, o combate acima descrito se, por um lado, representa o sacrifício das meninas, por outro, salienta a aporia dos espectadores, testemunhas de um ato de separação (eles não tocam nas meninas, ainda que as sacrifiquem), mas sem dispositivos que os conduzam também a uma separação, ou seja, que os redimam. Estes espectadores, como a maioria das personagens de Gonçalo M. Tavares, permanecem retidos no mundo terreno, cedendo à tentação do mal.

Tal rede de intensidades dúplices persiste pela obra deste autor, tanto enquanto pulsões momentâneas que levam à consumação do mal, quanto como sinal de práticas elaboradas, cujo desfecho pode, ou não, redundar em crime. Assim, em vez de um mal categorizável e facilmente discernível, a demanda dos textos deste autor passa pela inquietante constatação de que o mal preenche a normalidade dos dias, incita atos de defesa e ataque, sustenta as ações humanas, molda-se às circunstâncias. Em *Canções mexicanas*, o mal transmuta-se na sensação de espanto do narrador autodiegético; em *Animalescos*, salienta-se na permanente sensação de loucura; em *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*, verifica-se no medo e na luta pela sobrevivência. Em todos, persiste o movimento, sinal das mutações que acompanham o mal. A metáfora do vento Bora de *Animalescos* é reveladora:

(...) 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; o homem não diz coisa com coisa, ninguém

o entende, batem-lhe com o pau na cabeça, a cabeça abre, começa a sangrar, ele tem o vento Bora na cabeça, está louco mas manda parar o trânsito, interrompe a circulação, manda calar quem fala, manda parar quem corre, manda correr quem está parado, manda matar quem está vivo (...)

(TAVARES, 2013, p. 9)

A confusão instalada, a contradição das ordens, a loucura e o perigo revelam como o vento penetra no ser humano ao ponto de o enlouquecer, ao ponto de o tornar capaz dos atos mais perversos, como a posterior alusão à saudação nazi «Heil Hitler» (p. 19), por exemplo, confirma. O louco do excerto é tão inocente quanto culpado: sofre agressões, mas manda matar, numa baralhação de pensamentos correspondente a tempos disruptivos, em que o Bora é «um vento potente e frio como o que é terrível» (p. 13). Tal vento determina os atos deste homem descontrolado, mas cuja ação produz efeito, dado não se limitar a sofrer agressões: ele manda e, pelo indício da circulação interrompida, ele é obedecido. Portanto, é responsável pela condenação de alguém à morte.

Ora, a assertividade patente na forma verbal «manda», identificando a ação de um louco, como esta personagem aparenta ser, revela a possibilidade de uma outra obediência humana, mais abstratizada, talvez gerada por um espírito do tempo que produz o seu próprio mal. Em Gonçalo M. Tavares será inevitável a associação à era da técnica, topos fundamental da sua obra, determinando uma forma própria de circulação do mal, como se este usufrísse do avanço tecnológico para provocar uma devastação de proporções inimagináveis, mas que o século XX provou ser possível.

As guerras mundiais desse século, bem como as experiências científicas conduzidas pelos acólitos de Hitler nos campos de concentração nazis, comprovam a obscuridade vivida: o mal

existe, mesmo quando do seu exercício decorrem benefícios assinaláveis. A personagem do Dr. Charcot, de *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*, baseada num neurologista francês do século XIX, exemplifica como a perversidade se pode reverter em avanço científico:

(...) o Dr. Charcot, ele próprio, identificava os músculos que havia excitado pela electricidade. Desta forma concentravam-se, numa única folha, os efeitos, o resultado final — a face grotesca que levanta uma sobrancelha e faz descair o lábio de baixo — e as causas: os músculos cuja contracção ou relaxamento haviam estado na origem daquela expressão.

(TAVARES, 2017, p. 81)

Não está em causa a validade científica — neste caso, como no caso das experiências efetuadas, por exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial pelos médicos nazis. A falha ética reside no aproveitamento dos mais débeis para a obtenção de um benefício, assim como no aproveitamento da glória obtida pela descoberta científica através da apresentação dos resultados em sessões públicas, como se de um espetáculo de excentricidades se tratasse. Neste episódio, não está ainda e somente em causa o consentimento da cobaia — que é paga para se submeter aos choques elétricos, ainda que não possua o discernimento suficiente para perceber o que faz —, nem o gáudio dos espectadores, que não questionam a tortura a que assistem. Trata-se sobretudo de reconhecer como vítimas e carrascos vivenciam conjuntamente o mal, ainda que não reconheçam a sua presença, ou desvalorizem os seus efeitos.

Assistir à tortura e execução de condenados à morte é o tema de «Na colónia penal», conto escrito por Franz Kafka em 1919. Tal como o Dr. Charcot prepara meticulosamente toda a sessão pública

que se percebe ser um ato de tortura, também o maquinista-oficial de justiça de Kafka desenvolve um trabalho minucioso de preparação da máquina torturadora, ao ponto de calcular o tempo que durará o funcionamento da máquina até à morte do condenado. O mal convertido em entretenimento público é assim comum aos dois autores. Nas obras referidas, omitem-se juízos de valor sobre os atos cometidos, mas, ao fazê-lo, incitam-se reflexões éticas acerca do que é descrito, principalmente pela aparente banalização da dor tal como expressa nestas duas situações.

Quando, em 1961, Hannah Arendt assiste em Jerusalém ao julgamento do criminoso da Segunda Guerra Mundial, Adolf Eichmann, responsável pela deportação e morte de milhões de judeus, relata que «everybody could see that he was not a “monster”, but it was difficult indeed not to suspect that he was a clown» (1963, p. 27). Arendt realça deste modo a vulgaridade de alguém que contribuiu para a consumação de um genocídio, escudando-se no cumprimento de ordens. Como os fictícios espectadores da encenação pensada pelo Dr. Charcot, ou pelo oficial de Kafka, não importa para o oficial nazi Eichmann o reconhecimento do mal: os seus superiores hierárquicos seriam, a seu ver, os responsáveis diretos pelas atrocidades cometidas. Trata-se, assim, de um discurso encenado com vista à desculpabilização de atos atrozes. Arendt interpreta Eichmann como um palhaço, assim sugerindo a espetacularidade do momento; em *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*, os participantes da sessão de tortura serão também palhaços num espetáculo em que apenas um deles — o Dr. Charcot — detém as coordenadas de um inquietante jogo entre algoz e vítima. Os esgares da cobaia estendem-se ao riso dos espectadores, assim atestando a alienação vivida pelos agentes do espetáculo.

Se Arendt refere a banalidade do mal, Gonçalo M. Tavares destaca a proximidade do mal, favorecida pela multiplicação de títeres idênticos a Eichmann: potencialmente nefastos pela ausência de

questionamento ou pelo cumprimento estrito de regras reconhecidamente perversas. Os já referidos espectadores da experiência do Dr. Charcot, os transeuntes apressados da Praça Zócalo do México alegórico de *Canções mexicanas*, ou os loucos medicados de *Animalescos* representam formas alternativas de conformação: luta pela sobrevivência ou mera existência num determinado meio condicionam comportamentos para além de considerações éticas, independentemente de as ações humanas serem programadas com fins de controlo dos poderosos, ou de serem consequência reativa de meras pulsões humanas.

Diagnosticar as causas e os efeitos destas ações coletivas resulta de um processo que o Dr. Charcot enunciara já na observação dos seus doentes face aos choques elétricos a que eram submetidos. Dialogando com *Animalescos*, e através do resultado de experiências pavlovianas infligidas a um cão, conforme enuncia o narrador, é possível chegar à constatação de que «a dor ensina muito» (TAVARES, 2013, p. 50). Por isso, como ainda o narrador deste livro conclui laconicamente, «as experiências são assim e assim se construiu o progresso» (*ibidem*). Por outras palavras, o mal persiste enquanto base para conquistas do conhecimento e do bem-estar coletivo.

Perspetivar a história da investigação científica deste modo é, metonimicamente, interpretar o percurso histórico da Humanidade tal como perspetivado por Walter Benjamin através da parábola do anjo da História: não se trata de referenciar apenas os vitoriosos, mas lembrar as suas vítimas, sugeridas pelas ruínas que o anjo observa em horror no seu percurso para o futuro. Também nesta parábola, o vento compagina um estado de mudança, ao puxar o próprio anjo para o futuro, enquanto este observa impotente o correr da História:

Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do

paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.

(BENJAMIN, 1942, p. 14)

O messianismo aqui patente não esconde o sofrimento que a História tem vindo a acumular. O desejo de reconstrução expresso pelo anjo é incompatível com a força do vento, que o impede de executar qualquer ato capaz de reverter o tempo e salvar os mortos. Evocar a destruição passada significa ter consciência da devastação para além de uma culpa, implicando porventura as vítimas nas manobras dos vencedores. Na obra de Gonçalo M. Tavares, tal consciência entrelaça-se com o mal. O vendaval do progresso de Benjamin converte-se, no escritor português, em deriva dos homens, que não leva a uma ascensão conducente à redenção no Juízo Final, mas apenas a uma crença na existência terrena, onde a co-habitação com o mal é uma inevitabilidade. O futuro para o qual os homens são arrastados, em Gonçalo M. Tavares, parte do mal. Nesse ponto, poder-se-ia encontrar uma semelhança com as ruínas da História vistas pelo anjo de Benjamin. No entanto, será difícil descortinar a esperança de uma redenção celeste: o caminho na obra do autor português é descendente, não de subida, pelo que as esperanças no helicóptero acima aludido são nulas, como se torna inútil outra forma de luta que não seja pela sobrevivência imediata.

A filiação a um certo expressionismo marcado pelo grotesco serve apenas para Gonçalo M. Tavares assumir a prevalência do mal na construção da sociedade do século XXI. Em *Animalescos*, a força devastadora do vento Bora — forma possível do mal — metamorfoseia as ações humanas, tornadas pulsões que a razão não domina.

Já em *Canções mexicanas*, o narrador aceita humilhações, sem se saber se por espanto, se por medo, convertendo o questionamento em aceitação. A resistência que amiúde aparece em *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*, por seu turno, não combate verdadeiramente o mal, mas apresenta-se como defesa e alerta, sem pretensões à erradicação seja do que for. Antes, a resistência concilia-se com o mal; conforma-se-lhe ao ponto de permitir a sua prevalência. Em suma: o mal insufla no ser humano a capacidade de adaptação.

Portanto, nota-se em Gonçalo M. Tavares uma constante mutação da maldade, permanente geradora de atos humanos de efeitos ambivalentes. E nem sempre o que seria encarado como uma atitude de profunda abnegação se converte numa bondade impermeável ao mal. Em *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*, os revoltosos que invadem a cidade impõem uma proibição: estando os habitantes locais enfileirados, o primeiro a tremer será considerado culpado de traição, pelo que os familiares serão mortos mal ele caia. Um homem treme, avança, mas, antes de cair, a mulher pede para ocupar o lugar do marido:

A sua mulher avança. Ocupa o lugar do culpado. Mantém-se imóvel durante alguns minutos, mas depois, estranhamente, as pernas fraquejam, cai. Resiste quinze minutos.

O marido e os filhos são assassinados.

A ela, que tomara o lugar do culpado, poupam-lhe a vida.

(TAVARES, 2017, pp. 18-19)

O bem torna-se aqui num mal maior: não há salvação, apenas substituição de uma morte por outra, com a resultante culpabilização de quem pretensamente queria exercer o bem. A mártir torna-se algoz involuntário e terá de viver com as consequências de uma decisão

que a salva, culpando-a. Na complexa rede de causas e efeitos, de atos e decisões, é ainda o mal quem triunfa, numa confirmação da queda humana.

Resta saber como cair: se de forma humilhante, se com elegância. O Homem-Mais-Alto, ainda na mesma obra, é o líder da Revolução, portanto, responsável direto por atos atrozes, como a morte da família acima descrita. No entanto, morre grotescamente por doença, com «as mãos descomunais, mas abatido, fraco» (2017, p. 129). Já a queda do senhor Calvino, no livro homónimo, é inteiramente diversa: cai enquanto ata os atacadores dos sapatos e ajusta a gravata, até que «chega ao chão, impecável» (2005, p. 9). O facto de esta segunda queda ser um sonho indicia que a elegância não é a principal forma de morte: em Gonçalo M. Tavares, o percurso humano tende sobretudo para o grotesco, correlato da prevalência do mal.

Neste autor, a salvação encontra-se, assim, em equilíbrio precário, metaforizado pela linha: de um momento para o outro, cai-se, e, a partir dessa linha, ou se cai para o lado do bem, ou para o lado do mal. No entanto, o que é a linha senão uma sucessão de pontos cartografáveis num mapa espaciotemporal? Concretizando, que linha separa o bem e o mal de salvar a decepção da mão direita através da sua substituição pela mão direita de uma serviçal negra, como acontece com a Amiga-da-Mulher-Ruiva de *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*? À medida dos contos tradicionais (inspiração assumida nesta obra pelo autor, que os adapta ao homem contemporâneo), a transgressão causa efeitos de complexa interpretação ética.

As linhas de um mapa pressuporiam a racionalização de uma realidade espaciotemporal, por estabelecerem claras fronteiras territoriais num determinado tempo histórico. Ora, a permanência numa linha manifesta-se como um estado de insustentabilidade, sendo potencialmente discricionária a queda para um lado ou para o outro, para o bem ou para mal. A direção, no entanto, é invariavelmente

descendente, sendo portanto frequente a queda na loucura, ou no mal. Ber-lim, a personagem-cobaia de *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*, é um louco vítima e pactuante do mal, facto salientado pela própria partição do nome: a cisão silábica da palavra reflete a sua condição dúplice enquanto alguém que, não sendo malévolo, sendo mesmo vítima do mal, pactua para a sua prevalência.

Em *Animalescos*, lê-se: «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» (2013, p. 120). A ausência de uma linha reta no mundo humano indicia a impossibilidade de um afastamento da condição animal do homem. Nem a racionalidade que o leva ao cálculo e à invenção da máquina sustém o descontrolo que o caracteriza. Assim, a existência da linha reta, capaz de claramente assinalar fronteiras, de estabelecer distinções racionais e clarificadoras, é apenas um dado referencial utópico, por exemplo, para o senhor Valéry, na obra homónima, ou distópico, se se pensar nos revoltosos que esperam a queda dos enfileirados, de *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*.

Mas a linha sucumbe a cada momento; desfigura-se a cada ato. Como afirma Pedro Eiras, «a utopia do senhor Valéry diz que, se separarmos as duas metades do mundo, não se conservam duas metades do mundo, mas geram-se dois mundos» (2006, p. 31). Ora, o efeito multiplicador sugerido indicia que não há separação salvífica possível na cartografia do mundo visto por Gonçalo M. Tavares. Nem a frieza da máquina o salvaguarda do desequilíbrio que o afasta da linha. Nesse percurso, o homem insistentemente colapsa no mal.

Portanto, a linha reta em Ber-lim, a existir, consiste apenas na pequenez do hífen, que destaca os dois lados de um tempo-espaco significativamente simbólicos. Não é, de facto, aleatória a escolha

do nome: os ecos da Segunda Guerra Mundial percorrem a obra deste autor precisamente devido aos paradoxos suscitados, para além da reflexão inerente acerca da capacidade humana de engendrar o mal, apesar de toda a racionalidade. Gonçalo M. Tavares é taxativo: «A razão e o bem não estão associados», afirma numa entrevista a Gonçalo Mira, em 2008. Logo, Ber-lim torna-se numa personagem simbólica devido à sua loucura, espelho da condição simbólica desta capital europeia nas décadas de 1930 e 1940. Mais do que um ponto cartografável, trata-se de um momento charneira da Humanidade, local e época em que a queda humana da contemporaneidade é exposta em toda a sua malignidade. Como afirma Gonçalo M. Tavares numa entrevista a Pedro Mexia: «A brutalidade dos acontecimentos do século XX exige, a qualquer escritor, um pessimismo antropológico firme. É uma responsabilidade moral e literária» (2010).

Ber-lim circula pelas ruas protegendo-se do sol com um mapa na cabeça, em vez de um chapéu, sinal da desorientação dos tempos em que vive: perdendo as referências, o mapa transforma-se numa caricatura da organização racional da contemporaneidade, dada a sua inutilidade enquanto objeto destinado a orientar. Isso está também patente no romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Nesta obra, a protagonista, uma menina com trissomia 21, enceta uma busca sem mapa possível. Eliminando a rutura silábica do nome da cidade para onde se dirige, indicia criar uma linha não alinhada com a realidade:

- Onde podemos encontrar o teu pai?
- Blim — respondeu Hanna.
- O teu pai está em Berlim? É de Berlim?
- Belim — respondeu Hanna.

(TAVARES, 2014, p. 22)

Permanece a referência essencial a um nome pleno de conotações; altera-se, porém, a configuração. Talvez a união silábica da primeira ocorrência aponte para a ausência de lados desta menina: não há mal nem bem, apenas a existência e o desígnio de uma busca que o título do romance, desde logo, esclarece. Mas a fratura do nome — do conceito — é instigada pelas perguntas do homem que acompanha Hanna, eventual indício de que, nele, a dicotomia bem/mal permanece vincada. E há ainda o terceiro termo, «Belim», ponto intermédio de aproximação entre Hanna e o mundo, zona cinzenta que, segundo Giorgio Agamben, representa um ponto de fusão: «A grey incessant alchemy in which good, and evil and, along with them, all the metals of traditional ethics reach their point of fusion» (1999, p. 21). Essa será uma zona de irresponsabilidade: antes do julgamento, antes da culpa ou da inocência, antes, portanto, do ato humano e das potenciais consequências nefastas dele decorrente.

Num e noutro livros, Hanna e Ber-lim situam-se para além do bem e do mal, partilhando uma inocência resultante de condições mentais particulares: eles veem o mundo através de uma perspectiva descentrada, logo distante de guerras pela sobrevivência. No entanto, o seu percurso é afetado pelas circunstancialidades do tempo em que vivem, do percurso que fazem. Estar fora da linha convencional, nestas personagens, não significa um pacto com o mal, mas a sobrevivência ainda que rodeados pelo mal.

Em *Canções mexicanas*, o narrador traça o mapa geometricamente perfeito de um:

(...) bairro negro, onde a rua Pinochet dá directamente para a Rua Pol Pot, um quadrado preto no chão de um bairro sagrado, e podemos pôr, lá num canto, a catedral que se afunda numa terra falsa.

(TAVARES, 2011, p. 18)

O sagrado afunda-se — profana-se — perante a nomeação de ditadores responsáveis por assassinios em massa, como que anunciando a criação de uma nova crença onde o mal prevalece. Ao imaginar o bairro negro, o narrador destaca tratar-se de uma «geometria imaginária da moral» (p. 18). Em *Canções mexicanas*, não há a criação de uma ética cuja base seja o bem, mas a efabulação de um local perigoso do qual não há escapatória. No bairro perverso desenhado pelo narrador, as ruas sucedem-se geometricamente, logo, calculadamente, sobre retângulos negros, e neles cabem maelströms que ou esmagam, com vista a uma conformação de consciências — «esse é o maelström bom» (*ibidem*), afirma o narrador —, ou despedaçam devido à força da natureza — esse é o maelström mau. Sem alternativa, e sendo questionável a distinção entre o mal e o bem tal como formulado pelo narrador, há apenas o bairro dos ditadores. No entanto, sobreviver nele implica pactuar com a emergência do mal, que assim parece inevitabilizar-se.

Portanto, em Gonçalo M. Tavares, a zona cinzenta acaba frequentemente por deixar-se permeabilizar ao mal, para além das vontades humanas ou de objeções éticas. Analisando a civilização ocidental pós-Segunda Guerra Mundial, George Steiner escreve: «Hoje, torna-se difícil imaginar uma bestialidade, um excesso demente de opressão ou uma devastação repentina que não pareçam críveis, que não entrem rapidamente no domínio dos factos» (1971, p. 76). Decorridas quase cinco décadas desta afirmação, a evolução histórica parece validá-la em todo o seu alcance. Como o ensaísta comenta, as consequências morais e psicológicas manifestam-se na nossa «terrível (...) incapacidade de estupefacção» (*ibidem*). Ora, o movimento das personagens nas diversas obras de Gonçalo M. Tavares, os seus atos de sobrevivência e de defesa, confirmam uma habituação ao mal, ao ponto de, mais do que uma luta contra os seus efeitos, se destacar a percepção de que o convívio com todas as formas do mal deve fazer parte do

ato de viver, ao passo que o caminho do bem ou do mal supera o livre-arbítrio: a linha reta é apenas uma separação utópica, pelo que resta a zona cinzenta, onde o mal se infiltra e assume formas de expressão diversas.

Steiner avisa que «a frequência amorfa da nossa habituação ao horror é uma derrota radical da humanidade» (1971, p. 57). Em *Canções mexicanas*, um bairro como o acima descrito teria porventura este efeito, quando o narrador se situa já na iminência da habituação, pelo que funciona enquanto reação lógica, senão mesmo racional, às experiências vividas. A sucessão de situações com que se depara incita o narrador à obediência, tomada como forma de superação das provas a que é sujeito. Por outras palavras, essa obediência garante-lhe a vida, como se cada situação, por mais ínfima ou absurda, fizesse prova de uma amorfa conformação a regras para além de quaisquer questionamentos éticos.

Mas essa conformação valida a ideia não só de que o mal é incontornável, como se incorpora para além das vontades individuais: a metamorfose do mal assume a forma de ato humano involuntário. O Homem-do-Mau-Olhado exemplifica tal complexidade. Possuidor de uma espécie de dom semelhante ao de Medusa, amaldiçoa quem capta pelo olhar. Por isso, todos fogem à sua passagem, ainda que na maior parte das vezes ele deite os olhos ao chão, numa atitude ética de omitir-se à responsabilidade de infligir o mal. De novo a iminência da queda, de novo a iminência do mal: o Homem-do-Mau-Olhado desequilibra-se e é ajudado por uma criança:

O Mau-Olhado não quer olhar para ele, mas o Miúdo-Que-Ajuda não percebe mesmo nada. Diz para o Homem-do-Mau-Olhado:

— Agora és tu a esconder-te.

O Homem-do-Mau-Olhado concorda, diz que sim com a cabeça, mas os seus olhos são curiosos de uma forma autónoma. Erguem-se um pouco. Quer ver quem o ajuda assim, daquela forma generosa,

quando todos se afastam. Quer perceber a quem tem de agradecer e, sim, fixa o miúdo de dez anos que o ajudou.

Agora já não há nada a fazer.

(TAVARES, 2017, pp. 35-36)

Para a criança, trata-se apenas de um ato inocente, convertido na possibilidade de um jogo de escondidas; para o Homem-do-Mau-Olhado, o bem da criança converte-se no mal de uma culpa anunciada, por não conseguir evitar a maldição que, no fundo, não desejava. Tal como a curiosidade científica provocou, ao longo dos anos, o mal mais hediondo a tantas cobaias voluntárias ou não, a curiosidade do Mau-Olhado provoca a perdição desta criança, como atesta a última frase da citação, apesar de ser questionável a existência de uma intenção maldosa. A bondade da criança encontra na curiosidade do homem o castigo do inocente. Ou seja, a curiosidade metamorfoseia-se em mal, ela que é geradora das descobertas mais espantosas.

O texto de Gonçalo M. Tavares coloca assim a perturbadora hipótese da inevitabilidade do mal, assumindo até traços de incognoscível, por superar a capacidade de compreensão humana, por ser alvo de reação e devoção, por, como o vento, anteceder o próprio ser humano, produzindo efeitos de amplo alcance cujos fins não se divisam. Na era da técnica, parece ser sobretudo através do corpo — humano ou próteses humanas, como o helicóptero — que se pode enfrentar o mal. Mas há ainda um outro modo de conformação com o mal: a arte. Pelo menos é o que *Canções mexicanas* sugere:

(...) e muitos gostam disto, de fazer desenhos que continuam o contorno dos mortos, como se aquela morte permitisse que eles exercessem o seu instinto mais belo, eis a beleza ali naquele polícia risonho, curvado sobre o corpo que recebeu, vejam bem,

sete tiros, sete, e está tão morto sete vezes que é quase um anjo e o esforçado do polícia é bem visível que não pensa em nada senão na sua arte, e está a fazer um desenho enorme, começou, claro, por fazer um traço em redor do corpo e já está no traço para o desenho de um quarteirão, uma casa, duas, três, e vejam, este excelente polícia, que veio cheio de instrumentos, pois sacou já de giz de cores e o malandro está a pintar uma bela cidade e dois anjos, que nunca faltam, uma cidade toda colorida, que nasce do contorno do morto (...)

(TAVARES, 2011, p. 70)

Esta cidade em construção não é já um bairro negro, de ruas com nomes de ditadores implacáveis, mas nem por isso deixa de ter como base a violência de um assassinio. Nem aqui a ética é uma preocupação, já que o crime como que propicia a existência do belo, ao despertar no polícia o instinto estético. Do mal advém o belo que a cidade assim pintada (logo, imaginada) revela. Deste modo, a estética constitui-se enquanto forma possível de regeneração, que o nascimento de uma criança durante a criação artística comprova. Este polícia-artista, desejado por todos, assinala a capacidade de superação da morte e do mal pela homenagem prestada principalmente àqueles que sofrem mortes violentas.

Em “Na colónia penal”, de Kafka, o mal metamorfoseia-se em estética e justiça: o condenado morre adornado de uma inscrição e belos desenhos no corpo, pintados pela máquina com o seu próprio sangue; já os espectadores fecham os olhos, cientes de que «agora faz-se justiça» (KAFKA, 1919, p. 196). Neste quadro de *Canções mexicanas*, o mal converte-se também em arte, mas num esquecimento do crime. A arte assim concebida transfigura a realidade, dotando-a de uma alegria que de outro modo estaria inviabilizada. O polícia está longe de um conceito de mal que entronca num pensamento

elaborado, porque se distancia da racionalidade ao seguir apenas o instinto estético. Essa forma de alienação fá-lo conceber uma cidade colorida, mas em cuja base se encontra o mal. O contorno do morto, por mais que adornado, não apaga o crime, situando-o porém num plano de exceção, numa antiplatónica zona cinzenta em que a ética se submete à estética, em que o belo se distancia do bem. Quanto ao mal, neste livro como insistentemente por toda a obra de Gonçalo M. Tavares, permanece na base da existência.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio — *Remnants of Auschwitz. The witness and the archive*. 4.^a ed. Trad. de Daniel Heller-Roazen. Nova Iorque: Zone Books, 2008. ISBN 978-189-0951-17-7
- *Profanations*. Trad. de Martin Rueff. Paris: Payot & Rivages, 2009. ISBN 978-274-3646-55-4
- ARENDDT, Hannah — *Eichmann and the Holocaust*. Londres: Penguin, 2005. ISBN 978-014-3037-60-6
- BENJAMIN, Walter — Sobre o conceito de história. In *O Anjo da História*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN 978-972-3713-61-9. pp. 9-20
- EIRAS, Pedro — *A moral do vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2118-09-5
- KAFKA, Franz — Na colónia penal. In *Os Contos. 1.º volume. Textos publicados em vida do autor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. ISBN 978-972-3708-57-8. pp. 177-213.
- MOURÃO, Luís — O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. ISSN 0807-8967. N.º 25-3 (2011), pp. 45-61.
- STEINER, George — *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1992. ISBN 978-972-7081-88-2
- TAVARES, Gonçalo M. — *A Máquina de Joseph Walser*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2127-74-5
- *O Senhor Calvino*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2117-60-9
- Entrevista. Gonçalo Mira, Lisboa, 30 de janeiro de 2008. In <https://orgialiteraria.wordpress.com/2008/01/30/podia-ser-perigoso-estar-constantemente-fechado-num-quarto-entrevista-a-goncalo-m-tavares/> (consultado a 21.08.2019).

- Entrevista. O romance ensina a cair. Entrevista a Pedro Mexia, Lisboa, 27 de outubro de 2010. In <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (consultado a 21.08.2019)
 - *Canções mexicanas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2011. ISBN 978-989-6412-62-3
 - *Animalescos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013. ISBN 978-989-6413-61-3
 - *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Porto: Porto Editora, 2016. ISBN 978-972-0046-98-7
 - *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. Lisboa: Bertrand Editora, 2017. ISBN 978-972-2525-22-0
- THOMSON, Oliver — *História do pecado*. Trad. de Susana Serrão. Lisboa: Guerra & Paz, 2010. ISBN 978-989-8174-86-4

**4. NARRATIVAS *AU RALENTI*:
«LIVROS PRETOS» DE GONÇALO M. TAVARES**

Madalena Vaz Pinto

ORCID: 0000-0002-7522-9921

Resumo

Trata-se, neste artigo, de sugerir algumas considerações sobre a tetralogia «O Reino» ou sobre os «Livros Pretos», como também são designados os quatro romances que a compõem. Se é evidente o grau de desencanto que as atravessa, não nos parece, todavia, que possam ser definidas, unicamente, a partir do signo da distopia. Propõe-se, assim, um desvio em relação a leituras orientadas por um pessimismo antropológico e apontam-se linhas de fuga ao horror que aí se apresenta.

Palavras-chave: «Livros Pretos»; distopia; linhas de fuga

**NARRATIVES *AU RALENTI*:
«BLACK BOOKS» OF GONÇALO M. TAVARES**

Abstract

This article deals with the four novels intitled both «O Reino» or «Livros Pretos». The fact that some disenchantment can be observed, doesn't mean that we shall interpret them only under the sign of

dystopia. Therefore, we propose a detour from readings influenced by anthropological pessimism, trying to work out lines of flight that moves beyond that cathastrophic tonality.

Keywords: «Black Books»; dystopia; lines of flight

Nenbuma verdadeira obra de arte é deprimente, pela simples razão de que, no fundo de todas as coisas, como quotidianamente apreendiam os náufragos da tragédia de Saravejo, a verdade da arte é sempre a alegria de estarmos vivos.

O cálculo das sombras

Eduardo Prado Coelho

Em câmara lenta, num desenrolar estranho à convulsão dos tempos no conjunto dos acontecimentos que se sucedem. Sem saber onde nem quando, mas já notando que se trata de um mundo metálico, porém ainda não excessivamente, apresentam-se cenas brutas recolhidas e atemporais, numa espécie de palco à Lars von Trier. As personagens movem-se numa cenografia mínima, espécie de clausura onde tudo foi reduzido ao mínimo indispensável para tornar possíveis «aqueles» gestos. Sobressai um ambiente de artificialidade.

Ler os «Livros Pretos» de Gonçalo M. Tavares é entrar em mundos autónomos onde a ausência de coordenadas de espaço e tempo desterritorializa a narrativa e amplia as possibilidades de leitura. Estamos perante uma literatura intransitiva no sentido em que não estar em dívida com o real permite testar caminhos de verdade. Uma verdade não científica, numa escrita que se concebe como errância e experimentação. As narrativas mostram o material de que são feitas, bem como a estratégia em que assentam: fabulação

e reflexão. Levantamos a cabeça por um prazer incomum: os mundos são pretos, os pensamentos avançam.

Desterritorializar, isto é: atingir uma cena mais primordial que circunstancial, modos de existência que se repetem, onde a técnica, descrita desde sua forma primária — aquilo de que o corpo humano lança mão para suprimir uma falta — instaura diferenças e subjugações consoante a sua apropriação e graus de sofisticação. A vontade de dominar, essa persiste em quantidades iguais.

O narrador não sabe mais do que aquilo que mostra. A impessoalidade da sua voz é o espaço concedido ao leitor. Quando intervém é para dizer: repara. E é nessa voz neutra que se vai descortinando um mundo de equilíbrio frágil, de desejos em conflito, de paz improvável.

Construídas através de enredos simples, numa escrita enxuta e denotativa de tom objetivo e impessoal, essas narrativas não se detêm tanto na análise de mundos interiores: o que interessa investigar são menos dilemas psicológicos que comportamentos. A ausência de coordenadas externas permite que o foco narrativo incida diretamente sobre as personagens cujas ações e pensamentos foram reduzidos ao essencial. A banalidade do quotidiano está excluída destas histórias, as personagens estão sempre diante de ações «limite». Esta concentração imprime à narrativa «dureza» e pouca maleabilidade, contribuindo para reforçar a estranheza do mundo que aí se apresenta.

Compete à literatura inventar mundos, não há literatura sem fabulação, diz Deleuze, «pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa» (DELEUZE, 2004, p. 13). Os mundos evocados nestas narrativas têm um grau de estranheza que se equilibra entre a verosimilhança e a imaginação. As suas personagens são «possíveis», porém, «não-identificáveis». E são possíveis num «algures», dado que os nomes estrangeiros impõem uma distância da realidade portuguesa. Esse é um dado relevante em um escritor

para quem «a literatura é um assunto do homem, não de pátrias» (TAVARES, 2007, p. 2). Como diz Gonçalo M. Tavares: «Os grandes temas humanos atravessam os vários homens dos vários países. Podemos exprimir a dor que sentimos numa Língua, mas a dor, ela própria, não tem gostos ou restrições linguísticas» (*ibidem*).

Estamos diante de uma escrita criadora de mundos que funcionam segundo modos próprios. Não uma literatura «fechada», mas, como diz Blanchot, uma literatura que se constitui como experiência «que, ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos» (BLANCHOT, 1997, p. 81). Não se trata da negação do real, mas do reconhecimento de que se trata de um mundo feito de palavras e, portanto, apreendido enquanto linguagem. Evita-se assim a relação direta com o mundo, sustenta-se o afastamento mínimo necessário, aumenta-se o seu poder de reverberação.

Isto não quer dizer que no romance a maneira de escrever conte mais do que o que nele se descreve, mas que os acontecimentos, os personagens, os fatos e os diálogos desse mundo irreal que é o romance tendem a ser evocados, apreendidos e realizados por palavras que, para significá-los, precisam representá-los, fazê-los serem vistos e compreendidos em sua própria realidade verbal (...).

(BLANCHOT, 1997, p. 79)

As conexões extraliterárias começam pela designação «Livros Pretos», narrativas que carregam toda a carga que a cor preta lhes confere. Não para que a elas se sucumba, mas para que a experiência do absurdo aponte linhas de fuga por onde seja possível antever outros caminhos. Linhas de fuga que as próprias narrativas parecem propor de maneira tímida, porém potente. De que maneira se podem inventar mundos, senão mostrando os equívocos deste?

Um mundo que certo humanismo equivocado levou ao estado de aniquilação e ao qual é necessário resistir?

Defender a impossibilidade de reconhecer com precisão o onde e o quando destas ações, é entender que a fabulação se desapega, em muitos momentos, do compromisso com a verosimilhança, para colocar intencionalmente o leitor diante de um mundo construído, «montado». Há neste cenário modos de funcionamento anteriores ao tempo da escrita destes livros, assim como há outros que continuaram e permanecem. Trata-se de uma tetralogia em que a continuidade se dá pela constância temática e não pelo desenvolvimento progressivo das tramas: algumas personagens passam de uma narrativa a outra, não há «evolução». O cronótopo destes romances não funciona enquanto determinação espaciotemporal, mas antes pela criação de atmosferas e de ambientes, ou como o escritor diz, *tons*, a partir dos quais as narrativas se irão desenvolver.

O mundo tem vários tons e devemos respeitar isso. Em relação aos cadernos, e tentando organizar mentalmente os diferentes livros, vejo que há livros que têm objetivos diferentes. Com certos livros tento interferir na linguagem, com outros tento interferir na literatura e com outros ainda (...) tento interferir na existência das pessoas, ou pelo menos na forma de se pensar certos acontecimentos.

(TAVARES, 2005, p. 4)

São livros pretos, no sentido de uma certa dureza, e de um certo desencanto. Desencanto é a interrupção do canto, é uma coisa que incomoda.

(TAVARES, 2005, p. 4)

É esta definição prévia que permite ao escritor não saber *a priori* o que vai escrever: «Não há nenhuma elaboração mental prévia. As personagens e os acontecimentos vão surgindo à medida que escrevo» (TAVARES, 2005, p. 4).

«O mundo tem uma lâmina» (TAVARES, 2003, p. 16) dá o tom geral destas narrativas. Nos quatro romances que compõem a tetralogia, indaga-se sobre a continuidade do projeto humano, sem, todavia, repetir a autocondescendência própria ao discurso humanista:

Não gosto de ingenuidades e da ideia de que o mundo é maravilhoso, os homens são elementos magníficos que, acima dos animais e das plantas, aí estão a distribuir bondade pelas ruas e pelos campos. Esta ideia repugna-me porque é perigosa. Agora, há o outro lado: o homem, quer sozinho, quer juntando-se em coletivos, faz coisas absolutamente admiráveis, atos de generosidade que nos devem orgulhar a todos. Somos terríveis e absolutamente magníficos, e acho que seremos tanto mais magníficos quanto mais tivermos a consciência de que a qualquer momento o terrível aí está. Viramos a esquina, e o espelho diz-nos: peço desculpa, mas tu não és assim tão magnífico.

(TAVARES, 2013, p. 116)

Uma leitura atenta, aliás, não ignora a presença de uma outra tonalidade que impede a negritude de tomar conta; é ela que nos permite pensar nestes livros como resultado de uma poética propositiva, distante da negatividade, e em Gonçalo M. Tavares como um pensador do comum. São discrepâncias, gestos, desvios praticados pelas personagens que não cabem na simplificada avaliação sobre o outro e sua capacidade para a maldade: Klaus beija Aloh; Mylia protege Ernest; Hanna sustenta Hinnerk; Herthe cuida dos pais, Julia ampara Lenz.

No primeiro dos quatro romances — *Um Homem: Klaus Klump*, a voz narrativa antecipa a atmosfera em que se desencadeiam as ações: uma guerra para expandir território — «O país está inacabado como uma escultura: vê a geografia de um país: falta-lhe terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizares a escultura» (TAVARES, 2003, p. 9). «Na paisagem as máquinas substituíram os animais» (TAVARES, 2003, p. 42). Klaus, o protagonista, percorre um longo caminho: de editor de livros perversos — «querer perturbar tanques com prosa?» (TAVARES, 2003, p. 13), a intelectual resistente preso e torturado, terminando a sua trajetória adaptado ao sistema, representante da fortuna familiar. A guerra aciona lugares obscuros, transforma, por vezes, de maneira irreparável. «A identidade é, claro, uma simplificação abusiva das coisas» (EIRAS, 2006, p. 26).

A guerra está prestes a eclodir em *A Máquina de Joseph Walser*. Numa era ainda prosaicamente metálica, a presença da máquina alastra, a sua interferência torna-se mais evidente: «As diferentes gerações mecânicas, a sua História, Walser: progridem. Tal como as nossas ideias. Mas as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não./As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual» (TAVARES, 2005, p. 15). O corpo de Walser ajustado à máquina; o acidente; a impossibilidade de continuar; a ilusão do controlo na coleção secreta de peças metálicas:

O seu olhar sobre a realidade e os acontecimentos gradualmente transformara-se num olhar duplo: ele via os acontecimentos a fazerem-se e a desfazerem-se, às vezes participava mesmo desse fazer — o que constituía a sua experiência de vida — mas atrás desse olhar que procurava detetar as melhores circunstâncias para sobreviver, Walser tinha então um 2º olhar, ou uma segunda direção do mesmo olhar que, em vez de se fixar nos homens e nas

suas ligações, ou nas coisas que poderia interferir nessas ligações, se fixava na busca de pequenos objetos metálicos.

(TAVARES, 2004, p. 80)

Em *Jerusalém*, a guerra comparece pela memória, nas alusões diretas a campos de concentração e de extermínio, reavivada através do sonho delirante da personagem que a investiga, o psicanalista Theodor Busbeck. Ao choque diante do empilhamento dos corpos sucede o seu delírio de resolução matemática: tratava-se de produzir um gráfico «que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo» (TAVARES, 2006, p. 50):

Repara que se descobrir que o horror tem uma certa estabilidade histórica, que mantém certos valores, digamos, de cinco em cinco séculos, estarei perante uma descoberta fundamental. Quero chegar a um gráfico do que se passou até aqui — desde que temos relatos históricos mais ou menos fidedignos — nos vários campos de concentração ou de extermínio (...).

Chegando ao gráfico do horror distribuído pelo tempo, poderia então começar a pensar em algo ainda mais importante: a fórmula. Uma fórmula numérica, objetiva, humana poderia mesmo dizer, não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos de ânimo, uma fórmula puramente matemática.

(TAVARES, 2005, pp. 50-51)

Tal delírio *desistoriciza* o conflito ampliando a sua abrangência, ao mesmo tempo em que o insere no *modus operandi* próprio aos conflitos gerados a partir de uma ideologia, abordados por Hannah Arendt em *As origens do totalitarismo*. Um desses aspetos é a dissociação entre pensamento e experiência:

(...) como as ideologias não têm o poder de transformar a realidade, conseguem libertar o pensamento da experiência (...). O pensamento ideológico arruma os fatos sob a forma de um processo absolutamente lógico, que se inicia a partir de uma premissa aceite axiomáticamente, tudo o mais sendo deduzido dela; isto é, age com uma coerência que não existe em parte nenhuma no terreno da realidade (...)

(ARENDDT, 1979, p. 239)

Jerusalém é o único dos quatro títulos com ressonâncias imediatas do tempo presente. O que pode evocar esse nome? O lugar onde a discórdia se instalou com veemência, a diplomacia não avança e a supremacia bélica de um dos lados mantém, à custa de ameaças, o equilíbrio precário do seu direito ao «sagrado». Nunca se matou tanto como em nome de Deus. Ou, como diria Deleuze invertendo a máxima de Dostoievsky: «Se Deus existe, então tudo é permitido» (DELEUZE, 2007, p. 17).

Aprender a rezar na Era da Técnica, o quarto e último dos «Livros Pretos» que compõem «O Reino», ocorre num momento posterior à guerra, distante de confrontos bélicos propriamente ditos que não parecem nem na memória. Dir-se-ia um período de paz. Nesse contexto, merece especial atenção o facto de se iniciar com uma cena violenta e milenar: um estupro. Um estupro imposto de pai para filho, violência praticada de dentro, intrínseca à ordem familiar. Lenz cumpriu a ordem do pai e introjetou o «ritual do domínio». Depois de uma carreira bem-sucedida como médico-cirurgião, abandona a medicina pela política, fascinado pela descoberta de uma forma de poder mais ampla e imaterial: «A grande vantagem nesta mudança de sistema era sem dúvida o número de pessoas que conseguia agora influenciar — ou mesmo tocar, no sentido físico, no sentido do bisturi que interfere no tecido» (TAVARES, 2007, p. 103). Porque

o que anteriormente importunava Lenz, médico conhecido pela sua capacidade de curar e que curara já muitas vidas, era a gratidão das pessoas para com ele, o facto de confundirem eficiência com humanidade. Depois de uma longa trajetória de dominação sobre si e sobre os outros, Lenz adoece e está prestes a morrer. Já não percebe, nem mental nem visualmente, as imagens que passam na televisão à sua frente. Os contornos do seu corpo desfazem-se: «(...) estava liberto do fardo de ter de agarrar em coisas e os seus dedos, cada um deles, pareciam sentir essa liberdade e, com serenidade completa, esperavam. O resto do corpo não existia. Pelo menos não o sentia. Desaparecera. (...) da televisão veio uma voz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi, deixou-se ir» (TAVARES, 2006, p. 375).

No final da leitura da tetralogia observa-se a existência de uma constância temática, não um desenvolvimento progressivo das tramas: algumas personagens passam de uma narrativa a outra, mas não há «evolução». Essa temática assenta no tripé poder, técnica, racionalidade. Se nos detivermos no tipo de organização social e mecanismos de poder aí presentes, verifica-se uma maior proximidade das sociedades disciplinares do que das sociedades de controlo. Se em ambas se trata de vigiar e padronizar comportamentos, o que muda são os modos de exercer esse controlo. Nas primeiras, o poder é exercido em espaço fechado e de modo vertical — na família, na escola, no hospital, na prisão, na fábrica —, nas sociedades de controlo o poder é exercido horizontalmente, sem necessidade de confinamento, o que se tornou possível pelos avanços da tecnologia e pela introjeção dos mecanismos de poder. É possível verificar que nestes quatro romances, os dispositivos de poder exercem-se, ainda, na vertical, ou seja, na fábrica, no hospital, na prisão, na recorrência de práticas de confinamento. Não há referência a qualquer tipo de comando à distância, ou à sociedade de comunicação digital.

Convém dar importância a esse aspeto, ao facto do tempo nestes romances não ser ainda o da contemporaneidade. Estruturados a partir de uma distância temporal intencional, os «Livros Pretos» parecem obedecer a um ímpeto de reavaliar e rever as bases que antecederam a sociedade contemporânea. Poder, técnica, disciplina, exclusão, prisão, medicação. Sobressai nesta constatação uma atitude de afastamento e revisão que parece ir ao encontro de um ímpeto investigativo reiteradamente afirmado pelo autor: «O instinto de pesquisa é este: quero tentar perceber. (...) Para mim a escrita é um estado de investigação, e o que me interessa essencialmente é investigar os comportamentos humanos» (TAVARES, 2005, p. 3) e é precisamente desse hiato, dessa posição não pressionada pelo presente, que pode vir o efeito «positivo» destas narrativas. A constância da luta de forças intrínsecas ao humano, apontam para a possibilidade de leitura ampliada. A importância da «revisão», do gesto de re-parar, é a possibilidade de manter o nível da sugestão aberto: Holocausto ou outro evento de extermínio que possa ter ocorrido ou vir a ocorrer, em que corpos tenham sido ou possam vir de novo a ser empilhados como lixo. Guardar a imagem do horror. O perigo seria entendê-lo como evento finalizado e ultrapassado.

Convém ainda não exagerar nas conexões extraliterárias pensando a constatação de um mundo não português com outro incontestavelmente germânico e incontestavelmente pós-Holocausto, contribuindo assim para uma datação e cerceamento do horror e perdendo dessa forma a possibilidade de ampliar os seus efeitos. O acontecimento maior que constituiu o Holocausto e que teve por base o racismo — existente desde que há homens no mundo — deveu a sua impressionante proporção à conjugação entre racionalidade extrema e desenvolvimento técnico ao alcance para concretizá-lo. Deveu-se ainda, sobretudo, à adesão acrítica por parte de um grande contingente de pessoas que não estavam a ser ameaçadas e, no entanto, aderiram ao extermínio. Pensada deste modo, a guerra

presente nestas narrativas é «tão-só» o culminar de um estado a que os homens estão desde sempre predispostos. A pergunta feita por Adorno, em 1947, (ADORNO, 2015, p. 6): «O que se pode fazer para libertar a Humanidade da ameaça da guerra?», pode ser antecipadamente respondida por Freud — «Não se trata de suprimir a tendência humana para a agressão; mas podemos esforçar-nos para a canalizar, de modo que não encontre na guerra o seu modo de expressão» (FREUD, 2007, pp. 56-57).

Em muitas das leituras sobre «O Reino» assiste-se a um enorme impulso de preenchimento da ficção, como se a permanência dos mundos aí descritos com o seu valor de evocação não fosse suficiente, fosse «pouco». São, na maioria, leituras orientadas por um pessimismo antropológico, com dificuldade em reconhecer as brechas ao horror que aí se apresentam. Esse pessimismo, paradoxalmente ou ingenuamente, resguarda-se numa espécie de humanismo intocado, um lugar a salvo, desde sempre e para sempre, do horror e da maldade. Mas a leitura dos «Livros Pretos» parece requerer uma postura ética de inclusão. Não um posicionamento de fora dos mundos aí descritos, tecendo julgamentos e reduzindo a sua complexidade. Não se trata tanto de interpretar ou decompor, mas de adentrar estas narrativas de forma a deixar-se afetar, mantendo ativo o terceiro termo de que fala Deleuze: morre-se, vive-se, luta-se, ama-se. A exaltação do humano é o que não convém:

Para quê exaltar novamente o ser humano e seu auto-retrato filosófico padrão como solução no humanismo, se a catástrofe do presente acaba de mostrar que o problema é o próprio ser humano, com seus sistemas metafísicos de auto-elevação e auto-explicação?

(SLOTERDIJK, 2000, p. 23)

Esse pessimismo só diminui ao ser confrontado com um pensamento de resistência fundado no resgate do corpo, na «percepção de uma continuidade anterior às diferenças demasiado antropomórficas do mundo» (EIRAS, 2006, p. 37). Apresenta-se, nestes textos, um mundo construído a partir de uma racionalidade excludente — do corpo e da diferença, de acordo com a constituição da racionalidade ocidental, fundada na ignorância do corpo. «Mas claro que o corpo não é uma coisa Ocidental. Claro que o corpo não foi inventado no Ocidente, embora no Ocidente se possa pensar isso. Inventaram tudo: as máquinas, as ideias, a linguagem, porque não inventariam também o corpo?» (TAVARES, 2003, p. 101). Nesta ignorância do corpo perde-se a relação corpo-mundo: o corpo a habitar o mundo, a leitura do mundo pelo corpo. Todavia, como um alarme que chama a atenção para a insustentabilidade dessa continuidade, percebe-se, em cada uma destas narrativas, uma oscilação, espécie de dança torpe entre corpos desiguais. Um movimento que caminha do esquecimento do corpo à sua presença incontornável. O corpo não eficiente, não obediente, não produtivo. Como se o corpo precisasse de falhar para ser visto e escutado.

Resistir, neste cenário, significa pensar *com* o corpo, legitimar o desejo procurando resgatá-lo na construção de uma ética do comum, sem eliminar a singularidade: «Somos todos do mesmo mundo e da mesma eternidade, se me permite usar essa palavra, deveríamos conhecer-nos melhor. Talvez assim sentíssemos amor uns pelos outros, quem sabe?» (TAVARES, 2004, p. 113). Resiste-se quando se ouvem os tribunais íntimos: «Nenhum mistério: apenas certas pessoas não gostam de ser indecentes. O coração não é só uma víscera tenra. Há um sistema moral algures na parte mole do corpo. (...) Os tribunais privados, íntimos, impõem mais respeito do que a montanha» (TAVARES, 2003, pp. 55-56). Há também resistência nos exercícios para treinar a verdade: «Há exercícios para treinar a verdade como, por exemplo, ter medo. Ou então ter fome. Depois

restam exercícios para treinar a mentira: todos os grupos são isto, e todos os negócios./Estar apaixonado é a outra forma de exercitar a verdade» (TAVARES, 2003, p. 132). É no resgate do corpo, e na forma diferente de pensar o lugar do homem no mundo que se encontra a linha de fuga destas narrativas e se desloca o tom negro destes romances. Um homem em contacto com o corpo num mundo habitado por substâncias e energias, não por essências. O homem situado do lado, não acima. Pode ser esta a moral destes livros.

É importante lembrar que se está diante de uma obra polifónica, irreduzível a um estilo ou género, e de um autor em «devir» cuja obra se desenvolve sob o signo da experimentação. Cada texto vale por si, assim como a figuração autoral que aí se apresenta é sempre só uma «parte», incompleta, de uma autoria múltipla e mais ampla. Ler Gonçalo M. Tavares coloca um problema parecido àquele que enfrentamos na leitura da poesia de Fernando Pessoa: a voz autónoma de cada um dos heterónimos não pode ser retirada da constelação que os une entre si, nem, por outro lado, ter reduzida a sua singularidade. Do mesmo modo que ler Pessoa é conviver com a pergunta «Quem é Pessoa?», ler Gonçalo M. Tavares é perguntar-se: «Quem é Gonçalo M. Tavares?», e essa pergunta, não respondida, deve atuar como antídoto a identificações precipitadas.

Os «Livros Pretos» devem ser lidos como parte de uma obra rizomática que impede leituras unilaterais e exige confronto com a ambiguidade e a multiplicidade. É aí que estes romances, assim como o poema, podem ensinar a cair: «O poema ensina a cair/sobre os vários solos/desde o perder o chão repentino sobre os pés (...) até à queda vinda/da lenta volúpia de cair/quando a face atinge o solo (...)» (JORGE, 2008, p. 64).⁶⁰

⁶⁰ Referência ao poema «O poema ensina a cair» da poetisa portuguesa Luiza Neto Jorge.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor — *Educação após Auschwitz*. Disponível em <https://rizomas.net/arquivos/Adorno-Educacao-apos-Auschwitz.pdf> (consultado em 21/08/2019).
- ARENDT, Hannah — *As origens do totalitarismo — Totalitarismo, o paroxismo do poder*. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora documentário, 1979.
- BLANCHOT, Maurice — *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. ISBN 978-853-2507-76-1
- CASTELLO, José; CAETANO, Selma — *O livro das palavras. Conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom*. São Paulo: LeYa, 2013. ISBN 978-858-0449-23-5
- DELEUZE, Gilles — *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34 Letras, 2004. ISBN 978-857-3260-69-4
- *Francis Bacon, lógica da sensação*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. ISBN 978-853-7800-25-6
- EIRAS, Pedro — *A moral do vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2118-09-5
- EINSTEIN, Albert; FREUD, Sigmund. *Porquê a guerra?* Tradução de Duarte da Costa Cabral. Lisboa: Europa-América, 2007. ISBN 978-972-1-05816-3
- JORGE, Luiza Neto — *19 recantos e outros poemas* (org. Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. ISBN 978-857-5774-58-8
- MOURÃO, Luís — O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. In *Diacrítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. ISSN 0807-8967. N.º 25-3 (2011). pp. 45-61.
- PINTO, Madalena Vaz — Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos. *Abril*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF. ISSN 1984-209. N.º 4 Literatura e valor (abril de 2010). pp. 31-39.
- SLOTERDIJK, Peter — *Regras para o parque humano. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. ISBN 978-857-4480-21-3
- TAVARES, Gonçalo M. — *Um Homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho, 2003. ISBN 978-972-2127-73-8
- *Jerusalém*. 5.ª ed. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 978-972-2126-92-2
- *Jerusalém Canto Interrompido — O Incomodar*. Entrevista de Gonçalo Tavares ao Círculo dos Leitores online. In: <http://bloguedasartes.blogspot.com/2007/12/entrevista-gonalo-m-tavares.html> (consultado a 26/09/2019)
- *A Máquina de Joseph Walser*. 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2127-74-5
- *Aprender a rezar na Era da Técnica*. 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2127-09-7
- Uma entrevista por mês. Novembro de 2005 — Gonçalo Tavares.⁶¹

⁶¹ O artigo já não se encontra disponível *online*. Consultado pela última vez em www.caminho.leya.com, a 08/10/2007.

(Página deixada propositadamente em branco)

5. O APOCALIPSE SEGUNDO GONÇALO M. TAVARES — SETE APONTAMENTOS

Pedro Eiras

ORCID: 0000-0002-5296-6806

Resumo

A ideia de fim do mundo surge em diversos livros de Gonçalo M. Tavares: um cientista estuda a destruição e a barbárie da Humanidade; um empregado anuncia o fim dos tempos; um grafito denuncia o conformismo em relação ao horror. Ora, estes livros sugerem que o mundo não acaba através de um cataclismo espetacular, mas por uma lenta habituação, pela rotina, pela banalidade do mal (Hannah Arendt). Como funciona este apocalipse em clave menor?

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares; fim do mundo; banalidade

THE BOOK OF REVELATION ACCORDING TO GONÇALO M. TAVARES — SEVEN NOTES

Abstract

The idea of the end of the world appears in several books by Gonçalo M. Tavares: a scientist studies the destruction and barbarism of Humanity; an employee announces the end of times; a graffiti denounces conformity to horror. Now, these books suggest that the world

does not end by spectacular cataclysm but by a slow habituation, by routine, by the banality of evil (Hannah Arendt). How does this minor apocalypse work?

Keywords: Gonçalo M. Tavares; end of the world; banality

1. Introito

Eis uma inquietante passagem do romance *No vazio da onda*, de Robert Louis Stevenson. Dois marinheiros pouco escrupulosos, Herrick e Davis, falam sobre a tripulação anterior do navio Farallone, dizimada por uma epidemia:

— (...) Sinto um nó na garganta só de pensar nos dois homens, no capitão e no imediato que morreram aqui um à frente do outro. É sinistro! Sempre gostava de saber que palavras disseram antes de acabar...

— Quem? O Wiseman e o Wishart? Com certeza uma patacada qualquer. (...) Talvez o Wiseman tenha dito: «Passa daí o gin, meu velho, que eu estou sem saber de que terra sou.» E talvez o Wishart tenha respondido: «Oh, que raio de inferno...»

— Só isso chega para ser sinistro.

(1894, p. 44)

Os dois marinheiros estão vivos, mas conversam sobre os mortos, no próprio lugar da epidemia. Estão vivos, mas ali aconteceu um fim do mundo; e, se este for um lugar assombrado, quero dizer, indelevelmente marcado pelo horror, mesmo os vivos experimentam o fim do mundo que, enquanto for lembrado, continua a acontecer, vez após vez.

Herrick deseja saber quais terão sido as derradeiras palavras dos últimos sobreviventes, talvez à procura daquela sabedoria paradoxal que se atribui aos moribundos, aquela autoridade (cf. BENJAMIN, 1936) de quem pertence a dois mundos, imanente e transcendente. Davis desengana-o: Wiseman e Wishart devem ter dito «uma patacoada qualquer», como «Passa daí o gin, meu velho» ou «Oh, que raio de inferno...». Nada de muito edificante, nenhum vislumbre de sapiência. No romance de Stevenson, o moribundo não é um navegador mítico, nem um profeta bíblico, nem um herói romanesco, mas um simples miserável que se lamenta ou pragueja. No fim de um século de mortes românticas, solenes e moralizadoras, estes marinheiros morrem ignobilmente. E contudo — o comentário de Herrick é espantoso: «Só isso chega para ser sinistro.»

O que há de sinistro em «Passa daí o gin» ou «que raio de inferno»? Decerto tudo nessas frases é banal. Mas Stevenson sabe que não é precisa uma tirada retórica para alcançar o sinistro. Doravante, o sublime encontra-se na própria banalidade. É o fim do mundo, e os dois moribundos não têm nada a dizer, muito menos palavras transcendentais que os servissem ou os salvassem. Na verdade, há um laço entre o mais sinistro e o mais banal. Hyde é Jekyll, e Jekyll é Hyde.

2. Grafito

Podemos ler toda a obra de Gonçalo M. Tavares como uma problematização da banalidade, do modo como o excecional se torna impercetível, do modo como as personagens se alimentam daquela mesma violência que as poderia matar — como se alimentam, com extremo gozo, da violência instituída. Qual é, nesse caso, a relação entre a banalidade e o horror, entre a banalidade e o fim do mundo?

Eis uma passagem de *O Senhor Breton e a entrevista*:

Na parede de um edifício do bairro mais uma frase grafitada:

«Vocês seriam capazes de chamar boa-tarde ao fim do mundo.»
Chesterton

O senhor Breton, educado, disse «Boa tarde» a essa frase e continuou.

(2008, p. 32)

Seria preciso responder a muitas questões. Por exemplo: este senhor Breton será o surrealista francês André Breton, 1896-1966, etc., e, se não for, que relações estabelece com o seu célebre homônimo? Ou então: o *graffiter* será o próprio Gilbert Keith Chesterton, 1874-1936, etc., e, se não for, quem será o *writer* entusiasmado com o autor de *Ortodoxia*? Ou ainda: quem seria capaz de chamar «boa-tarde» ao fim do mundo, e a qual fim do mundo, e porquê? — etc., etc...

Talvez pouco importe quem escreveu o grafito. Sendo uma frase de Chesterton, poderíamos arriscar uma interpretação: uma denúncia daqueles que convivem com o fim do mundo sem o reconhecer; ou que, reconhecendo-o, não sabem livrar-se dos automatismos bem-educados — cumprimentos, salamaleques. Seria preciso reler esta frase grafitada em simultâneo com toda a obra de Raul Brandão, e em especial com *Húmus* (1926), heterodoxa glosa do *Apocalipse*, ficção onde nem a anulação da morte e o regresso dos mortos à vila é suficiente para interromper o jogo da bisca. Por outro lado, seria preciso reler também a frase de Chesterton à luz de uma cosmovisão cristã: aquele que saúda o fim do mundo como saúda todos os outros dias, aquele que não reconhece o fim enquanto tal, perpetuando hábitos e automatismos, está espiritualmente morto.

Talvez a frase na parede tenha todos esses sentidos e consequências; decerto ela descreve a mesma banalidade sinistra

que encontrámos em Stevenson: na verdade, perante o fim do mundo, é igualmente irrelevante dizer «Passa daí o gin», como um lobo do mar, ou «Boa tarde», como um *gentleman* londrino. Decerto a frase do *graffiter* ataca um conformismo preguiçoso, uma fleuma cristalizada (e ataca-os sem explicitar, entretanto, que frase seria relevante dizer perante o fim do mundo; essa é outra questão, mais difícil, que de maneira nenhuma cabe neste ensaio).

Mas o essencial da ficção de Gonçalo M. Tavares encontra-se a seguir: «O senhor Breton, educado, disse “Boa tarde” a essa frase e continuou.» Também o senhor Breton, segundo Gonçalo M. Tavares, diz um «Boa tarde» bem-educado, imperturbável — automático? ou calculado? Ora, não é ao fim do mundo que o senhor Breton se dirige, mas à frase grafitada, por seu turno uma citação de Chesterton, por seu turno um autor literário, talvez uma metonímia de toda a literatura. O Senhor Breton não saúda o fim do mundo, mas a literatura que anuncia e denuncia o fim do mundo — o que está longe de ser a mesma coisa e de ter a mesma leitura. Claro que o efeito parece semelhante: também o senhor Breton parece maquinal perante a frase de Chesterton — em vez de mergulhar num exame de consciência, em vez de se preparar para o Juízo Final, limita-se a saudar mais uma frase literária. Mas já não se trata de um combate com o anjo, trata-se de um conflito poético, uma angústia da influência ironicamente vencida.

Talvez, em suma, o senhor Breton seja um crítico subtil e dialético, não uma vítima de automatismos burgueses. Ao dizer «Boa tarde» à frase-de-Chesterton-que-denuncia-aqueles-que-dizem-«Boa-tarde»-ao-fim-do-mundo, o senhor Breton denuncia, por seu turno, esse «tom apocalíptico adotado há pouco em filosofia», tal como o designou Derrida (1982). Se assim for, a resposta do senhor Breton é tudo menos maquínica: torna-se irónica, usando o *objet trouvé* contra o próprio grafito.

3. Solução

«Vocês seriam capazes de chamar boa-tarde ao fim do mundo», diz o grafito, diz Chesterton; mas como reconhecer que estamos perante o fim do mundo, quando apenas ouvimos coros de «boas tardes», cumprimentos, rituais, banalidades? Cito agora *Uma viagem à Índia*:

Se o mundo parar de rodar um dia,
o último instante não será bombástico,
mas sim discreto.
As grandes instituições como o universo
só terminam com o tédio; morrerão no
momento em que repetirem um hábito.

(TAVARES, 2010a, IX, 5)

O início desta citação faz lembrar versos célebres de T. S. Eliot — e recordo que Gonçalo M. Tavares escreveu também um *O Senhor Eliot* (2010b) —, no fim de *Os homens vazios*: «E assim acaba o mundo/E assim acaba o mundo/E assim acaba o mundo/Não com uma explosão mas com um soluço» (1925, p. 41). A semelhança é interessante, mas não deve ser sobrevalorizada: o choro final em Eliot sugere o *pathos* da solidão do sujeito, a experiência individual de uma angústia, enquanto a descrição do fim em Tavares propõe a descrição antropológica de uma civilização coletiva e estagnada. Além disso, Eliot descreve uma morte efetiva, soluço, choro, gemido ou expiração final, enquanto Tavares teoriza sobre a permanência de um mundo, aliás condenado a um eterno retorno do mesmo. E, contudo, as duas descrições, em Eliot e em Tavares, coincidem nisto: o fim do mundo não é espetacular, mas íntimo, ou mesmo impercetível.

Morrer, diz Gonçalo M. Tavares, é repetir um hábito, e nesse sentido talvez muitos dos vivos estejam mortos. «As grandes instituições como o universo/só terminam com o tédio»; por isso, existe um fim do mundo na continuação do mundo, se o mundo for sempre igual a si próprio. Dito ainda por outras palavras, o fim do mundo acontece quando o mundo se torna tédio, hábito, discrição ou, recuperando a palavra que me persegue, banalidade. Um mundo sempre igual a si próprio, que deixa de ter História — é um mundo que atravessa o seu próprio fim: não um mundo que acaba mas, muito pior do que isso, um mundo que discretamente continua.

Nenhum cenário catastrofista e espetacular; pelo contrário, a estagnação está sempre latente na ação. O gesto mais aberrante, se for repetido, torna-se banal. Nesse sentido, o mundo está sempre a acabar sempre a acabar sempre a acabar.

4. *Double bind*

O que está sempre a acabar também está, obviamente, sempre a continuar.

5. Publicidade

O fim do mundo acontece pela banalização, e a maior banalização passa pelo uso multiplicado do tom apocalíptico, ou pela transformação do fim do mundo em banalidade, espetáculo, *cliché*. Cito uma passagem de *Canções mexicanas*:

Um homem com um barruço na cabeça, sentado em cima de uma camioneta, com um altifalante junto à boca, faz publicidade ao fim do mundo: está a chegar!, grita pelo altifalante, o fim do

mundo está a chegar, grita o homem com o barruço — e quem passa diz-lhe adeus e alguns perguntam, quando?, quando? E ele não responde, penso que é um maluco, claro, mais um, Quantos são os malucos?, são às centenas, mas explicam-me que aquele não é maluco, que é um empregado, um empregadito (...), é um ofício, dizem-me e explicam-me, recebe para vir aqui todo o dia dizer que está a chegar o fim do mundo, diz que é pago para fazer publicidade, está sempre ali.

(TAVARES, 2011, p. 61)

Eis um episódio insólito, segundo o narrador; mas, para as pessoas que passam por ali todos os dias, é um episódio quotidiano, banal, talvez nem sequer seja um episódio (pois «episódio» implica o atrito da singularidade). O suposto profeta anuncia o fim do mundo, recorrentemente, tal como noutros dias faz publicidade à loja de gelados ou à loja de cadeiras de rodas (p. 62). Compreende-se a lógica desta estratégia publicitária: os lojistas pagam para que o empregadito convença compradores; mas quem lucra com o anúncio do fim do mundo? Talvez anunciar o fim do mundo seja apenas um chamariz acessório em relação aos anúncios publicitários, esses sim, fundamentais? Ou será que o anúncio do fim do mundo promove os pequenos prazeres: já que vamos morrer, tomemos primeiro um gelado? Mas, se o mundo vai acabar, para quê comprar uma cadeira de rodas? Na verdade, talvez não seja possível, nem necessário, responder a tantas questões; talvez importe, antes, preservar o *non sense* agressivo desta canção mexicana.

Talvez. E todavia, sob o *non sense*, existe decerto o sentido de uma relação entre comércio e fim do mundo, entre fim do mundo e banal continuação do mundo. Não sabemos quem paga ao empregadito para profetizar o fim, mas decerto o anúncio provoca e alimenta uma excitação útil ao comércio. Um anúncio sem crença,

que explora apenas a superfície espetacular da escatologia, serve esse mesmo comércio que, no verdadeiro fim dos tempos, deveria soçobrar. Em rigor, não se trata de uma profecia, a levar a sério, mas de publicidade, que apenas deve perpetuar um escândalo morno, a disponibilidade constante do comprador. Eis outra relação entre o fim do mundo e a banalidade: o discurso apocalíptico transformado em excitação publicitária.

O próprio empregadito «não acredita que vai chegar o fim do mundo, apesar de o anunciar desde manhã cedo — faz aquilo para que lhe pagam» (p. 62). Não acredita o homem, nem os lojistas, nem os ouvintes — nem o próprio narrador, agora que está a par do golpe comercial. O tom apocalíptico é reconhecido como aquilo que ele realmente é: apenas um tom, uma toada, um pouco como aquela batida de percussão que, nas lojas, mantém os compradores despertos e vagamente nervosos. O fim do mundo serve para vender gelados.

Ora, o empregadito «faz publicidade à loja das cadeiras de rodas, já viste por aí?, há dezenas destas lojas; no México homens sem pernas, ou só com uma, ou com as pernas a andarem mal, há aos milhares, há tantas lojas para pessoas deficientes, próteses, cadeiras de rodas, muletas, é loja sim, loja não»; e se há assim tantas pessoas amputadas, magoadas, enfraquecidas, o mundo não estará já no fim? O fim do mundo não será menos uma profecia louca do que uma constatação atual?

Talvez o mundo já esteja a morrer, aqui e agora, e não num futuro mais ou menos longínquo. E talvez as profecias que remetem o fim para o futuro sirvam apenas para disfarçar um outro fim muito mais presente e insuportável. Talvez profetizar uma catástrofe virtual ajude a esconder — por estratégia cínica ou desespero genuíno — a catástrofe imediata: o fim do mundo já está a acontecer, o mundo já está no fim, o mundo já acabou — mas ninguém repara nisso.

6. Mal

Como — repito — se pode reconhecer o fim do mundo (que já está a acontecer)? Que fenómeno, sintoma, catástrofe, deve interromper a banalidade dos dias, para se poder diagnosticar o fim?

Talvez a questão, assim formulada, descreva mal o universo de Gonçalo M. Tavares. Talvez não seja preciso encontrar nenhuma catástrofe interrompendo a banalidade, se a própria banalidade já é o fim do mundo: o mundo acaba, mas ninguém reconhece o fim, porque o mundo permanece banal, neutro, quotidiano.

Talvez, em suma, haja em Gonçalo M. Tavares um fim do mundo subliminar: real, presente, mas inapreensível. Isto é: não há nada para ver.

Fim do mundo subliminar, inapreensível, quotidiano, burocrático: em páginas célebres, Hannah Arendt descreve a banalidade do mal, ou o mal como banalidade. Cito *Eichmann em Jerusalém*: «O problema, no caso de Eichmann, era que havia muitos como ele, e que estes muitos não eram nem perversos nem sádicos, pois eram, e ainda são, terrivelmente normais, assustadoramente normais. Do ponto de vista das nossas instituições e dos nossos valores morais, esta normalidade é muito mais aterradora do que todas as atrocidades juntas» (1963, p. 355). Günther Anders, por outro lado, escreve uma carta ao filho de Adolf Eichmann, alertando-o para a «insuficiência do nosso sentir» (1988, p. 57), quer dizer, a insuficiência da nossa vigilância perante o perigo e a destruição, doravante num contexto de ameaça nuclear. A banalidade do burocrata que conduz aos campos de extermínio repete-se na banalidade com que se admite o armamento das superpotências. E George Steiner ecoa, livro após livro, uma dupla constatação traumática — o pacto da cultura erudita com a barbárie e o laço entre horror e normalidade. Cito, por exemplo, *Fragmentos (um pouco queimados)*: «O kapo do

campo de concentração, os algozes do *Gulag* e os especialistas de interrogatórios por simulação de afogamento de Guantánamo são assaz “normais”, indivíduos vulgares» (2012, p. 35). A normalidade, em suma, já é o fim do mundo.

De certo modo, Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck, Lenz Buchmann são normais, normalíssimos.

7. História

Em *Jerusalém*, o cientista Theodor Busbeck estuda uma quantidade prodigiosa de materiais históricos a fim de medir, num gráfico, a relação entre o horror e o tempo: trata-se de investigar se, ao longo da História da Humanidade, o horror tende para diminuir, aumentar, ou manter-se estável.

Claro que poderíamos analisar já a própria «vontade de saber» (Foucault) de Busbeck, o valor da alegada objetividade científica, do caráter desinteressado da pesquisa, as consequências políticas do estudo; o próprio narrador de *Jerusalém* descreve, por exemplo, as reações de diversos países ao estudo de Busbeck, nomeadamente de países que o estudo dá como criminosos ou como vítimas. Acrescento que talvez um estudo sobre o horror faça parte desse mesmo horror denunciado; mas não é a ética da pesquisa que pretendo comentar aqui.

Theodor Busbeck quer saber:

Se a História caminha no bom sentido ou no mau, se há um progresso no estado clínico, (...) se há ou não melhorias no estado clínico da História, ou se, pelo contrário, o estado do mundo piora, se degrada, desenvolve infecções, fraquezas; se a História, enfim, está ou não moribunda, se nos encontramos à beira de um

novo começo, de uma segunda História, do início de um segundo electrocardiograma na História humana (...)

(TAVARES, 2004, p. 53)

Na verdade, só há três resultados possíveis. Por um lado, um aperfeiçoamento da Humanidade que terminasse com uma «paz perpétua» (Kant), um modelo de evolução ou progresso que conduzisse à instituição de um paraíso. Por outro, um tal desenvolvimento do horror que levasse a um extermínio da Humanidade; perspectiva terrível, no entender de Busbeck, mas que onde, pelo menos, o horror tem um fim. Muito pior é a terceira possibilidade:

O grande medo é, então, não o do fim desta História (...) mas sim que o gráfico revele uma estabilidade, uma estabilidade assustadora, uma constância do horror no tempo (...). Se o horror estiver a diminuir é sinal de que seremos mais felizes daqui a cem gerações, se o horror estiver a aumentar esta História acabará, pois o horror final nada vai deixar; e depois, sim, poderá aparecer outra História melhor, mais ética. Estas duas hipóteses deixam-nos optimistas. Mas se o horror for constante, aí, então, não haverá esperança. Nenhuma. Tudo continuará igual.

(TAVARES, 2004, p. 54)

Trata-se de um eterno retorno do horror (cf. EIRAS 2016), ou seja, o horror como banalidade. Não sei a que destino ou a que leis históricas atribuir essa constância do mal mas, venha de onde vier, Busbeck sabe que ela prende a Humanidade sem apelo: pela eternidade fora, sem esperança de diminuição nem golpe de misericórdia que o limite, o mal perseguirá as suas vítimas. O fim do mundo não tem fim, sendo fim eternamente, na banalidade dos dias. E se

ninguém reconhece que esse fim já começou, e que nunca acabará, nenhum alívio nessa ignorância: ela faz parte, aliás, do próprio fim.

«Tudo continuará igual» ao que já é, aqui e agora. Aqui e agora, estamos no fim do mundo.

Referências Bibliográficas

- ANDERS, Günther — *Nous, Fils d'Eichmann*. Paris: Payot et Rivages, 2003. ISBN 978-274-3611-09-5
- ARENDT, Hannah — *Eichmann em Jerusalém. Uma reportagem sobre a banalidade do mal*. 2.^a ed. Coimbra: Tenacitas, 2004. ISBN 978-972-8758-09-7
- BENJAMIN, Walter — O contador de histórias. In *Linguagem | Tradução | Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Porto: Assírio & Alvim, 2015. ISBN 978-972-3718-27-0. pp. 147-178.
- BRANDÃO, Raul — *Húmus*. Porto: Campo das Letras, 2000. ISBN 978-972-6103-53-0
- DERRIDA, Jacques — *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia*. Lisboa: Vega, 1997. ISBN 978-972-6993-26-1
- EIRAS, Pedro — *Constelações 2 — Ensaios comparatistas*. Porto: Afrontamento, 2016. ISBN 978-972-3615-20-3
- ELIOT, T.S. — *Os homens vazios/Quarta-Feira de Cinzas*. Lisboa: Hiena, 1994
- STEINER, George — *Fragmentos (um pouco queimados)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2016. ISBN 978-989-6416-19-5
- STEVENSON, Robert Louis — *No vazio da onda. Trio e quarteto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984. ISBN 978-972-3701-05-0
- TAVARES, Gonçalo M. — *Jerusalém*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 978-972-2126-92-2
- *O Senhor Walser*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2118-26-2
 - *Uma viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Lisboa: Caminho, 2010. ISBN 978-972-2121-30-9
 - *O Senhor Breton e a entrevista*. 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 2011. ISBN 978-972-2120-14-2
 - *O Senhor Eliot e as conferências*. Lisboa: Caminho, 2010. ISBN 978-972-2120-81-4
 - *Canções mexicanas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012. ISBN 978-989-6412-62-3

(Página deixada propositadamente em branco)

6. ENTRE UM E UM E A MULTIDÃO: LIGAÇÕES ÉTICAS EM GONÇALO M. TAVARES

Luís Mourão

ORCID: 0000-0002-9299-9821⁶²

Resumo

Tomando como campo de observação a obra *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, o ensaio reflete sobre as *ligações éticas* que se estabelecem entre as personagens de Gonçalo M. Tavares, bem como a ambiguidade que as complexifica. Procura-se demonstrar o poder desestabilizador do romance enquanto forma e linguagem, mediante as fissuras que cada ação supõe e apresenta, exercendo seu efeito de estranhamento sobre um real que se descola dos discursos normativos e ideológicos.

Palavras-chave: ligações éticas; romance; complexidade humana; ambiguidade; estranhamento

⁶² Os dados paratextuais inseridos nesta página são de responsabilidade da organizadora.

BETWEEN ONE AND ONE AND THE CROWD: ETHICAL LINKS IN GONÇALO M. TAVARES

Abstract

Focusing on the novel *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*, this essay analyzes the *ethical links* that are established among the characters of Gonçalo M. Tavares, as well as the ambiguity that complicates them. It intends to demonstrate the destabilizing power of the novel in both form and language, through the cracks that each action supposes and presents, and the effect of enstrangement that they have on a reality that severs itself from normative and ideological discourses.

Keywords: ethical links; novel; human complexity; ambiguity; enstrangement

1.

Há toda uma série de questões — intermináveis, intratáveis, mas quase sempre francamente fascinantes — em torno dos laços com que se ata a relação entre literatura e ética. O meu objetivo, porém, não é avançar em termos teóricos por nenhuma dessas questões, mas partir de algumas premissas mínimas, que considero teoricamente consensualizadas, para delimitar as fronteiras dentro das quais pretendo desenvolver este trabalho.

A primeira dessas premissas estabelece que as ações e os pensamentos éticos de uma personagem romanesca, independentemente das qualidades que lhe possamos atribuir, são responsáveis da personagem, caracterizam a personagem, e não podem ser assacadas direta e imediatamente ao autor. Isto não exclui, como é óbvio, a possibilidade daqueles casos, geralmente pouco interessantes (para

não dizer maus, sem mais), em que o autor faz da personagem um porta-voz das suas alegadas ideias, roubando-lhe autonomia, vida própria, direito à contradição, ao obscuro e até ao segredo. Mas, mesmo nestes casos, a argumentação que sustente a relação de títere entre a personagem e as ideias do seu autor não deixará de enfrentar algumas dificuldades, porque é sabido como o espaço romanesco tem a potência de instabilizar aquilo que no campo filosófico ou no campo político se parece revestir da consistência do sistema. Abreviando muito, quanto menor resistência o espaço romanesco opuser à sistemática ideológica do autor (no caso de o autor a ter ou estar persuadido de que a tem), mais desinteressante e fraco será o romance, que no limite poderia ser substituído com vantagem pelo ensaio ou pelo panfleto do autor. O caso contrário — haver intenções assumidas de um autor, em diário ou em entrevista, de representar ficcionalmente uma determinada perspetiva ética ou moral, mas o resultado final, em termos de romance, poder ser legitimamente lido como pondo em causa aquilo que o autor acha que pensa ou defende —, embora não garantindo por si só a qualidade literária da obra, já será mais interessante do ponto de vista crítico, por colocar precisamente a questão da potência destabilizadora do romance face a qualquer sistemática conceptual ou ideológica.

A segunda premissa decorre em parte desta premissa inicial, alargando agora o foco de atenção das personagens para a totalidade do romance. Ou seja, pela oposição entre duas ou mais personagens, pelo desenho da história nas suas várias dimensões, ou pela conjugação destes dois fatores, um romance pode constituir-se como um romance de tese. A posição do autor não se identificaria agora com a posição particular de uma determinada personagem, mas com o saldo moral que o romance afirmaria de uma forma suficientemente explícita para ser reconhecida pelo leitor médio. Também aqui, o preço desta visibilidade de um saldo moral costuma ser o caráter linear e demasiado ilustrativo do romance. Há exceções, contudo.

Um romance pode afirmar um saldo moral, ou permitir que dele se deduza com clareza um saldo moral e, no entanto, problematizar essa mesma moralidade, mostrando os limites com a qual ela se confronta, escavando as suas motivações (não raro paradoxais), dando densidade e lógica emotiva e racional às posições contrárias. Evidentemente, um romance assim já não é em boa verdade um romance de tese, porque nele a apresentação da complexidade de uma dada situação humana sobreleva o desejo de capturar o leitor para uma determinada posição ética, filosófica ou política. Ou, se quisermos dizer isto de outro modo, nestes romances, embora exista a afirmação de uma determinada escolha ética, filosófica ou política, há densidade e profundidade suficientes para, a partir dos dados fornecidos pelo próprio romance, um leitor poder escolher para si mesmo a posição contrária à defendida pelo romance. Não é um caso de *misreading*, ou seja, não é que este leitor não reconheça aquela que parece ser a intenção do autor; a questão é que este leitor não só não se deixa convencer por essa intenção — e essa é uma das possibilidades do exercício da sua liberdade —, como encontra nos dados fornecidos pelo próprio romance um aprofundamento da sua posição — e esse é um sinal inequívoco de que o romance respeita e alarga o conhecimento da complexidade do humano.

Mostrar a complexidade do humano e aumentar o conhecimento sobre essa mesma complexidade é o que fazem os grandes romances. E se neles existe uma faceta ética, ela é sobretudo interrogativa, por via desconstrutiva e por suspensão do juízo: desconstroem-se as nossas certezas, as nossas dicotomias, os ângulos habituais de análise; e aprofunda-se o conhecimento, não só sem a necessidade de chegar a uma conclusão, mas suspendendo ativamente o desejo de um juízo como condição para manter em aberto o próprio processo de interrogar. É nisso que um romance é diferente do ato de existir: um romance pode (eu diria que em larga medida deve) suspender indefinidamente o juízo, enquanto o ato de existir obriga

a escolhas. Mas é bastante diferente, para as escolhas que fazemos e para o modo como as vivemos na relação connosco mesmos e com os outros, escolhermos no pressuposto de uma verdade ou escolhermos no quadro subjacente de uma suspensão do juízo que é suspeita virada sobre nós próprios e escuta atenta virada sobre os outros.

2.

Seria naturalmente possível rastrear nos romances de Gonçalo M. Tavares uma série de questões éticas que delimitassem o seu universo romanesco. Aliás, quando se pode falar de romance-reflexão a propósito da sua obra (cf. MOURÃO, 2011), as questões éticas tornam-se de imediato uma face subentendida dos assuntos ou dos temas que atravessam esses romances. Contudo, parece-me que não haveria grande acréscimo de conhecimento em retornar, de um ponto de vista mais acentuadamente ético, aos temas com os quais estruturei a leitura dos seus três romances iniciais: a «relação de fascínio e terror com a máquina, ou com a tecnologia em geral; [e] ações pautadas pelo sentido da eficácia, sem espaço para o sentimento desinteressado ou para o pensar da complementaridade» (*ibidem*, p. 53). Seguirei, pois, um caminho diferente, suscitado em grande parte pela leitura de um dos seus romances mais recentes, *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2014).

Na minha proposta de leitura, o romance coloca em questão já não temas éticos mais ou menos específicos, mas a própria questão da estrutura da relação ética — ou da ligação ética, como prefiro chamar-lhe para remeter para um conceito que tem uma certa operacionalidade no território de Gonçalo M. Tavares (cf. TAVARES, 2009). Mas antes de mais qualquer avanço, é necessário eliminar a possibilidade de alguns mal-entendidos que o romance

pode suscitar. A personagem em torno da qual o romance roda, pelo menos no lado mais visível da sua história, é Hanna, uma adolescente com trissomia 21. Uma personagem deste tipo costuma atrair toda a sorte de perigos de sentimentalismo ou de um senso comum edulcorante e sentencioso. Não é o caso deste romance. A personagem é verosímil nos seus atos e falas, no alcance daquilo que sabe e do que não compreende, e o pensamento sobre ela que é produzido pelas outras personagens ou pelo narrador é justo na forma como lê a especificidade da sua candura, e de uma lucidez quase insuportável quando anota o limite da sua condição. Já darei um exemplo, que aliás me parece possível ler numa amplitude maior, porque a segunda questão suscitada por uma personagem com trissomia 21 é que a sua simples existência no seio de um enredo contemporâneo coloca de imediato a questão da ligação ética. De facto, quando confrontado com uma personagem assim, parece-me impossível retirar da enciclopédia de leitura do leitor médio — o qual é uma abstração, como é evidente, mas uma abstração que constitui o horizonte de leitura intrínseco à época — o peso do eugenismo e até do Holocausto, com o concomitante contrapeso de uma ética política dos direitos humanos e uma ética relacional do cuidado (que não é menos política, sublinhe-se com a devida ênfase). Mais do que qualquer outra, Hanna é imediatamente o tipo de personagem que coloca as restantes em situação ética radical, porque a sua existência frágil, sem a potência de relativa autossuficiência que normalmente reconhecemos ao humano, convoca a responsabilidade de todos os outros. A assimetria desta relação é a própria marca da sua radicalidade: é da dimensão do óbvio que não se pode exigir de Hanna para com os outros o mesmo que se exige dos outros para com Hanna. A que se tem que acrescentar que esta exigência que os outros devem sentir para com Hanna tem um carácter imediato, isto é, inadiável, e antiutilitário, ou seja, sem qualquer expectativa de reciprocidade.

Em boa verdade, o romance começa por esta constatação simples e radical, e até fora de qualquer enredo preparatório e muito menos justificativo. Marius, que não sabemos nem viremos a saber quem é, encontra Hanna, de quem sabemos apenas que é uma adolescente de catorze anos com trissomia 21 que diz andar em busca do pai. Ponto-chave neste primeiro encontro: «Marius esqueceu-se da sua pressa e aproximou-se» (p. 9). O resto, dir-se-ia, decorre daqui: esta aproximação é o movimento quase involuntário da responsabilidade, e enquanto Marius não puder passar essa responsabilidade a outrem (e Marius tem as suas razões para querer fazê-lo), tomará Hanna à sua guarda. A força desta cena poderia ser muito menor se o romance seguisse as convenções mínimas de enredo que encontramos, por exemplo, na tetralogia «O Reino», isto é, se no compor da história e dos traços distintivos das personagens, encontrássemos motivos, forças externas e desejos internos que circunscrevessem e, portanto, de algum modo, explicassem as ligações que vão ocorrendo ao longo do romance. Mas *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* é um dos romances mais abstratos do autor, com um enredo mínimo composto por episódios que se ligam mais por contiguidade do que por necessidade, e com personagens secundárias que realmente pouco parecem concorrer para o esclarecimento ou para o desenrolar da ligação entre Marius e Hanna. Acontece, contudo, que esta abstração tem um peso de realidade muito maior e mais fundo do que o enredo comumente realista; e que as personagens secundárias, na sua estranheza muitas vezes hiper-realista, cada uma contendo em si a possibilidade de um outro romance, são como que peças soltas de um *puzzle* ético-político cuja contemporaneidade é evidente, e que por isso contextualizam a ligação entre Hanna e Marius, como se tal ligação se recortasse de um fundo conflitual onde se emaranham os vários lances de queda e salvação, aliás nem sempre claramente discerníveis entre si.

Este abstrato realista tem em Hanna a sua figuração privilegiada. Como qualquer deficiência, a trissomia 21 é um estranhamento da normatividade a partir da qual consideramos o humano enquanto humano, o que a torna, simultaneamente, mais abstrata mas também mais realista: mais abstrata porque a deficiência é o normal reduzido, o normal a menos, se se quiser, mas ainda inteligível na sua relação ao modelo; mas também mais realista porque, pelo seu caráter diferencial, a deficiência torna-se mais visível, é a seu modo um excesso de realidade. Em ambos os casos, por defeito ou por excesso, a instabilidade está lançada. E alastra de Hanna para as restantes personagens, mas sobretudo alastra de Hanna para o mundo da realidade. Desde o início do romance, a deficiência de Hanna é pensada como um grau visível daquilo que poderá existir em todos os outros humanos segundo diversos graus de invisibilidade. As fichas para a «Aprendizagem de Pessoas com Deficiência Mental» que Hanna transporta consigo mostram-nos isso mesmo. Há tarefas de autoidentificação, comportamento e orientação que parecem extremamente simples quando vistas a partir da normalidade; que Hanna tenha dificuldades em realizá-las comprova a sua situação de vulnerabilidade, é o seu «a menos». Mas há outras tarefas que, olhadas agora com atenção, se mostram bem mais complexas do que pareciam:

(...) esta meta é difícil, quantos de nós conseguiremos? e Fried leu: «OCUPAR OS SEUS TEMPOS LIVRES DE MANEIRA ADEQUADA», você consegue fazer isto, perguntou-me Fried, eu sorri com a pergunta, e sim, claro, aquele método de aprendizagem e educação de pessoas com deficiência mental fazia-me pensar em quantos de nós não teriam um qualquer problema, bem mais leve, é certo, mas quantos de nós, por exemplo, saberíamos «OCUPAR OS TEMPOS LIVRES DE MANEIRA ADEQUADA»?

(TAVARES, 2014, p. 37, maiúsculas do autor)

Deixemos de lado a subtil (e corajosa...) ironia metatextual com que este passo interpela o leitor, que aqui chegando tem de reafirmar que a leitura que vem fazendo é, de facto, uma boa ocupação do seu tempo livre.⁶³ O ponto é que este método de aprendizagem e educação, que Marius, de imediato, sente que se dirige também a ele próprio, torna evidente a estranheza e a dificuldade da tarefa da existência humana, como se isso fosse «um a mais» diante do qual o risco de falhar é altamente provável. Este terreno comum da dificuldade liga não só as personagens entre si, tornando-as realmente participantes de uma mesma história ôntica, como as torna de algum modo exemplificativas dessa mesma dificuldade, o que, com as cautelas epistemológicas que sempre são devidas, não deixa de colocar a possibilidade de o romance ser legível em termos de alegoria. É nesse quadro que gostaria de convocar aquela que me parece ser a imagem mais dramática e crua do romance, de um rigor sem subterfúgios naquilo que descreve da situação de Hanna, mas que se pode também ter por válido relativamente à estrutura da relação ética:

(...) enfim, há assuntos que ele [Marius] tem de resolver sozinho e aquela menina não pode ajudar porque não compreende nada, nunca compreenderia nada se ele lhe explicasse — porque há uma coisa que a domina por completo, que agarra a sua existência como se agarram os braços de uma pessoa atrás das costas, deixando-a inutilizada e incapaz de qualquer resistência: a deficiência dela segurava-lhe nos braços, apertava-os atrás das costas (...). Como alguém que quisesse gritar, mas não tivesse

⁶³ Sim, leitor, esse «aqui» da leitura do romance é também este «aqui» da leitura da crítica que lê o romance — e como poderia não sê-lo? Mais ironia e menos coragem (que a crítica sabe bem do seu lugar secundário), mas o mesmo grau de lucidez e de interpelação. Também de orgulho, claro: que fiquem apenas aqueles que verdadeiramente acham que valerá a pena ficar.

órgãos para o fazer e assim permanecesse anos e anos, até que a morte, com a delicadeza de que por vezes é capaz, o viesse buscar, levando-o para um sítio onde finalmente tivesse os órgãos suficientes para gritar.

(TAVARES, 2014, p. 71)

Na possibilidade da leitura alegórica, a incapacidade e impotência de Hanna é da mesma natureza da incapacidade e impotência do humano para se assegurar, perante si próprio, da qualidade da sua relação ética com o mundo. Não temos instrumentos para essa aferição; é no desconhecimento, na ignorância, que temos de agir. De certa maneira, e continuamos em modo alegórico, claro, o nosso modo de ação, nos termos da grande história do mundo, assemelha-se mais à paralisia ou à candura que nada sabe de si mesma de Hanna, do que à possibilidade de uma teleologia progressiva e triunfante — aliás, o que do Holocausto transparece neste romance é desmentido suficiente dessa hipótese. E se o desconhecimento e a ignorância como condição ôntica tornam o agir um risco necessário, talvez não haja muito por onde enfatizar a suposta coragem ou heroísmo que tal envolveria. Mais verdadeiro seria o grito: um resumo apropriado, no seu excesso verbal que rasura o sentido de qualquer verbalização, daquilo que Kierkegaard dizia ser a verdadeira loucura do momento da escolha e da decisão (pelo menos segundo Derrida; cf. BENNINGTON, 2011). Se Hanna é parte de todos nós, é porque, embora podendo gritar, escolhemos sobretudo agir, ou consentimos nesse instinto vital que nos leva sobretudo a agir. Mas esse grito está lá, subjacente, intrínseco à estrutura de toda a relação ética: radicalmente, não sabemos nunca por completo porque fazemos o que fazemos, nem todo o alcance

daquilo que fazemos. O romance não se afastará jamais dessa ignorância, que sendo um peso é também aquilo que salva de cair em qualquer tentação inquisitorial.

3.

«Impossível não reparar naquele rosto. O tão característico rosto redondo, olhos e bochechas enormes. Uma deficiente — ou um deficiente? Marius teve dificuldade em distinguir» (p. 9). Talvez a ética comece sempre que olhamos alguém como se fosse um deficiente, alguém que se diferencia ou se individualiza de todos os outros, ainda que seja apenas ao nosso olhar. Não a questão da beleza, do fascínio ou do medo, mas a questão de realmente perceber o outro como deficiente, nesse sentido de que alguém olhado de perto nos pode revelar a sua falha, onde quebra, onde se desequilibra, numa palavra, onde fica a menos do que é suposto o ser-se humano ficar. A verdadeira fragilidade reside nesse a menos, e há todas as razões para pensarmos que o ponto-cego desse a menos seja a simples mas inescapável finitude humana. Se é verdade que o humano é o único animal que falhou em continuar a ser apenas animal (SLOTERDIJK, 2008), esse a mais, esse para além do animal torna-se muito rapidamente um a menos daquilo que idealizamos como humano. A força que faz projetos e nos torna um ser de horizontes é a mesma força que antecipa o fim e sabe que no limite de nós ficaremos sempre alguém.

Dir-se-á que sobreinterpretamos ou que a alegoria não consentirá tanto. Mas continuemos, por enquanto, com o olhar alguém como se fosse um deficiente, olhar alguém suficientemente de perto para que essa proximidade, sendo uma interrogação que é dirigida ao outro, seja também uma interrogação dirigida a nós mesmos. Não chega perguntar ao outro quem és?, que queres?, se essa pergunta

não for a dobra da pergunta que colocamos a nós próprios tendo como intenção o outro: «Como se pega nisto?» Antes que se estranhe a pergunta, contextualizemos.

Marius visita Vitrius, um antiquário, na hipótese remota de saber alguma informação sobre o pai de Hanna. Na conversa, Vitrius aproveita para mostrar algumas das suas peças:

(...) a Marius o que lhe interessava era ver aquelas peças como os restos de uma ou mais biografias. Não lhe interessavam tanto os objectos que via, alguns, sem dúvida, com formas extravagantes, interessavam-lhe muito mais as mãos que teriam rodeado, puxado, empurrado, adorado à distância, cada um daqueles artefactos. De resto, a certa altura, era isso que Marius via — via só o que não estava ali —, observava, como um simples espectador, uma espécie de baile de mãos, baile interminável de inúmeras mãos.

— Como se pega nisto? — foi a pergunta que repetiu Marius, apontando para objectos de formato insólito e, por vezes, claramente, de utilidade misteriosa.

(TAVARES, 2014, p. 62)

A pergunta «Como se pega nisto?» é uma das perguntas da ética. Como se pega neste particular, digamos assim, como se cada particular exigisse, e exige de facto, uma relação própria, o construir de uma biografia dos dois ou dos vários daquela relação em todo o caso particular, uma biografia sem regra e, no limite, sem lei a não ser aquela que se inventa no decorrer da própria biografia. Estamos no extremo da atenção ao particular, e percebe-se que esta atenção é tão exigente que a nossa capacidade de lidarmos com vários particulares é naturalmente limitada. O que significa, também, que a nossa relação com o social não pode seguir o

mesmo modo de uma relação com o particular, pode até haver incompatibilidade entre a invenção da lei no relacionamento com o particular, e a mediação da lei (sob a forma de um terceiro que se sobrepõe e envolve os dois em diálogo ou em conflito) entre nós e o social.

A atenção ao particular, contudo, não é a mesma coisa que a atenção ao pulsional. Num momento anterior, Marius fez uma pergunta a Vitrius, e:

Vitrius continuou em silêncio durante vários segundos, irritantes para Marius, que, num certo instante, um milésimo de segundo, sentiu um brutal ódio por aquele homem que permanecia calado como alguém que tem poder e, face a quem não o tem, o exerce. E odiou-o simplesmente por ele não ter dito uns lugares-comuns, uma frase, ou mesmo uma ou duas palavras sem ligação e sem sentido (...). Mas tal como apareceu, num milésimo de segundo, essa sensação de ódio desapareceu logo de seguida, e, embora as palavras ouvidas fossem quase inconsequentes (Não sei — disse apenas Vitrius —, não reconheço isto...), o antiquário voltou de novo, aos olhos de Marius, cada vez mais curioso, ao estatuto de um D. Quixote, maluco por velharias, com uma loja no quarto andar de um prédio abandonado (...)

(TAVARES, 2014, pp. 58-59)

A ética não pode debruçar-se sobre estes estados de consciência de milésimo de segundo ou, pelo menos, não da mesma maneira que se deve debruçar sobre as nossas ações, a não ser que estes estados pulsionais se venham a constituir precisamente como ações. O relevo deste episódio não decorre de ele ser exemplificativo do «cuidado de si» que poderia preocupar

Marius (ou que poderia ser preocupação persistente da instância narrativa, tendo em vista a minudência da passagem), mas por mostrar que zona ética o romance pretende iluminar ou, nesta circunstância, não iluminar: o que pode vir do pulsional (ou do inconsciente), podendo eventualmente explicar alguma coisa, não apagaria o fundo obscuro em que nos movemos, e em todo o caso não é o que aqui importa. A zona ética em que o romance se move é aquela em que, embora não saibamos por completo porque fazemos o que fazemos, decidimos fazer uma coisa em vez de outra, ou em vez de nada fazer. É impossível não reparar naquele rosto, no rosto de Hanna, mas seria sem dúvida possível não lhe dar atenção, e até seria perfeitamente aceitável que Marius não se tivesse esquecido da sua pressa e não se tivesse aproximado. Qualquer que tenha sido o impulso, e dando como adquirido que tenha havido um, a continuação da ação, isto é, o estabelecer de uma efetiva ligação, cria um quadro de vontade e de decisão em que se vai construindo uma nova biografia relacional. «Como se pega nisto?» é também a tentativa de adivinhar o rasto da biografia anterior, de acrescentar uma continuação à história que seja possível pelo quadro de sentido anterior, e que em larga medida se desconhece. Pouco ou quase nada sabemos de concreto sobre o passado destas personagens, elas aparecem perante nós verdadeiramente *in medias res*, e pelo tempo de um romance, pelo breve tempo deste romance, caminham em ligação — e depois o romance acaba.

O fim do romance não é necessariamente o fim dessa ligação, em boa verdade nada sabemos sobre isso a não ser que o fim do romance coincide com o momento em que essa ligação experimenta uma metamorfose que desconhecemos se será momentânea ou definitiva. Mas sabemos uma coisa: sabemos que este final não obriga o romance a um sentido, não se constitui como destino. Apesar de o último capítulo se intitular «A Multidão, Finalmente»,

o acontecimento, embora importante, como veremos, é sobremaneira elíptico. O romance não acaba, mais parece simplesmente interromper-se, o que, de alguma maneira, segue o *ethos* das suas principais personagens, que não pugnam já por um destino: dir-se-iam personagens avisadas acerca da ilusória heroicidade de possuir um destino, mas também personagens escorraçadas dessa espécie de conforto existencial que é, apesar de tudo, a adrenalina de pensar-se que se está a construir um destino. A ligação ética um a um não dá um destino, nem para as relações inter-humanas nem para a imaginação da sua recomposição sublime quando elas se interrompem ou cessam. Olhar o outro como um deficiente, essa atenção ao particular, sendo um trabalho de sentido, não se mede pelo futuro, isto é, pelo destino, mas pelo presente contínuo, que é apenas compaixão, ir com a paixão do outro pelos caminhos que ela tomar, perceber-se a si mesmo segundo a estrutura dessa paixão: o que tem a possibilidade de acompanhar e toma a seu cargo essa tarefa cria em si próprio essa necessidade de ser acompanhado pela companhia que faz, essa dependência do olhar do outro. Marius aproxima-se de Hanna e isso coloca-o «na posição de que há muitos anos fugira, a posição de quem não pode correr simplesmente quando for a altura de correr: antes disso, tem de olhar para o lado, para outra pessoa, e tem de a ajudar a correr ou dar-lhe indicações. Claro que isto era um contratempo» (p. 36). Mas depois, há esse momento posterior em que Marius sobe sozinho a enorme escadaria até à loja do antiquário Vitrius: «Apesar de tudo, subir sozinho era bem mais fácil. (...) porém o facto de não ter alguém ao meu lado com que me preocupar, Hanna neste caso, causava-me, ao mesmo tempo, uma certa estranheza, um incómodo paradoxal» (p. 81). Se a ligação ética começa sempre que olhamos alguém como se fosse um deficiente, prossegue na medida em que nos descobrirmos a nós mesmos como deficientes.

4.

Avançemos agora para um aspeto particularmente delicado, pelos equívocos que o podem rodear. A ligação ética um a um, essa biografia relacional em que duas deficiências tornam visível e vivível o a menos que nos constitui, é um novo texto sagrado.

Contextualizemos, antes de mais. As várias referências ao Holocausto que pontuam o romance subsumem, com muita clareza, esse grau extremo de mal que convive, historicamente falando, com o progresso tecnológico e social que alterou a face das nossas cidades, e onde estão latentes todas as forças, ou todas as possibilidades para uma diferente recomposição do mundo. Como quase sempre acontece nos romances de Gonçalo M. Tavares, há uma luta em curso no mundo, que se desdobra em múltiplas variáveis e em que todos são intervenientes, o que não significa, antes pelo contrário, que cada um saiba exatamente, ou saiba sempre, em que campo está a intervir ou de que lado se posiciona. Em todo o caso, esta espécie de guerra obscura e omnívora pede conhecimento. E se o conhecimento projetivo rapidamente se embaraça nas armadilhas da teleologia ou se trava na lucidez do seu próprio desconhecimento, o conhecimento memorialístico, pelo menos esse, parece mais alcançável, e até por isso mais urgente, como se de alguma forma pudesse compensar a incapacidade projetiva. Não tanto porque guardando a memória guardássemos a possibilidade de ainda poder vir a aprender com o passado, pois em toda a extrapolação a partir da experiência há um salto mortal em que estamos apenas por nossa própria conta e risco, mas porque guardando a memória guardamos a possibilidade de melhor reconhecer a repetição dos acontecimentos. Não esquecer, ou de uma forma mais forte, a injunção a não esquecer tem esse papel fundamental de poder obstar à repetição dos acontecimentos nefastos. Eis porque no romance aparecem os «sete séculos XX»: «são sete homens, sete judeus, que tinham memorizado, sem qualquer

falha, toda a História do século XX. (...) Memorizaram, como deve calcular, todos os dados, até ao mais pequeno pormenor, sobre o que aconteceu nos Campos de Concentração» (p. 156).⁶⁴ É curioso que a personagem que dá esta informação a Marius diga que este esforço de memorização é feito «com factos, com datas concretas, tentando eliminar qualquer interpretação ou julgamento» (*ibidem*), como se a escolha do que se memoriza fosse um ato neutro, mas mais adiante, recitando ela própria uma pequena parte desse texto memorizado, afirme tratar-se do novo texto sagrado. Em todo o caso, ou nos termos da fala da personagem: «como deve calcular», o aglutinador deste novo texto sagrado é tudo quanto diz respeito aos Campos de Concentração. Sagrado é pois essa experiência limite: sagrado pela própria experiência em si mesma, a sua sem medida que comporta um para além da experiência que só o tempo poderá trazer ao discurso (como se os Campos fossem uma parábola cujo sentido só será revelado pela posteridade); e sagrado porque essa experiência limite se torna a estrutura de leitura, tão implacável quanto compassiva, de toda a experiência do mundo.

Podemos até radicalizar este movimento de leitura. O hotel em que Marius e Hanna se hospedam não tem nome, mas tem uma característica absolutamente singular: em vez de serem numerados, cada um dos quartos tem o nome de um dos campos de concentração que os nazis tinham em funcionamento na Europa. O quarto que alberga Marius e Hanna tem o nome de Auschwitz. Mas não é este o ponto que quero sublinhar, até porque apresentado assim, fora do tom que o vai preparando com a verosimilhança possí-

⁶⁴ Deixo de lado qualquer análise do Holocausto como questão específica ou principalmente judaica. O romance não a trata, e não é necessária para a problemática deste trabalho. Como noutros romances, sobretudo na tetralogia «O Reino», o autor usa e combina livremente alguns discursos sociais. Essa liberdade e, sobretudo, essa combinatória mereciam análise mais detida. Aqui, limito-me a tomá-las pelo seu valor facial, por assim dizer.

vel dentro da estranheza geral do romance, parece um lance de simbolismo forçado (ou esforçado, se se quiser). O ponto que me interessa vem mais adiante, com o mapa de orientação dos quartos do hotel:

A planta do hotel era, mais milímetro, menos milímetro, uma cópia da estrutura geométrica formada pelos pontos que no mapa assinalavam os Campos. E exactamente na mesma posição relativa de cada Campo estava o quarto com o mesmo nome. (...) O hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografia dos campos de concentração. (...) se unirmos com uma linha cada um destes pontos, onde se encontrava um Campo, obteremos uma forma geométrica. (...) Sabe que esta figura geométrica tem um nome? Não tinha, mas nós demos-lhe um nome, esta forma precisava. Como era possível não dar nome a isto? (...) Pois bem, eu e a minha mulher demos um nome a esta forma geométrica negra, deixei-me classificá-la assim. E era o nome que daríamos ao hotel, se lhe tivéssemos posto um nome. Sabe qual é o nome desta forma geométrica? Quer mesmo saber?

(TAVARES, 2014, pp. 77-78)

Magnificamente, o romance não responde a esta pergunta, embora caracterize em perfeita congruência: «forma geométrica negra». Ora, isto faz *raccord* com uma legenda de uma fotografia que encontramos no *Atlas do corpo e da imaginação*: «A caixa negra do mundo. As últimas palavras. Pensar também na caixa negra de um povo alvo de extermínio. Ou apenas na caixa negra de uma família. // Eis o projeto. Fazer a Caixa Negra do Século XX (Uma História do Século XX)» (p. 71). As ressonâncias e os reenvios são óbvios. Eis porque me parece que a resposta à pergunta pelo nome desta forma

geométrica pode ser, deve ser: esta forma geométrica chama-se mundo (com exemplificação particular na história do século XX).

O peso, isto é: a sombra e a luz difícil, que assim recai sobre a experiência do mundo está bastante nos antípodas dessa imagem pletórica com que hoje se descrevem quer uma certa felicidade deslizando e globalizada, quer uma distopia de sujeitos excedentários. Mas é esse, de facto, o terreno que os romances de Gonçalo M. Tavares habitam. Aí, a ligação ética um a um ou é um novo texto sagrado (forma mais imanente de nos dizermos deslocados pela alteridade, diria Ruy Belo tal como o imagino) — ou não é nada.

5.

Por fim, a multidão. No mundo romanesco de Gonçalo M. Tavares, a multidão é o social em movimento acelerado. Em romances anteriores, a ligação ao social era o lado mais visível das personagens: a razão de estado, a razão do simples poder, a ligação instrumental, a ligação de rivalidade, a ligação da obediência. Jogos de crueldade ou de benevolências táticas tais como os conhecemos da realidade mais dura do nosso quotidiano, mas sem subterfúgios, desacelerações ou mediação de uma lei pacificadora. Ou existindo a lei, e estruturando e contendo de facto a tensão da sociabilidade, ela era a naturalização de um poder tomado e mantido por força clara e reconhecida por todos, sobretudo por aqueles que não podiam mais do que obedecer.

Ora, o que este romance traz de novo ao território romanesco do autor é a multidão, a multidão em marcha como força nua, como velocidade animal do mundo. Mas porquê dizer velocidade animal do mundo? Nada sabemos das razões que movem esta multidão, nem das razões que levam Marius a incorporar-se nesse movimento. Sabemos apenas que Marius sente que essa incorporação no movi-

mento da multidão é necessária, desejada e urgente. Por outro lado, também nada sabemos das razões que levam Marius a estar sempre atento à eventualidade de estar a ser seguido e a fazer permanentes cálculos de fuga. Mas sabemos que isso põe sempre em risco a sua ligação a Hanna. A atenção ao particular, essa ligação aqui tão especificamente humana e, de alguma forma, exigindo que se saia fora do círculo mais estritamente social, está desde o início sob ameaça. Uma ameaça sem nome, sem razão conhecida, mas que se movimenta, que em boa verdade não é mais do que o movimento do mundo. Hanna não compreende e isso atrasa o mundo, tudo o que existe em nós de Hanna atrasa o mundo, põe em causa a sua sobrevivência. A velocidade animal do mundo é esse mecanismo cego de perpetuação, esse corpo coletivo vetorizado em que o todo pretende ser maior do que a soma das partes, podendo até prescindir de algumas delas. Ou se quisermos colocar noutros termos: o bem comum não é exatamente coincidente com a soma de todos os bens particulares. Esse diferendo, podendo ter embora graus diversos de radicalidade, é insanável.

E sobre ser insanável, não é também transparente quanto à valoração ética daquilo que está em jogo. E com isto, não estou sequer a pensar nessa ambiguidade tão tipicamente tauriana com que se deixa em suspenso a caracterização do *pathos* da multidão em movimento: Uma revolução? Uma contrarrevolução? A chamada terceira margem? O romance não responde e isso não é um defeito, antes pelo contrário. Mas quando digo que o diferendo entre a atenção ao particular e a ligação à multidão não é transparente na valoração ética daquilo que está em jogo, isto é, não toma partido, refiro-me ao facto de a ligação à multidão comportar um lado de libertação que não é simplesmente etiquetável em termos de alienação. Claro que o diferendo existe: Marius e Hanna estão de mãos dadas quando começam a ser progressivamente envolvidos pela multidão, cada um tem as suas razões para ter medo e protegem-se mutuamente,

mas quando já estão imersos na multidão as suas mãos separam-se e Marius «sentiu pela primeira vez que podia fazer o que quisesse com as mãos, levantar uma ou as duas, gritar, fechar o punho com raiva como faziam muitos ao seu lado, podia fazer tudo, a partir dali» (p. 194). Mas, paralelamente ao diferendo, existe também esse sentimento de:

(...) uma leveza enorme, um apagamento individual que o punha tão eufórico que tinha vontade de gritar de contentamento, (...) no meio de um barulho tremendo que o fazia sentir como que a desaparecer, como se já não estivesse ali o seu corpo, mas apenas o resto, aquilo que pode olhar de fora para o seu corpo; e as suas pernas e os seus passos eram agora revigorantes, a cada passo a sua força voltava, e quase sentia pena de não poder agradecer a todas aquelas pessoas, uma a uma.

(TAVARES, 2014, pp. 193-194)

Se a ligação ética começa sempre que olhamos alguém como se fosse um deficiente, e prossegue na medida em que nos descobrimos a nós mesmos como deficientes, é natural que esse movimento seja também acompanhado por este desejo de desertarmos de nós próprios para existirmos olhando de fora a nossa precariedade. E se radicalmente não sabemos nunca por completo porque fazemos o que fazemos, nem todo o alcance daquilo que fazemos, o apagamento individual talvez não seja pior ignorância ou maior cegueira, podendo ser merecido descanso ôntico.

A ligação um a um e a ligação dentro da multidão, embora em diferendo, isto é, nesse equilíbrio instável em que rodamos as várias *personae* com que nos vamos constituindo, são também polos extremos a partir dos quais cada ligação pode encontrar o seu ponto de fuga na outra ligação, quando e se tal for necessá-

rio. No que concerne às nossas possibilidades de decisão, de agir, o quadro será esse. Caso a caso, somos muito mais parecidos com Hanna do que estamos disponíveis para aceitar. O que não deixa de ser curioso, porque, vista do ângulo da hipótese do amor (amor humano, amor do mundo), a impossibilidade da autossuficiência é a grande bênção. Mas essa seria uma outra história e, por enquanto, Gonçalo M. Tavares ainda não a contou. Ou, pensando melhor, talvez essa outra história seja já esta história, aqui contada pelo avesso.

Referências Bibliográficas

- BENNINGTON, Geoffrey — A momento of madness: Derrida's Kierkegaard. *Oxford Literary Review*. Edimburgo: Edinburgh University Press. ISSN 1757-1634. Vol. 33, n.º 1 (2011), pp. 103-127.
- EIRAS, Pedro — O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. In *Constelações 2 — Ensaios Comparatistas*. Porto: Afrontamento, 2016. ISBN 978-972-3615-20-3. pp. 57-64.
- MOURÃO, Luís — O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. ISSN 0807-8967. N.º 25-3 (2011), pp. 45-61.
- SLOTERDIJK, Peter — *Regras para o parque humano*. Coimbra: Angelus Novus, 2007. ISBN 978-972-8827-39-7
- TAVARES, Gonçalo M. — *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. ISBN 978-989-6410-49-0
- *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-2126-56-4
 - *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Porto: Porto Editora, 2014. ISBN 978-972-0046-98-7

7. ANOTAÇÕES DE LEITURA, LIGAÇÕES

Júlia Studart

ORCID: 0000-0001-5074-8680

Resumo

O artigo trata dos três primeiros livros da série de Gonçalo M. Tavares, *Breves Notas*, mais especificamente do jogo que procura armar no livro *sobre as Ligações*, a partir dos procedimentos e proposições de pensamento de María Zambrano, Maria Filomena Molder e Maria Gabriela Llansol. Procura-se escavar e entender que a convocação de uma comunidade é uma aprendizagem de leitura diante dos usos da imaginação crítica para a escrita, para escrever a leitura, tomando o sentido radical da literatura como uma política que se imprime, principalmente, *com e para* a escuta de um outro, que é sempre um corpo diferido.

Palavras-chave: ligações; política; leitura; escrita; imaginação crítica

READING NOTES, CONNECTIONS

Abstract

The article is about the first three books of the series *Breves Notas* by Gonçalo M. Tavares, more specifically in the game that seeks to set in the book *sobre as Ligações*, based on the procedures and thinking

propositions of María Zambrano, Maria Filomena Molder and Maria Gabriela Llansol. It is intended to investigate and understand that the convocation of a community is a reading learning in face of the uses of critical imagination for the writing, to write the reading, taking the radical meaning of literature as a policy that is mainly imprinted *with* and *to* the listening to another, which is always a deferred body.

Keywords: connections; policy; reading; writing; critical imagination

*Líquidas lâminas,
linhas paralelas,
quanto me dão
por minhas ideias?*

Paulo Leminski

Antes.

Entre 2006 e 2009, Gonçalo M. Tavares publicou em Portugal, entre outras coisas, uma série enciclopédica composta por três livros a que chamou de *Breves Notas*. O primeiro, *sobre Ciência*; o segundo, *sobre o Medo*; e o terceiro, *sobre as Ligações*. Este último, o móbil de um lance de dados imerso na leitura de procedimentos e proposições do pensamento de María Zambrano, Maria Gabriela Llansol e Maria Filomena Molder. Em 2010, a série foi publicada no Brasil, reunida numa caixa, pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (EdUFSC), acompanhada de um caderno de apresentação que desenvolvi para dizer de alguns apontamentos das notas.

No caderno, procuro discutir uma ideia de *atenção*: tomar o projeto mutilado de Bernardo Soares como ponto de partida e começo do trabalho de Gonçalo para a escrita dessas notas e, ao mesmo tempo, como ele mesmo sugere, ponto central da leitura crítica que procura fazer da modernidade e do seu país de origem (Portugal), «quando um século e uma superfície caem num ponto», num movimento de possibilidades políticas para a literatura como escrita e segredo. Bernardo Soares, o guarda-livros, o heterónimo de Fernando Pessoa que abandonou escrito o *Livro do Desassossego*, uma «autobiografia sem factos» e uma «história sem vida» (SOARES, 1999, p. 54) — quando não se tem nada a dizer —, arma uma espécie de ensaio livre e de investigação ficcional acerca do lugar do escritor, da literatura, entre a montagem e o vazio. O que temos são as dobras desse relato inscrito como um híbrido moderno, um corpo-pensamento intimado por um procedimento esferológico entre a ficção íntima e o ensaio; e tudo isso armado por um narrador que é também «figura de livro», «vida lida». Diz Bernardo Soares:

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. E, acima de tudo, estou tranquilo, como um boneco de serradura que, tomando consciência de si mesmo, abanasse de vez em quando a cabeça, para que o guizo no alto do boné em bico [parte integrante da mesma cabeça] fizesse soar qualquer coisa, vida tinida do morto, aviso mínimo ao Destino.

(...)

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é [sem que eu queira] sentido para se escrever o que se

sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer.

(SOARES, 1999, pp. 200-201)

E é este gesto o que interessa muito a Gonçalves. Tanto que confirma numa entrevista de 2009, quando diz que:

O *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa-Bernardo Soares é esse ponto central do século XX (tempo) e do país (espaço). Um século e uma superfície caem num ponto. Logo no início de um livro em que hoje pego (*Corpo e Imagem*, de José Bragança de Miranda) cita-se o *Livro do Desassossego*: «se o coração pudesse pensar pararia». Não me lembro desta frase, mas ela estará lá. Tal como muitas outras.

(...) «Se o coração pudesse pensar pararia»; esta frase pode ser vista como um verso, ou como a pequena parte de um romance, ou como coisa que vai a caminho do ensaio ou, simplesmente (voltando ao início), como uma frase. No livro que referi cita-se o *Desassossego* enquanto se reflecte sobre a imagem. Nos livros em que se estuda tudo o resto que não a imagem, também se poderia citar o *Desassossego* de Pessoa. Para qualquer assunto, enfim, encontraremos uma citação vinda do livro. (...) Eis, pois, os efeitos evidentes de uma implosão: tudo o que antes parecia ocupar muito espaço e tudo o que antes parecia tão diferenciado é agora coisa uniforme concentrada no mínimo.

(TAVARES, 2019)

Deste modo, como uma implosão concentrada no mínimo, é possível apontar que todo o projeto da heteronímia de Fernando

Pessoa tem a ver com estrato, afecções, corpos e, mais do que nunca, agora, algum tempo depois, penso que também com uma individuação inoperosa. Por isso, todo o movimento da escrita de Gonçalo M. Tavares, digo no texto para o caderno, se dirige a esse impacto da impressão com os estratos, as afecções e os corpos que expandem a hora presente sugerida por Bernardo Soares: uma arte sem nexos, sem desejo de nexos, mundo de imagens sonhadas e com fome da extensão do tempo.

Afirmo ainda que esses três livros metamorfoseiam-se numa espécie de bailarina sem qualidades através de um saber enciclopédico que, inicialmente, é lançado até o termo nota, ou à expressão tomar nota, e, ainda, ao verbo, como ação plena, anotar, para depois se abrir a uma margem do que não está à vista da anotação. É interessante perceber também que a inscrição do termo nota, como étimo, leva a sinal, marca, indício, indicação. Ou seja, aí há algo de vestígio, mas, reabrindo o lance de dados, vestígios que apontam para um processo pleno de individuação da leitura como um método para uma constituição singular: uma comunidade única convocada para um pensamento COM que só seria possível diante dos usos de uma imaginação crítica.

Ainda.

No essencial primeiro capítulo do seu *As nuvens e o vaso sagrado*, Maria Filomena Molder convoca o que ela denomina como a «única comunidade humana» diante de uma ideia em torno do conceito de limite. Ela sugere que foi Kant quem considerou tal conceito de modo mais vasto e constante. E afirma que a imaginação e a razão são as faculdades cujas atividades reabrem as perspectivas de compreensão do que seja o limite — da fronteira ao limiar — até as oposições entre o familiar e o estranho, o conhecido e o desconhecido,

o manifesto e o oculto. E projeta, lendo a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, que:

(...) no coração do conceito de limite está posto um excesso, no sentido em que ultrapassar os limites, aventurar-se na imensidão, perscrutar o abismo, sofrer o apelo da transcendência, é a nossa verdadeira medida: o símbolo, a obra de arte, a ideia estética, a imagem originária providenciam-nos verificar aquela vertigem, que é o nosso único acesso a uma comunidade humana, concebida como resgate esplendoroso do litígio entre animalidade e racionalidade. Na experiência estética, o elemento animal não subverte o elemento racional nem é por este restringido até à exaustão e, por isso, só o ser humano é capaz dela.

(MOLDER, 2014, p. 18)

Todo movimento em torno dessa afirmação de um limite, de um limiar, entre a imaginação e a razão, ao ler Kant, para Molder, é um indicativo de que a imaginação tem um poder que nos torna capazes de mudar para um lugar onde nunca antes habitamos e, depois, para onde nunca habitaremos.

Gonçalo M. Tavares, por sua vez, leitor de Maria Filomena Molder, procura reestabelecer esse princípio ativo com a imaginação, ao imprimir um gesto de leitura que se constitui como um limiar entre o pensamento e a escrita. E faz isso também num ato convocatório para o seu *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol e Molder, Zambrano)* (2009). Um jogo com uma singularidade mais distante, mais díspar, com María Zambrano, e também com algo que aparentemente lhe seria mais próximo, com Maria Gabriela Llansol e Maria Filomena Molder. Este jogo é montado num tabuleiro infinito, como o do xadrez, não apenas a partir da escolha do que propõem essas três mulheres, essas três marias, esses lances de pequenas luzes em

estado de errância, mas também no que vem como traço e abertura de alguma travessia possível ao ler as proposições que saltam do pensamento de cada uma delas. Por isso, destacado dos outros dois livros da série, este sobre as ligações é, antes e ainda, uma aventura incessante com o limiar: a ação de anotar, tomar nota, a partir da leitura daquilo que vem do outro. E aí, como diz João Barrento, seguindo de perto Walter Benjamin, se a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático e o limiar um lugar onde fervilha a imaginação, o gesto de anotar vincula-se muito mais a um limiar e cumpre quer o seu lugar de vida quer o de pensamento escrito. Assim, se pensarmos como Jean Luc-Nancy, estamos perante de uma tentativa de «un contacto, un contagio: un tocar, la transmisión de un temblor al borde del ser, la comunicación de una pasión que nos hace semejantes, o de la pasión de ser semejantes, de ser en común» (NANCY, 2001, p. 115).

Por isso, é importante reparar que, no começo do livro, há uma dedicatória que se move a uma exigência — construir um paralelo em deslocamento: «Este livro é obviamente dedicado a María Zambrano,/Maria Filomena Molder e Maria Gabriela Llansol,/três escritoras cuja leitura exige de nós uma resposta,/um movimento paralelo, uma deslocação.» Numa observação rigorosa, pode-se ler que esta exigência move-se apenas pela busca por respostas, tal como indicado. Desta maneira, ela acabaria por anular de vez a leitura como um gesto para deixar perguntas ativas, o que advém de cada fragmento escolhido e recortado por Gonçalo para compor o seu livro. E que se esta construção — escolher, recortar, anotar — corre em paralelo, monta-se apenas um percurso de companhia sem provocar nenhum encontro, rócio, contacto, contágio, contaminação, mas apenas efeito. Noutra sentença, se entendemos com Jean-Luc Nancy que anotar é também tomar a causa do outro, ou seja, que anotar ainda é ler, é tomar o FORA, o EXTERIOR, como exposição de uma singularidade, nos apercebemos de que «este afuera mesmo

no es a su vez nada más que la exposición de otra arealidad, de otra singularidad — la misma, otra.» (NANCY, 2001, p. 57)

Para Nancy, com a anotação estamos perante um contágio entre um EU, que pode não ser sujeito, e o mundo, que seria uma forma de vida contra o poder, o que vive na intimidade de um ser estranho e, por sua vez, criaria um avesso à vida nua. Ora, ao anotar, não é a verdade de uma sentença o que importa, mas sim o seu deserto que a pode vincular ao sublime matemático: o do incomensurável, o da desmesura, aquilo que não se pode medir. É por isso que, para ele, anotar é uma ação livre do pensamento. O que Robert Scholes, no seu *Protocolos de leitura* (1991), aponta, de outro modo, como uma saída do protocolo: o do quanto escrever é encarar o texto e o mundo como inacabados, mutáveis e, mais ainda, do quanto ler é sempre um esforço conjunto entre compreender e incorporar. E isto tem a ver, diz ele, com antecipação, atualidade e, principalmente, memória. Faz uso da imagem de uma «educação da Virgem», que é quando todo protocolo desaparece, quando ficamos diante do fazer e só nos podemos dispor ao mundo com o nosso corpo no corpo do outro. Dispor naquilo que vem do outro como uma forma política, uma tomada de posição, para construir ainda algum possível.

Elas.

Convocar uma comunidade, como um princípio de método, é um exercício aglutinador e, ao mesmo tempo, apontado para o exercício do diferimento. Uma convocatória destas pode engendrar ambivalências infinitas e, por isso, diante da tarefa de escrever a leitura, tende a exigir uma maior atenção àquilo que se compõe como comentário. Gonçalo impõe, desse modo, uma tarefa incansável: primeiro porque parece entender que o comentário é praticamente uma condenação atribuída a todo o leitor que pretende escrever

a leitura; depois, quando se lança à literatura como comentário, neste seu trabalho das ligações, podemos ler o quanto reconsidera a ideia de ligação praticamente como um escrúpulo e tenta ampliar a ideia de resposta a um contragolpe. Vale, por isso, mesmo que rapidamente, lembrar do Gonçalo leitor de Séneca e de Cícero, por exemplo. E, deste último, a ideia de religião — *religio* — como aquilo que liga os homens aos deuses, logo, como aquilo que liga os homens aos homens: *relegere*, que depois deriva a *religare*. Para Jacques Derrida, em «Fé e saber», no Seminário de Capri, tanto diante de uma possibilidade, *relegere*, quanto da outra, *religare*, é necessário criar respostas, tentar responder, responder. Nesse sentido, a questão seria como reagir a uma disjunção. O contragolpe de Gonçalo M. Tavares configura-se nessas ligações assumindo o gesto do comentário como um desvio. E isto aparece textualmente quando, diante de uma anotação de Maria Filomena Molder, leitora de Benjamin, reescreve o sentido e afirma o seu impasse entre o comentário, o ensaio e a ficção crítica de uma literatura que contraria qualquer estado de repouso e procura, o tempo inteiro, fazer convites à imaginação para, subtilmente, dançar:

«**Método é desvio**», escreve Walter Benjamin, citado por MFM.

Método como aquilo que se faz depois de se ter tropeçado; ou: o movimento não planeado, espontâneo; para não cair depois de um desequilíbrio.

Se tocares (puseres as mãos) no vestígio, algo, afastado dali, se sentirá tocado, interrompido no seu percurso, agarrado. Ou ao contrário? Se agarrares o vestígio, aquilo que lhe deu origem aumentará, algures, a sua velocidade?

O relevante, o pressentimento: interferir nos vestígios é interferir na coisa que lhes deu origem. Um escritor cuja curiosidade sai da folha que está em frente de si no momento em que escreve?

O olhar desviado desvia. Porque o escritor não é um leitor que depois de ler a frase pode desviar os olhos para um sítio inexistente e ficar por aí largos minutos ou mesmo horas, num devaneio imaterial.

Para o escritor, pelo contrário, os devaneios deverão ser concretos; de tal forma materializáveis que possam ser colocados em sacos de plástico. O escritor está a fazer o que ainda não foi feito. O leitor pode pousar o livro, a frase não foge; o escritor odeia o acto de pousar, porque pousar é não fazer, e não fazer o que ainda não foi feito é um erro. Não fazer é o maior pecado.

(TAVARES, 2009, pp. 75-76)

Assim, nessas *Breves Notas sobre as Ligações*, como uma interferência do limiar entre leitura e escrita, pensamento e escrita, procedimento e gesto, aparece, primeiro, a força do pensamento de María Zambrano (Málaga, 1904–Madrid, 1991), um deslocamento engendrado entre Ortega y Gasset e Miguel de Unamuno que se apresenta para a construção de um impossível por dentro do real. Para Zambrano, toda a cultura é uma tentativa de tornar real um sonho, que advém da esperança, e o que define o homem é a sua necessidade antecipada para algum fazer. Ela entende o homem como um inadaptado à terra e que toda a sua tarefa estaria vinculada à construção de abrigos. E aí ela insiste, grosso modo, que muito mais do que responder ou encontrar respostas, não se pode parar de tecer perguntas acerca do ser que se pergunta pelo ser das coisas. A poesia projeta essas perguntas. Para Zambrano, a poesia é uma política, uma ética, um mistério, um acontecimento.

Ao lado, Maria Gabriela Llansol (Lisboa, 1931–Sintra, 2008), no seu ensaio-de-ficção-crítica espalhado em vários livros e composto entre a cena fulgor e o encontro inesperado do diverso, elabora

uma impertinência muito interessante e improvável para a literatura, quando afirma que não está interessada em fazer livros, mas que todo o seu desejo é escrever. Para ela, escrever é um duplo de vida, da vida. Toda escrita é erótica, ampla, expandida, sem posse, sem marcas e vem com uma despossessão radical. Diz ela que «A palavra é um dos meios de acção do corpo», depois estende a ideia para o quanto «A palavra é uma escrita do corpo: espécie de contabilidade que exprime conflitos e tensões»; e, ainda, numa cena de suor, que «A palavra é um roubo e uma violação do pensamento do outro» (LLANSOL, 2014, p. 29). Dessa maneira, Llansol projeta uma circunstância figural da sua escrita e propõe: «A esperança na escrita não foi abandonada — é uma sobreposição de imagens, e a última é-me indispensável.» (LLANSOL, 2014, p. 32).

O terceiro acesso dessas ligações está na linha filosófica inexprimível de Maria Filomena Molder (Lisboa, 1950), que se abre numa alegria, mesmo que breve, brevíssima, para o empenho de uma ação decisiva, como diz Raul Antelo num prefácio a um dos seus livros: chama atenção para a sua «reflexão sofisticada e irrequieta, absolutamente ímpar» para, depois, sugerir que «o lugar do prazer é na história e ele consiste numa conjunção abrupta e repentina de vários tempos contrapostos, onde a ação decisiva de um lance de dados fisga venturosamente a oportunidade e a vida passa a ser completamente preenchida no momento da alegria».⁶⁵ Uma questão alegre e seminal da ação decisiva da filosofia de Maria Filomena está na ideia de que o homem pertence à terra, de que a terra está sob o cuidado dos homens e de que é preciso tomar posição diante da história. As suas leituras de Goethe, Broch e Benjamin, por exemplo, são lampejos essenciais de uma tarefa crítica voltada

⁶⁵ «Coragem e Alegria», prefácio de Raul Antelo para o livro *Depósitos de pó e folha de ouro*, de Maria Filomena Molder, p. 11 (São Paulo: Lumme Editor, 2016).

para o uso da imaginação e sem medidas de apropriação meramente interpretativa. Gonçalo escreve no fragmento «Descrição minuciosa»:

(...)

Uma declaração de amor erudita. Homem sentimental que gosta de bibliotecas. A mulher ouve, mas não compreende: que queres dizer com isso?

O Sol deixa cair luz em cima do massacre. Os corpos acusam a coacção da imobilidade: o morto já não se aproxima, o cadáver perdeu a capacidade de se aproximar, mais ainda: a capacidade de esperar; sete mortos mantêm uma posição simétrica em relação às balas que receberam.

Por cima do massacre o sol mantém a velocidade média prevista. A natureza é demasiado grande para participar em ninharias; a tua família é um acontecimento regional, um pormenor minúsculo do planeta. O choro individual é praticamente um índice secreto.

«**sentimos agir os movimentos**» [MFM]; os movimentos são coisas que modificam os sentimentos, qualquer movimento é sentimental. Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrosa. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição mas na tentativa de passagem de uma coisa para um outro lado. Perdi algo na passagem, no transporte, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objecto com

três pernas. «**Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura.**» [MGL]

(TAVARES, 2009, pp. 60-61)

O que vem entre a citação de Maria Filomena Molder — «sentimos agir os movimentos» — e a de Llansol, «Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura» —, destacadas em negrito e quase como um parêntese que, ao invés de fechar, reabre a parte final do fragmento, é a ideia da leitura como uma transparência ao que se escreve: escrever como tradução e passagem antes e depois da leitura. O sentido das ligações, no plural, nesse gesto de Gonçalo, recupera «uma educação da Virgem» contra uma coação da imobilidade. Uma literatura de leitor, logo, corpo-móbil e boca faminta que se enlaça numa memória inaparente de envio por dentro das formas para agir nas bibliotecas sempre alheias arrebetando com a fronteira, lugar protocolar e burocrático, e abrindo um limiar, lugar expandido para a imaginação. Scholes diz que o risco é sempre o de, ao tentar desfazermos os protocolos de leitura, apenas armarmos um outro protocolo seguinte que não é senão a manutenção do anterior.

É quando o gesto de escrever a leitura se alarga, como um limiar, diante de uma anotação, de anotar, aí tem-se um consentimento exasperado para o fora. A anotação arma um jogo numa fala que não pode ser sacrificada, a da errância, para compor um sistema de imagens a partir do corpo daquele que escreve (uma escrita do corpo, com o corpo, que é capaz de dançar), que seria por sua vez o ponto de partida e um gesto para um começo ininterrupto, para aquilo que não para de começar entre corpo, pensamento e escrita. Nancy diz que não se pode separar corpo e pensamento, porque eles não são senão um tocar-se um ao outro: «El tacto de la fractura de uno por outro, de uno en

outro. Ese toque es el límite, el espaciamento de la existencia» (NANCY, 2003, p. 31). E, ao mesmo tempo, diz também que «todo el peso, toda la gravedad del pensamiento — que es él mismo un paisaje — no tiene como fin otra cosa que el consentir a los cuerpos. (Consentimiento exasperado)» (NANCY, 2003, p. 33). Indica ainda que é a este mundo que pertencemos como seres desejantes, porque o desejo é a falta e é a falta que modula a relação com o sentido, por isso, sem parar, tomamos nota: para lembrar, esquecer, rememorar, etc.

Ligações.

As ligações sugerem um corpo único, espaço suplementar, ao mesmo tempo adifóro e essencial, para tocar a si mesmo e a outros corpos também suplementares, e constrói uma constelação de sentidos através da imaginação. Lembra Nancy que «es la imaginación, en efecto, la que detenga el secreto de una fuerza original de la naturaleza, única capaz de verdaderas inauguraciones. La ficción poética es el verdadero — cuando no el verídico — origen del mundo» (NANCY, 2001, p. 101). O que Gonçalo anota de Maria Filomena Molder com um ajuste de contas da literatura a partir do problema da linguagem, tomando como exemplo a frase que desaba no poema como um lugar de partilha: «pensamento na palavra» e «propagação acústica». E comenta que:

A linguagem não pode ser um lugar de comunidade, de comunicação na pólis; a linguagem terá de ser o lugar do indivíduo, da incomunicação, do isolamento: *a frase que me isola é a frase que me conhece*, é a frase que me faz conhecer. As frases têm um lugar privado, não comunitário, ou então não são as minhas frases. Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem

necessidade de comunicar, *sem o pressentimento do negócio* que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial: para vender e comprar precisamos de nos encontrar num sítio comum, utilizando palavras comuns, não individuais. Ninguém faz negócios com o que não compreende. Compreender para fazer negócio; retirar a ambiguidade à frase.

Frases que não surgem por instinto negocial.

Frases que vêm da floresta.

(TAVARES, 2009, pp. 77-79)

Se o ponto é a frase que vem da floresta contra o imperativo das estruturas e instrumentos de poder, logo, a frase que vem entre o homem e o animal, sem o pressentimento do negócio, é a que pode recuperar o sentido radical de uma política das ligações como uma política para a escuta. Assim, numa deriva, entender que a convocação de uma comunidade é uma aprendizagem de leitura diante dos usos da imaginação crítica para a escrita. O gesto egoico de escrever sozinho, solitariamente, não só produz leituras domesticadoras como anula toda a nossa animalidade. E como diz o dramaturgo e ator francês Valère Novarina, no seu *O teatro dos ouvidos*: quando escrevemos, quando falamos sozinhos, quando queimamos o tempo e a vida persistindo em falar sozinhos, «a gente deve-se lembrar de ter sido um animal, a gente balbucia como um macaco velho que dança solitário, que se obstina no seu dispêndio inútil, como um velho surdo que não ouve mais a orquestra, que dança e vai cair» (NOVARINA, 2011, p. 29).

Referências Bibliográficas

- BADIOU, Alain — *Em busca do real perdido*. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. ISBN 978-855-1301-58-6
- BARRENTO, João — *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: EdUFSC, 2013. ISBN 978-853-2805-66-9
- DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (org.) — *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. ISBN 978-857-4480-03-9
- LLANSOL, Maria Gabriela — *Um arco singular: Livro de horas II*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013. ISBN 978-972-3715-44-6
- *A palavra imediata: Livro de horas IV*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. ISBN 978-972-3717-84-6
- MOLDER, Maria Filomena — *As nuvens e o vaso sagrado*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014. ISBN 978-989-6413-51-4
- NANCY, Jean-Luc — *La comunidad desobrada*. Trad. de Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001. ISBN 978-849-5897-00-8
- *Corpus*. Trad. de Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003. ISBN 978-849-5897-09-1
- NOVARINA, Valère — *O teatro dos ouvidos*. Trad. de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. ISBN 978-857-5778-29-6
- SCHOLES, Robert — *Protocolos de leitura*. Trad. de Lígia Gutierrez. Lisboa: Edições 70, 1991. ISBN 978-972-4408-29-3
- SOARES, Bernardo — *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. ISBN 85-7164-857-3-1
- STUDART, Júlia — O impacto da impressão, as breves notas. In *Breves notas*. Florianópolis: EdUFSC, 2010. ISBN 978-853-2805-02-7
- *O dançarino subtil — Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e o Reino*. Lisboa: Caminho, 2016. ISBN 978-972-2128-23-0
- TAVARES, Gonçalo M. — *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder, Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. ISBN 978-989-6410-49-0
- *Breves Notas*. Florianópolis: EdUFSC, 2010. ISBN 978-853-2805-02-7
- Entrevista — Os livros ardem mal. Coimbra, Disponível em: <http://olamtagv.wordpress.com/2009/01/03/inquerito-olam-goncalo-m-tavares/> (consultado em 21/08/2019)
- ZAMBRANO, María — *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000. ISBN 978-972-3703-48-1

8. O SENHOR TAVARES E AS TABELAS LITERÁRIAS

Maria Elisa Rodrigues Moreira

ORCID: 0000-0002-2177-7762

Resumo

Neste artigo discute-se a relação entre leitura e escrita na produção literária de Gonçalo M. Tavares, considerando-se como mote as especificidades das tabelas literárias produzidas pelo escritor e inseridas nos livros *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* e *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Entende-se que, ao optar pela forma da tabela como modo de registrar uma leitura convertida em escrita, Tavares imputa ao seu texto três relevantes efeitos narrativos: a imposição de um carácter fragmentário tanto à escrita quanto à leitura; a multiplicidade de possibilidades de combinação que esses fragmentos abrem ao leitor; e, por fim, a reorganização significativa que é possibilitada pela justaposição dos elementos sobre o espaço da tabela. Tais efeitos, que agem uns sobre os outros, impõem grande complexidade ao texto tavariano, que se apresenta como um tecido de leituras e escritas.

Palavras-chave: tabelas literárias; leitura; escrita; ligações

MR. TAVARES AND LITERARY TABLES

Abstract

This article discusses the relation between reading and writing in the literary production of Gonçalo M. Tavares, taking as *motif* the specificities of the literary tables produced by the writer and inserted in his books *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* and *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. It should be noted that, by opting for tables as a way of keeping record of readings converted into writings, Tavares embodies three relevant narrative effects into his texts: the imposition of a fragmentary character both to his writing and his reading; the multiplicity of combination possibilities that such fragments give to the reader; and, finally, the significant reorganization made possible by the overlapping of elements over the tables' space. Such effects, acting one upon the other, impose a great level of complexity to Tavares' texts, which are presented as a fabric of readings and writings.

Keywords: literary tables; reading; writing; connections

Ler essa perplexidade que é nossa no texto de Gonçalo M. Tavares. Escrever Gonçalo M. Tavares.

Pedro Eiras, *A moral do vento*

No verbete «Leitura», que Roland Barthes e Antoine Compagnon publicam no volume Oral/Escrito da *Enciclopédia Einaudi*, a reflexão desenrola-se em torno de uma questão principal: a dificuldade de conceituação da leitura em razão das suas múltiplas conformações. Mais que uma técnica de decodificação de textos escritos, os pesquisadores afirmam que a leitura é um modo pelo qual nos

relacionamos, de forma crítica, com os diversos textos que circulam em nossa sociedade. Ler é, assim, um «método intelectual destinado a organizar um saber, um texto, e a restituir-lhe todas as vibrações de sentido contidas na sua letra (...)» (BARTHES; COMPAGNON, 1984, p. 186). Por meio da leitura, acessamos e sistematizamos um conjunto de saberes socialmente dispersos. Tal sistematização, no entanto, pode assumir ela própria a forma da escrita, num processo de retroalimentação contínuo em que se passa a «escrever a leitura», tal qual o faz Gonçalo M. Tavares com uma explicitude ímpar.

O método taviariano, se assim podemos chamá-lo, de fazer da escrita um registro de leituras remete, em certa medida,⁶⁶ a uma série de «práticas eruditas de leitura e de escrita» que, conforme Christian Jacob (2008, p. 46), surgiram como efeitos do projeto intelectual que sustentou a formação da Biblioteca de Alexandria. Num artigo intitulado «Ler para escrever: navegações alexandrinas», o pesquisador francês retoma a conformação dessa biblioteca exemplar que se propunha a reunir, em um único espaço, «a totalidade dos textos escritos em grego ou traduzidos das “línguas bárbaras”» (JACOB, 2008, p. 47). Tal propósito implicava a necessidade de criação de uma série de práticas que garantissem a «apropriação» desses saberes acumulados, as quais eram mediadas pela leitura e pela escrita: traduções, anotações de leitura, grifos, comentários, redação de novos textos, citações tornaram-se atividades comuns que permitiam «dialogar com os autores mais antigos, atualizar os seus escritos ou o seu pensamento, confrontá-los com os livros contemporâneos», pois possibilitavam «justapor ideias, fatos e informações

⁶⁶ Como ressalta Christian Jacob (2008, pp. 54-55), a própria materialidade do livro — que, na Biblioteca de Alexandria, era um *volumen* a ser desenrolado e não um códice a ser folheado — interfere nas formas pelas quais os textos são apropriados pelos leitores. Essa questão será retomada adiante, ao tratarmos da especificidade das «tabelas literárias» de Gonçalo M. Tavares e das «práticas de leitura e escrita» que ensinam ou mesmo demandam.

formulados outrora por autores diferentes, separados no espaço e no tempo» (JACOB, 2008, p. 51).

Nessa perspectiva, afirma Jacob (2008, p. 55), «a leitura se encontrava na origem de todo texto alexandrino», que se construía com base em um uso da memória leitora que não dava muito espaço a referências precisas⁶⁷ e acabava por exigir, também do leitor, «uma capacidade de *refazer novamente as ligações* entre um texto e aqueles aos quais ele remete, que ele pressupõe, que imita, ou mesmo que plagia» (JACOB, 2008, p. 56, *italicos meus*). Parece-me possível afirmar o mesmo em relação à produção de Gonçalo M. Tavares: a leitura está na origem de todo texto tavariano. Esse movimento é explícito em grande parte de suas obras — livros como *Biblioteca*, *Histórias falsas* e *Uma viagem à Índia* ou os volumes que compõem a série «O Bairro» são alguns exemplos — assim como nas diversas entrevistas por ele concedidas, nas quais faz questão de afirmar que considera «a leitura a primeira parte da escrita» (TAVARES, 2010a) ou que «um escritor (...) tenha de ser, primeiro, um leitor» (TAVARES, 2007a).

Esse exercício de leitura-escrita assume, no vasto espectro da sua produção, formas bastante diversificadas, dentre as quais optei por realçar a construção daquilo que o escritor chama de «tabelas literárias», as quais ocupam espaço de destaque nos livros *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (TAVARES, 2007b) e *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)* (TAVARES, 2010b). Se os títulos dessas obras já indicam os protagonistas do diálogo a que Gonçalo M. Tavares se propõe —

⁶⁷ «(...) as próprias exigências do suporte tornavam necessárias práticas de memorização, no decurso da leitura. Procurar uma passagem particular num rolo devia ser uma tarefa difícil. Não se pode falar em paginação, embora em certos papiros as colunas de texto fossem numeradas. (...) [os autores antigos] Referiam-se, pois, a suas leituras citando, as mais das vezes de cor, o nome do autor, às vezes o título de sua obra, o número do livro, isto é, do rolo de papiro, mas a “referência bibliográfica” não ia muito além.» (JACOB, 2008, p. 56)

no primeiro livro com Barthes e Musil e, no segundo, com Maria Gabriela Llansol, Maria Filomena Molder e María Zambrano — e funcionam, assim, como uma espécie de sinalização ao leitor, a forma⁶⁸ pela qual esse diálogo vai ser tecido nas duas obras pode causar estranhamento e, até mesmo, certa dificuldade de leitura.

A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil é o único livro situado, na cartografia dos «Cadernos de Gonçalo M. Tavares»,⁶⁹ sob a rubrica «Bloom Books». ⁷⁰ Compõem-se pelos dois textos que dão título ao livro, «A Perna Esquerda de Paris» (TAVARES, 2007c) e «Roland Barthes e Robert Musil» (TAVARES, 2007d), entre os quais é difícil estabelecer uma relação precisa: o primeiro texto, como bem pontua Cláudio Daniel no prefácio ao livro, trata-se de «um relato que não é conto, novela ou romance, resistindo às tentativas de classificação habituais estabelecidas pela crítica literária» (DANIEL, 2007, p. 7) e afirmando, na ficção,

⁶⁸ «A forma da literatura é já literatura. Ou seja, isto: a comida não é só a comida, é também a mesa onde ela é colocada.» (TAVARES, 2007d, p. 137, seção 5, tabela 2, linha 5, coluna 3)

⁶⁹ Interessante reflexão sobre essa «cartografia» pode ser encontrada na dissertação de André Ricardo Duarte Santana, intitulada *Jogos do biográfico em Gonçalo M. Tavares*, defendida em 2017 junto ao Mestrado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, na qual o pesquisador pontua a conformação de um «Planisfério GMT» (SANTANA, 2017).

⁷⁰ Essa afirmação pode ser problematizada pelo livro *Breus notes sobre literatura-Bloom. Manifest: diccionari tecnoliterari dels Bloom Books*, publicado pelas Edicions del Periscopi (TAVARES, 2016) e em edição portuguesa em 2018. Este livro não consta da cartografia dos «Cadernos» que acompanha as edições portuguesas e brasileiras dos seus livros; no entanto, na nota inicial que o compõe, Tavares indica dois «livros-Bloom»: *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil e Uma viagem à Índia*. Não me deterei, nos limites deste artigo, sobre o que seriam os «livros-Bloom» ou a «literatura-Bloom» a que este livro direciona, nem sobre os motivos pelos quais, na cartografia, o segundo livro citado não está classificado como pertencente à série «Bloom Books» (o autor menciona o fato de *Uma viagem à Índia* ser um livro tão diverso que poderia ser um híbrido de «literatura-Bloom» e qualquer outra coisa, mas afirma que *A Perna Esquerda* também poderia não ser «pura literatura-Bloom» — e eu me pergunto se essa afirmação não seria pertinente à maioria de seus livros). No entanto, chamo a atenção para o fato de que o que Tavares entende por «literatura-Bloom» pode ser um interessante operador de leitura para que pensemos a relação entre escrita e leitura em sua obra, em outra ocasião.

os problemas que o escritor levanta frente aos gêneros literários em diversas das suas entrevistas (TAVARES, 2009, 2010a, 2011). No entanto, várias figuras que nele aparecem persistem no segundo texto (como o cão ou a água, por exemplo, além do próprio Roland Barthes) ou nele se materializam (como as discussões sobre o espaço vazio, o silêncio ou o modo de organização dos textos). O segundo texto, por sua vez, consiste em nove seções (ou capítulos), nas quais se encontra distribuída uma série de tabelas com configurações distintas no que diz respeito aos números de linhas e colunas, sem que haja qualquer texto além daquele inserido nas células, a não ser os números das seções.⁷¹ Não se sabe sequer como adentrar neste texto: não há nenhuma indicação no eixo horizontal ou no vertical, nenhuma sugestão que encaminhe para um percurso de leitura determinado, de modo que é no próprio processo de leitura que o leitor procura identificar os caminhos mais pertinentes a seguir.⁷²

Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano) ocupa outro espaço na cartografia tavariana: é um dos atuais quatro volumes que se agrupam sob a rubrica «Enciclopédia», ao lado de *Breves Notas sobre Ciência*, de 2006; *Breves Notas sobre o Medo*, de 2007; e *Breves Notas sobre Música*, de 2015. Se os quatro volumes

⁷¹ Apenas a seção IX traz, logo abaixo do número, um texto: «Ensaio sobre Roland Barthes e Robert Musil (a literatura)». Tal inscrição, no entanto, não auxilia no processo de leitura mas, antes, soa como uma redundância. Recordo-me, aqui, de Jorge Luis Borges, escritor que recorria a elementos textuais que normalmente são auxiliares nos processos de leitura e escrita (como prefácios e notas de pé de página) subvertendo sua finalidade e utilizando-os para provocar questões e dúvidas em seus leitores.

⁷² Gisela Bergonzoni, em «Barthes e Musil, como viver junto: as tabelas literárias de Gonçalo M. Tavares», inicia sua reflexão descrevendo seu método de leitura desse material singular: «Um caminho de estranhamento, que consistiu na repetição, inúmeras vezes, de um mesmo movimento de leitura: primeiramente procurar entender o significado de cada fragmento. Depois, tentar classificá-lo de alguma maneira quanto ao gênero. Em terceiro lugar, buscar encontrar a continuação de cada fragmento. E, em seguida, traçar a lógica de disposição desses fragmentos, visto que não havia propriamente uma continuação, mas uma relação entre eles.» (BERGONZONI, 2015, p. 50)

mantêm como elemento comum os textos curtos, muitas vezes na forma de aforismos e com forte carga poética, o único a apresentar «tabelas literárias» é aquele dedicado às ligações. Essas tabelas, entretanto, estão organizadas de modo distinto àquele verificado em «Roland Barthes e Robert Musil»: o volume dedicado às ligações é composto por uma série de textos fragmentários, divididos em secções tituladas — muitos dos títulos são citações das autoras em foco —, algumas das quais compostas por tabelas, também estas com configurações diversificadas mas que, ao contrário daquelas encontradas no outro livro em análise, já nos apontam alguns possíveis movimentos de leitura.

A opção pelas tabelas como modo de escrever uma leitura tem, ela própria, uma série de efeitos tanto sobre o texto que se propõe àqueles que as lerão quanto sobre os textos com os quais elas dialogam, a começar pelo próprio *espanto* que a sua forma provoca no leitor: o espanto é a fonte do pensamento, afirma Tavares recorrendo a George Steiner que, por sua vez, havia recorrido a Heidegger⁷³ — a «fonte do pensamento genuíno é o espanto» (STEINER, 1990, p. 54 *apud* TAVARES, 2013a, p. 25).⁷⁴ Eleger a tabela como forma é, assim, eleger o espanto e o estranhamento como motores do pensamento, e garantir, de certa forma, que a literatura «(...) seja um prazer que o obriga [o leitor] a parar, a pensar», que se reafirme «como um lugar de paragem» (TAVARES, 2011, não paginado). Abordarei, aqui, três desses efeitos que me parecem relevantes para a reflexão a respeito da relação entre leitura e escrita na obra de Gonçalo M. Tavares: o caráter fragmentário imposto pelas tabelas

⁷³ Convém recordar que para essa reflexão sobre espanto e pensamento, Heidegger recorre a Platão («É verdadeiramente de um filósofo estes páthos — o espanto; pois não há outra origem imperante da filosofia que este.») e a Aristóteles («Pelo espanto os homens chegam agora e chegaram antigamente à origem imperante do filosofar»), que já associavam o espanto ao filosofar (*apud* HEIDEGGER, 1999, p. 37).

⁷⁴ «Só a ligeira deslocação do óbvio é capaz de provocar o espanto». (TAVARES, 2007d, p. 153, seção VIII, tabela 1, linha 2, coluna 2)

tanto à leitura quanto à escrita; as possibilidades de combinação que esses fragmentos possibilitam ao leitor; e a dimensão de justaposição oriunda da organização espacial da tabela. Esses três efeitos agem uns sobre os outros, recorrentemente, fazendo do texto do escritor português um material de grande complexidade.

A questão do fragmento é recorrente na obra tavariana, seja na materialização de suas produções, seja nas reflexões por ele propostas sobre o assunto, as quais ganham destaque em *Atlas do corpo e da imaginação* (TAVARES, 2013a). Chama a atenção a maneira pela qual, nesse livro, o fragmento é apresentado tanto como forma de pensamento quanto como forma poética: com caráter prioritariamente ensaístico, o *Atlas* é um território em que se interpolam diferentes textualidades — uma série de aproximadamente mil imagens produzidas pelo coletivo português Os Espacialistas, o texto ensaístico que conforma a parte central do livro e os textos narrativos breves ou longos, em formato de legendas, que acompanham algumas das fotografias e se dispõem às margens do texto central. Além disso, as mais de quinhentas páginas do livro estão organizadas em quatro grandes seções — I. O corpo no método, II. O corpo no mundo, III. O corpo no corpo e IV. O corpo na imaginação — que, por sua vez, se subdividem em subseções, as quais também se subdividem, o que faz com que o texto conte com cerca de quatrocentas partições.

O fragmento é tomado, neste livro, como um potencializador do pensamento, ou, para retomarmos a imagem do próprio escritor, como uma «máquina de produzir inícios»: «O fragmento é, pela sua natureza, *um ponto onde se inicia*; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo» (TAVARES, 2013a, p. 41, itálicos do autor). A tabela literária, nessa perspectiva, pode ser pensada como essa máquina de produzir inícios elevada a uma potência n , se tomarmos cada célula que a compõe como um fragmento que pode dar início a alguma coisa. A sua forma nega a

perspectiva de que «um livro esteja sempre a depender das páginas anteriores ou das páginas seguintes, e que a pessoa, só ao final do livro, receba qualquer coisa» (TAVARES, 2009, não paginado), garantindo, antes, «que um único fragmento (...) tenha valor por si próprio» (TAVARES, 2009, não paginado).

Vejam, por exemplo, o texto inscrito na primeira célula da tabela inicial de «Roland Barthes e Robert Musil» (linha 1, coluna 1): «A literatura não tem forma, com exceção da forma das letras do alfabeto. Todos os géneros literários são a imposição de uma força exterior sobre a literatura» (TAVARES, 2007d, p. 91). Ao ler esse fragmento, se tento, como mencionou Christian Jacob, *refazer as ligações* que podem ter levado à sua escrita, deparo-me com uma série de possibilidades: penso em Jorge Luis Borges e em sua «Biblioteca de Babel», cujos limites eram apenas as letras do alfabeto (BORGES, 2007); penso em Barthes e em sua *Aula*, afirmando a literatura como a única trapaça possível frente ao fascismo da língua (BARTHES, 2007) — e essa remissão é aqui ainda mais esperada, pelo próprio título do texto tavariano⁷⁵ —; penso no próprio Tavares e no seu já mencionado desconforto frente à classificação dos textos literários em géneros... Este é, certamente, o traçado de ligações particulares, que dizem do meu próprio repertório de leituras,⁷⁶ o que, de certo modo, torna ainda mais potente esse produtor de começos que é o fragmento: ele possibilita «que o leitor intervenha e, portanto, que pense, que reflita» (TAVARES, 2009, não paginado) por meio de uma miríade de combinações de leituras.

⁷⁵ Para uma leitura a respeito do Barthes que transparece no texto tavariano, cf. BERGONZONI (2015).

⁷⁶ «Ninguém tem palavras para os outros. Cada um tem palavras para si, e são essas que utiliza. Mesmo quando falas para o outro, dizes para ti as palavras. Mesmo quando chamas alto o nome da pessoa que amas. A linguagem é egoísta, não tenhas ilusões. É tua propriedade.» (TAVARES, 2007c, p. 46)

Continuo a percorrer estas tabelas, sem rumo certo, tendo como método o que Tavares chama de «avanço hesitante»: progrido por «linhas exaltadas», «atrás de uma certa intensidade sentida» (TAVARES, 2013a, p. 26), sem saber ao certo o destino — afinal, «que pode ainda descobrir quem conhece já o destino?» (TAVARES, 2013a, p. 27) —, procurando encontrar os indícios de algumas leituras tavianas,⁷⁷ a conformação de um dado pensamento sobre a literatura. Mas sei que minha busca é uma busca «sem-resposta»,⁷⁸ que apenas me levará a outros inícios e a novos percursos: é impossível *refazer as ligações* do autor, e o que se faz nesse processo é antes *criar* uma série de *outras possíveis ligações* mediadas pela minha própria leitura.

Paro em outra frase, que me faz refletir sobre as opções do autor pela escrita fragmentária, pela forma da tabela. Encontro-me na segunda tabela da primeira seção (linha 2, coluna 2), e leio: «Uma frase determinar o assunto da frase seguinte; tal parece-nos um exagero, um excesso, a sensação de que algo nos quer obrigar a qualquer coisa» (TAVARES, 2007d, p. 93). Estabeleço, aqui, um diálogo com o primeiro fragmento lido nessas tabelas literárias: elas estão a trapacear com a língua no momento em que rompem com a sequencialidade da narrativa, na medida em que resistem à determinação espaço-temporal imposta pela língua. Mas, ao mesmo tempo, essa tabela espantosa, enganadora, impõe-me ela própria uma leitura que não pode ser outra que não a do fragmento, a da ligação reticular, a do avanço hesitante...

⁷⁷ Para pensar a escrita de Tavares como o indício de suas leituras, cf. MOREIRA (2016).

⁷⁸ «Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta.» (TAVARES, 2013a, p. 28)

O último excerto citado fomenta outra ligação, desta vez com aquela que Gonçalo M. Tavares afirma ser uma das suas práticas de escrita: a redução, o enxugamento — e a conexão com umas das seis propostas de Italo Calvino para a literatura deste milênio no qual Gonçalo M. Tavares escreve, a rapidez, é para mim inevitável (CALVINO, 1995). Em uma de suas entrevistas, o escritor português afirma «trabalhar para o texto ser cada vez mais pequeno e forte», para «ganhar força à medida que perde palavras» (TAVARES, 2010c, não paginado). A frase inserida na tabela e aqui citada parece-me um desses textos fortes, um desses textos no qual se consegue «que a frase ocupe o menos espaço possível e que no menor espaço possível concentre o máximo de energia de que for capaz» (TAVARES, 2013b, não paginado). Deixo-me levar por essa energia e estabelecimento, na primeira tabela da segunda seção de «Roland Barthes e Robert Musil», uma nova ligação entre Barthes, a ideia tavariana de frase e a opção pela tabela como forma:

| | | | | |
|----------------------------|---|---|---|---|
| 2.º Capítulo | | | | |
| | Zero, disse. | | | Zero. |
| Uma sinistra luminosidade. | O balcão sujo. | O cavalo de perna amputada. Está tudo misturado. | Nuvens cobertas pela doença nos olhos de quem as tenta ver. | Uma mulher cega que fareja como os cães. |
| | Na cidade o espaço parece ter sido feito para bichos. | A cidade confunde comportamentos místicos com o cheiro a urina em certos becos. | | O velho conta um mito antigo em troca do cheque de valor significativo. |
| | O balcão sujo. | O cavalo de perna amputada. | Nuvens cobertas pela doença nos olhos. | |
| | Uma mulher cega que fareja como os cães. | | | «Tenho uma doença: vejo a linguagem» (Roland Barthes) |

| | | | | |
|---|---|---|--|--|
| | <i>O que me interessa em Roland Barthes é o modo de colocar a palavra em diagonal, como se assim ela fosse capaz de interromper o tráfego normal dos discursos.</i> | <i>As frases existem devido à ausência de uma doença eficaz. Falamos porque não nos dói o suficiente.</i> | | A multidão tem uma outra doença: não vê a linguagem. |
| Godard, claro. Há quem olhe exactamente para outro sítio. | | | | |
| | | | <i>Uma frase? «A mesma lâmina serve para delimitar o espaço, cortar a terra e trinchar a garganta do seu irmão sacrificado.» (Michel Serres)</i> | |

(TAVARES, 2007d, pp. 107-108, itálicos meus)⁷⁹

Num percurso ziguezagueante, elaboro o contato entre algumas células da tabela: linha 6, coluna 5; linha 7, coluna 2; linha 7, coluna 3; linha 9, coluna 4. A ideia de visualização da linguagem remete-me à própria estrutura da tabela e à imagem de diagonalidade da palavra traçada por Tavares a partir de Barthes: a tabela faz isso, torna a linguagem mais visível na medida em que interrompe a «normalidade» do discurso; ao mesmo tempo em que fortifica a frase, ampliando sua potência, ela exhibe sua fragilidade ao romper com a forma linear (é como se a frase sentisse, ali, na célula de

⁷⁹ Optei por reescrever as tabelas literárias citadas em razão da dificuldade, devido à diagramação da edição brasileira do livro, em utilizá-las como imagens. Respeitei o número de linhas, colunas e a distribuição dos textos nestas, o que me parece suficiente nos limites da reflexão proposta neste artigo.

uma tabela, dor suficiente para implodir); e, ainda, aproxima aquilo que aparentemente estava distante, como Roland Barthes e Michel Serres ou os diversos usos de uma lâmina.

Avanço pelas tabelas e as ligações estabelecidas mostram-se cada vez mais peculiares, arbitrárias, voláteis. Se, por um lado, o fragmento «obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado» (TAVARES, 2013a, p. 41), funcionando como um acelerador da linguagem e do pensamento, é também uma «abertura para o erro» (TAVARES, 2013a, p. 42), que instiga e exige a invenção de *novas ligações*⁸⁰ conforme os pontos de início e final que elegemos em nosso trajeto.⁸¹ A leitura das tabelas literárias se trata, antes de tudo, da eleição de uma determinada distribuição de percursos, do estabelecimento de certas conexões entre os elementos espalhados pelo seu território, da identificação de possíveis modos de circular por esse espaço inesgotável. É o que faço ao tentar entender como as células dessas tabelas se relacionam entre si, em decorrência tanto das múltiplas possibilidades de combinação que o «gênero tabela» me abre (posso combinar os textos das linhas e colunas de muitas formas diferentes, assim como traçar diversas associações entre as múltiplas tabelas e meu repertório de leituras) quanto do efeito de justaposição que possibilita. Afinal, «Os sítios influenciam o discurso», afirma o narrador tavariano (TAVARES, 2007c, p. 15) e, como visto com Jacob, interferem também nas formas pelas quais lemos: ler o texto disposto em uma tabela não é o mesmo que ler o texto disposto em uma narrativa sequencial.

O que me possibilita, então, a tabela, como leitora, ao colocar num mesmo espaço quadriculado uma série de frases esparsas,

⁸⁰ «Um texto gera quantos outros textos? Eis um valor importante.» (TAVARES, 2007d, p. 165, seção 8, tabela 9, linha 8, coluna 3)

⁸¹ «Por onde se começa? Onde se acaba? A única resposta é dizer: começa-se pelo sítio a que chamamos início e termina-se no sítio que denominamos final.» (TAVARES, 2013a, p. 40)

citações, remissões a autores diversos, vazios? Se «o pensamento *define espaços* e é definido por espaços» (TAVARES, 2013a, p. 31, itálicos do autor), como posso lidar com esse pensamento que se distribui pelo território de limites múltiplos que é a tabela? A que estratégias de leitura posso recorrer para compreender essa série de elementos que, em algumas ocasiões, parecem totalmente isolados e, em outras, organizados a partir de ligações que não consigo recuperar? Como recuperar esse pensamento que *circula entre sítios*, organizado em «gavetas com comunicação múltipla entre si, com buracos, com declives, com passagens óbvias e outras mais secretas», que abrigam «não materiais sólidos mas líquidos, materiais cuja essência [é] o movimento» (TAVARES, 2013a, p. 29), como a leitura e a escrita?

Uma possível resposta a essas questões pode ser encontrada nas reflexões de Bruno Latour em «Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções» (2008), texto no qual o sociólogo francês recorre à figura do Museu de História Natural para afirmar que a justaposição de diversos elementos em um mesmo espaço, sua organização em um quadro sinótico, possibilita a construção de um outro tipo de conhecimento, no qual «a perda considerável de cada inscrição isolada, em relação ao que ela representa, se paga ao cêntuplo com a mais-valia de informações que lhe proporciona essa compatibilidade com todas as outras inscrições» (LATOUR, 2008, p. 29). Se, por um lado, podemos pensar numa perda na precisão com o que conseguimos, nessas tabelas literárias tavianas, recuperar de Roland Barthes, de Robert Musil e do próprio Gonçalo M. Tavares, por outro podemos estabelecer entre os textos que a constituem, entre esses textos e outros textos, entre os autores citados (e entre esses e outros autores), uma série de novas ligações que talvez não se delineassem sem que fôssemos motivados pela sua aproximação nesse espaço comum que é a tabela. A justaposição nos proporciona pensar nas diversas possibilidades de afecção de

um texto sobre outro texto, na «força para ser fraco o suficiente para receber a força dos outros» (TAVARES, 2007d, p. 111).⁸²

Esse efeito de justaposição é mais claro — e talvez mais identificável, por ser mais explícito — em algumas das tabelas das *Breves Notas sobre as Ligações*. Neste livro, como o próprio título indica, o que se privilegia é o estabelecimento de *aproximações* a partir do texto literário, do processo leitura-escrita, aspecto que se percebe também na dedicatória com a qual Gonçalo M. Tavares abre o livro, direcionada a «três escritoras cuja leitura exige de nós uma resposta, um movimento paralelo, uma deslocação» (TAVARES, 2010b, p. 5). No volume estão dispostas seis tabelas: a primeira delas integra a seção «**há a lista dos dias, como o índice numa obra.**» [MGL], sucedendo um texto breve e organizando-se em três linhas e cinco colunas; a segunda tabela intitula-se «**Reclamações**»,⁸³ e consta de uma única coluna dividida em oito linhas; a terceira tabela é nomeada como «**Diálogo [1]**», e consiste em duas colunas e sete linhas; a quarta tabela equivale à seção «**movidos pela expectativa de encontrar**» [MFM], composta em duas colunas e oito linhas; as tabelas cinco e seis retomam a estrutura da terceira tabela, sendo intituladas, respectivamente, como «**Diálogo [2]**», com duas colunas e seis linhas, e «**Diálogo [3]**», com duas colunas e sete linhas.

A organização dessas tabelas — com exceção, talvez, da tabela 4 — parece propor um percurso de leitura mais direcionado e instigar a aproximação, e muitas vezes a comparação, entre os elementos nelas dispostos:

⁸² Seção 2, tabela 2, linha 15, coluna 4.

⁸³ O vocábulo «reclamações» está localizado na primeira linha; como consta no sumário como título de uma das seções, mantive essa perspectiva.

| Reclamações |
|---|
| «reclamando a recordação a saudade nostálgica: ter já visto, ter já visto.» [MFM] |
| O que pode fazer um homem que já viu, senão aceitar a cegueira? |
| Um bom pedaço de mundo, tenho-o já no meu estômago, o que se segue será perda. Como viver sem o instinto de conquista? |
| Dois homens cruzam cada um dos lados de um louco. E este fica curado. |
| |
| «enquanto o meu olhar aprendia a fazer poemas.» [MGL] |
| <p>O olhar não é um acontecimento final. É acção que digere, que planeia, que aceita o momento e o dia seguinte.</p> <p>Quantas vezes olhas para o que amas? Depois do amor assegurado deixarás de olhar. A terrível notícia também no amor: «ter já visto, ter já visto».</p> <p>E o homem que alegre corre pelas ruas: ainda não, ainda não vi!</p> |
| «Acaso a filosofia não destruirá a piedade?» [MZ] |

(TAVARES, 2010b, p. 24, negritos do autor)

O próprio fato de ser esta tabela configurada em coluna única já reduz os movimentos de leituras possíveis, pois os percursos serão traçados apenas na vertical. As citações em destaque funcionam como foco, e num primeiro movimento observo que os textos que se interpõem entre elas funcionam como espécies de desdobramentos que as acompanham, quase como «subtópicos» de uma seção. Mas logo vários complicadores se interpõem nesse percurso: a célula vazia, a célula que traz o que eu identifiquei como desdobramentos reflexivos dentro de si mesma, a célula que não vem acompanhada de qualquer desdobramento, o título (tenho dificuldades em relacionar a ideia de «reclamações» aos textos que preenchem o território da tabela)... Mas continuo a percorrer aquelas linhas e consigo traçar algumas ligações entre elas e, conseqüentemente, entre as escritoras que ali se situam. E é o fato de estarem ali, aninhados no mesmo espaço, que possibilita que esses pensamentos sejam por mim aproximados ou distanciados, que permite que eu diga: «Isso está dentro, *pertence a*, e isto está fora, *não pertence a*» (TAVARES, 2013a, p. 31, itálicos do autor). Nesse processo, alguns elementos

se mostram deslocados, e se concordo com Tavares que «*compreender é puxar para dentro*», e «*não compreender é empurrar para fora ou manter lá fora*» (TAVARES, 2013a, p. 31, itálicos do autor), deixo de fora a frase sobre o louco, que ocupa a quinta linha, pois não consigo estabelecer a ligação entre ela e as outras. Mas talvez esteja justamente nessa frase o desafio, aquilo que ainda se pode conquistar, a relação que «*ainda não vi*».

Outra tabela me provoca distintos movimentos de leitura, a começar pelo título, que já pressupõe uma *ligação*, uma *aproximação*:

Diálogo [1]

| Maria Filomena Molder | Maria Gabriela Llansol |
|---|--|
| «selo da propriedade» | «o todo se dispersou para nunca mais ser todo» |
| «A luz do mundo caminha por meio do que existe» | «ou uma mesa para colocar deus» |
| «Recomeçamos de outra maneira» | «(...) usa o pensamento contra aquilo que sente.» |
| «Pensar quer dizer precisamente caminhar em direcção a um que está à nossa espera.» | «se afinou intimamente na solidão» |
| «(...) dicção do mundo (...)» | «Dia sem inteligência» |
| «um combate pela clareza» | «não se transforma pela claridade, transforma-se pela inquietação» |

(TAVARES, 2010b, p. 30)

Nessa tabela, o direcionamento é duplo, e tem origem quer no título quer nos textos que encabeçam as colunas (linha 1, coluna 1: Maria Filomena Molder; linha 1, coluna 2: Maria Gabriela Llansol). Essa disposição do texto leva-nos a presumir que os textos de todas as demais linhas da coluna 1, apresentados entre aspas, sejam citações de Molder, ao passo que os textos das outras linhas da coluna 2, também entre aspas, tenham sido retirados de obras de Llansol. Além disso, a aproximação dos fragmentos em colunas contíguas possibilita uma leitura que associa os elementos de cada linha, de modo que procuramos, assim, tecer ligações entre as citações

(supostamente) de Molder e Llansol que compõem a primeira linha, as que compõem a segunda linha, e assim por diante. As perguntas que me faço ecoam questões do próprio Tavares: «(...) há tanta coisa a nossa volta, tantos acontecimentos, livros, autores: porquê seleccionar uns e não outros? porquê mais atenção a esta obra e não à outra do mesmo autor? a este conceito, a esta frase e não a outra?» (TAVARES, 2013a, p. 38).

A primeira tabela do livro também sugere uma direção de leitura: nela, a primeira coluna apresenta as iniciais das autoras com as quais Tavares dialoga — MFM, linha 1, coluna 1; MGL, linha 2, coluna 1; e MZ, linha 3, coluna 1. Nas colunas restantes, mesclam-se textos entre aspas (citações dessas escritoras?) e textos sem aspas (reflexões do próprio Gonçalo M. Tavares?). A justaposição e a distribuição dos elementos nesse quadro sinótico sugerem o estabelecimento de ligações entre Maria Filomena Molder e as células da linha 1, Maria Gabriela Llansol e as células da linha 2 e María Zambrano e as células da linha 3, e ainda nos levam a pensar em como cada linha se relaciona com as outras, aproximando e afastando as autoras e os textos que a elas associamos. Mas esse percurso não é simples e fica claro que, por mais que esteja explícita nessa tabela a leitura que conformou a escrita, ela não é recuperável por aquele que a lê: não consigo identificar os motivos que levaram à aproximação entre essas citações, por que motivo cada uma delas ocupa a linha que ocupa e não outra, enfim, não posso responder às perguntas que motivaram a escrita da leitura realizada por Gonçalo M. Tavares.

Recordo-me então de uma passagem de Tavares, deste mesmo livro — mas não localizada numa tabela —, na qual ele afirma: «Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada» (TAVARES, 2010b, p. 59). Acredito que seja isto o que as tabelas literárias apresentam: traduções desastradas de leitura, pois, «na passagem, no transporte» da leitura à escrita, certamente se perde algo, ao passo que se ganha

uma outra coisa: «A mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objeto com três pernas» (TAVARES, 2010b, p. 59). A leitura que realizo das tabelas literárias solicita a procura desse objeto de três pernas, leva-me a compreender que «não se transforma pela claridade, transforma-se pela inquietação». As tabelas literárias têm, portanto, a função de motores do pensamento, são máquinas geradoras de novos inícios, de outras leituras: a leitura-escrita de Tavares exige também de mim, leitora, o mesmo que as autoras com as quais ele dialoga exigem dele — uma *resposta*, um *movimento paralelo*, uma *deslocação*. Exige que «recomecemos de outra maneira» esse processo, «porque é indispensável não terminar. Deixar a quem lê a hipótese de fazer uso de uma ferramenta que ainda modifique algo» (TAVARES, 2007d, p. 173).⁸⁴

⁸⁴ Seção 9, tabela 2, linha 2, coluna 3.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine — Leitura. In *Enciclopédia Einaudi. Oral/ Escrito — Argumentação*. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. ISBN 978-972-2700-89-4. pp. 184-206.
- BARTHES, Roland — *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007. ISBN 978-853-1600-29-6
- BERGONZONI, Gisela Anauate — Barthes e Musil, como viver junto: as tabelas literárias de Gonçalo M. Tavares. In *Criação & Crítica*. São Paulo, 2015, pp. 49--55. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109020/107497> (consultado em 21/08/2019)
- BORGES, Jorge Luis — *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. ISBN 978-853-5911-23-7
- CALVINO, Italo — *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. 2.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. ISBN 978-857-1641-25-9
- DANIEL, Cláudio — O riso pensante. In *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. São Paulo: Lumme Editor, 2007. ISBN 20002-24-24109-6. pp. 07-10.
- EIRAS, Pedro — *A moral do vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2118-09-5
- HEIDEGGER, Martin — *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999. ISBN 85-13-00905-9
- JACOB, Christian — Ler para escrever: navegações alexandrinas. In BARATIN, Marc; JACOB, Christian (org.) — *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. de Marcela Mortara. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. ISBN 978-857-1082-28-1. pp. 45-73.
- LATOUR, Bruno — Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In BARATIN, Marc; JACOB, Christian (org.) — *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. de Marcela Mortara. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. ISBN 978-857-1082-28-1. pp. 21-44.
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues — Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. In SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (org.) — *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. ISBN 978-858-2174-91-3. pp. 98-108.
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues — O texto fronteiroço de Gonçalo M. Tavares. In *Revista da ANPOLL*. Florianópolis, n.º 36, pp. 420-434, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/694/749>. (consultado a 21/08/2019)
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues — A ciência de perseguir: Gonçalo M. Tavares e os indícios de uma literatura. In *Navegações*. Porto Alegre. Vol. 9, n.º 1, pp. 79-85, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/22709/14754> (consultado a 21/08/2019)
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues — Literatura, ciência, Gonçalo M. Tavares. In SILVA, Maria Ivonete Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues (org.). *Literatura: espaço fronteiroço*. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017. ISBN 978-859-2525-14-9. pp. 43-57.

- SANTANA, André Ricardo Duarte — *Jogos do biográfico em Gonçalo M. Tavares*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- STUDART, Júlia — *O impacto da impressão, as breves notas* (caderno de apresentação). Florianópolis: Ed. UFSC/Ed. da Casa, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M. — ENTREVISTA LER PARA TER LUCIDEZ. *Revista Entrelivros*, São Paulo. N.º 29, set. 2007.
- *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. São Paulo: Lumme Editor, 2007. ISBN 20002-24-24109-6
 - *A Perna Esquerda de Paris. A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. São Paulo: Lumme Editor, 2007. ISBN 20002-24-4109-6. pp. 11-86.
 - Roland Barthes e Robert Musil. In *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. São Paulo: Lumme Editor, 2007d. ISBN 20002-24-24109-6. pp. 89-186
 - QUANTO PESA UMA PALAVRA? Entrevista publicada no Portal Cronópios, 29 nov. 2009.
 - GONÇALO M. TAVARES, LITERATURA COMO PROJETO DE VIDA. Entrevista publicada no portal Saraiva Conteúdo, 22/06/2010. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/goncalo-m-tavares-literatura-como-projeto-de-vida/> (consultado a 22/08/2019).
 - *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.
 - O ROMANCE ENSINA A CAIR. Entrevista a Pedro Mexia, Lisboa, 27 de outubro de 2010. In <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (consultado a 21.08.2019).
 - GONÇALO M. TAVARES E A GLÓRIA DO PORTUGUÊS. Entrevista publicada no blogue da revista *Veja*, 03/09/2011. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/meuslivros/entrevista/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/> (consultado a 22/08/2019).
 - *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-2126-56-4
 - A LITERATURA É UMA INVESTIGAÇÃO QUE NÃO TERMINA. Entrevista. *Ipsilon*, Lisboa, 25/12/2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/12/25/culturaipilon/noticia/a-literatura-e-uma-investigacao-que-nao-termina-328998> (consultado a 22/08/2019).
 - O imperativo da literatura. In GONÇALVES, José Eduardo (org.), *Ofício da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, pp. 174-191. ISBN 978-858-2174-55-5
 - *Breus notes sobre literatura-Bloom. Manifest: diccionari tecnicoliterari dels Bloom Books*. Trad. de Pere Comellas. Barcelona: Ediciones del Periscopi, 2016. ISBN 978-849-4440-98-4

(Página deixada propositadamente em branco)

9. GONÇALO «MARIA» TAVARES: CORPO A CORPO COM ROLAND BARTHES

Gisela Bergonzoni

ORCID: 0000-0001-8666-0066

Resumo

O objeto deste ensaio são as investigações literárias e filosóficas de Gonçalo M. Tavares a respeito do corpo, que encontram muitos ecos na obra de Roland Barthes e lhe dão um prolongamento crítico e criativo, por vezes até ficcional. Para mostrá-lo, analiso alguns excertos do *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens* (2013) em que Tavares se revela um bom conhecedor do pensador francês. Nesses excertos, emerge a noção de «ligação», que será fundamental para a poética do leitor-escritor de Tavares. Examinando, em seguida, a presença de algumas «Marias» da obra de Tavares: Maria Bloom — que, segundo a minha hipótese, é uma espécie de Barthes transmutado em personagem feminina — e as três «Marias» (Zambrano, Molder e Llansol) homenageadas em *Breves Notas sobre as Ligações* (2009).

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares; Roland Barthes; corpo; intertextualidade; citação; autoria

**GONÇALO «MARIA» TAVARES:
INCORPORATING ROLAND BARTHES**

Abstract

The object of this essay is Gonçalo M. Tavares's literary and philosophical investigations about the body, which find many echoes in Roland Barthes' work and give it a critical and creative extension, sometimes even fictional. In order to show it, I analyze some excerpts from the *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens* (2013) in which Tavares proves to be a good *connoisseur* of the French thinker. In these excerpts, the notion of «connection» emerges, which will be fundamental to Tavares' poetics as a reader-writer. I then examine the presence of some «Marias» in Tavares' work: Maria Bloom — whom, according to my hypothesis, could be described as Barthes transmuted into a female character — and the three «Marias» (Zambrano, Molder and Llansol) honored at *Breves Notas sobre as Ligações* (2009).

Keywords: Gonçalo M. Tavares; Roland Barthes; body; intertextuality; citation; authorship

A obra de Gonçalo M. Tavares possui um contato estreito com a do escritor e ensaísta francês Roland Barthes. Trata-se de uma relação de continuidade, na qual o autor português reivindica uma filiação barthesiana, e, ao mesmo tempo, se concede a liberdade de interpretar a obra de Barthes à sua maneira e de lhe dar uma extensão particular. É o que acontece no *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, publicado em 2013 pela editora portuguesa Caminho. Nesse volume com mais de quinhentas páginas, Tavares propõe uma investigação filosófica e literária do corpo. O *Atlas* é ilustrado por centenas de fotografias produzidas pelo coletivo de artistas portugueses Os Espacialistas, legendadas

posteriormente por Tavares. O volume é dividido em quatro partes: I. O corpo no método; II. O corpo no mundo; III. O corpo no corpo; IV. O corpo na imaginação. Os numerosos subtítulos, assim como as notas infrapaginais, reforçam o caráter enciclopédico do texto. Mesmo que fragmentário e dotado de um forte tom poético, *Atlas do corpo* tem uma vocação acadêmica, como confirma uma nota do autor no fim do volume: o livro é uma adaptação da tese de doutorado de Tavares.⁸⁵

Contrariamente à sua dissertação de mestrado, transformada no livro *A temperatura do corpo*, que Tavares não inclui na sua bibliografia e que não desejou reeditar, o volume que resultou de sua tese de doutorado tem um lugar privilegiado em sua obra. O *Atlas do corpo* representa uma síntese de seus projetos literários, que gravitam em torno do corpo, da autoria, da linguagem, do espaço e da oposição entre indivíduo e sociedade. No fim do *Atlas*, aparece, pela primeira vez, um esquema que organiza todas as obras anteriores (à exceção de *A temperatura do corpo*), divididos em séries ou em subgêneros. Esse esquema, apresentado também no mais recente *O Torcicologologista, excelência* (2015), classifica o *Atlas do corpo* como pertencente ao subgênero «Atlas» — que pode ou não vir a abrigar futuros livros de Tavares. De certa maneira, pode-se dizer que todos os projetos literários do autor português são ligados ao conceito de corpo. É o que sugere o trabalho de Júlia Studart (2012) que, mesmo datando de dois anos antes da publicação do *Atlas*, ajuda a compreender a dimensão que o livro ocupa na obra de Tavares. Studart dá à escrita de Tavares uma concepção totalizante, unindo saber e ficção, matemática e filosofia,

⁸⁵ Segundo uma lista de teses defendidas na Universidade Técnica de Lisboa, a de Gonçalo M. Tavares intitulava-se *Corporeidade, linguagem e comunicação*. Orientada por Manuel Sérgio, a tese foi defendida em 2005 em Motricidade Humana, na especialidade Ciências da Motricidade. Lista consultada em <http://www.fmh.utl.pt/pt/servicos/biblioteca/teses> a 24/09/2019.

que estaria próxima da ideia de «esfera» do filósofo alemão Peter Sloterdijk. Esse trabalho começou, segundo Studart, com a atividade de Tavares como pesquisador e professor da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa: foi responsável por cursos sobre epistemologia da cultura e do pensamento contemporâneo, ministrados aos estudantes de artes, e por cursos de reabilitação psicomotora, direcionado a futuros professores tendo em vista o trabalho com estudantes portadores de deficiências. Matérias que estariam, então, no cruzamento entre conhecimento técnico, científico e filosófico. Mesmo que se trate hoje de um livro abandonado pelo autor, *A temperatura do corpo* ilustra o projeto de uma escrita em movimento: «Esse livro é, de alguma maneira, muito importante para um começo de compreensão das articulações da escrita de Gonçalo M. Tavares num deslocamento do objeto moderno: da representação para uma ideia em torno da repetição de um corpo “animalesco, emocional, maquinal” e “sem limites”» (STUDART, 2012, p. 25).

Porém, acredito que essa ideia de um corpo volátil e sem forma dê lugar, no *Atlas do corpo*, a uma indagação diferente. Trata-se aqui de uma pesquisa sobre aquilo que delimita o corpo: de início, o contexto de uma pesquisa científica, que delimita o seu objeto de estudo (correspondente à primeira parte do *Atlas*, sobre o corpo no método); em seguida, aquilo que separa o indivíduo do mundo (a segunda parte, sobre o corpo no mundo); depois, a identidade de si face aos outros e face aos objetos (o corpo no corpo) e, finalmente, o corpo como entidade capaz de imaginar e de criar (o corpo na imaginação). Nessa empreitada, que passa por pensadores como Gaston Bachelard, Nietzsche, Wittgenstein e Hannah Arendt, Barthes ocupa um lugar importante. Encontram-se, na primeira parte do *Atlas*, menções às *Mitologias* e aos ensaios do *Rumor da língua*; longas citações dos *Fragmentos de um discurso amoroso* alimentam as reflexões de Tavares a respeito das ligações amorosas na segunda

parte; um subcapítulo é inteiramente dedicado ao exame de certas passagens do *Roland Barthes por Roland Barthes* na terceira parte; a quarta parte menciona *O prazer do texto* e os comentários de Barthes a respeito de Bachelard em *A aventura semiológica*. No presente artigo, trabalharei sobretudo com as páginas que Tavares dedica ao *Roland Barthes por Roland Barthes* e ao *O prazer do texto*, nas quais o autor prolonga de maneira mais intensa a escrita barthesiana e mostra que é um fino conhecedor da obra do autor francês. São dois livros que marcam uma importante viragem na obra de Barthes, na qual o conceito de corpo ganha um espaço fundamental, como veremos a seguir.

Na terceira parte do *Atlas*, Tavares comenta vários fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), a excêntrica autobiografia na qual o autor refere-se a si mesmo ora usando a primeira pessoa do singular, ora a terceira. O texto começa assim:

Em Barthes, o corpo é muitas vezes ponto de partida; o homem bem tenta esquecê-lo, mas o corpo insiste: quer aparecer na vida do seu *proprietário*: «O meu corpo não existe para mim próprio senão sob duas formas correntes: a enxaqueca e a sensualidade».

(TAVARES, 2013, p. 188)

A conhecida citação de Barthes torna-se também para Tavares um «ponto de partida» para desenvolver uma reflexão sobre o corpo no espaço e no tempo, já distante dos dizeres barthesianos. Tavares escreve:

O corpo é, assim, um volume de tempo, uma coisa que ocupa espaço e tempo: o meu corpo ocupa o meu tempo, eis uma definição possível de alguém que está atento aos acontecimentos que

o rodeiam; ao mesmo tempo o meu corpo ocupa o meu espaço, isto é: sabe quais as possibilidades musculares da inteligência.

(TAVARES, 2013, p. 189)

Mais adiante, Tavares comenta o trecho intitulado «A costeleta» («La côtelette»), também no *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trata-se de um dos fragmentos mais divertidos e tenros do livro, no qual Barthes conta ter guardado por muitos anos, dentro de uma gaveta e enrolado numa gaze, um osso retirado de seu corpo por ocasião de um pneumotórax. Usando uma palavra do vocabulário alimentício — «costeleta», em vez de «costela» — Barthes dá um tom autoirônico ao episódio. Ele conta que acaba por atirar o pedacinho de osso do alto de sua varanda em Paris, «como se [ele] dispersasse romanticamente [suas] próprias cinzas, na rua Servandoni, onde algum cão deve ter vindo farejá-las»⁸⁶ (BARTHES, 1975, p. 641). Tavares cita e comenta longamente essa passagem, destacando a expressão utilizada por Barthes para iniciar esse relato: «Eis o que fiz um dia do meu corpo», que o autor português descreve como uma «frase provocadora de imediato de uma perplexidade pois é escrita como quem escreve: eis o que fiz um dia de uma mesa» (TAVARES, 2013, p. 189). A costeleta como um pedaço desligado do corpo — uma parte do «corpo no corpo», se nos lembrarmos da parte do *Atlas* onde se encontra essa citação de Barthes — será usada em uma reflexão de Tavares sobre o corpo enquanto objeto estranho ao sujeito:

Pensemos em quem aponta para um objecto que já foi essencial na sua vida, mas agora perdeu força, tornou-se

⁸⁶ «(...) comme si je dispersais romantiquement mes propres cendres, dans la rue Servandoni, où quelque chien dut venir les flairer». Trad. de Gisela Bergonzoni.

insignificante. Pensemos, por exemplo no amante que já não ama a apontar ao fio de prata oferecido pelo seu antigo amor, podendo nesse momento dizer: aquilo já fui eu. Na situação referida por Barthes, em que o homem aponta para uma parte do seu corpo que lhe foi retirada, a intensidade é multiplicada. Há uma nostalgia física: aquilo (aquela costeleta, aquele apêndice, aquele dente), aquilo já fui eu! Nostalgia violenta porque recordo um período que já passou e, ao mesmo tempo, aponto, tranquilamente, (afastado, portanto), não para algo a que meu corpo se ligou (como no exemplo de um objecto amoroso), mas sim para aquilo que apareceu já ligado, aquilo que nunca vi como desligado.

(TAVARES, 2013, p. 190)

O objeto contemplado como uma lembrança, exterior e já distante da realidade presente do observador, é aqui uma parte de seu próprio corpo, algo que lhe é literalmente intrínseco. De acordo com a leitura de Tavares do episódio da costeleta, o fato de se tratar de um osso de Barthes redobra o sentimento nostálgico. Ele ignora, assim, o lado extremamente cômico do trecho — não esqueçamos a palavra prosaica, «costeleta», que subverte a solenidade de um encontro consigo mesmo e, sobretudo, a imagem de um cão que poderia vir a farejar essa preciosa relíquia, que aqui se torna tão desprezível quanto um osso de galinha jogado fora. Tavares não oferece nenhum comentário sobre esses aspectos — mas não porque seria incapaz de ver o humor na anedota de Barthes. O cômico possui um lugar de grande interesse na obra de Tavares, sobretudo na série «O Bairro». O caráter austero que o episódio da costeleta ganha na leitura do autor português explica-se pela continuidade que ele lhe dá: trata-se de recolher certos elementos para desenrolar seu próprio pensamento e sua própria escrita.

Não seria este, no entanto, um procedimento normal — para não dizer banal — de todo texto acadêmico, que se vale da autoridade de outros autores para provar uma hipótese? Nesse caso, parece-me, há um desejo mais vivo de criação, de utilizar o comentário como um alicerce para fundar uma segunda escrita mas jamais secundária. O prosseguimento dado por Tavares ao episódio barthesiano da costeleta aponta para uma questão de «ligações» e «desligamentos» que não está evidente (e que não representa nem mesmo uma sequência lógica) no texto de origem. Entretanto, esse problema está no centro da poética de Tavares — uma poética em construção, que tento aqui captar em seu próprio movimento — e que parece prolongar (e ao mesmo tempo problematizar) certos estudos sobre a influência literária e a intertextualidade. No *Atlas do corpo* e, sobretudo, como veremos mais adiante, nas *Breves Notas sobre as Ligações*, Tavares joga luz sobre as ligações entre os textos, não para reforçar a ideia de que toda a escrita é uma reescrita (a exemplo dos estudos sobre a intertextualidade, que tiveram um papel fundamental na obra de Barthes), mas também não exatamente para pensar a escrita literária como uma batalha dos novos contra os antigos (tal como faz Harold Bloom, autor citado frequentemente por Tavares). Por meio das «ligações», ele constrói a ideia de um autor literário ativo e filial, que cria conexões e se adiciona àqueles que o precederam.

A costeleta de Barthes, pedaço inerente ao corpo e que se encontra, enfim, destacado, dispersado, serve assim como uma imagem a mais para alimentar o pensamento *in progress* das «ligações» que se desenha na obra de Tavares. Esse pensamento faz referência à literatura, mas também ao mundo físico — à natureza, aos elementos químicos, aos objetos fabricados pelo Homem. No que concerne à literatura, gostaria de sublinhar, no presente artigo, que a ideia de «ligação» de Tavares é subsidiária de uma problematização do conceito de corpo. Isso, de fato, aproxima-o da empreitada de Barthes,

sobretudo ao longo da década de 1970, quando o pensamento relativo ao corpo ganha uma grande importância em sua obra. O domínio progressivo da esfera corporal em seus escritos reflete o caminho teórico que ele percorre para criar uma noção de literatura baseada na emoção provocada pela leitura. Esta se concretiza em *O prazer do texto* (1973), um de seus livros mais relevantes. Como escreve Éric Marty,

O prazer do texto não desenvolve, de maneira alguma, uma apologia consensual e humanista do prazer da leitura, mas mais essencialmente, e talvez mais secretamente, toma a forma de uma espécie de autorretrato do corpo daquele que fala, um corpo «sublimado» e transfigurado pelo processo de leitura no qual o texto o engaja⁸⁷ (...).

(MARTY, *apud* BARTHES, 2002, p. 11)

A definição de Marty é justa ao notar que Barthes delinea, nesse texto, mais que um estudo dos efeitos da leitura, uma imagem de si enquanto autor, mas um autor-leitor, que lê dentro do prazer. Segundo Tiphaine Samoyault, autora da mais recente biografia de Barthes, a valorização da palavra «corpo» e a expansão da ideia de prazer acompanham o desejo do autor de transformar sua escrita e de experimentar uma visão de si próprio como sujeito móvel, descentrado, despedaçado. É nesse sentido que se engendra a autobiografia fragmentária citada acima, *Roland Barthes por Roland Barthes*, onde o próprio Barthes define o corpo como um

⁸⁷ «*Le plaisir du texte* ne développe donc nullement une apologie consensuelle et humaniste du plaisir de la lecture, mais plus essentiellement, et peut-être plus secrètement, prend la forme d'une sorte d'autoportrait du corps de celui qui parle, un corps 'sublimé' et transfiguré par le processus de lecture dans lequel le texte l'engage (...)». Trad. de Gisela Bergonzoni.

conceito-chave, uma «palavra-maná»⁸⁸ (BARTHES, 1975, p. 704) no seu vocabulário como autor. Segundo Samoyault:

A palavra «corpo» é considerada, assim, numa distância em relação ao próprio corpo, ao corpo de si. Ela permite, a partir desse momento, afastar e estilhaçar o sujeito, e não fazer do eu o centro ou o repositório de uma verdade. É compreendendo essa mobilidade e essa diferença do corpo que se deve abordar a escrita pessoal de Barthes. Ela não corresponde a uma virada autobiográfica nem à apreensão de um sujeito pleno (a subjetividade permanece uma questão distante na sua obra), mas a um deslocamento assumido da escritura para as iniciativas do desejo, que são também maneiras de projetar o corpo.⁸⁹

(SAMOYAULT, 2015, p. 513)

Tavares parece tomar para si esse desejo de Barthes, apodegando-se do corpo barthesiano estilhaçado e dando-lhe vários prolongamentos. *O prazer do texto*, que Samoyault define como um «manifesto» do deslocamento no pensamento barthesiano (2015, p. 516), é citado na última parte do *Atlas do corpo*, onde Tavares propõe uma pesquisa sobre o corpo criador. A partir de uma frase tirada por Barthes de *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert, Tavares escreve:

⁸⁸ «mot-mana».

⁸⁹ «Le mot “corps” se comprend ainsi dans une distance avec le corps propre, le corps à soi. Il permet dès lors d'éloigner et d'éparpiller le sujet, de ne pas faire du moi le centre ou le siège d'une vérité. C'est dans cette compréhension d'une mobilité et d'une différence du corps qu'il faut approcher l'écriture personnelle de Barthes. Elle ne correspond pas à un tournant autobiographique ni à la saisie d'un sujet plein (la subjectivité reste une question très éloignée de son œuvre), mais à un déplacement assumé de l'écriture du côté des investissements du désir, qui sont autant de manières de projeter le corps.» Trad. de Gisela Bergonzoni.

Esta relação directa entre prazer físico, corporal, de pele; e as palavras, a leitura de um texto, surge desenvolvida magistralmente em *O prazer do texto*, de Roland Barthes: «Leio em *Bouvard e Pécuchet* esta frase, que me dá prazer: “Toalhas, lençóis, guardanapos, pendiam verticalmente, presos por molas de madeira e cordas estendidas.”» Uma frase simples a sair da materialidade do suporte das letras para a materialidade que suporta a existência humana: o corpo. Não como se fossem feitos da mesma matéria — palavras e carne — mas como se, pelo menos, soubessem falar um com outro, comunicar, dialogar, influenciar-se. Palavras cerebrais e excitantes fisiologicamente. Perdem, assim, qualquer sentido, as divisões ingênuas entre inteligência e pele, racionalidade e sensação.

(TAVARES, 2013, p. 451)

Esse comentário de Tavares sobre Barthes, que culmina na frase em itálico, parece encontrar um equivalente ficcional na composição da personagem central de *A Perna Esquerda de Paris*, Maria Bloom, versão tavariana de Molly Bloom. Essa novela integra o mesmo volume, publicado em 2004 pela Relógio D'Água, de um curioso ensaio em formato de tabelas, intitulado *Roland Barthes e Robert Musil*⁹⁰, nas quais Tavares dispõe citações dos dois autores, micronarrativas de punho próprio e até números. Apesar de constituírem textos independentes, *A Perna Esquerda de Paris* e *Roland Barthes e Robert Musil* trazem muitas preocupações em comum — eu diria que é o diálogo com a obra de Barthes que liga esses dois escritos. Além disso, mesmo que haja um intervalo

⁹⁰ Para uma análise de *Roland Barthes e Robert Musil*, ver ANAUATE BERGONZONI, 2015.

de nove anos entre a publicação desse volume, em 2004, e a do *Atlas do corpo*, esses três textos provavelmente foram concebidos em momentos próximos, tendo em consideração que Tavares defendeu sua tese de doutorado, que serviu de base para o *Atlas*, em 2005 — um ano, portanto, após a publicação de *A Perna Esquerda...* Não seria exagerado visualizarmos, neste último, um desdobramento ficcional de diversas reflexões tratadas na tese de Tavares.

A Perna Esquerda... conta a história de Maria Bloom, que, como a mulher de Leopold Bloom no *Ulysses* de Joyce, é marcada pela sexualidade e pela leitura: «Maria Bloom por vezes era literária nas extremidades eróticas, o que aborrecia os homens. Preferiam que ela fosse erótica nas frases, erótica no alfabeto. No entanto existiam ainda outros dias.» (TAVARES, 2004, p. 13). Nessa novela, a primeira menção a Barthes evoca um pequeno excerto de «A retórica antiga», mesmo que Tavares nunca mencione explicitamente o título:

Maria esteticamente era como a escrita de Mallarmé: não se percebia se era bonita ou feia, atraente ou horrível. Tinha um corpo oblíquo, inclinado, semelhante a uma diagonal com ancas, um volume narrativo incapaz de fazer silêncio. Maria Bloom falava muito. O corpo de Maria Bloom tinha alguns lugares comuns — como sejam as ancas fartas e largas, mas tinha também alguns lugares raros: como os seus seios que pareciam discutir um com o outro; semelhantes — como um amigo filósofo havia dito — à tese e antítese de Hegel, mas para melhor. No entanto, quando Roland Barthes fala da importância da classificação: «diz-me como classificas, dir-te-ei quem és», encontra-se preocupado essencialmente com os nomes que se dão às coisas que não se movem. Porque, de facto, a única classificação possível para uma coisa que se move, isto é: que se modifica constantemente, é dizer: move-se.

Às coisas paradas podes chamar nomes definitivos. Em relação às coisas que se movem: corres atrás delas.

(TAVARES, 2004, p. 26)

Mesmo sem citar seu título, Tavares estabelece aqui um sofisticado diálogo com «A retórica antiga» («L'Ancienne rhétorique: aide-mémoire», 1970): publicado pela primeira vez na revista *Communications*, esse texto é um resumo do seminário «Recherches sur la rhétorique», ministrado por Barthes na École Pratique des Hautes Études entre 1964 e 1965. Barthes apresenta uma síntese histórica da disciplina retórica desde o século V a. C. até o século XIX, para em seguida sistematizar as figuras que compõem a *elocutio* e propor uma noção de retórica como uma espécie de máquina de produção de discursos. No excerto destacado acima, a citação tirada de Barthes — «diz-me como classificas, dir-te-ei quem és»⁹¹ (BARTHES, 1970, p. 195) — é, no texto original, uma paródia de um provérbio popular, que introduz a «paixão pela classificação»⁹² da retórica. No texto de Tavares, o provérbio parodiado por Barthes serve para relativizar a «classificação» do corpo de Maria feita no parágrafo precedente. Comparado à escrita de Mallarmé, o corpo de Maria transforma-se num discurso — que pode ser dividido, classificado, analisado — assim como o discurso persuasivo do orador ou o discurso poético. Porém, sendo algo que se movimenta, que está em constante deslocamento e mudança, o corpo de Maria resiste à classificação. É interessante observar que a primeira menção a Barthes é precedida de uma conjunção adversativa («no entanto»), o que sugere que o autor francês já era o assunto do parágrafo anterior. De fato, os «lugares comuns» e os «lugares raros» do corpo

⁹¹ «(...) dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es».

⁹² «passion du classement».

de Maria correspondem os *topoi* retóricos analisados por Barthes em «A retórica antiga».

E, da costeleta de Barthes, Tavares criou Maria

Funcionando um pouco como uma versão mais culta de Molly Bloom, leitora de romances e folhetins eróticos de baixa qualidade, Maria Bloom faz coincidir a fruição verbal e o prazer corporal, aproximando-se mais de Barthes que de Joyce. Gostaria de ir além e de propor que a personagem Maria Bloom seria uma espécie de Barthes feminino, totalmente investido no desejo, como se Tavares o imaginasse perdido em algum «texto de prazer». Além das relações estreitas com *O prazer do texto*, a caracterização de Maria em *A Perna Esquerda...* encena uma intensa releitura do *Roland Barthes por Roland Barthes*. Quando Maria descreve sua infância, descobrimos que ela foi criada por entre prateleiras de livros, o que a fez ter uma estranha reação corpórea: «A educação recebida fez-me esquecer certos órgãos: como os pulmões. Ninguém nos ensina a respirar» (TAVARES, 2004, p. 33). Ora, o corpo que escreve e lê só se faz ouvir quando está doente ou quando está excitado, ensina-nos Barthes na célebre passagem de sua autobiografia, citada acima via Tavares — «o meu corpo não existe para mim próprio senão sob duas formas correntes: a enxaqueca e a sensualidade»⁹³ (BARTHES, 1975, p. 639). Maria, que tem também um quê da Alice de Lewis Carroll, possui uma percepção particular da linguagem: frequenta «aulas de paradoxos, duas vezes por semana, das seis às cinco e meia da tarde», mas «nunca chegava a tempo porque estava sempre adiantada» (TAVARES, 2004, p. 19); quando criança, sonhava

⁹³ «Mon corps n'existe à moi-même que sous deux formes courantes: la migraine et la sensualité.»

em ter uma dicotomia, que ela enfim encontra quando adulta, numa passagem que merece aqui um breve exame:

Maria Bloom tinha uma dicotomia. Tinha-a encontrado na rua, ontem, dentro da cabeça, ao fim da tarde. Maria Bloom estava muito contente com a sua dicotomia.

— Nunca tinha tido uma dicotomia, repetia ela aos amigos.

Quando pequena Maria sempre sonhara em ter uma dicotomia.

Maria Bloom estava então feliz. Olhava fixamente para a sua dicotomia. Era a dicotomia: Natural/Artificial.

— Que bonita, murmurava Maria sem largar os olhos sentimentais da dicotomia Natural/Artificial — É tão bonita!

Maria Bloom era uma mulher. Era, pois, mais sensível à beleza modesta das coisas do que a maior parte dos animais mortais. Nunca o homem ficaria, assim, maravilhado com uma dicotomia tão simples como: Natural/Artificial.

Mas Maria Bloom durante dias não a largou. Levava a dicotomia para todo o lado e mostrava-a às pessoas.

— Já viu a minha dicotomia? — perguntava ela.

Alguns amigos ao ouvirem isto, agitavam-se:

— Mostra lá essa dicotomia, estou há anos para a ver.

(TAVARES, 2004, pp. 24-25)

Essa divertida passagem poderia ser lida como uma continuação ficcional do fragmento do *Roland Barthes por Roland Barthes* intitulado «Eu vejo a linguagem», onde Barthes descreve a sua «estranha pulsão, perversa»,⁹⁴ de receber a linguagem dos outros como se pudesse vê-la: «Tenho uma doença: eu *vejo* a linguagem. (...) Da

⁹⁴ «(...) une drôle de pulsion, perverse (...)».

linguagem, sinto-me visionário e *voyeur*»⁹⁵ (BARTHES, 1975, p. 735). Fascinada por dicotomias (como Barthes, que trabalha frequentemente com oposições binárias como «escritor/escrevente», «legível/escrevível», «prazer/gozo» e assim por diante), Maria acaba por encontrar uma para chamar de sua. A dicotomia de Maria, Natural/Artificial, também está presente na obra de Barthes (notadamente no texto sobre a retórica antiga) e encontra um desenvolvimento importante em *A Perna Esquerda...* de Tavares, quando ele aborda as diferenças entre linguagem natural e artificial.⁹⁶ Brincando aqui com uma percepção da linguagem como perversão, Tavares transforma uma dicotomia em objeto de desejo, levando o «prazer do texto» — como aquele que Barthes identifica nas frases de Flaubert — para outro nível metafórico, mais próximo do sentido próprio da expressão. Encantada por uma simples dicotomia, pelo prazer que ela sente a partir de um texto, de uma leitura, Maria acaba por erotizá-la aos olhos dos seus amigos. Eles desejam ver a sua dicotomia — o seu texto — pois, como lemos acima, as suas extremidades eróticas são revestidas de matéria literária. No entanto, contrariamente a Barthes, Maria não é capaz de escrever: «Maria Bloom queria ser escritora, mas só sabia viver, não sabia escrever» (TAVARES, 2004, p. 50). E é por essa razão que Tavares escreve no seu lugar — no lugar deste Barthes travestido de personagem feminina e ágrafo. Nesse sentido, é interessante evocar a leitura (na verdade, as leituras) de Pedro Eiras de *A Perna Esquerda de Paris*. Em um dos três curtos ensaios dedicados ao livro presentes em *A moral do vento*, Eiras cria um diálogo entre um «Eu» e um «Outro

⁹⁵ «J'ai une maladie: je vois le langage. (...) Du langage, je me sens visionnaire et voyeur.»

⁹⁶ «A natureza é mais numerosa que a literatura, mas em compensação a literatura é mais rara que a natureza. Não há frases naturais, apenas frases artificiais. Artificial no entanto não é o mesmo que falso: é apenas algo que cresce de maneira diferente da natureza. Certas frases, depois de aparecerem, crescem tanto como certos animais ou certas plantas.» (TAVARES, 2004, p. 12)

eu» para discutir as estranhas distinções entre homem e mulher na obra de Tavares. A meu ver, o «Eu» chega a conclusões mais frutíferas que o «Outro eu», que acusa Tavares de essencialista:

Eu: Esquece. Foste injusto, trataste Gonçalo M. Tavares como essencialista por distinguir o homem da mulher. Mas repara: tudo o que ele escreve desloca os lugares do corpo. Que importa a distinção entre homem e mulher (supondo já que haja aí algum mal, o que é discutível!) numa escrita em que nenhum mapa do corpo é certo?

Outro eu: Tens assim tanta certeza de que não há mapas certos?

Eu: Há operações estranhas. É isso que me fascina em Gonçalo M. Tavares. Nenhuma doutrina certa, mas muitas operações disponíveis para um pensamento.

(EIRAS, 2006, p. 198)

É também o que me fascina na leitura de Barthes por Tavares, nessa transmutação de um corpo que lê num corpo que escreve, ou de um corpo masculino que escreve sobre um corpo feminino erotizado pelo texto. Em *A Perna Esquerda...*, o «texto de prazer» suscita uma concepção de organicidade entre o mundo sensível e o mundo mental, entre corpo e fala, que será explorada em toda a obra de Tavares e que se encontra, finalmente, encarnada na personagem de Maria Bloom. Carregando tantos elementos de *O prazer do texto*, da «Retórica antiga» e de *Roland Barthes por Roland Barthes*, é como se Maria Bloom tivesse sido criada a partir da costela — ou da «costeleta» — de Barthes. Mais do que uma referência recorrente na obra de Tavares, o autor francês é despedaçado nos escritos do autor português, a ponto de um pedaço de seu corpo tornar-se objeto de uma segunda escrita. A costeleta de Roland Barthes transforma-se numa imagem de Gonçalo M. Tavares, pois

ela contém doravante as «ligações» até então invisíveis, e que estão na base da poética do autor português.

As três Marias

É por meio das «ligações» que Barthes se torna, mais do que *corpus*, parte do corpo literário de Gonçalo M. Tavares, materializando-se em Maria Bloom. É curioso observar que outras «Marias» serão também agentes dessa metodologia de fruição e de utilização dos textos que Tavares chama de «ligações», e justamente no livro que mais discute essa questão no trabalho de Tavares: *Breves Notas sobre as Ligações*, o último de três volumes da série «Enciclopédia», publicados em Portugal em momentos diferentes. Juntamente com *Breves Notas sobre a Ciência* (2006) e *Breves Notas sobre o Medo* (2007), *Breves Notas sobre as Ligações* (2009) foram reunidas numa caixa, na edição brasileira, que dá a justa medida do projeto enciclopédico de Tavares. Numa escrita fragmentária que tenta fundar uma espécie de epistemologia absurda, essa série possui diversos pontos de contato com o *Atlas do corpo*. No presente artigo, proponho concentrar-me em *Breves Notas sobre as Ligações*, que, de certa forma, rompem com o formato dos dois volumes precedentes, pois adotam como ponto de partida a escrita de três mulheres: a filósofa espanhola María Zambrano, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol e a filósofa, também portuguesa, Maria Filomena Molder. Esse volume assinala também a aparição de uma personagem feminina, Lilith, protagonista de micronarrativas e que poderia ser interpretada como uma encarnação do que a escrita das três autoras desperta em Tavares.

As «ligações» assumem várias acepções ao longo do livro. A que mais se destaca é a das relações entre a leitura e a escrita, entre o escritor e aquilo que ele lê. Esse problema está na própria

estrutura do livro, construído inteiramente como um debate com as obras de Llansol, Molder e Zambrano. Ao passo que atesta um profundo respeito pelo trabalho destas três mulheres, Tavares apropria-se dele de maneira particular: as citações são destacadas pelo uso do negrito, mas aparecem fracionadas e fora de contexto, sem referência aos livros dos quais foram retiradas. Algumas delas não constituem nem mesmo frases, com sujeito e verbo (como é o caso de «**a corrida silenciosa da leitura**» [MFM], TAVARES, 2009, p. 63). Tavares menciona apenas as iniciais de cada autora, colocadas entre colchetes após a citação. Não há propriamente comentários sobre os trechos citados: eles funcionam como disparadores de uma escrita a meio caminho da ficção e do ensaio, e que, de fato, parece ter pouca relação com as obras de Zambrano, Molder e Llansol.

Breves Notas sobre as Ligações contém, ainda, como no *Roland Barthes e Robert Musil*, algumas «tabelas literárias» nas quais Tavares fragmenta e dispõe, lado a lado e de cima a baixo, em forma de colunas organizadas como num quadro do programa Excel, citações das três autoras. Em algumas das tabelas, designadas «Diálogos», Tavares expõe linhas e colunas preenchidas com tão-somente citações, como se ele se apagasse por trás dessa disposição com ares sistemáticos. Em algumas passagens, as citações abrem e fecham o pensamento de Tavares:

«sentimos agir os movimentos» [MFM]; os movimentos são coisas que modificam os sentimentos, qualquer movimento é sentimental. Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrosa. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição mas na tentativa de passagem de uma coisa para outro lado. Perdi algo na passagem, no transporte, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança

imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objecto com três pernas. «Escrevo na plena possessão das minhas faculdades de leitura.» [MGL].

(TAVARES, 2009, p. 59)

Uma citação de Molder, cujo conteúdo exato é ignorado, lança uma reflexão de Tavares sobre o movimento da leitura. A escrita seria uma transposição da leitura, um desvio, uma tradução desajeitada. É interessante observar que Tavares rodeia essa proposição com citações: a de Molder é o ponto de partida, a de Llansol dá o fecho. É como se o autor, por meio dessa operação, evidenciasse a ação metonímica da citação e expusesse o *modus operandi* do processo de transformação da leitura em escrita. Isso se dá tanto pelo discurso, que elabora um pensamento sobre a leitura-escritura, quanto pela disposição tipográfica, que faz com que o uso das citações desnude o processo de filiação entre os textos: a passagem abordada acima mostra graficamente que a escrita começa e termina com a leitura. Tavares aparece aqui como um leitor-crítico, que aplica uma grade de interpretação sobre o texto (por exemplo, ao reunir excertos de obras de Llansol e Molder numa tabela) e como um leitor-escritor que se insere entre os textos — como no caso exposto acima, no qual as citações abrem e fecham o texto, como se fossem parênteses. É a própria prática do copiar-colar ou do recortar-colar que parece aqui colocada em evidência. Uma prática, finalmente, inerente ao processo criativo, segundo Antoine Compagnon:

Escrever, porque é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica à qual ela preside, é leitura e escrita; ela conjuga o ato de leitura e o da escrita. Ler ou escrever é fazer um ato de citação. A citação representa a prática

primeira do texto, que está no fundamento da leitura e da escrita; citar é repetir o gesto arcaico do cortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, um modo de significação e comunicação linguística.⁹⁷

(COMPAGNON, 1979, p. 34)

Para entender a relação complexa que a citação estabelece entre o texto original e o texto no qual ela é inserida, Compagnon evoca a teoria da enunciação em Benveniste para afirmar que a citação é tanto um signo como um discurso, pois «faz do enunciado um signo ao mesmo tempo em que o enuncia»⁹⁸ (COMPAGNON, 1979, p. 34). Ler uma citação requer inicialmente um reconhecimento (e essa operação remete a outro sistema, assim como o signo aponta para a língua como um todo) e, em seguida, a compreensão (deve ser entendida como uma nova enunciação, tal como qualquer discurso). A citação exige, ainda, uma terceira operação de percepção do leitor: a interpretação. Trata-se de identificar a relação plural estabelecida entre o discurso que cita e o discurso original. No entanto, o trabalho de citação de Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre as Ligações* embaralha essas três operações exigidas do leitor, pois o signo é mutilado: mesmo mantendo as aspas e os nomes das autoras, Tavares entrega-nos citações entrecortadas,

⁹⁷ «Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique.» Trad. de Gisela Bergonzoni.

⁹⁸ «(...) Elle fait de l'énoncé un signe dans le même temps qu'elle l'énonce (...)».

comprometendo assim a referência ao primeiro sistema de enunciação. Se a citação é leitura e escrita, como afirma Compagnon, na obra de Tavares essa condição é levada ao extremo: a citação é leitura deformada em escritura.

A operação é similar à de *Biblioteca* (2004b), onde os nomes de autores servem para estimular uma escrita amplamente diferente das suas próprias. No caso de *Breves Notas sobre as Ligações*, onde os pontos de partida são as citações, o nome de autor também parece planar sobre a escrita de Tavares, e é visível nas entrelinhas: as três autoras escolhidas têm como prenome «Maria» (na forma composta, no caso das duas portuguesas, Maria Gabriela Llansol e Maria Filomena Molder). Mesmo que Tavares não evidencie essa coincidência, acredito que a escolha de três «Marias» para guiar esse livro se preste a uma interpretação, sobretudo porque o nome corresponde exatamente ao da personagem de *A Perna Esquerda de Paris*: Maria, essa mulher que não escreve, que é marcada pelo desejo, espécie de Barthes feminino encantado pela «sua» dicotomia Natural/Artificial. Contrariamente a esta Maria, as Marias das «ligações» escrevem, mas as suas escritas são desmembradas por Tavares. Elas constituem uma espécie de trindade que inspira uma escrita à parte. A reunião dos prenomes quase idênticos faz também pensar nas santas do Novo Testamento: Maria Madalena, Maria de Cleofas e Maria Salomé, as três discípulas mulheres de Jesus. Na América Latina, as «Três Marias» são o nome popular do cinturão de Órion, constelação na qual se veem três estrelas alinhadas. É como se essas três autoras constituíssem uma pequena constelação no céu de Tavares, orientando sua criação, sem no entanto exercer uma influência opressora. Isso ilustra como Tavares transforma a sua prática de citação num gesto de força em relação aos autores citados. Cortar, desmembrar, copiar, colar, para realizar ligações entre as palavras, as coisas, as ideias, os autores. Gonçalo Tavares faz de sua ficção uma grande exposição da operação de escrever como

ler, ao mesmo tempo «desrespeitosa» e «apaixonada»⁹⁹ (BARTHES, 1970b, p. 602), como Barthes descreveu seu próprio trabalho com a novela *Sarrasine*, de Balzac, que ele retalhou em unidades mínimas, nomeadas «lexias», em *S/Z*, de 1970.

Desde a invenção de «tabelas literárias» para dispor fragmentos de textos alheios e pequenas ficções em colunas, até o uso do nome de autor e de citações para desencadear uma escrita particular, Tavares desrespeita e, ao mesmo tempo, ama ardentemente os autores que povoam sua obra — ao ponto de arrancar uma costela (ou melhor, costeleta) de Barthes para criar a sua própria Maria. Quem sabe o misterioso «M.» de Gonçalo M. Tavares seja não mais o de um trivial «Manuel», mas o de uma oblíqua «Maria», incorporada à sua ossatura de autor?

⁹⁹ «Cette lecture-là, à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, parce qu'elle y revient et s'en nourrit (...).» Em «Écrire la lecture» («Escrever a leitura»), publicado no suplemento *Le Figaro littéraire*, em 1970, Barthes comenta a escrita de *S/Z*, lançado pouco antes. O texto foi novamente publicado em *Le bruissement de la langue* (*O rumor da língua*), de 1984.

Referências Bibliográficas

- ANAUATE BERGONZONI, Gisela — Barthes e Musil, como viver junto: as tabelas literárias de Gonçalo M. Tavares. *Criação & Crítica*. São Paulo: Colóquio internacional Roland Barthes Plural. ISSN 1984-1124. N.º especial (2015), pp. 49-55.
- BARTHES, Roland — L’Ancienne rhétorique: aide-mémoire. *Communications*. Paris: Recherches rhétoriques, ISSN 0588-8018. N.º 16 (1970), pp. 172-223.
- Écrire la lecture In: *Œuvres complètes, t. III. Livres, textes, entretiens, 1968-1971*. Paris: Seuil, 2002. ISBN 978-202-0567-28-2
 - Le plaisir du texte. In *Œuvres complètes, t. IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002. ISBN 978-202-0567-29-9
 - Roland Barthes par Roland Barthes. In *Œuvres complètes, t. IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002. ISBN 978-202-0567-29-9
- COMPAGNON, Antoine — *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. ISBN 978-202-0050-58-6
- EIRAS, Pedro — *A moral do vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006. ISBN 978-972-2118-09-5
- MARTY, Éric — Présentation. In BARTHES, Roland, *Œuvres complètes, t. IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002. ISBN 978-202-0567-29-9
- SAMOYAUULT, Tiphaine — *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2015. ISBN 978-202-1010-20-6
- STUDART, Júlia — *A Literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e o Reino*. Tese de doutoramento em Teoria Literária, defendida em 2012, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação de Maria Lúcia de Barros Camargo
- TAVARES, Gonçalo M. — *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D’Água, 2004. ISBN 978-972-7088-12-6
- *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. ISBN 978-857-7341-25-2
 - *Breves Notas sobre a Ciência*. Florianópolis: Editora da UFSC; edição da Casa, 2010.
 - *Breves Notas sobre o Medo*. Florianópolis: Editora da UFSC; edição da Casa, 2010.
 - *Breves Notas sobre as Ligações*. Florianópolis: Editora da UFSC; edição da Casa, 2010.
 - *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013. ISBN 978-972-2126-56-4
 - *O torcicolologista, excelência*. Lisboa: Caminho, 2015. ISBN 978-972-2127-66-0

**10. SOBRE AS ORIGENS (QUASE INVISÍVEIS)
DA ARTE SEGUNDO GONÇALO M. TAVARES:
UMA DIVAGAÇÃO ENTRE ESTÉTICA,
ÉTICA E MORTE**

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

ORCID: 0000-0003-1580

Resumo

Relações entre arte, morte e ética como experiências do autor em processo de alterização. Com base em Blanchot e outros pensadores, discussão de tais relações no conto «As origens (pouco visíveis) de um suicídio», de Gonçalo M. Tavares, em que a invisibilidade dos motivos de um suicídio se converte nas origens pouco visíveis da arte, seja como forma de enfrentamento quotidiano do vazio pela consciência em desamparo, seja como exercício de aceitação do Nada, «aperfeiçoando esta desilusão».

Palavras-chave: morte; arte; ética; autor; Gonçalo M. Tavares

**ON THE (ALMOST INVISIBLE) ORIGINS
OF ART ACCORDING TO GONÇALO M. TAVARES:
A RAMBLE BETWEEN AESTHETICS,
ETHICS AND DEATH**

Abstract

Relations between art, death and ethics as experiences of the author in the process of alter-action. Based on Blanchot and other thinkers, discussion of such relationships in Gonçalo M. Tavares's tale *As origens (pouco visíveis) de um suicídio*, where the invisibility of the motives for a suicide becomes the unseen origins of art, either as form of daily confrontation of the void by helpless conscience, either as an exercise in accepting Nothingness, «perfecting this disillusionment».

Keywords: death; art; ethics; author; Gonçalo M. Tavares

*Para escrever um único verso,
é necessário ter esgotado a vida.*

(BLANCHOT, 1987, p. 85)

Se o trabalho procura sondar as interessantes, embora espinhosas, relações entre ética, estética e morte, o que se pode dizer de novo ao fazer a conexão entre as leituras teóricas adotadas e os mais íntimos impasses do estudioso? Sem dúvida que há que se colocar uma premissa, seja ela qual for, uma convicção assim enunciada: a força da arte frente à morte. Não obstante, para que esta pujança se efetive, é preciso que o mediador — autor ou fruidor — se apague e ceda-lhe o lugar de honra. Mas como apostar numa prática que estilhaça o amor-próprio do ser humano pela eliminação de si numa escolha «suicida»? Haveria na arte uma direção do eu

necessariamente ética em favor do desconhecido, pronunciado por Rimbaud como *un autre*?

Certamente esta alterização ocupa a reflexão filosófica desde que se percebeu a ação permanentemente transformadora e desestabilizadora das verdades vigentes praticada pela arte. Bastando-se a si mesma, a ética da arte é eterna, intrínseca e não aplicável a uma determinada sociedade. Para muitos pensadores, a arte viceja no domínio extramoral por penetrar no campo do desconhecido, sem regras prévias, e, portanto, além do bem e do mal. Segundo Jean-Luc Nancy, em ressonância mallarmeana, a resistência da arte poética (que para ele não se restringe ao gênero poético) significa que «Ela não pronuncia (...) nada para além do que constitui o serviço da linguagem, num mesmo tempo a sua estrutura e a sua **responsabilidade**» (NANCY, 2005, p. 15, negrito meu). Por isso, afirma de forma peremptória: «Que não nos venham falar de ética ou de estética da poesia» (*idem*, p. 20), ideia compartilhada por Blanchot para quem «revolução e poesia são uma coisa só» (BLANCHOT, 2007, p. 366).

No entanto, há artes e artes e este não será o lugar para distinguir e discutir tema tão vasto. Também há éticas e éticas que não podemos desdobrar aqui e agora. A nossa intenção limita-se a articular arte e ética, considerando a natural inclinação da primeira para a superação do eu de que resulta o bem estético a serviço de outro, como defendeu Emmanuel Lévinas¹⁰⁰ nos seus estudos.

Certamente ambas são domínios conceituais forjados pela mente humana para que a vida transcorra de modo mais suportável diante da finitude. A arte realiza uma função neguentrópica ao resistir ao espetáculo soturno da dissolução dos sistemas termodinâmicos, dando-lhe uma resposta resoluta e orgulhosa: salva-nos, pelo menos temporariamente, «como um grande empreendimento de

¹⁰⁰ «A presença do Outro — heteronímia privilegiada — não fere a liberdade, mas a investe.» (*apud* DERRIDA, 2004b, p. 25)

saúde» (DELEUZE, 1997, pp. 13-14). Experiência de despossessão que ultrapassa o artesanato, a engenharia ou a técnica, a arte cria um território frágil cuja entrada é vivida como a experimentação do Nada e a possibilidade de acesso ao Tudo (o Perfeito e o Exato). De modo análogo, o Nada da morte participa do Tudo da vida pelos quais se alcança a vida-morte tecida invisivelmente longe dos nossos olhos, à exceção do poeta e do místico que lhe são familiares.

Vou-me, pois, ao microconto de Gonçalo M. Tavares,¹⁰¹ cuja materialização como corpo de linguagem configura uma expressão de arte. Nele, a palavra-chave é exatamente o Nada, o grande objeto que circula entre o narrador e as palavras do texto. A partir do título — «Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio» — somos levados a reconhecer neste pórtico — ou troféu como lhe chama Compagnon (1996, p. 71) — a alegoria da articulação necessária entre arte e morte. Apesar da má reputação do suicídio, aqui as suas origens estão relacionadas ao ato de criação e não em levar a cabo o gesto tresloucado de pôr fim à própria vida. Mallarmé levou a sua preocupação com a obra de arte a «confundir-se com a afirmação do suicídio» (BLANCHOT, 1987, p. 105) quando disse que ao aprofundar o verso em *Igitur*¹⁰² encontrou dois abismos: «Um [foi] o Nada... O outro vazio [foi] (...) o do [seu] peito» (*ibidem*). A experiência foi de tal modo modificadora que, após ter escrito esse poema, de resto abandonado, disse que se tornara impessoal e não era mais Stéphane.

Em outro tom, pode-se dizer que a arte é um suicídio consentido de afirmação de vida que se constrói sem pressa nas dobras da morte. A raiz da ética, como veremos, está neste apaziguado apagar-se do sujeito que carrega o nada dentro de si e que tem

¹⁰¹ Publicado na revista *Colóquio/Letras* n.º 173 (2010), e aqui reproduzido por deferência especial do Autor.

¹⁰² *Igitur* é um conto filosófico iniciado na juventude e publicado somente em 1925, muitos anos após a morte do poeta (1898).

a vocação para encontrar o nada em tudo. Ou, noutras palavras, este é um suicídio invisível e performativo que concede descanso provisório à alma carregada de desespero e angústia. Pela desposseção ensejada pela arte, ou seja, pela abdicação de si em nome do desconhecido, o indivíduo clareia a sua catarata moral, vê o outro, sente-o como a si mesmo e desfaz a distância intersubjetiva entre identidade e alteridade. A raiz da ética reside exatamente nesta nadificação do eu, operada pela arte, que se abre ao outro e à ventura de morrer para ver este pequeno deus sempre renovado em substância eterna. A ética da arte não se dá por meio de um conjunto de valores arrançados pela boa consciência, mas ancora-se na liberdade do funâmbulo que arrisca a vida na corda bamba para trazer bem-aventurança a si e aos outros; não comanda o comportamento, mas resulta de um encontro que produz a faísca da boa afecção, acumulação de potência que afasta a tristeza da morte física e entoia o hino da alegria espinozista, uma celebração na visão de Rilke.

O termo composto *etistética*, usado por alguns críticos, permite fundir os dois conceitos, que se podem enfraquecer caso não sejam considerados em conjunção, como fazemos neste trabalho. Não há estética sem ética se considerarmos igualmente a posição do leitor na opinião do poeta Manuel Gusmão: «(...), a alteridade é constitutiva da minha identidade, enquanto processo pelo qual me transformo naquilo que vou sendo (também pela leitura).»

Para ler o conto, recorro à lúcida intuição benjaminina que fez da alegoria a chave da estética moderna. Se *allós*, étimo grego de alegoria, quer dizer outro, a alegoria é a entronização da alteridade, como o outro da História ou o outro jacente sob a dominação do eu. Neste aspeto, Benjamin parece ter ultrapassado a melancolia, aproximando-se da visão deleuziana segundo a qual o escritor é «capaz de devolver-nos a fé no mundo» (DELEUZE *apud* PELLEJERO, 2009, p. 71) como uma consciência minoritária que se torna um

agente coletivo que clama por um povo nómada e não por uma comunidade-modelo.

Mas, para além das utopias tradicionais que alimentam uma ética da coletividade, por vezes equivocada, é mais vantajosa a suposição de que a arte é um território outro/hetero no qual a diferença e o novo emergem. A este estranho espaço heterotópico, apontado por Foucault na obra de Jorge Luis Borges (cf. 1981, pp. 7-8), Rancière rendeu-se. Em *A partilha do sensível*, o autor afirma a escrita como determinante de alterações da percepção do comum e criadora de novas territorializações por meio de um trabalho a que ele não ousa aplicar a noção de utopia, já que esta é portadora de dois significados contraditórios: o não-lugar que rompe com as categorias da evidência; o bom-lugar onde se ajustam o fazer, o ver e o dizer. Diante desta aporia, Rancière adota a noção foucaultiana para «reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível» ao dizer que «Les “fictions” de l’art et de la politique sont ainsi des hétérotopies plutôt que des utopies» (RANCIÈRE, 2000, p. 65).

Estas questões tangenciam o conto heterotópico de Gonçalo M. Tavares, como se verá, ao providenciar os dois aspetos num só espaço, por meio da arte poética de narrar em que a morte do autor toma a forma de suicídio em literatura.

Por que motivo o suicídio é tão caro aos artistas? Pensando em tantos que o praticaram, Nuno Júdice compõe uma listagem de autores portugueses como «Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Soares dos Reis, Mouzinho de Albuquerque, Trindade Coelho (...)» e, ainda, «Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca» (JÚDICE, 1997, p. 10). No entanto, não parece viável a hipótese de Júdice de que esta enumeração se relaciona ao caráter depressivo da cultura portuguesa já que todas as culturas são melancólicas em maior ou menor grau, havendo uma extensa lista de suicidas na literatura universal.

A morte voluntária, como discute Blanchot, tem duas formas. Uma refere-se ao suicídio no seu sentido trivial quando o sujeito dá fim à própria vida, modo por ele depreciado por ser fruto da impaciência e desatenção juvenil. Neste caso, trata-se de «uma falta contra a maturidade profunda» e recurso contra a dor, em que o suicida se nega a sofrer o pavor, «furtando-se ao insuportável» (BLANCHOT, 1987, p. 117), e atirando-se a uma morte prematura «como um capricho infantil» (*ibidem*). Por outro lado, existe a «morte justa», exata, «uma outra morte que não seja nem estranha nem pesada» (*idem*, p. 119) em que se pode «fazer da nossa vida e da nossa morte uma arte, e da arte uma afirmação sumptuosa de nossa pessoa» (*idem*, p. 121), livrando-nos da banalidade e aliviando-nos do desamparo. Para Rilke, mencionado por Blanchot, esta morte «amadurece no seio de nós próprios, ela é o fruto, fruto de doçura e de obscuridade (...) que nós devemos carregar connosco e sustentar» (*idem*, p. 121). O artista é aquele que estetiza a sua vida, mas também a sua morte, partindo dela como «a indigência que devemos remediar» (*idem*, p. 123). Segundo a lição de Rilke, «devemos ser os artífices e os poetas de nossa morte» (*idem*, p. 123) praticando uma sábia paciência aprendida com a natureza cujo modo de agir é misterioso. Não se trata, no entanto, de amenizar a estranheza da nossa morte, mas humildemente «entender nela o absolutamente estranho, obedecer ao que nos supera e ser fiel ao que nos exclui» (*idem*, p. 125). Nesta circunstância troca-se a passividade do «Morre-se» pelo folclórico «Eu morro», saltando da angústia para a alegria.

A propósito do suicídio coletivo comandado por D. Sebastião em Alcácer Quibir, Mário Lugarinho lembra a «morte do autor» cujo ápice foi a obra de Fernando Pessoa, consolidando um conceito que perdura em maior ou menor grau até a mais contemporânea produção literária. Há, então, este outro tipo de morte voluntária, a que Foucault aludiu ao desafiar os críticos literários presentes na sua conferência «O que é um Autor?», quando o dito

desaparecimento ficou colado à discussão do próprio conceito de sujeito: «Qual sujeito nos fala no texto literário, o que dele ouvimos, o que nele lemos? Tais perguntas passaram a estar na ordem do dia da literatura portuguesa pelo menos desde ORPHEU» (LUGARINHO, 2010, p. 15).

Ao suicídio diferido do autor, ao vazio que ele deixa aberto, não cabe ao leitor somente «preencher lacunas» como um estudante aplicado, mas aceitar o convite para entrar na morte de si no texto, estabelecendo um pacto de compreensão e aliança com o nada do autor. Como diz Pessoa em «Autopsicografia», os que leem o que o poeta escreve, na dor lida sentem bem, não as dores reais ou inventadas, mas só a dor que ele, o leitor, não tem, situação que revela o similar processo de alterização que abarca autores e leitores. Ao executar a obra, o autor vive uma experiência de morte, e não apenas de Graça, ao fingir que existe. A sua inspiração é a sua abdicação de si ou a entrada de Genius, aquele tipo de ser — «impessoal e pré-individual» (AGAMBEN, 2007, p. 16) — que se mostra como um anjo dentro de nós, mas que não se confunde conosco.

Encerrada esta introdução, vejamos como tais pensamentos atravessam o conto sem os dizer diretamente. Assim começa a narrativa: «Um homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio pede ajuda a outro homem» (TAVARES, 2010, p. 168). O conto fala, portanto, de dois homens a que daremos os nomes de homem 1 e homem 2. O primeiro pediu ao segundo «que fizesse algo divertido, que demonstrasse uma qualquer habilidade» (*idem*). Tanto importava «colocar o pé atrás do próprio pescoço, fazer arrulhos estranhos com a garganta, imitar animais através apenas do movimento dos olhos» (*idem*); o essencial era fazer algo que o distraísse do vazio. É desse modo que um homem pede ajuda a outro, que o convença da existência de algo dentro de si, pois «pelo menos neste segundo homem, o homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio não encontrará esse **nada** que tanto está habituado

a encontrar» (*idem*, p. 168, negrito meu). Tal é a expectativa do homem 1 que luta contra o seu mal-estar e que procura, com determinação racional, reconhecer algo que se oponha ao nada dentro de outra criatura da sua espécie, o que lhe daria a esperança de vencer o seu desespero contido.

O jogo de reiteração de palavras lembra-nos a irónica passagem vicentina «Todo Mundo e Ninguém» do *Auto da Lusitânia*, transformada em alegoria medieval, em que prevalece a intenção crítica e moral. No conto de Gonçalo, construído ao abrigo da alegoria benjaminiana, não há um quadro prévio de valores a defender ou a criticar. Para além de qualquer ironia, trata-se de um dilema construído no texto, em chave própria à estética moderna,¹⁰³ sem qualquer tábua a comandar a interpretação. O narrador na 3.^a pessoa está a falar de algo muito abstrato — o nada —, mas igualmente muito denso, com o qual o primeiro homem se depara ininterruptamente em todo o sítio. Timidamente ele introduz a fala do homem 2, ensaiando, se o texto não escorregasse para a ironia, uma hipótese de salvação:

— Podem procurar à vontade, dentro de mim não encontrarão o nada. Tudo em mim está ocupado e tem um sentido. Em mim, nem o homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio encontrará esse nada.

(*Idem*, p. 168)

No entanto, o narrador não quer deixar dúvidas no leitor dando-lhe esperanças vãs e, por conseguinte, elimina qualquer ambiguidade ao afirmar, perentoriamente, que o desejo do homem 2 é inalcançável, pois «ainda não nasceu (...) homem capaz de sair à rua e dizer [isso] a quem passa» (*idem*, p. 168), muito menos autorizar uma

¹⁰³ Em *Arte, sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, José Guilherme Merquior discute este conceito.

revista dentro de si. A esta altura, o narrador parece cerrar fileiras com a profissão de fé materialista do primeiro homem.

A primeira cena do conto é conduzida por este narrador na 3.^a pessoa, a falar da oposição entre dois homens, um primeiro de vocação niilista, e um segundo de feição idealista, este talvez uma espécie de ideal de ego¹⁰⁴ do primeiro, mas ambos narcísicos nas suas diferenças.

Após um espaço branco tem início a segunda cena da narrativa. Uma nova voz, agora na 1.^a pessoa, reafirma o dito do narrador anterior, fazendo-nos crer que se identifica com ele: «Ainda não nasceu, pois, homem que em público possa falar assim» (*idem*, p. 168). A narração prossegue até o final sob a condução do novo narrador que aos poucos vai produzindo uma terceira posição, alternativa aos extremismos dos dois homens imaginados na primeira cena. Este novo narrador sabe que não passamos de formas vãs da matéria, mas é desse nada que parte ao desistir de expedientes inoperantes, cabendo-lhe a reflexão de Mallarmé quanto à «potência do negativo» (BLANCHOT, 1987, p. 106) que estabelece o parentesco entre palavras pensadas, ausência, fala e morte. Como uma nova personagem, ele é a representação do sujeito comum que, ao fazer buscas nas condutas mais higiénicas de limpeza do corpo, percebe com clareza o nada dentro de si, e jamais uma alma plena de sentido, confundindo-se, a princípio, com o primeiro homem: «Tomo banho, escovo-me bem, ensaboo-me da ponta dos pés à cabeça, passando pelos órgãos mais íntimos. Seco-me com uma toalha e mesmo assim não consigo» (TAVARES, 2010, p. 169).

O que é que ele não consegue? Talvez evitar a evidência que dentro de si está algures o nada, mas, à diferença do homem 1, ele

¹⁰⁴ Como instância diferenciada do ego, «o ideal do ego constitui um modelo a que o indivíduo procura conformar-se» e cuja «origem é principalmente narcísica» (LAPLANCHE/PONTALIS, 1970, p. 289)

afirma a percepção do mundo que lhe deu «o direito e o dever de não o largar» (*idem*), assumindo o nada como parte da sua natureza. Portanto, a partir deste ponto, dá-se uma reviravolta na narrativa.

Ao receber o Prémio Saramago, Gonçalo M. Tavares foi ternamente alvejado pelo insigne patrono do troféu por escrever tão bem em tão curta vida. No entanto, o jovem escritor (na época com 35 anos) não se enquadra, na verdade, na categoria dos grandes estilistas da língua portuguesa, sendo antes um pensador, quase um filósofo, que escreve justo e reto atrás do seu pensamento, nem mais, nem menos. Tudo indica que o jovem autor, nascido nos anos setenta, não crê em metanarrativas salvíficas, nem põe fé na linguagem como edificadora de utopias. Talvez se identifique com este narrador na 1.^a pessoa do microconto, um *alter ego* movido pela força cega que o arrasta ao sabor do Acaso, tal como vemos no filme *Beleza Americana*, de Sam Mendes, cena aludida no conto de Tavares: «Faço ainda como vi em filmes: sento-me num banco do jardim, isolado (...) e tiro — do bolso de uma camisa — um saco de plástico que nada guarda dentro de si» (*idem*).

Tal exercício permite-lhe contemplar o nada no sítio que ele é enquanto animal com volume, identificado no saco vazio, «um veado cego pelo jardim da cidade, batendo imprudentemente contra árvores, caixotes do lixo e outros obstáculos.» (*idem*). A imagem do saco plástico vazio é o símile do seu nada, do qual pretende se desvincular, atirando-o «borda fora como se o corpo fosse um navio e o mundo alto mar, e o saco vazio a parte que» (*idem*) nele não o deixa «ter um sentido para todas as coisas» (*idem*). As imagens marinhas, tão caras à pátria, parecem inevitáveis — navio, mar — ao autor português. Ainda que o saco/o vazio avance por empurrões sucessivos para longe de si, a personagem-narrador sabe-se incapaz «de não tremer (...) diante do homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio» (*idem*), revelando a sua diferença em relação ao homem 1. Aqui se apalpa o terror deste que luta contra

o nihilismo convicto daquele com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio. Ao leitor ainda se permite supor que «um» pode ser o «outro» de cada um, numa alterização dinâmica que instala o Aberto como possibilidade da Arte.

Mais potente que o Amor é a Arte, ainda que ele se veja dotado de «um bem localizado nada a montar e a desmontar consecutivamente tenda algures na parte mais débil» (*idem*) do seu corpo, que um dia foi admirado por uma mulher, «por **descuido ou ilusão** de apaixonada» (*idem*, negrito meu). E se as palavras simpáticas são encobridoras do engano, mais perigosas se mostram quando são ditas, desfazendo-se a ilusão do Amor e fazendo-o sucumbir mais profundamente na consciência do nada que lhe coube pelo «facto de nascer» (*idem*). Finalmente, e por completo, só ele sabe que dentro de si há essa ponta do nada onde começou a sua depressão. No centro dela, no íntimo deste sintoma inerente ao ser, ele afirma a estranha soberania que lhe resta: a sua «firme vontade de morrer» que se vai «construindo, sólida e tranquila, como a construção sem pressas de uma casa» (*idem*).

A metáfora do saco de plástico serviu-nos, de certa forma, para tangenciar as fronteiras da arte moderna como alegoria da ruína. A arte não abolirá esse nada e, pelo contrário, será no seu acesso que o homem encontrará a possibilidade de uma sobrançeria secreta, inconfessada, na «margem soberanamente silenciosa da linguagem» (NANCY, 2005, p. 40), «ser silencioso» ou «um silêncio do ser», enfim, algo elevado que pode ser tocado e transformado em júbilo.

Diante da inevitabilidade do infortúnio, ponto de partida da depressão, sobra-lhe a decisão voluntária de uma lenta preparação. Comentando Bataille, disse Blanchot que «a experiência-limite (“a experiência interior”) é a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão» (BLANCHOT, 2007, p. 185). Derrida menciona *A escritura do desastre*, livro onde Blanchot conecta a literatura à morte ao tratar da autobiografia como forma

de sobreviver «por um suicídio perpétuo — *morte total enquanto fragmentária*» (DERRIDA, 2004, p. 43). Note-se que o conto de Tavares tem um padrão de ficção autobiográfica¹⁰⁵ a perpetuar alegoricamente a morte do autor.

Só pela experiência preliminar da morte, o homem atinge o impessoal e o pós-humano para aceitar o desamparo e a pequenez. Numa perspectiva ontológica horizontal, eis o narrador a ver-se «ao lado das toupeiras e com elas fazendo a melhor das amizades» (TAVARES, 2010, p. 169). O conto termina, não com a afirmação do suicídio real, tantas vezes experimentado por poetas, mas com a recôndita convicção de que a obra parte necessariamente desse nada, «cuja secreta vitalidade, força e mistério» (BLANCHOT, 1987, p. 106) podem ser experimentados na meditação e na realização da tarefa poética. Por isso, «não é possível **não** contar com a poesia» (NANCY, 2005, p. 32, negrito meu).

Como experiência da potência do negativo, Gonçalo M. Tavares realiza neste conto a epifania do nada, numa ultrapassagem do materialismo e do idealismo, pela aceitação da «morte donde extraímos o poder de não ser que é a nossa essência» (BLANCHOT, 1987, p. 107). Como disse Blanchot a propósito de Mallarmé, «quando não existe nada, é o nada que não pode continuar a ser negado, que afirma, reafirma, declara o não-ser como ser, a ociosidade do ser» (*idem*, p. 107). O nada em ação significa o «trabalho da ausência». Blanchot não está a falar da morte voluntária do tipo imatura, nem assim fala a personagem de Gonçalo M. Tavares. Não se trata, como vimos, de tematizar o suicida, mas de apanhar o objetivo de *Igitur* (cf. Mallarmé)

¹⁰⁵ O narrador do *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago diz que «Tudo é biografia», e «com mais razão ainda» diz que «Tudo é autobiografia» que «se introduz (...) como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa». Assim, em meio a «multiplicadas linguagens» o sujeito circula entre seus semelhantes «em relativo recato, em segredo bastante» (SARAMAGO, 1983, p. 207). Antes, o pintor havia se perguntado se «Quem retrata a si mesma se retrata» e se também quem escreve a si se escreverá? (SARAMAGO, 1983, p. 117)

que tenta encontrar uma saída entre a ausência, o pensamento dessa ausência e o ato pela qual ela se realiza. A personagem de Gonçalo M. Tavares também segue esta senda quando acolhe a «ponta do nada» da depressão em cujo centro a sua «firme vontade de morrer se foi construindo, sólida e tranquila» (TAVARES, p. 169). A vida, sabemos, é uma caminhada «sem pressas» em direção ao seu fim, muitas vezes percorrida com desespero. Mas o poeta/narrador dá uma volta na soberbia da morte, aceitando-a como parte da vida, integrando o nada em si, dedicando-se a construir uma morte justa e contente.

Se aqui se trata da morte percutida e repercutida como parte da vida, este percurso não se realiza apenas uma vez, antes é um ininterrupto processo que gera as obras sucessivamente, até que sobrevenha a morte real. Por isso, a obra de arte é uma consequência, não uma intenção, é o produto do alto investimento mental de uma consciência cujo medo se desfaz na coragem de olhar o abismo, no curso da Noite para nela habitar a Meia-Noite.

Disse Blanchot, a respeito de *Igitur* de Mallarmé, que a noite é a intimidade do herói:

(...) essa morte pulsante que é o coração pulsante de cada um de nós, deve tornar-se a própria vida, o coração certo da vida, para que a morte se siga, para que a morte se deixe num instante apanhar, identificar, tornar-se a morte de uma identidade que a decidiu e quis (...)

(BLANCHOT, 1987, p. 112)

Em Mallarmé, como em Tavares, é à consciência que eles concedem todos os direitos. *Igitur*, por implicar a morte voluntária como único ato possível, é um relato abandonado que atesta uma certeza a que Mallarmé não conseguiu ater-se. Daí a resposta que lhe deu ao dizer, na sua obra posterior, que um «lance de dados jamais abolirá o Acaso».

Para chegar dignamente ao fim é preciso expor-se à morte soberana, nesse ambiente puro de Meia-Noite numa arremetida que não se concretiza pelo suicídio real, «mas é levada à efeito ao abrigo da consciência, sob a sua garantia e sem o risco dela» (BLANCHOT, 1987, p. 113). A isto chamamos arte. Aqui a morte é anulada como acaso sem sentido, exatamente porque há um ajuste exato à sua nulidade, tornando-se acaso afirmativo.

Gonçalo M. Tavares é mais do que ficcionista ou filósofo. É um poeta na sua mais plena expressão por já ter «esgotado a vida», como diz Blanchot na epígrafe deste trabalho. Talvez por isso Tavares tenha irritado um escritor maduro que associou o forte pensamento do jovem autor com a boa ou bela escrita. Tanto quanto a arte, o sexo pode ser uma prática de consolo e contentamento, já que também realiza uma «pequena morte» ou desaparecimento prazeroso. Apesar de contar com o seu aparelho de produção de prazer em bom estado, o narrador na 1.^a pessoa (ou o homem 3, ou o terceiro incluído) não reprime o seu desamparo, recusa qualquer falocentrismo e ainda perdoa o autoengano da mulher que, «por descuido ou ilusão», elogiou o seu corpo. Se nem o gozo sexual colmata em definitivo a ferida narcísica, resta-lhe aceitar a pequenez humana e humildemente fazer com os animais «a melhor das amizades».

Como se diz frequentemente, a Arte é expressão de Eros, embora na sua origem invisível esteja o seu oposto, Tântatos. Se a Arte, como vemos em Mallarmé e Rilke sob o olhar de Blanchot, é um defrontar-se ou mergulhar na Morte, como repensar na articulação da Estética com a Ética? Diferentemente do santo e do herói, seria o artista um dos três ideais humanos (cf. CURTIUS, 1989, p. 142) capaz de produzir uma obra necessariamente ética ao envolver a abdicação voluntária da pessoalidade em favor do bem comum? Seria a arte uma morte repercutida na consciência como uma purificação que aprimora a forma humana?

Nesta condição, o eu narrador acolhe conformadamente a morte que rói invisivelmente a sua vida e, ainda assim, resiste na/pela escrita numa experiência de alta ambiguidade em que, de um lado, há salvação, e de outro, ruína. Sob uma espécie benigna de «formação de compromisso» (cf. FREUD), o 3.º homem, narrador na 1.ª pessoa da parte final do microconto, abriga dentro de si os dois caracteres em que se desdobra, seja pela sua vocação como poeta que «encontra o nada em cada sítio», seja por ser o sujeito comum incapaz de não tremer diante do primeiro.

Se o conto investiga «as origens (pouco visíveis) de um suicídio», este trabalho procurou investigar a conexão entre estas origens e as origens (quase invisíveis) da arte. Naquele, a invisibilidade pode ser compreendida por envolver o tema tabu da morte voluntária; neste, a sua pouca visibilidade deve-se à proliferação de teorias que ao longo do tempo se esforçam em explicar o fenómeno estético. Aqui, o viés ético foi o elemento capaz de compreender a ligação entre ambos pela conjugação entre desprendimento e arte.

O conto de Gonçalo M. Tavares é uma alegoria da alma humana — não a que se divide entre o Bem e Mal tendo a Igreja como a Estalajadeira, como acontece no auto vicentino —, mas aquela que se depara com o nada para negá-lo ou afirmá-lo. À alma está facultada uma escolha (talvez trágica, talvez lúdica) entre morrer e morrer, cabendo-lhe, se quiser, aceitar o divertido jogo da arte que lança os dados sabendo que não abolirá jamais o acaso. Cercados pelas aporias da existência, lemos o fragmento de seu poema «Palavras, actos»:

(...) Tirar seriedade ao acto da escrita
Aprendi-o na infância, tirar seriedade aos actos da vida
Comecei a aprender apenas depois de sair dela, e espero
Envelhecer aperfeiçoando esta desilusão.

(TAVARES, 2016)

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio — *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. ISBN 978-857-5590-93-5
- BLANCHOT, Maurice — *A poética do espaço*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- *A conversa infinita; a experiência limite* — 2. Trad. João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2007. ISBN 978-857-1372-58-0
- COMPAGNON, Antoine — *O trabalho da citação*. Trad. de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. ISBN 978-858-5266-11-0
- CURTIUS, Ernest Robert — *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989. ISBN 978-968-1655-79-2
- DELEUZE, Gilles — *Crítica e clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. ISBN 978-857-3260-69-4
- DERRIDA, Jacques — *Morada — Maurice Blanchot*. Trad. de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004. ISBN 978-972-9918-50-6
- *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004. ISBN 978-852-7306-88-1
- FOUCAULT, Michel — *As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981. ISBN 85-336-0997-3
- GUSMÃO, Manuel — Anonimato ou alteração. In *Revista Semear*. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_18.html (consultado em 22/08/2019)
- JÚDICE, Nuno — *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. ISBN 978-972-7083-50-3
- LAPLANCHE, Jean; PONATALIS, J.-B. — *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- LUGARINHO, Mário — Al Berto: poesia e experiência. *Colóquio/Letras*. Lisboa. ISSN 0010-1451. N.º 173 (janeiro/abril 2010), pp. 11-19.
- MENDES, Samuel Alexander «Sam»; BALL, Alan E. — *Beleza Americana* (filme). 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme — *Arte, sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. ISBN
- NANCY, Jean-Luc — *A resistência da poesia*. Lisboa: Editora Vendaval, 2005. ISBN 978-972-9918-55-1
- PELLEJERO, Eduardo — *A postulação da realidade*. Trad. de Susana Guerra. Lisboa: Vendaval, 2009. ISBN 978-972-8984-09-0
- RANCIÈRE, Jacques — *A partilha do sensível*. 2.ª ed. São Paulo: Editora 34/EXO experimental org. 2009. ISBN 978-857-3263-21-3
- SARAMAGO, José — *Manual de pintura e caligrafia*. 3.ª ed. Lisboa: Caminho, 1983.
- TAVARES, Gonçalo M. — Sobre as origens (quase invisíveis) de um suicídio. *Colóquio/Letras*. Lisboa. ISSN 0010-1451. N.º 173 (janeiro/abril 2010), pp. 168-169.
- *Palavras, actos*. Disponível em: <https://textosdepoesia.wordpress.com/2016/07/07/palavras-actos-goncalo-m-tavares/> (consultado em 22/08/2019)

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE III.
DOIS CONTOS PARA ESTRANHAR

(Página deixada propositadamente em branco)

ACTORES

Gonçalo M. Tavares

1.

«Um discípulo que queria ver o seu mestre e falar-lhe vai bater à sua porta.

— Quem é — pergunta o mestre.

— Rinzo.

— Vai-te embora! — mandou brutalmente o mestre.

Acompanhou mesmo esta ordem com um insulto.

Rinzo foi-se embora sem compreender, voltou umas horas mais tarde e bateu de novo à porta, mas mais timidamente.

— Quem é — pergunta o mestre.

— Rinzo.

— Vai-te embora!

Rinzo foi-se embora, muito triste e desamparado. Passou toda a noite a sofrer e a reflectir. Na alvorada seguinte, de olhos inchados, o coração inseguro, foi uma terceira vez bater à porta do mestre, que perguntou:

— Quem é?

— Ninguém — respondeu debilmente o discípulo.

— Ah, Rinzo! — disse então o mestre. Empurra a porta, entra!»

(Jean-Claude Carrière)

Que relação entre encenador e actor? Uma espécie de luta e, ao mesmo tempo, uma entrega cega. É preciso que o corpo biográfico desapareça, pelo menos na parte em que não é útil para a peça, e que a personagem surja.

Não há mestres nem discípulos neste processo, claro, felizmente. Há encenador e actores — todos muito mestres e todos muitíssimo discípulos — mas o que existe mesmo, de facto, em *Actores*¹⁰⁶ é esta insistência em por vezes se apagar o nome, a biografia, os movimentos próprios, para surgir um *ninguém* que actua; outras vezes, nesta peça que se centra nos actores exige-se precisamente o inverso, que Bruno, Nuno, Luísa, Miguel e Rita batam à porta anunciando o seu nome.

De facto, é como se um actor actuasse no espaço mental, físico e psicológico que existe entre *ninguém* e o seu *nome próprio*.

Só és tu próprio (Rinzo; Luísa, Bruno, Nuno, Miguel, Rita) quando estás disponível para ser outros (ninguém).

Nesta peça o que temos? Cinco extraordinários ninguéns disponíveis física e mentalmente para serem qualquer um em qualquer estado — em modo-raiva, alegria ou tristeza e etc., etc. — e temos ainda cinco extraordinários Rinzos. Rinzo-Nuno, Rinzo-Rita, e etc., etc.

¹⁰⁶ Peça teatral encenada em Portugal, em 2017. Trata-se de um trabalho coletivo de escrita dos atores Bruno Nogueira, Luísa Cruz, Miguel Guilherme, Nuno Lopes e Rita Cabaço, com dramaturgia e encenação de Marco Martins. O texto dramaturgico tem por base a experiência de teatro de cada um dos atores, de gerações e percursos distintos no teatro português. Em palco são convocados excertos de peças de que participaram, em momentos diferentes da carreira, mas também são revelados medos, falhas ou as primeiras experiências na representação. Nas palavras do encenador: «A verdade, seja lá qual é, está no meio, entre a ficção e a realidade. Eu jogo muito nessa confusão. Porque a nossa memória também é ela própria uma fingidora, é uma criadora de ficções». Informação disponível in <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/marco-martins-encena-peca-sobre-o-teatro-e-o-ator-essa-maquina-emocional> (consultado a 26/09/2019) e adaptada por Lilian Jacoto.

2.

O clássico Doutor Charcot em imagens, a electricidade: choques eléctricos a fazerem movimentar os músculos. As diferentes emoções alcançadas por uma violência exterior. Uma força que vem de fora e faz o rosto do louco gritar, o rosto do louco chorar, o rosto do louco sorrir.

Pensar na hipótese de uma espécie de encenador-Charcot, choques verbais: substituir a electricidade pela palavra decisiva. Palavra-eléctrica; palavra que faz mover com exactidão os músculos certos do actor. Actores quase como loucos passivos, loucos disponíveis.

3.

Talvez o actor seja em parte isto, mas a força que vem, vem do lado oposto, do interior, não de fora. E talvez o encenador seja, sim, esse foco eléctrico: aquele que está agora, em redor do corpo do actor, e diz: agora raiva, agora tristeza, agora mais intenso.

E a questão é esta (uma das questões): como é que uma palavra pode ter consequências interiores? Uma palavra que entra pelo ouvido, atravessa uma série de canais e aí aloja-se (onde?), algures lá no fundo, no corpo; e dali é que parte uma ordem do actor para si próprio. Uma ordem não-verbal.

O que é palavra no encenador transforma-se, assim, em instinto não-verbal, em energia simples que sabe o que faz, em energia que se transforma em movimento e palavra — energia suada e usada no espaço; e, acima de tudo, nos grandíssimos actores, como são estes cinco, sete décimas dessa energia são canalizadas para o tempo. Tempo intenso, este, o de um espectáculo em delírio exacto; em modo de alvoroço absolutamente certo.

4.

No teatro, nos ensaios, muito de quase tudo é *looping* e repetição-diferente. Isso mesmo: *repetição-diferente*. Igual de maneira diferente, igual mas por outro lado, de outro lado, com outra intensidade.

Por vezes isto: o mesmo movimento mas mais cheio. Como a diferença entre dois objectos exactamente iguais cá fora mas com interiores radicalmente distintos. Dois objectos exactamente iguais a olho nu mas com pesos opostos. E quando se pede intensidade é isso, em parte, que se pede: que o mesmo corpo na mesma posição fazendo os mesmos actos e gestos e dizendo as mesmas palavras seja mais denso. Corpo-oco *versus* corpo inteiramente ocupado por dentro. Dois corpos opostos.

E há ainda, depois, variações: o corpo ligeiramente ocupado por dentro ou muitíssimo ocupado por dentro ou três quartos ocupado por dentro e etc.. Variantes, no fundo, de um fracasso médio ou forte. Ou o corpo é completamente cheio ou falha. E se falha deve repetir. Mais intensidade, pede-se. Ensaiar é isso: encher, tornar mais denso.

5.

Nos ensaios, a repetição tentando encontrar o perfeito que se perdeu, algures no processo. Marco Martins repete, a um, a outro — Com mais intensidade!

6.

Como encontrar a perfeição e não a perder? Como recuperar a perfeição? Será possível repetir cem vezes de forma perfeita? Cem

vezes seguidas acertar com a flecha no alvo? Se não é possível, que deve fazer o actor? Guardar a perfeição para o dia certo? Como ensaiar? Os orientais dizem-no de várias maneiras: quem acerta tem de acertar cem vezes seguidas. Nenhum sábio acerta apenas uma vez; acerta sempre.

Se já encontraste a perfeição num ensaio, depois será uma questão de memória — memória corporal, instintiva, mas memória.

Se o actor ainda não encontrou a exactidão nos ensaios, então não se tratará, no momento decisivo, de apelar à memória mas sim ao esforço e talvez a uma espécie de aparição, milagre

(até uma galinha cega encontra por vezes o grão).

Platão dizia que quem sabe mesmo, quem sabe verdadeiramente, não aprende — apenas recorda.

Encontrar a exactidão, a precisão, a boa e bela intensidade e depois isto, simplesmente: não perder a memória!

7.

«Como quando a meio da escada a luz se apaga, e a mão — confiante — segura o corrimão cego que nas trevas encontra o caminho.» (Transtromer)

8.

Sim, mas o que significa exactamente *intensidade*? Como medir a intensidade de um actor? Não há fita métrica nem balança, isso é evidente, um *intensitómetro* (medidor de intensidade estética) seria excelente mas não existe, já o sabemos — nem sempre os instrumentos científicos acompanham o delírio estético.

Intensidade de interpretação do actor: ainda nenhum aparelho, no século XXI, capaz de nos esclarecer. Em termos de aparelhagem auxiliar, as artes estão entregues a si próprias: é ver e ter sensatez, lucidez, instinto e muitas outras qualidades que não pesam nem se medem, nem se quantificam.

(um problema lateral: que unidade de medida teria um *intensímetro*? Não seriam gramas, nem metros por segundo — por vezes fazer mais lento é melhor, outras vezes mais rápido — que unidade de medida, então, para a intensidade de interpretação de um actor? Não há.)

Não há mesmo, e talvez assim esteja bem. Lembro-me dos versos de e.e. Cummings:

«Enquanto tu e eu tivermos lábios e vozes que
servem para beijar e cantar
que importa que um qualquer limitado filho da mãe
invente um instrumento que sirva para medir a Primavera?»

9.

Pois, o encenador é então isto: alguém que, ao contrário de um chefe de laboratório, não tem máquinas que o auxiliem. A estética é da ordem do *sei que tenho razão* mas para isso *não consigo usar a razão*. A razão, a absoluta e sensata racionalidade bípede, interfere nas decisões estéticas, nas decisões do encenador, tanto quanto interfere no gesto que instintivamente fazemos com a mão evitando que uma bola atirada para a nossa cara chegue ao destino. Não fazemos cálculos sobre a velocidade da bola e a distância a percorrer desde o ponto que está até ao nosso rosto: levantamos simplesmente a mão e paramos a bola. E isso é o gesto certo. O encenador é um bípede instintivo. E assim está bem.

10.

Sim, mas ainda — o que significa exactamente intensidade?

Uma hipótese de resposta: pela reacção do espectador, pelo impacto provocado no espectador, eis a pista. Actor intenso como aquele que produz intensidade no espectador — equação decisiva no teatro.

No entanto, não é uma equação simples. Não se trata de:
intensidade do actor = a intensidade do espectador.

Se fosse assim, quanto maior intensidade do actor maior intensidade do espectador — e não, não é assim.

Por vezes o aumento da intensidade na emissão (o actor emite — também recebe, é certo, mas essencialmente emite) provoca algo excessivo: temos de tapar os ouvidos, não aguentamos tanta vibração, temos de tapar os olhos, não aguentamos tanta luz.

E daí a questão de sempre: se toda a intensidade está no actor, o que sobra para quem vê?

E aqui uma semelhança com a literatura: se a frase diz tudo, o que fica para quem lê? O que faz quem lê? Teríamos — leitor passivo, espectador passivo, espectador inútil, nada tem para fazer, aborrece-se: nenhum trabalho para os olhos nem para o espírito.

E, portanto sim, claro: é necessário encontrar esse ponto de equilíbrio invisível: **a intensidade máxima do actor que consegue captar a intensidade máxima do espectador**. No actor, não é o máximo de intensidade em absoluto. É um ponto algures no meio (o caminho do meio, sempre, o caminho a que se chega). Uma intensidade ligeiramente além, ou ligeiramente aquém desse ponto central, desse ponto decisivo do actor — provocaria uma menor intensidade do espectador.

Cuidado, portanto: não te desvies, actor, do ponto decisivo!

11.

E claro, aqui uma outra questão, um obstáculo quase intransponível: se há tão variados espectadores, como saber se a intensidade do actor está no ponto exactamente decisivo?

É como se o encenador partisse da hipótese de existir um *espectador médio* — ou talvez um *espectador excelente*, ideal, um espectador escolhido a dedo, escolhido por um detector de sensibilidade especial, que se transforme em referência. E assim se reformularia a eventual equação a obter do actor:

o máximo de intensidade do actor capaz de exigir o máximo de intensidade desse tal espectador ideal.

Mas, de facto, como esse espectador não está ou talvez não exista — o encenador ocupa a sua cadeira. E é ele que exige: mais intensidade, corrige, repete, repete!

12.

Repetição, repetição, como acertar no alvo?

No teatro Nô e no Kabuki há regras claras sobre esta questão da perfeição: «sete décimos da energia do actor devem ser usados no tempo e apenas três décimos no espaço.» Aqui estão os tais sete décimos. A intensidade vem desta energia que não é usada em alterações corporais ou na palavra. Energia usada no tempo: intensidade. Faz o mesmo gesto, mas com intensidade; diz o mesmo, mas com intensidade. Tira energia que antes colocavas ou atiravas para o espaço e atira-a agora para o tempo.

(mas claro que é muito mais fácil atirar algo para um espaço do que para um tempo — daí a dificuldade em se ser um grande actor).

A intensidade de um gesto ou de uma acção nada têm a ver com novos gestos ou novas posições físicas. São movimentos invisíveis: os

sete décimos atirados para o tempo. No Kabuki fala-se «da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de actividade».

13.

Para onde olhar? O que é essencial no actor? Tanta coisa.

Mãos sim, como são importantes! E depois o olhar, a qualidade «de saber olhar», «de saber dirigir o olhar no espaço». Como se os olhos lutassem ou convidassem algo exacto — «se o actor não direcciona o olhar com precisão, suas acções não têm força», diz-se e repete-se ainda na tradição oriental do teatro. É o olhar que age, os músculos vão atrás.

Mão e olhar, tudo está aí; como se o resto do corpo, o corpo inteiro, fosse uma massa, muitíssimo expressiva mas que segue mãos e olhos como um peso que cai de um ponto alto. As mãos e os olhos conduzem, o resto do corpo cai, vai atrás. Os mestres: mãos e olhos; os discípulos: o tronco e o resto do corpo.

No Nandikeshvara é dito: «Pois para onde quer que a mão se mova, os olhos a seguem; para onde quer que os olhos vão, o pensamento os segue; para onde vai o pensamento, vai atrás o sentimento; e onde está o sentimento, é lá que está o *rasa* (o essencial).»

14.

O que é extraordinário nesta peça de Marco, Miguel, Bruno, Rita, Nuno e Luísa — e tantos outros ajudando no espaço, na roupa e em tudo o resto — é que se sente esta procura do essencial e por outro lado, este regresso simples e tranquilo, e também alvoraçado, do actor a si próprio.

O ofício do actor e a sua dureza estão no palco.

As falhas e o cansaço. De repente, a palavra que se repetiu cem vezes não sai, evaporou-se, nada na cabeça a não ser a questão: o que faço aqui? Um corpo a quem se pedia que falasse fica subitamente mudo; os medos dos actores. A violência de não se parar em nenhuma situação: o actor que está doente e que prossegue, que está ferido e prossegue; e, depois, os pesadelos dos actores — um actor que ocupa o nosso lugar, os dentes que caem no monólogo decisivo, os espectadores como vítimas de uma raiva que acerta nas pessoas erradas.

Estar na vida real e na vida ficcional ao mesmo tempo não é fácil; pés no chão, cabeça no sítio certo — e não é fácil porque às vezes há a sensação de que, como se diz num poema de Ferreira Gullar, a vida passa «por nós,/de avião».

A vida lá em cima, portanto, sem a hipótese de a agarrarmos.

O actor muitas vezes faz isto quando parece estar apenas a representar um papel: estica as mãos e os pés, estica-se por completo: quer agarrar a vida.

E por isso, mesmo que sempre com os pés no chão, há uma espécie de utopia em palco, uma nova vida que nasce dessas múltiplas vidas possíveis (eu já fui, eu já fui..) — uma vida onde, se necessário «as velhas sem tecto se transformam em aves» (Gullar).

15.

Marco, Miguel, Rita, Luísa, Bruno, Nuno, e etc.

É evidente que ser um actor não é um ofício. Num texto sobre Velázquez, Ortega y Gasset escreve que o «ofício se decide tendo em vista o panorama com que a existência se nos apresenta».

O ofício é, então, «uma eleição entre as formas de ser homem/mulher que a época nos propõe». Ou seja, «o primeiro pintor

decidiu ser pintor porque todas as outras maneiras de ser humano não lhe agradavam».

Não se escolhe uma tarefa, escolhe-se uma vida, um tipo de vida. E nos actores tal é claríssimo. Estes actores são actores porque nenhuma outra maneira de ser humano e mortal lhes interessa.

Devemos admirá-los por isso? Sim, devemos.

fim

(Página deixada propositadamente em branco)

SOBRE AS ORIGENS (POUCO VISÍVEIS) DE UM SUICÍDIO

Gonçalo M. Tavares

UM HOMEM com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio pede ajuda a outro homem.

Fala-se, pois, de dois homens. O homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio (um) pediu ajuda a um segundo homem (dois). Pediu-lhe, em suma, que fizesse algo divertido, que demonstrasse uma qualquer habilidade — colocar o pé atrás do próprio pescoço, fazer barulhos estranhos com a garganta, imitar animais através apenas do movimento dos olhos, enfim, que ele, este segundo homem, fizesse algo, uma habilidade qualquer, uma declamação, que conseguisse colocar o pé atrás do próprio pescoço, que conseguisse imitar animais através apenas do movimento dos olhos, qualquer coisa, mas que o convencesse, enfim, de que aquele sítio que era ele — pois uma pessoa por ser pessoa não deixa de ser sítio, de ocupar espaço, de ter altura, comprimento e volume — que conseguisse enfim mostrar a esse homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio que ele, o segundo homem, teria algo dentro de si mesmo, e portanto nele, pelo menos, neste segundo homem, o homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio não encontrará esse nada que tanto está habituado a encontrar.

Pode revistar-me à vontade — poderia dizer o segundo ao primeiro homem, se este texto entrasse claramente na ironia.

Mas ainda não nasceu — como se diz nos momentos de grande e definitivo elogio — o homem capaz de sair à rua e dizer a quem passa:

— Podem procurar à vontade, dentro de mim não encontrarão o nada. Tudo em mim está ocupado e tem sentido. Em mim, nem o homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio encontrará esse tal nada.

Ainda não nasceu, pois, homem que em público possa falar assim.

Tomo banho, escovo-me bem, ensaboo-me da ponta dos pés à cabeça, passando pelos órgãos mais íntimos. Seco-me com uma toalha e mesmo assim não consigo: algures, em mim, o homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio encontrará esse bocado de nada que o facto de nascer e ter uma certa percepção do mundo me deu direito e o dever de não largar.

Faço ainda como vi em filmes: sento-me num banco de jardim, isolado, olho para todos os lados para ver se alguém me vê e, depois de confirmar que estou sozinho e sem vigilantes, tiro — do bolso de uma camisa — um saco de plástico vazio e ali o deixo, só, vazio, e sem sentido, em cima do banco do jardim — para de imediato ser levado à força pelo vento que, embora quase inexistente, tem força sempre para arrastar um saco de plástico que nada guarda dentro de si. Mas tal exercício não basta para o que pretendia; não é assim que me liberto do nada que existe no sítio que sou enquanto animal com volume; e esse saco vazio pode ser conduzido como um veado cego pelo jardim da cidade, batendo imprudentemente contra as árvores, caixotes do lixo e outros obstáculos, bem pode essa simulação do meu nada que simulei atirar borda fora como se o corpo fosse um navio, e o mundo alto mar, e o saco vazio fosse a parte que em mim não me deixa ter um sentido para todas

as coisas, bem pode essa simulação do meu nada avançar por empurrões sucessivos para o lado oposto onde me encontro agora, que jamais serei capaz, diante do homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio, de não tremer, de não ficar assustado, e perante a mera indicação para levantar os braços não os levantar de imediato e pedir perdão: sei que continuo com um bem localizado nada a montar e a desmontar consecutivamente tenda algures nesta parte mais débil deste meu organismo que uma mulher um dia, por descuido ou ilusão de apaixonada, chamou de belo corpo acima da terra. E nestes dias em que me sinto caminhar ao lado das toupeiras e com elas fazendo a melhor das amizades, eis que relembrar palavras simpáticas de uma mulher me faz cair ainda mais, e soterrado, finalmente, por completo, sei que só se a morte me esconder mais ninguém, por mais que vasculhe, encontrará essa ponta do nada em que começou a minha depressão e em cujo centro a minha firme vontade de morrer se foi construindo, sólida e tranquila, como a construção sem pressas de uma casa.

Tavares, Gonçalo M. — *Colóquio/Letras*. Lisboa, janeiro/abril 2010, n.º 173, pp. 168-169

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE IV
SOBRE OS AUTORES

(Página deixada propositadamente em branco)

Annabela Rita é doutora em Literatura Portuguesa, com agregação e pós-doutoramentos em Literatura, trabalhando a relação desta última com as outras artes. Professora e diretora de Licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, é presidente da Academia Lusófona Luís de Camões, do Instituto Fernando Pessoa e da Assembleia-Geral da COMPARES (International Society for Iberian-Slavonic Studies), vice-presidente do Conselho Científico do Instituto Europeu de Ciências da Cultura — Padre Manuel Antunes, coordenadora no CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), é diretora da Associação Portuguesa de Escritores, do Observatório da Língua Portuguesa e da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, e conta com distinções diversas. Principais obras: *Do que não existe* (2018); *Eça de Queirós cronista* (2017); *Luz e sombras no cânone* (2014), *Paisagem & figuras* (2011).

Gisela Bergonzoni é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Rennes 2 (França), em cotutela com o Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. A sua pesquisa, financiada pela CAPES, aborda a presença da obra de Roland Barthes nos escritos de três autores europeus contemporâneos: Gonçalo M. Tavares, Enrique Vila-Matas e Henri Raczymow. Publicou diversos artigos e capítulos de livros a respeito desses autores, tais como «Enrique Vila-Matas, entre legível e ilegível: uma poética em forma de ficção» (*Remate de males*, v. 37, 2017), «La bibliothèque de Gonçalo M. Tavares et le cygne d’Henri Raczymow: une quête de l’auteur disparu» (*Retour à l’auteur*, Presses Universitaires de Reims, 2015) e

«Barthes e Musil, como viver junto: as tabelas literárias de Gonçalo M. Tavares» (*Criação & crítica*, n.º especial, 2015).

Júlia Studart é poeta, professora da Escola de Letras na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO — Brasil. Publicou, entre outros, *Wittgenstein & Will Eisner — se numa cidade suas formas de vida* (São Paulo: Lumme, 2006); *Arquivo debilitado, o gesto de Evandro Affonso Ferreira* (São Paulo: Dobradura, 2012); *Nuno Ramos — Ciranda da Poesia* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014); *O Dançarino Subtil — Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e o Reino* (Lisboa: Caminho, 2016). E ainda os cadernos *O impacto da impressão, as Breves Notas* (Santa Catarina: EdUFSC 2010) — apresentação aos três volumes das *Breves Notas* de Gonçalo M. Tavares, no Brasil, e *Senhor Henri: absinto e reticências* (Lisboa: Editora BOCA, 2011). Publicou também o livro de poemas *Logomaquia* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2015).

Lígia Bernardino é professora, tradutora e investigadora literária. Doutorou-se em 2014 pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a tese *Limiares do Humano. Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares*. Tem publicado vários artigos, abordando sobretudo temas de literatura portuguesa, como por exemplo «Natureza e textualidade em Maria Gabriela Llansol» (2015), «Arte e rememoração em Jorge de Sena» (2017) ou «Pluralidades de um *oikos* pós-humanista» (2017). Em 2018, o seu ensaio «A mecânica das fendas» foi incluído no livro *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*, organizado por Madalena Vaz Pinto para a Oficina Raquel. É membro integrante do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e colabora no projeto de investigação «Post-Human», do Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

Lilian Jacoto é professora e pesquisadora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Coordena o grupo de estudos NELLPE (Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética) e o LEPEM (Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade). Pós-doutorada em Estudos Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016) — bolsista FAPESP. Pesquisa orientada para a Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e as suas relações com a Ética. Sobre Gonçalo M. Tavares, publicou: «Gonçalo M. Tavares e a invenção do senso comum» (2017), in SOUSA e RODRIGUES (orgs.), *A dinâmica dos olhares — Cem anos de literatura e cultura em Portugal*; «Quando aparece o lobo, portanto quando aparece o mal, começa a literatura» (2017): entrevista para a revista *Desassossego*, vol. 18; e «Um animal na biblioteca: labirintos de Gonçalo M. Tavares»: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (capítulo de livro em fase de edição).

Luís Mourão (1960-2019). Professor coordenador do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, membro do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, autor de vários livros sobre Literatura Portuguesa contemporânea. A respeito de Gonçalo M. Tavares, destacam-se os artigos: «A caixa negra do mundo: apontamentos do *Atlas*», in *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*, organizado por Madalena Vaz Pinto (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018); «O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares» (*Diacrítica*, 25-3, 2011); «Radiografia da paisagem e do desejo: José Luís Peixoto e Gonçalo M. Tavares», in *Literatura, espaço, cartografias*, organizado por A. Lourenço e O. Silvestre (Coimbra: CLP, 2010); «Expectativas e decepção, ou na casa do Senhor Walser», in *Cadernos de Literatura Comparada*, 20 (Porto: Afrontamento, 2009); «De fora para dentro e outra vez para fora: operações paratextuais no bairro de Gonçalo M. Tavares», in *Românica*, 18 (Faculdade de Letras de Lisboa, 2009); e «O bairro, a biblioteca e a máquina

filológica: uma leitura parcial de Gonçalo M. Tavares», in *Actas do Colóquio Gramática e Humanismo*, organizado por M. Gonçalves (Braga: UCP, 2005).

Madalena Vaz Pinto é professora adjunta e pesquisador do Departamento de Letras da UERJ, Faculdade de Formação de Professores de S. Gonçalo. De entre as suas publicações recentes, destacam-se: «Livro da dança, de Gonçalo Tavares: por um corpo em estado de invenção», in *Pequena Morte*, vol. 16, (2009); «Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos», in *Abril*, vol. 3 (Niterói, 2010); «Citação e autoria em *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, de Gonçalo M. Tavares», in *Abril*, vol. 9 (Niterói, 2017). Organizou o livro de ensaios — *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*, publicado em 2018, pela editora carioca Oficina Raquel, no qual participa com uma entrevista ao autor e o ensaio «Aplicar Barthes: desenvoltura e procedimento em Gonçalo M. Tavares». É editora da revista *Convergência Lusíada* do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Maria Elisa Rodrigues Moreira é professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutora em Literatura Comparada e mestre em Teoria da Literatura, atua principalmente nestas áreas, desenvolvendo pesquisas que abordam relações interartísticas e entre distintos campos do saber, vínculos entre estética e política e práticas de arquivo. Em pesquisa de pós-doutoramento aprofundou-se sobre as relações entre arte e ciência na obra de Gonçalo M. Tavares, publicando artigos como «Literatura, Ciência, Gonçalo M. Tavares», in *Literatura: espaço fronteiro* (Clock-Book, 2017), «Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas», in revista *GEARTE* (2017) e «A ciência de perseguir:

Gonçalo M. Tavares e os indícios de uma literatura», in *Navegações* (2016), entre outros.

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira é professora associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense, com atuação no curso de Letras a Distância UFF-CEDERJ e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Tem pesquisado e publicado trabalhos sobre Gonçalo M. Tavares, Teolinda Gersão, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol, com interesse especial nos temas da morte e da feminilidade bem como suas conexões com a imagem literária. Publicou os livros *Camões a Saramago* (2004), *Revirando casa e mundo* (2010) e *Um nome de fulgor: Maria Gabriela Llansol* (org., 2012). Recentemente publicou «As artes da imagem em Llansol e Gonçalo M. Tavares», in revista *Metamorfoses*, n.º 13.2 (Rio de Janeiro: UFRJ, 2016); «Servidão consentida, uma leitura da imagem em Herberto Helder», in *Até que. Herberto* (Funchal: Ed. Guilhotina, 2016) e «Mulheres beguinhas: da história para o texto llansoliano», in *Marginalidades femininas* (Montes Claros: Ed. Unimontes, 2017).

Miguel Real é escritor, ensaísta e professor de filosofia, com mais de quarenta títulos publicados. Investigador do CLEPUL (Centro de Literaturas e Cultura Europeias e Lusófonas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Recebeu diversos prémios: Prémio Revelação de Ficção da APE/IPLB (1979), Prémio Literário Fernando Namora (2006); Prémio Autores (2013). Destacam-se, de entre os títulos, três ensaios: 2011 — *Romance português contemporâneo (1950-2010)*; 2012 — *Nova teoria do mal: ensaio de biopolítica*; 2016 — *Traços fundamentais da cultura portuguesa*; e 2017 — *Nova teoria do pecado*. É colaborador, como crítico literário, do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Pedro Eiras é professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto, investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida

Losa, Membro da Rede Internacional de Pesquisa LyraCompoetics. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaio sobre literatura, diálogos interartísticos e questões de ética. Estudou a obra de Gonçalo M. Tavares no livro *A moral do vento* (2006) e em capítulos dos livros *Platão no Rolls-Royce* (2015) e *Constelações 2* (2016). Recentemente, publicou ainda os livros de ensaios *O riso de Momo* (2018), [...] (2017), *Alumiação* (2016), *Constelações 1* (2013) e *Os ícones de Andrei* (2012). Em 2006, recebeu o Prémio P.E.N. Clube Português de Ensaio.

Lilian Jacoto é professora e pesquisadora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Coordena o grupo de estudos NELLPE (Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética) e o LEPEM (Laboratório de Estudos de Poéticas e Ética na Modernidade). Pós-doutorado em Estudos Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016) - bolsista FAPESP. Pesquisa voltada para a Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e suas relações com a Ética.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2020



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

