



**Suelen Maria Mariano de Sousa**

**As expressões do desencanto na série *O Reino*  
de Gonçalo M. Tavares**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2015



**Suelen Maria Mariano de Sousa**

**As expressões do desencanto na série  
*O Reino* de Gonçalo M. Tavares**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Flávia Maria Schlee Eyler**

Departamento de História – PUC-Rio

**Profa. Lara Nogueira da Silva Leal**

Bolsista Pós-Doutorado PUC-Rio PAPD/FAPERJ

**Prof. Luís Maffei**

UFF

**Profa. Júlia Vasconcelos Studart**

UNIRIO

**Profª. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 2015.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

## **Suelen Maria Mariano de Sousa**

Graduou-se em História na PUC-Rio em Janeiro de 2007. Obteve título de Mestre em História pela mesma instituição em 2009, onde defendeu a dissertação “A Realização de um Imaginário sobre a Seca de 1915 a partir do Romance de Rachel de Queiroz”

### Ficha Catalográfica

Sousa, Suelen Maria Mariano de

As expressões do desencanto na série O Reino de  
Gonçalo M. Tavares / Suelen Maria Mariano de Sousa;  
orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho. –  
2015.

152 f.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica  
do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Letras – Teses. 2. Tavares, Gonçalo M. 3.  
Literatura Portuguesa Contemporânea. 4. Biopolítica e  
desencanto. 5. Experiência e Memória. I. Coutinho,  
Alexandre Montauray Baptista. II. Pontifícia Universidade  
Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III.  
Título.

CDD: 800

Para minha mãe carnal Maria Rosa de Sousa,  
por nunca duvidar, e para minha mãe  
espiritual Marlene Medrado, por manter  
meus pés firmes nesta caminhada.

## Agradecimentos

Agradeço inicialmente aos meus pais e irmãos que me incentivaram ao longo de toda minha trajetória acadêmica e que souberam compreender as ausências e mudanças de humor ao longo desses anos. Principalmente à minha mãe Maria Rosa de Sousa, pelo suporte, dedicação e amor incondicional.

À minha família espiritual pela força e cumplicidade, especialmente Marlene Medrado pelo esforço em tentar manter a minha tranquilidade nos momentos mais difíceis.

Ao meu orientador Alexandre Montauray Baptista Coutinho por ter aceitado a empreitada, pela extrema paciência e sugestões valiosas a esta tese.

À Flávia Maria Schlee Eyler que tem me acompanhado desde que entrei no curso de História, representando forte ponto de apoio e carinho.

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação dessa Universidade que contribuíram para o meu trabalho com seus cursos, assim como a todos os funcionários do Departamento de Letras desta Instituição.

À Julia Studart, Lara Leal e Luís Maffei agradeço por aceitarem participar da defesa desta Tese.

Aos afetos que acompanharam a elaboração desse trabalho e ajudaram com palavras de incentivo e amor. Não os nomearei todos aqui, mas agradeço especialmente a Ana Condeixa, Bárbara Rodrigues e Cristiane Furtado.

Ao auxílio oferecido pela CAPES ao longo desses anos, muito obrigada.

## Resumo

Sousa, Suelen Maria Mariano de; Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. **As expressões do desencanto na série *O Reino* de Gonçalo M. Tavares.** Rio de Janeiro, 2015. 152p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese *As expressões do desencanto na série O Reino* de Gonçalo M. Tavares articula reflexões e argumentos em torno da experiência do desencanto presente na série *O Reino* do escritor Gonçalo M. Tavares. A partir da análise da escrita fragmentária que incide sobre a própria compreensão dos personagens como sujeitos fraturados, e da leitura das teias narrativas que encenam o desencanto sob a forma de simulacros, a tese procura examinar as figurações e os desdobramentos de um sistema de poder baseado no conceito de biopolítica, tal como este aparece no pensamento teórico de Michel Foucault, Giorgio Agamben, entre outros autores. Nessa perspectiva, ao longo do desenvolvimento deste estudo, este conceito se associa às noções de excesso de História, a uma concepção de desmedida, e, em particular à experiência trágica da condição humana entregue aos excessos de suas paixões.

## Palavras-chave

Gonçalo M. Tavares; Literatura Portuguesa Contemporânea; Biopolítica e Desencanto; Experiência e Memória.

## Abstract

Sousa, Suelen Maria Mariano de; Coutinho, Alexandre Montaury Baptista (Advisor). **The disenchantment of the expressions in the series *The Kingdom of Gonçalo M. Tavares***. Rio de Janeiro, 2014. 152p. Doctoral thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis *The disenchantment of the expressions in the series The Kingdom of Gonçalo M. Tavares* articulates thoughts and arguments around the disenchantment of this experience in the series *The Kingdom* Writer Gonçalo M. Tavares. From the fragmentary written analysis that focuses on the very understanding of the characters as fractured subject, and reading of narrative webs staging disenchantment in the form of simulacrum, the thesis examines the figurations and the consequences of a power system based on the concept of biopolitics, as it appears on the theoretical thinking of Michel Foucault, Giorgio Agamben, among other authors. From this perspective, throughout the development of this study, this concept is associated to excess History notions, to a conception of excessive, and in particular the tragic experience of the human condition delivered to the excesses of his passions.

## Keywords

Gonçalo M. Tavares; Contemporary Portuguese Literature; Biopolitics and Disenchantment; Experience and Memory.

## Sumário

1 Introdução	10
2 <i>O Reino</i> e sua teia discursiva	18
2.1 Por uma estética do fragmento	18
2.2 Fragmentos do (des)encanto	28
2.3 O fragmento como manifestação da potência do simulacro	38
2.4 Simultaneidades	50
3 O mal como política da morte: por uma perspectiva biopolítica	61
4 O Mal como Excesso de História	85
4.1 O humano à deriva – a experiência da guerra	91
4.2 O Sujeito do Trauma	106
5 O mal como excesso de paixões	120
5.1 O Reino das Paixões	122
5.2 Moral e Técnica – a racionalização do mundo e as expressões de crueldade	130
6 Considerações Finais	142
7 Referências Bibliográficas	148



Minos

*Não Oculte o monstro: Jamais hei de ocultá-lo.  
Jamais erguerei paredes para vedá-lo às vistas dos  
curiosos e maledicentes.  
Jamais hei de exilá-lo.  
Ao contrário:  
plantei-o no trono do salão central do palácio que ergui  
para abrigá-lo, na capital do meu reino, no umbigo desta  
ilha que eu mesmo tornei eixo do mundo. [...]*

(Antonio Cicero)

# 1

## Introdução

É certo que o mundo contemporâneo é marcado, sobretudo, pela compressão do tempo e redução de distâncias. A internet permite o compartilhamento instantâneo de informações geradas em toda parte do mundo, de modo que seja possível acompanhar em tempo real acontecimentos do outro lado do globo terrestre. As tecnologias a serviço da informação nos conduzem, da mesma maneira, à constatação de que absolutamente tudo é digno de ser reproduzido, fotografado, filmado, lembrado. Todavia, esse bombardeamento de notícias é também capaz de gerar o seu contrário, o esquecimento. Algo muito difundido hoje é rapidamente sobrepujado por outro “acontecimento bombástico” e, em poucos dias, já não causa qualquer comoção. Essas novas tecnologias facilitam a circulação de textos, imagens e vídeos que, advindos de lugares os mais diferentes e distantes entre si, muitas vezes ligam-se em um ponto comum: a superexposição do homem aos mais cruéis mecanismos de violência. Sejam as guerras no Oriente Médio, os conflitos étnicos em decorrência da fragmentação da antiga União Soviética, ou mesmo registros da violência cotidiana, como a violência doméstica, assaltos e, o que tem se tornado comum no Brasil, a atuação de justiceiros, uma reação popular a esses assaltos, com o espancamento de suspeitos diante de uma plateia ávida por uma “justiça antiga” – a vingança pelas próprias mãos – fato que atesta o deslocamento do monopólio da violência do Estado para a população civil, que se transforma, nesses momentos, em uma massa descontrolada e brutalizada. Vale lembrar que toda essa violência torna-se espetáculo urbano, devidamente registrado por câmeras de celulares, compartilhado e, em instantes, visualizado por milhares de pessoas, em diferentes partes do mundo.

Grandes calamidades ou fragmentos da violência diária possuem cada vez mais testemunhas no mundo contemporâneo. Diante dessa proliferação e exacerbação de representações visuais do horror, a morte parece cada vez mais deixar de ser o “objeto de tabu”<sup>1</sup>, como afirmado por Foucault – relegada ao mais

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*., pp. 295-296.

íntimo e privado – e se torna algo de ordem banal, acontecimento corriqueiro. Como destaca Selligman-Silva: “Estamos na época não mais da arte na era da sua reprodutibilidade técnica, como Benjamin diagnosticara em 1936, mas da repetição, sem fim, inflacionada, das imagens do terror que não saem do *écran* da televisão e de nossas mentes”<sup>2</sup>.

Ao tomarmos essa questão da superexposição de corpos submetidos à degradação, à destruição, ao desespero da dor<sup>3</sup>, portanto, como ponto de partida, recaímos na questão levantada por Hannah Arendt<sup>4</sup>, em decorrência do julgamento de Adolf Eichmann, sobre a banalização do mal, assim como nos vemos diante de uma problemática que interpela os limites da representação da violência e da crueldade.

Diante da constatação da potencialidade de execução do mal por pessoas ordinárias, o mal destituído de uma dimensão demoníaca ou ideológica, e da vulgarização da violência de tal maneira que se passa a admiti-la como um bem cultural, representada à exaustão, culminando no próprio esvaziamento de seu efeito, e na sua aceitação como instrumento necessário, como motor da complexa engenharia humana, a sua tematização pela literatura não pode deixar de ser acompanhada de interrogações quanto à funcionalidade de cada vez mais representações contemporâneas da crueldade.

Nesse sentido, interessa destacar as narrativas empreendidas pelo autor português-angolano Gonçalo M. Tavares, reunidas na série *O Reino*, objeto desta tese, como expressões de uma poética original que não se furta a tematizar essas questões, mas as encena evidenciando os paradoxos que cobrem o pensamento contemporâneo ao buscar fundamentos e respostas à (des)humanidade do humano.

Gonçalo M. Tavares nasceu em Luanda em 1970, o mesmo ano da morte de António de Oliveira Salazar, momento em que Angola estava em plena luta pela libertação nacional e autodeterminação política. A família do escritor muda-se cedo para Portugal, país onde vive até hoje. Diferentemente de autores já bastante consagrados da literatura portuguesa contemporânea, e apesar de ter seu ano e local de nascimento marcados por grandes conflitos em decorrência da dominação

<sup>2</sup> SELLIGMANN-SILVA. “Trauma, Testemunho e Literatura”., p. 64.

<sup>3</sup> Escrevo esta introdução na mesma semana em que um segundo jornalista norte-americano fora decapitado pela milícia jihadista Estado Islâmico do Iraque. Os dois assassinatos foram filmados, como mensagens ao presidente dos EUA, e divulgados na internet.

<sup>4</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*.

colonial portuguesa em África, o autor não centra a sua produção nos impasses daí derivados. Nesse sentido, podemos afirmar a dificuldade de inserir Gonçalo M. Tavares numa ideia de “tradição” da literatura portuguesa ou das literaturas africanas de língua portuguesa em geral.

Entre livros de poesia, teatro, contos e fragmentos, as séries de maior expressividade do autor são: **O Reino**<sup>5</sup>, composta por quatro livros: *Um homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*; e **O Bairro**, que já conta com dez volumes publicados aqui no Brasil. Tais trabalhos constituem, como o próprio autor afirma em entrevista a Maria João Cantinho<sup>6</sup>, expressões do desencanto e do encanto.

A série **O Reino** nos apresenta o devir dos personagens. Pode-se compreendê-los como peças inacabadas, estruturadas de modo a evidenciar seu permanente processo de construção. Gonçalo M. Tavares realiza uma literatura “inacabada”, “informe”<sup>7</sup>. Cada personagem de seus romances é afetado por algum choque produzido tanto pela experiência no mundo, quanto pelo contato com o outro. A manutenção de si passa por essa ideia de resistência, da constatação de se estar só em um mundo a lhes reivindicar higiene, saúde e eficiência. Cada indivíduo traz em si a marca de ser partido, a carregar a dolorosa impossibilidade de unidade, a arrastar um fino véu como proteção a sua interioridade, como tentativa de ocultar o “monstro”, o *outro*, que habita em si, porque o mundo que o cerca não lhe dá direito de existência. Vemos, assim, as suas intimidades expostas na narrativa, os seus “pequenos medos, medos domésticos”<sup>8</sup>, assim como seus grandes temores. Personagens cujas paixões e desejos chocam-se com um modelo de organização social guiado pelo racionalismo, dirigido pelo campo da técnica, mas também a expressar-se como modelo ambivalente, a comportar espaços para desvios, mesmo que em suas extremidades.

Visualiza-se ao longo dessas narrativas da série a estruturação de um discurso ficcional literário que se elabora como uma teia, composta por fragmentos narrativos interligados por fios, que compõem o sentido desses fragmentos, e que

<sup>5</sup> Publicados em Portugal pela editora Caminho respectivamente nos anos 2003, 2004, 2005 e 2007. Trabalharemos aqui com edições posteriores, mas convém ressaltar que tivemos o cuidado de observar as primeiras edições das obras.

<sup>6</sup> Entrevista concedida a *Storm Magazine*: CANTINHO, Maria João. Gonçalo M. Tavares.

<sup>7</sup> Destacamos aqui a acepção de Deleuze sobre a literatura como um processo, sempre em vias de fazer-se. Cf. DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*, 1997.

<sup>8</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*, p. 14

se irradiam de um núcleo em direção às extremidades. Núcleo dessa nossa teia, portanto, consideramos a questão do desencantamento, como ao longo da modernidade europeia – levada a cabo por um primeiro “desencantamento” do mundo, identificado com o processo de secularização – os parâmetros de distinção entre o “eu” e o “outro” – paradigmas formulados para embasar um projeto civilizacional cujo fio condutor localizava-se no projeto da razão iluminista – foram cada vez mais desviados, pela própria razão, para um empreendimento eficaz de aniquilamento desse outro.

A ideia de teia discursiva aqui proposta dirige-se à compreensão das narrativas da série de Gonçalo M. Tavares como inseridas em uma estética do fragmento. A utilização da teia como um recurso visual busca enfatizar o caráter fragmentário da escrita do autor. Os romances que compõem a série não obedecem a uma estrutura previamente delimitada com começo, meio e fim. As referências espaciais e temporais são bastante imprecisas. Dispõem-se, ao longo da série, alguns marcos, situações, personagens que se entrelaçam de modo a conduzir o leitor a constatar que as tramas se desenvolvem em uma mesma cidade. Os romances, assim, são permeados de simultaneidades, mas não encaminham, contudo, ao encontro do mesmo. As narrativas conduzem-se como uma espécie de movimento em espiral no qual se distingue um ligeiro deslocamento de níveis a cada encontro. As simultaneidades, portanto, não são percebidas como encontros fortuitos, elas se dão como choques a demonstrar o atrito entre as bordas dos fragmentos textuais que compõem o todo da obra.

Como um projeto fragmentário, desse modo, as narrativas que compõem a série efetivam formas singulares de representação do desencanto, expresso por experiências de dor, de crueldade, de morte; assim como pelo desvelamento dos dispositivos de dominação e enquadramento dos sujeitos. Nesse sentido, é possível acompanhar a cada camada narrativa como o caráter indizível que rege essa experiência de dilaceramento do humano ganha possibilidade por meio de desvios, empreendidos no discurso ficcional pela potência do simulacro.

As duas Grandes Guerras e a *Shoah*<sup>9</sup>, desse modo, como fatores decisivos de ruptura com os ideais da modernidade europeia – baseados na crença de uma razão universal a guiar e determinar a evolução de todos os povos rumo ao progresso

---

<sup>9</sup> Preferiu-se aqui a utilização do termo *Shoah* em substituição à ideia de sacrifício que a palavra Holocausto comporta, como assinalado por SELIGMANN-SILVA. Op. cit.

definitivo e à felicidade – são alçadas às narrativas sem se apresentarem como um registro documental, visando à descrição da realidade simplesmente. Gonçalo M. Tavares traz a dura realidade dessas catástrofes para os domínios da ficção, mas a reelabora, de modo que as narrativas não se esgotem no dado empírico. A ficção e a realidade aqui, tal como Iser<sup>10</sup> postulou, são compreendidas como partes de uma relação de comunicação – a ficção, então, como mediação entre o sujeito e a realidade. Como opera com a funcionalidade da ficção, ao tomarmos a perspectiva de Iser, o foco de análise, portanto, não incide sobre o que significam as narrativas da série, mas sobre o efeito que produzem.

Nesse sentido, explorar as expressões do desencanto na série de Gonçalo M. Tavares implica perscrutar os inúmeros vazios que permeiam seu discurso ficcional e que conduzem à formação de um imaginário acerca das ambivalências de um projeto civilizacional conduzido pela crença na perfectibilidade humana. Para tanto, esta tese se estrutura de forma a dar conta de algumas possibilidades de manifestação do desencanto, associado à ideia de experimentação do mal. Não se buscou uma conceitualização desse mal, mas a compreensão de sua expressão enquanto algo inerente à própria condição humana. Portanto, a abordagem empreendida ao longo deste trabalho não se guiou por dicotomias marcantes na relação mal-bem.

O mal aqui foi conduzido, inicialmente, a um entrelaçamento à perspectiva biopolítica, como o poder, que incide sobre a massa global, sobre a população como um todo, como destaca Foucault<sup>11</sup>, acabou por deixar os indivíduos expostos à morte, e mais precisamente, como aponta Giorgio Agamben<sup>12</sup>, os conduziu à morte nos campos de concentração. Nosso intuito com esta tese é demonstrar de que maneira isso ocorre na série de Gonçalo M. Tavares, como a guerra coloca em cena o que Agamben considera como permanente estado de exceção, legitimando, desse modo, que todas as esferas da vida do indivíduo estejam sob controle do Estado.

O conjunto das narrativas de Gonçalo M. Tavares nos permite entrever imagens e circunstâncias ficcionais que encenam e narram os mecanismos regulamentadores da modernidade que se destacam como formas de controle global. **O Reino** é uma série que se inicia com o livro *Um Homem Klaus Klump*,

---

<sup>10</sup> ISER, Wolfgang. “La Realidad de la Ficción”. pp.165-195.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*.

<sup>12</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*.

que coloca de pé uma circunstância específica: um momento de conflito, no auge de uma ocupação militar, sem referência espaço-temporal; e termina, já em tempos de paz, com o último livro *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, nos jogos individuais de obtenção de poder. As tensões presentes nas narrativas durante o período de guerra não cessam com o fim dos conflitos armados, das ocupações militares, da repressão e censura às tentativas de resistência a essa dominação.

Para além de *Jerusalém*, terceiro livro, onde se encontra uma reconfiguração poética da *Shoah*, reencenada em uma trama ficcional na qual os personagens têm seus caminhos cruzados, envoltos em uma trama discursiva que os leva ao mesmo ponto, visualiza-se ao longo da série a constituição de estruturas de poder que englobam os corpos individuais sob controles centrais, identificando suas marcas, abarcando-os cada vez mais em seu aspecto biológico. Verifica-se na leitura das narrativas como todos os âmbitos da vida dos personagens vão sendo abarcados, cada vez mais expostos à esfera política. O homem na sua totalidade passa a interessar ao poder, não apenas na cena pública, mas no espaço privado, tanto no ambiente de trabalho, quanto em seus momentos de lazer, do negócio ao ócio, tudo passa a ser competência da política, e a maneira pela qual isto é ressaltado por Gonçalo M. Tavares em suas narrativas nos encaminha, portanto, para a experiência da biopolítica como uma forma de abordagem do mal.

Nesse sentido, buscou-se perceber as marcas do poder, como incide cada vez mais sobre os indivíduos, disciplinando seus corpos, moldando suas subjetividades e controlando, na contemporaneidade, todo seu ciclo biológico, do nascimento à morte, lógica do biopoder. Compreendemos essa teia discursiva, assim, como um projeto no qual encontramos o alargamento, aprofundamento e controle global dos mecanismos de poder. Acreditamos ser possível ler na trama ficcional uma elaboração do que Foucault considera como um ciclo do sujeito: de indivíduo a sujeito, mas sujeito sujeitoado em uma relação de poder<sup>13</sup>.

Nosso interesse volta-se, portanto, para as condições extremas que os romances enunciam, com todos os seus mecanismos de sujeição a que estão submetidos os personagens, os tipos de sujeitos ali moldados, que paixões os impulsionam, que moralidade funda essa sociedade fictícia, abalada pela barbárie iniciada com a guerra e continuada na política.

---

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit.

Questões como essas nos direcionam a atividade proposta por Michel Foucault: “Portanto, não perguntar aos sujeitos como, por quê, em nome de que direito eles podem aceitar deixar-se sujeitar, mas mostrar como são as relações de sujeição efetivas que fabricam sujeitos”<sup>14</sup>.

Trata-se de colocar em suspenso a ideia de uma unidade do poder e buscar o entrelaçamento desses dispositivos de sujeição que são exercidos localmente, em menor escala, no cotidiano de situações extremas.

Como segunda via de abordagem do mal, compreende-se aqui o acúmulo gerado pela própria história. Todo o horror a que fora submetido o homem no decorrer das duas grandes guerras, assim como o projeto de “limpeza” posto em curso dentro dos campos de concentração, realidade tematizada nos romances da série **O Reino**, acabam por gerar uma carga de excesso, como se essas experiências se acumulassem como um fardo. De fato, observa-se a experiência mesma como propulsora de traumas. Nesse sentido, à memória atribui-se uma dupla funcionalidade, também inserida numa lógica ambivalente: ela é responsável pela manutenção da própria história do mal, como uma espécie de lembrete da capacidade humana de utilizar a razão para a elaboração de todo um aparato de destruição de sua própria espécie; assim como pode funcionar como um elemento traumático, na medida em que repetição, acúmulo de experiências que acabam por transbordar como material recalcado a engendrar reações tão violentas quanto às ações que as geraram.

A necessidade de anulação das paixões para a criação de um horizonte estritamente racionalizado, demarcado pelo campo da técnica, encaminha a uma terceira análise de expressão do desencanto via a percepção das clivagens que marcam os personagens nas narrativas da série no tocante às paixões que se deixam aflorar frente aos contínuos embates tratados seja na realidade da guerra, seja no cotidiano das relações humanas em tempos de paz.

Observa-se como ao longo dos relatos categorias que poderiam surgir como polarizações acabam por movimentar-se como necessários elos de condução à ativação de um imaginário marcado pelo estranhamento. Ao desencanto associa-se o encanto, que se manifesta em convergência com esse seu duplo.

---

<sup>14</sup> FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*., p. 51.



Gonçalo M. Tavares engendra formas de narrar o horror como experimentações do mal que partem do campo macro, como o acontecimento de uma guerra, ao campo micro das relações humanas que se travam no cotidiano. As expressões do desencanto, desse modo, longe de encaminharem a uma afirmação da percepção de um mundo marcado por um pessimismo, justificado pela própria atuação do homem na constituição de um legado de destruição e maldade, pode abrir espaços para o encantamento que, todavia, também não se desvela de forma otimista, mas emerge justamente para se impor como conflito.

## 2

**O Reino e sua teia discursiva**

A prosa ficcional de Gonçalo M. Tavares remete aos limites de representação da violência e do mal na literatura. A perspectiva desse trabalho é centrada nas narrativas da série **O Reino** como marca de uma produção contemporânea que se afasta da intenção de reprodução pura e simples da realidade. Produção que ultrapassou o esvaziamento da experiência do indivíduo moderno, tal qual evidenciado por Benjamin, e encontrou formas outras de narrar o inexprimível, o incomunicável.

As narrativas d'**O Reino**, assim como a própria experiência da guerra, são marcadas pela imprevisibilidade. Tudo o que é tocado pela violência, nos domínios da série, ganha marca do inevitável e, ao mesmo tempo, do inesperado. Como afirma Hannah Arendt<sup>15</sup>, não há certezas em se tratando de guerra, nem mesmo a certeza de destruição mútua.

## 2.1

**Por uma estética do fragmento**

No campo ficcional de Gonçalo M. Tavares, a relação entre poder e violência, na série **O Reino**, incide sobre formas particulares de expressão do desencanto. Nas narrativas aqui analisadas, essas manifestações direcionam ao campo do menor – cenas e vivências cotidianas –, e são abordadas como desvio – simulacro do real.

Formas de encenação do mal se irradiam nas narrativas da série como ramificações de um projeto literário inacabado – e inacabável –, que se recusa a um enquadramento conceitual e cujo fio condutor pode ser localizado na percepção de uma condição humana a dilacerar-se incessantemente e, como em um jogo de complementaridades, a apoiar-se em fugazes lampejos libertadores.

Observa-se que esse dilaceramento é marcado por uma ideia de desencantamento como produto da experimentação do mal em seus diferentes

---

<sup>15</sup> Cf. ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*., pp. 18-19.

aspectos. Desde o mal como efeito da violência da guerra, a desdobrar-se na ação dos combatentes, assim como na reação da população civil – pessoas normais vivenciando as adversidades de um tempo “anormal”, a exigir-lhes resistência –, até o mal entremeado nas relações dos personagens, estabelecidas já em tempos “sadios”.

Pode-se considerar que essa ideia de uma condição humana dilacerada é enfatizada por meio da fragmentação da narrativa. A série ***O Reino*** não apresenta uma história continuada, com uma sequência temporal precisa. A narrativa não elabora uma passagem fluida de dias, meses, anos. Joga para o leitor uma espiral de eventos em relatos fragmentados. As referências espaciais e temporais imprecisas levam a estabelecimentos de marcos de modo que se torne possível situar os enredos.

A guerra surge, assim, como um desses marcos, indicando tratar-se de um contexto de ocupação germânico-nazista. Inicialmente, já os nomes dos personagens – Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck, Lenz Buchmann, por exemplo – afastam-se de uma familiaridade com a língua latina. O próprio autor afirma e explica essa sua escolha como uma maneira de demarcar um distanciamento com relação à sua própria realidade<sup>16</sup>. Assim, as tramas desenvolvem-se durante e depois da guerra.

As narrativas de *Um Homem Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*, os dois primeiros livros da série, concentram-se no momento de ocupação da cidade. Os enredos de *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* desenrolam-se em momentos posteriores ao conflito. As narrativas de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* misturam essas duas temporalidades. Reconhece-se isto devido ao encontro do personagem Joseph Walser, de *A Máquina de Joseph Walser*, e Lenz Buchmann, logo no início da narrativa. Lenz é médico-cirurgião no hospital para onde Walser é levado após o acidente em que tem amputado o dedo indicador de sua mão direita. Ainda em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, por meio das reminiscências do personagem Lenz Buchmann, observa-se que a guerra, que assola esse momento inicial do romance, é, na verdade, uma segunda, ou a continuação de uma primeira guerra, da qual seu pai, Frederick Buckmann, teria participado:

---

<sup>16</sup> Fala de Gonçalo M. Tavares na *Conferência Camões e a Aventura*, no Centro Cultural de Belém, 09 mai 2013, Portugal.

Era alguém que nascera e fora educado para matar e por devaneio intelectual decidira exercer a medicina. Paradoxalmente, escolhera salvar os homens um a um pois seria obsceno, ou somente inadequado, matar muitos num tempo em que essa necessidade estava suspensa, já que a escolha da sua profissão coincidia com a paragem da guerra; ou mais precisamente com um intervalo – poucos anos depois, ela, a guerra, voltara<sup>17</sup>.

O início de *Um Homem Klaus Klump*, primeiro romance d' **O Reino**, demarca a ocupação militar da cidade, onde, pode-se afirmar, se desenrola também toda a trama dos demais livros da série. Não há nos relatos, todavia, qualquer indício dos movimentos ou embates políticos que tenham servido de motor para a guerra, assim como para o seu fim. A trama concentra-se no impacto do conflito na vida da cidade, e mais precisamente na vida dos personagens Klaus Klump; Johana – a namorada de Klaus – e sua mãe, Catharina – “uma mulher louca”<sup>18</sup>; Aloy – “antes dos tanques, era dono de uma casa de instrumentos musicais”<sup>19</sup> –; Herthe, seu irmão Clako, e seu noivo Ortho, “um dos mais poderosos oficiais do exército”<sup>20</sup>.

Os relatos que compõem a série se encontram fragmentados em partes, cada uma delas subdividida em capítulos curtos. A experiência do cotidiano da guerra – o medo, a humilhação, a violência, a resistência –; o trauma como uma ferida aberta a moldar subjetividades; a vivência nos campos de concentração: experiências que se apresentam como *topos* de abordagem do mal, a oferecer ao espectador questionamentos em lugar de respostas.

Em linguagem econômica e crua, de modo a comportar apenas o essencial, esses relatos não buscam chegar a uma verdade do que teria sido a experiência do real. A série desnuda cotidianos marcados pela brutalidade, pelo horror, pelo mal, mas do mesmo modo os expressa como poesia bruta, a conter espaço também para o encanto. Bem e mal, encanto e desencanto, assim, fazem parte dessa poética sem reivindicar um possível apaziguamento de suas instâncias. Oferecerem-se, todavia, como motor para o arrebatamento, na medida em que se desprende do “mesmo”, fugindo da obviedade.

Compreender as narrativas de Gonçalo M. Tavares atreladas à noção de fragmento, portanto, implica ressaltar o caráter de inacabamento da obra e de suas

<sup>17</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, pp. 104-105.

<sup>18</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*. In Id. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 24.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 61.

múltiplas possibilidades de leitura. A série apresenta-se como campo aberto a ser explorado sem indicar um mapa de orientação prévia. É marcada pela descontinuidade, seja narrativa – uma vez que os relatos não dão conta de uma experiência com início, meio e fim – ou direcionada à própria constituição dos personagens, fraturados por experiências que os colocam a todo o momento frente à fragilidade de sua própria condição humana.

Ainda convém lembrar que ao longo das narrativas do autor não encontramos uma sequência precisa de fatos que dê conta, de forma gradativa, da transformação a que os personagens são submetidos, já que são inseridos em conflitos que lhes exigem adaptação, resistência ou entrega. Esse caminho de transformação, contudo, não indica uma condução à felicidade. Não se percebe aí o elemento de tensão como recurso narrativo. As histórias não se desenvolvem de modo a encaminharem-se a um ápice, ou resolução da trama. O fim da guerra, em *Um Homem Klaus Klump*, não representa o fim dos embates. São cessados os confrontos armados, tem-se o fim da ocupação da cidade, mas não os enfrentamentos humanos. Nesse sentido, podemos nos valer da ideia de Michel Foucault sobre a política como guerra continuada:

[...] a política é a guerra continuada por outros meios. [...] no interior dessa ‘paz civil’, as lutas políticas, os enfrentamentos a propósito do poder, com o poder, pelo poder, as modificações das relações de força – acentuações de um lado, reviravoltas, etc. –, tudo isso, num sistema político, deveria ser interpretado apenas como as continuações da guerra. E seria para decifrar como episódios, fragmentações, deslocamentos da própria guerra. Sempre se escreveria a história dessa mesma guerra, mesmo quando se escrevesse a história da paz e de suas instituições<sup>21</sup>.

Como não se propõe a reproduzir uma história já bastante conhecida – o impacto das duas Grandes Guerras e a realidade da *Shoah* –, Gonçalo M. Tavares edifica narrativas abertas à ativação do imaginário. O caráter indizível do horror que toda essa experiência comporta não se impõe como um dado empírico, ele é trabalhado no sentido de criar intuições de realidade por meio de fragmentos. A escrita em constante deslocamento assume a singularidade de um projeto fragmentário a conduzir-se como um desvio, porque quebra a concepção de encontro com o mesmo, de oferecimento de respostas já prontas. O fragmento comporta lacunas, quebras e vazios internos.

---

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*., pp. 22-23.

A sensação de passagem do tempo, ao longo da série, não indica uma linearidade. Nas narrativas percebe-se o tempo como uma espiral de acontecimentos. A escrita fragmentária de Gonçalo comporta a ideia de uma espiral de eventos permeada por choques, rupturas, e também continuidades, sem que caiba aí, entretanto, a possibilidade de retorno a uma ordem anterior. Mesmo quando a guerra acaba, em *Um Homem Klaus Klump*, e a cidade retoma uma certa “ordem”, há o incômodo com a imposição da figura da prostituta na praça pública, a aliança a forjar-se entre as duas maiores fortunas da cidade, Klaus Klump e Herthe – agora – Leo Vast, a paralisia do irmão de Herthe e a frieza absoluta de Klaus a demonstrar que o tempo fora cindido pela guerra.

Herthe fora responsável pela prisão de Klaus Klump – “Herthe era a mulher que tinha beijado Klaus. Os militares haviam chegado e interrompido os amantes” – e de vários membros da resistência – “Herthe era uma mulher áspera. Nunca pensava no que já tinha sucedido. Entendia-se com os militares. As suas ancas já tinham entregado docemente vários guerrilheiros. Herthe era uma mulher que queria manter o seu jardim”<sup>22</sup>. Casara-se novamente – após o assassinato de seu noivo Ortho por seu irmão Clako – com o industrial Leo Vast, proprietário da fábrica onde encontraremos o personagem Joseph Walser, do segundo livro da série, *A Máquina de Joseph Walser*, a manipular sua preciosa máquina. No momento final da trama, passados dezesseis anos do fim da guerra, Herthe é já uma viúva a conduzir a fortuna e os negócios do marido. O final do enredo, portanto, indica a perspectiva da continuação da guerra no âmbito político, tom que será mais precisamente marcado no último livro, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*.

Pode-se considerar que a ideia de desvio, desse modo, vai ao encontro da proposta de Foucault:

[...] as relações de poder, tais como funcionam numa sociedade como a nossa, têm essencialmente como ponto de ancoragem uma certa relação de força estabelecida em dado momento, historicamente precisável, na guerra e pela guerra. E, se é verdade que o poder político pára a guerra, faz reinar ou tenta fazer reinar uma paz na sociedade civil, não é de modo algum para suspender os efeitos da guerra ou para neutralizar o desequilíbrio que se manifestou na batalha final da guerra. O poder político, nessa hipótese, teria como função reinserir perpetuamente essa relação de força, mediante uma espécie de guerra silenciosa, e de reinseri-la nas instituições, nas desigualdades econômicas, na linguagem, até nos corpos de uns e de outros. Seria, pois, o primeiro sentido a dar a esta inversão do aforismo de Clausewitz: a

<sup>22</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump. In Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 55.

política é a guerra continuada por outros meios; isto é, a política é a sanção e a recondução do desequilíbrio das forças manifestado na guerra<sup>23</sup>.

A imagem da prostituta na praça onde se dá o encontro das duas famílias – Klump e Leo Vast – institui a questão do confronto de forças que se deram em alguma medida durante a guerra e que são realocadas em momento posterior, experiências fragmentadas, desviadas e retrabalhadas.

Klaus fugira da prisão auxiliado por uma prostituta – “Xalak estendeu a mão a Klaus e ajudou-o a levantar-se. Klaus segredou-lhe ao ouvido: hoje fugimos os dois. Acabaram de me avisar. É a prostituta gorda que nos vai tirar daqui. São as prostitutas que salvam”<sup>24</sup> –. Anos mais tarde, quando desse seu encontro com Herthe, Klaus já é outro. A imagem da prostituta nesse momento já vem carregada da ideia da desordem, como a demonstrar algo fora do lugar em um tempo em que tudo deve ser harmônico. A prostituta incomoda justamente porque devolve a Klaus a condição da marginalidade, do que é fora de todo esse processo de ajustamento necessário conduzido pelo fim da guerra e estabelecimento da paz. Ela incomoda porque, em si mesma, é um desvio a reconduzir a narrativa a outro deslocamento.

Todos pareciam alegres. [...]

Os cumprimentos foram prolongados. As duas famílias estavam em vias de fazer um negócio importante, proveitoso às duas partes. Na semana seguinte seria fechado o contrato. Trocavam-se gracejos, com o jovem Henry a marcar predominância.

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

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

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

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

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

Sim – concordaram todos. Sim<sup>25</sup>.

A imagem do “muro” colocado no tempo, conforme narra o autor – “Há um muro entre o ano passado e hoje. Um muro altíssimo: ninguém percebe o que sucedeu. Como se constrói um muro no tempo? Como se tapa na cabeça das pessoas aquilo que aconteceu?”<sup>26</sup> – conduz de forma precisa à ideia do fragmento e da descontinuidade que ele comporta. O muro no tempo estabelece uma espécie de

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., pp. 22-23.

<sup>24</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 79.

<sup>25</sup> Ibid., p. 136.

<sup>26</sup> Ibid., p. 34.

suspensão dessa situação extrema, de separação entre o que foi e o que será. O presente – no instante dessa metáfora do muro ainda vivencia-se a guerra – é tão aterrador que é cindido. O futuro, representado pela aliança entre Klaus e Herthe, mostra uma fenda: a prostituta a oferecer-se em praça pública em pleno dia de domingo. Os embates aqui se deslocam do campo macro – o conflito armado, a guerra em si –, para o campo do menor, do cotidiano das relações pessoais que funcionam como um microcosmo dessa situação da guerra, ou, para continuarmos com a ideia de Foucault, a guerra continuada por outros meios: fragmentos dos enfrentamentos no cotidiano dessa “paz civil” são tomados como verdadeiros choques de forças, como guerra silenciosa.

Acabada a guerra, essa sensação de aparente retorno à ordem é também observável a partir da perspectiva do personagem Alof:

Alof, em contrapartida, é um homem simples. Retomou a sua loja de instrumentos musicais e retomou a música. Interrompi a música a meio de uma nota; passados anos retomo no sítio exacto, e prossigo dizia ele. Mas claro que não era assim: tinha-se já esquecido de muitas das notas anteriores. Não bastava recomeçar no ponto onde havia interrompido a música. Teria de voltar atrás, reconstruir do início a melodia, relembra-la. Só daqui a uns meses, ou mesmo anos, estaria, então, no ponto onde interrompeu. Ou eventualmente nunca conseguiria retomar. E foi mesmo assim: Alof desistiu de tocar<sup>27</sup>.

A harmonia interrompida pelo conflito fora, desse modo, perdida de maneira irrecuperável, como já se sentia no momento da guerra. No entanto, como em um breve lampejo libertador, Alof agarra-se à esperança de um possível – novo – aperfeiçoamento. Mas as luzes se apagaram em definitivo, ou, de forma mais exata, foram redirecionadas para o progresso das técnicas e tecnologias de destruição em massa.

A escrita fragmentária é um sinal do carácter inacabado da obra de Gonçalo Tavares. Entende-se o fragmento aqui como ruptura com relação a um *a priori* – o real –, que, mesmo permeando na narrativa – de maneira irrealizada, conforme a acepção de Wolfgang Iser<sup>28</sup> –, não se acopla prontamente ao texto porque é

<sup>27</sup> Ibid., pp. 133-134.

<sup>28</sup> Sobre o conceito de irrealização do real, Cf. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. O autor Wolfgang Iser desenvolve a ideia de que a *seleção*, operada pelo autor de um discurso ficcional no momento da sua construção, resulta de uma decomposição dos elementos do mundo a que o autor se refere. Ela é uma transgressão de limites, uma vez que ao serem acolhidos pelo texto, esses elementos perdem seu vínculo com as estruturas das quais foram tomados. Ademais, eles ressaltam “os campos de referência enquanto tais, uma vez que a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante os supõem como campos de referência”. A seleção faz com que esses elementos deixem de ser identificados com a própria realidade e passem



percebido como uma torção, como um desvio. Nem mesmo a sequência de livros que compõe a série é determinada por uma ordem específica que exija uma leitura continuada. Cada história compõe um todo autônomo, sem, por isso, deixar de se relacionar com o restante das obras. Mesmo no interior de cada livro, a escrita é fragmentária. Fragmento de série, fragmento textual que aponta a própria fragmentação dos personagens a resistirem frente a um mundo também fraturado, que a cada momento destaca uma fenda, um rasgo no tempo e no espaço, tragando o leitor em vazios que exigem continuamente novas atualizações.

Convém destacar uma perspectiva de análise sobre o fragmento que nos parece relevante discorrer aqui. Segundo o que lemos em Ricard Ripoll<sup>29</sup>, ao fragmento se aproxima a ideia de espiral, em que, ao invés de encontrarmos camadas acabadas, temos a noção de uma movimentação constante que provoca um ligeiro deslocamento de nível a cada camada. Nessa perspectiva, o movimento em espiral, diferentemente de uma linha reta ou um círculo, aproxima-se do Eterno Retorno nietzschiano, que indica que houve uma volta, um retorno, mas jamais ao mesmo ponto de onde se originou.

Ripoll contrasta a essa ideia de espiral uma concepção de estrutura linear a comportar a noção de enraizamento, de delimitação de posição fixa, que concebe um prosseguimento unidirecional com o objetivo de um fim específico. Tal estrutura seria própria ao cristianismo, conforme Ripoll assinala, o estabelecimento de uma linha a conduzir a história da humanidade do gênesis ao fim dos tempos, da Criação ao Apocalipse<sup>30</sup>.

Ripoll ressalta que o fragmento não é associado imediatamente a uma forma breve. Não pode ser considerado como um gênero da literatura, uma vez que ele pode atravessar todos os gêneros, e expressar em si mesmo uma totalidade. Em analogia a *poupées russes*, cada fragmento é englobado por outro total e complexo. Como pressupõe também vazios, cria um espaço para o não-dito, para a ambiguidade, onde o leitor poderá preencher com os seus sentidos próprios.

Observa-se ao longo da série de Gonçalo M. Tavares como as narrativas se entrelaçam de forma a estruturar camadas de uma mesma teia, nichos de uma

---

a serem considerados como objeto da percepção. A realidade presente no discurso ficcional literário é de caráter intencional, daí o ato de composição da obra ser tomado como a irrealização do real em vista da realização de um imaginário. (ISER, Wolfgang. Op.cit., pp. 16-17)

<sup>29</sup> RIPOLL, Ricard. Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire., pp. 11-22.

<sup>30</sup> Ibid., p. 13.

mesma rede. Apesar de comportar essa ideia de inacabamento, própria à estética do fragmento, cada história é completa em si mesma, na mesma medida em que se interliga ao enredo como um todo. Como a autora Ana Lúcia M. de Oliveira assinala a respeito da estética do fragmentário:

[...] esta, como se sabe, repousa em um princípio central de inacabamento da obra que, não podendo encontrar seu ponto de sutura, deixa suas margens abertas à leitura crítica, tarefa sempre infinita e regida pela exigência de descontinuidade do próprio pensamento<sup>31</sup>.

Interessa aqui destacar o caráter de incompletude que rege a escrita fragmentária. É certo que por fragmento não se designa uma parte separada de um todo. Como já afirmado anteriormente, a ideia de totalidade é inerente a esse tipo de narrativa. No entanto, essa completude é coberta de vazios, seja pelo aspecto inacabado da escrita, que reivindica algo ainda por terminar; seja pela própria impossibilidade de ser-lhe atribuída um sentido acabado ou *a priori*.

Ao pensarmos as narrativas de Gonçalo M. Tavares imbricadas nessa estética do fragmento, nos propomos a centrar o nosso trabalho não no que poderia produzir essa fratura em sua poética, mas nas bordas mesmas desses rasgos, zonas submetidas aos choques pelo contato e atrito com outras tantas bordas, de tantos outros fragmentos. Nesse sentido, esses choques podem ser observados com maior clareza por meio das simultaneidades que permeiam a série. O contato entre cenas e personagens de livros distintos nos lança a uma ideia de caminhos cruzados, de entrelaçamentos necessários para a consolidação de uma imagem de totalidade, não associada, no entanto, a uma ideia de plenitude harmônica. A totalidade é alcançada como em uma colcha de retalhos, a reivindicar, para fazer-se, uma costura que una os pedaços dos diferentes tecidos. Contudo, diferentemente de uma colcha já acabada, onde são postos em destaque os pedaços diferenciados utilizados para formar o todo, compreendemos que nas obras de Gonçalo M. Tavares a costura, a sutura é que deve assumir esse caráter de maior evidência no âmbito geral da obra.

A narrativa de *Um Homem Klaus Klump* se encerra com o encontro, já mencionado acima, entre as duas famílias mais proeminentes da cidade e o direcionamento para a formação de uma aliança entre elas. A história de Klaus Klump não é fechada, portanto. Vemos nos livros seguintes como a guerra, mesmo

---

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Parte do silêncio e a escrita fragmentária., p. 117.

em tempos de paz, continua a permear e realizar alterações profundas nos personagens e nas tramas. Por mais que o personagem Klaus não esteja mais no centro da narrativa, o entrelaçamento entre as histórias, as simultaneidades e distanciamentos temporais que atravessam a série fazem com que tenhamos a ideia de um aparente retorno que não nos lança em um mesmo, em um igual. Esse retorno joga para o leitor questionamentos diferidos, embates outros que podem ou não serem resolvidos, na medida em que a solução dos conflitos pode ser tomada como o aspecto menos importante, nesse sentido. Mais substancial, portanto, é a percepção do desvelamento dos choques.

Pensar no caráter de ruptura permanente que essa escrita fragmentária implica nos coloca frente à problemática do contemporâneo<sup>32</sup> naquilo que ela estabelece de dissociação entre tempos. A cisão no interior do próprio tempo vivido abre espaço para um impasse, um duplo caminho que alimenta e conjuga aquilo a que lhe parece contrapor.

A ideia de um desacerto próprio do contemporâneo aponta aquilo que carrega de intempestivo, tal como trabalhado por Giorgio Agamben<sup>33</sup>, ao partir da leitura de Nietzsche. Intempestivo, “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro”<sup>34</sup>. Contemporâneo, desse modo, porque desconexo, fragmentado, obrigado a viver na cisão de temporalidades, dividido entre um passado que não consegue deixar para trás, que se apresenta como acúmulo permanente, e a expectativa de um futuro que não é mais um “aberto” de possibilidades. Contemporâneo porque carrega todo o peso de uma “cultura histórica”, sem, por isso, deixar de vivê-la como novidade.

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In Id. *O que é o Contemporâneo?*, pp. 55-73.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração Intempestiva.*, p. 7.

<sup>35</sup> AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 72.

Conforme se lê em Agamben<sup>36</sup>, cabe ao contemporâneo a costura dessa quebra, a perspicácia para apreender em meio às luzes de seu tempo, a sua inerente obscuridade. É possível considerar que essa sutura é posta em evidência por meio do que Agamben delimita como *profanação*<sup>37</sup>: dessacralizar o sagrado, colocar em jogo novamente aquilo que foi destituído do uso comum, conceder ao humano o que lhe foi subtraído e elevado ao trato exclusivo dos deuses. Em resumo, desarticular os dispositivos<sup>38</sup> daquilo que cercearam, arrancar-lhes “a possibilidade de uso que os mesmos capturaram”<sup>39</sup>.

Associa-se, nesse sentido, a ideia de contemporaneidade à de profanação. Profanar apresenta-se como ato libertador do que seria próprio ao contemporâneo. Profanar não simplesmente no sentido de desmitificar, mas, como atitude ainda mais importante, restaurar um comum partilhável. Nesse sentido, diante da dificuldade de estabelecimento desse comum a ser comunicado, na medida em que se trata aqui, nos romances analisados de Gonçalo M. Tavares, de experiências-limite, considera-se a fragmentação da narrativa como gesto revelador de uma estética que lança mão do real apenas para desconstruí-lo, retrabalhá-lo em recortes, *frames* de um projeto inacabável. O fragmento, então, comporta certo caráter de desvio de uma ideia de acabamento da obra.

## 2.2

### Fragmentos do (des)encanto

É possível visualizar nos fragmentos narrativos perspectivas distintas de descrição das formas de experimentação do mal, como manifestações do desencanto. A cena do estupro da personagem Johana – namorada de Klaus Klump – se desenrola como se o narrador estivesse a contar uma história ordinária e não uma situação marcada por uma extrema violência. Compreende-se a intenção de demarcar, com isto, o estupro de mulheres enquanto apenas mais uma prática do cotidiano da cidade, já ligada à ordem da banalidade.

Um dia os soldados entraram na casa de Johana e viram que Johana era bonita e viram ainda que Johana tinha uma mãe louca que não entendia os que falavam a sua língua, muito menos os que falavam outra língua.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Id. Elogio da Profanação. In Id. *Profanações*., pp.65-79.

<sup>38</sup> Cf. Id. O que é um dispositivo? In Id. *O que é o Contemporâneo?*., pp. 25-51.

<sup>39</sup> Id. Elogio da Profanação. In Id. *Profanações*., p. 79.

Um soldado que se chamava Ivor olhou mais vezes para Johana; olhou mais vezes que os outros soldados que não se chamavam Ivor.

Ivor disse na língua que Johana era obrigada a perceber:

Vou voltar. Não te esqueças de mim.

Johana ouviu. Catarina também ouviu.

Dois dias depois, Ivor e três soldados entraram à casa de Johana; os soldados agarraram-na e Ivor violou-a<sup>40</sup>.

Não há na passagem destacada acima a necessidade de uma descrição detalhada do estupro da personagem. A experiência da violação das mulheres fora bem marcada em fragmentos anteriores, nos quais se observa a preocupação em destacar a violência do ato, por um lado como uma ação de dominação cruel por parte dos homens do exército invasor, e, por outro, como a refletir um gestual mecanizado por parte dos soldados, assim como os de operários em uma linha de montagem:

Um soldado de rosto muito vermelho baixa as calças masculinas fortemente contra o chão. Fortemente as mãos tiram o vestido, como se os cortinados fossem arrancados e mostrassem uma anatomia em estado raro: seios de tamanho grande que tremem. O homem tem o rosto ainda mais vermelho e o pénis também vermelho. Matéria vermelha fornicava longamente uma mulher fraca<sup>41</sup>.

Do mesmo modo que se pode compreender o estupro como um evento já banalizado e corriqueiro, incrustado como uma insígnia marcada a ferro no corpo da cidade, a passagem sobre a violação de Johana estabelece um ponto de fratura: a descrição precisa do ato não se apresenta como o elemento narrativo mais importante a ser destacado. O presente, o ato em si, é como que tragado por uma fenda, sobrepujado pelo antes e depois do fato. Os fragmentos antecedentes ao seu estupro encaminham a uma certa ideia de inevitabilidade do mal, racionalizada de forma sutil, seja pela imposição de outra música na cidade; pela própria beleza de Johana – destacada quase como para justificar a atenção dos soldados para si –, fato em si complexo, já que localiza na própria vítima a causa do estupro; ou pela covardia de seu namorado Klaus. O capítulo no qual o estupro é relatado inicia-se em um pequeno fragmento:

Ninguém ama um covarde e isto só significa que enquanto se ama não se consegue ver no outro a covardia.

Um dia, Johana regressava da mercearia com três maçãs caríssimas, e escutou uma orquestra que no meio da rua interrompida, e quase vazia de pessoas, tocava música que ela não conhecia. Não havia palavras, mas a música não era do seu país. Esta

<sup>40</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump., p. 30.

<sup>41</sup> Ibid., p. 17.

música não é daqui, pensou Johana, e começou a correr muito, em direcção a casa, e enquanto corria, chorou.<sup>42</sup>

A ocupação da cidade de Johana, nesse instante da trama, já está amplamente demarcada. Ao personagem Klaus coube a tentativa de neutralidade, como forma de manutenção de uma ideia de continuidade, apesar de todo o seu entorno demonstrar já a quebra operada pela guerra: “Johana amava Klaus e estava contente por ele continuar a sua vida normal, apesar de a rua estar cheia de tanques e de alguns amigos dele terem sido mortos. Mas por vezes Johana tinha pensamentos não agradáveis em relação a Klaus. Mas amava-o”<sup>43</sup>. Ao longo da narrativa opera-se uma mudança profunda na constituição do personagem. O estupro de Johana funciona como um elemento de transformação na sua percepção de mundo, demarcando, além de um corte na narrativa – a partir de então se inicia a Parte II do livro – a entrada de Klaus em outro reino.

Os antecedentes do estupro da personagem, o que poderia ter levado o soldado Ivor a olhar mais vezes para Johana, são menos relevantes do que a própria banalização da violência que o acontecimento sugere. Não há salvação possível para Johana. Até mesmo sua experiência com Klaus Klump é fragmentada, uma vivência que não fora concluída, o amor “inacabado porque entretanto havia começado a guerra”<sup>44</sup>. A orquestra no meio da rua a tocar uma música desconhecida aos sentidos da personagem delimita o descompasso, o desencanto atrelado a uma expressão de harmonia, ou seja, desencantar a partir de notas musicais. Tem-se, nessa perspectiva, como desdobramento da guerra a dominação pela cultura: a música torna-se o presságio do mal, o elemento anunciador da desordem do mundo de Johana. Por isso ela corre, e por isso ela chora. Já não há identificação possível com o presente. Os elementos que antes conferiam significado ao seu mundo transformaram-se na fratura do tempo, na estranheza de seu solo. Encanto e desencanto atrelam-se, desse modo, como elementos inseparáveis.

A música é um sinal forte da humilhação. Se quem chegou impõe a sua música é porque o mundo mudou, e amanhã serás estrangeiro no sítio que antes era a tua casa. Ocupam a tua casa quando põem outra música.

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 29.

<sup>43</sup> Ibid., p. 28.

<sup>44</sup> Ibid., p. 27.

Cada povo tem direito à sua música e ao silêncio. Tem direito a decidir de que modo quer interromper o silêncio. Direito a escolher que sons quer: que palavra e que nota musical. Mas repara: não há silêncios populares. Como isso assusta<sup>45</sup>.

É certo que a música é considerada como elemento que confere uma identidade cultural à sociedade. Por isso sua importância, assim como outros símbolos, como a bandeira e o próprio hino, por exemplo, na construção e afirmação de uma identidade nacional. A música tem o poder de agrupar e reagrupar, assim como de dissociar revelando-se fator forte na dinâmica cultural. A música exerce um papel na sociedade civil que não é natural nem propriamente de substituição, suas formas habitam a paisagem social, como desenvolve Edward Said<sup>46</sup>. Pode-se considerar, desse modo, que confere sentido de limites geográficos.

As filiações entre música e sociedade não reduzem a música a um papel de reprodução passiva e subordinada da realidade a que, de uma forma ou outra, está atrelada. Pelo contrário, ela exerce um papel não natural, em que a sua filiação social elabora elementos de transgressão, uma vez que mantém seu lugar de independência nesse cenário.

A música é, *ela mesma*, independente de suas formas habitarem a paisagem social com variações tamanhas a ponto de afetar o estilo composicional e formal com uma força ainda não inventariada em nossos estudos culturais. [...] O elemento transgressivo da música é a sua habilidade nômade de se prender, ela própria, e tornar-se parte das formações sociais, de alterar as articulações e sua retórica de acordo com a ocasião, e com a audiência, mais as circunstâncias de poder e de determinação sexual nas quais ela ocupa um lugar<sup>47</sup>.

A mudança de mundo sugerida na narrativa de Gonçalo M. Tavares é uma mudança profunda relacionada à própria paisagem social. Impor outra música, ou mesmo retirar a sonoridade habitual com que um grupo está identificado, é como retirar do indivíduo a própria casa, determinar que se torne estrangeiro em seu próprio território, por terem sido suprimidas as possibilidades de expressão de uma dada “identidade nacional”, seu ritmo próprio na passagem do tempo, por ter sido retirada sua fronteira simbólica.

Intimamente ligada à memória e à compreensão de um grupo e mesmo de mundo, a música reafirma um *status quo*, enfatiza o projeto social que está em jogo.

---

<sup>45</sup> Ibid., pp. 29-30.

<sup>46</sup> SAID, Edward. *Elaborações Musicais*.

<sup>47</sup> Ibid., pp.118-119.

A música é baseada no tempo, é a experiência na passagem do tempo, elaborada por elementos como ritmo, melodia, sons e também silêncio.

O silêncio relaciona-se, no campo musical, às escapadas, à autonomia que se reivindica para estabelecer uma pausa no percurso de uma sonoridade. “Mas repara: não há silêncios populares. Como isso assusta”<sup>48</sup>. O silêncio popular assusta porque introduz essa autonomia de reivindicação de algo que não parece se ter por direito.

Os sons que organizam o tempo são necessários, mas os silêncios assustam como uma pausa dramática para a reelaboração, para o simples ato de pensar. A partir do deslocamento do vazio, percebe-se que música se entoa.

Uma orquestra militar ascende pelo edifício central e a música desce como os aviões que querem atacar. Transformaram a música numa peste, numa forma de doença que vem pelo ar.

As mulheres e as crianças ganharam medo da música. Esta música anuncia-os. Eles chegam ao início da rua e as mulheres e as crianças afundam-se nas cadeiras. E o mar já não existe.

É evidente que é impossível: nem cem mil máquinas militares perturbam fortemente o mar. Mas há quem acredite que eles levam barcos e a orquestra militar para o mar, e tocam em cima da água. A água contaminada com a música. Os peixes adoecem. Existe a peste nas chávenas de chá só por causa da música que tocam ao fundo da rua. E as mães já não se comovem quando um soldado viola as filhas. As velhas beijam soldados, não choram quando eles saem: preparam a ceia, dizem à filha: vamos continuar, é urgente preparar comida: endireita a cama, dizem elas. E os filhos masculinos vão orgulhar-se por essas mulheres não terem chorado<sup>49</sup>.

A junção de contrários de modo a demonstrar, a ressaltar os conflitos ao longo da trama pode ser visualizada em outro momento no qual a brutalidade é poeticamente assinalada, quando a beleza plástica de uma borboleta choca-se com o contexto áspero vivenciado por Klaus Klump. A delicadeza e suavidade que representa não encontram lugar de sobrevivência no mundo do personagem, onde a violência faz parte do cotidiano como acontecimento ordinário. Sem poder sobreviver a esse mundo cada vez mais marcado pela técnica, pelo metal representado aqui pelos armamentos, munições e tanques, que passam a fazer parte da paisagem da cidade, a natureza sucumbe, aniquilada pelo homem que buscará em seus domínios um refúgio para a resistência.

Uma borboleta até certo ponto enoja. Uma beleza em avião minúsculo, colorido de mais. Klaus gostava de apanhar borboletas com a mão direita e apertar com força até

<sup>48</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump. In Id. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 30.

<sup>49</sup> Ibid., pp. 34-35.



sair por entre os dedos uma matéria colorida. É o único animal que até esmagado é estético<sup>50</sup>.

Do mesmo modo, nota-se na narrativa a associação entre o sublime e o abjeto não para denunciar o que no relato pode causar repugnância, ou para demarcar a preponderância de um sobre o outro, mas para demarcá-los como um par inseparável a demonstrar a existência do conflito:

Alof vomitou, com o corpo sentado e a garganta inclinada sobre as ervas pretas da noite.

Recordo-me do barbeiro. Dizia que eu tinha um cabelo estúpido, que crescia pouco: não lhe dava rendimento.

Alof tinha acabado de vomitar, da sua boca vinha um cheiro nojento, Klaus ria-se: É agora que te lembras do barbeiro.

Alof subitamente tirou uma flauta do balde preto.

Não vais tocar assim, a tua boca está nojenta.

Vou tocar assim, disse Alof. E pegou na flauta pela primeira vez desde há meses e a enojar-se do sabor da boca começou a tocar.

No final, virou-se e disse: Mozart.

Tens de lavar a boca, disse Klaus, vou buscar água<sup>51</sup>.

Alof e Klaus estão neste momento na floresta, delimitada como espaço cuja organização própria escapa ao âmbito humano. A demarcação dos campos natureza e cultura aqui somente é ressaltada no sentido de apontar como essa separação, baseada, sobretudo, na tentativa da ciência moderna de domesticar a natureza, engendrou formas de dominação enraizadas no domínio da razão ocidental, da sobreposição da técnica. Tais domínios, contudo, são aqui assinalados de maneira a levantar questionamentos e não a sanar essa polarização. A natureza, desse modo, emerge nas narrativas como o local de refúgio para os que fugiam da dominação do exército inimigo, local não acolhedor, todavia, onde as vivências de Alof e Klaus se cruzam tornando aparentes os choques entre as ideias de ordem e caos, sublime e abjeto, encanto e desencanto.

Alof tinha um balde cheio de flautas e da sua História o balde era o vestígio único: Alof, antes dos tanques, era dono de uma casa de instrumentos musicais. Haviam queimado a casa, a sua mulher tinha sido levada. Alof em frente a Klaus jogava xadrez e ao seu lado direito um balde com mais de quinze flautas, o que ele havia salvado da sua velha casa.

Já não sabem música estas flautas.

Alof nunca mais tinha tocado. Havia demasiada música. A orquestra militar não parava de circular pela cidade. Eles tinham músicos que se substituíam ao longo do

<sup>50</sup> Ibid., p. 34.

<sup>51</sup> Ibid., pp. 42-43.

dia, e a música não parava desde as sete da manhã às dez da noite. Aprendemos novas rimas para acompanhar o nascer do dia, ou recusamos aprendê-las<sup>52</sup>.

É possível observar uma alusão, em decorrência da referência à figura de Mozart – “No final, virou-se e disse: Mozart”<sup>53</sup> –, ao paradoxo que cobre o ideal iluminista, baluarte da razão ocidental. Pode-se compreender que a narrativa nos orienta a duas de suas óperas: *As Bodas de Fígaro*, aludida pela figura do barbeiro trazida pela lembrança de Aloy – “Recordo-me do barbeiro”<sup>54</sup> –; assim como *A Flauta Mágica*, que se pode associar aqui ao balde de flautas do personagem músico – “Aloy carregava o balde para todo o lado, mas não tocava.”<sup>55</sup>. A ópera *As Bodas de Fígaro* foi baseada na obra de Beaumarchais<sup>56</sup>, literato francês, e sucede *O Barbeiro de Sevilha*. Nesta segunda parte, Fígaro está para se casar com Suzanne. Ambos são servos de um Conde, que tenta restaurar o antigo direito feudal da pernada – que já havia sido substituído naquela altura por um ato simbólico – que estabelecia o direito do senhor passar a primeira noite com a noiva de seu servo. A obra literária *As Bodas de Fígaro* foi encenada pouco tempo antes dos levantes das massas que deram forma à Revolução Francesa. Beaumarchais teve que modificar a obra algumas vezes de modo que conseguisse permissão para encená-la. *As Bodas de Fígaro* trazia, de forma cômica, a desfuncionalidade da aristocracia, sua degradação moral, vícios e desregramentos.

Com relação à ópera *A Flauta Mágica* (1791), conforme o autor Jean Starobinski,

O conflito principal, o único conflito, é o que opõe a Rainha da Noite e Sarastro, grande sacerdote da Sabedoria e do princípio solar. Desse conflito, todo o resto depende: em primeiro lugar a felicidade do par Tamino-Pamina; subsidiariamente, a sorte de Papageno, que espera impacientemente uma companheira. Três casais, portanto, em níveis de realidade distintos, evoluem sob nossos olhos – não sem a assistência ou a resistência de personagens subalternos, sobrenaturais ou sacerdotais, subordinados à Rainha da Noite ou a Sarastro: as três damas, os três meninos, os escravos, os sacerdotes, os guardas, os homens armados, o orador e, mais em relevo, o escravo rebelde, guardião e carrasco de Pamina: o mouro Monostatos (“aquele que se mantém só”), figura da perfídia e dos desejos obscuros que nascem naquele que detém poderes delegados.<sup>57</sup>

<sup>52</sup> Ibid., pp. 37-38.

<sup>53</sup> Ibid., pp. 42-43.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid., p. 38.

<sup>56</sup> Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), foi um autor de teatro francês. Cf. COSTA, Josiane Schinaider. *A Literatura como Instrumento Educativo na Revolução Francesa*.

<sup>57</sup> STAROBINSKI, Jean. Luzes e poder em *A Flauta Mágica*. In Id. 1789., p. 134.

A *Flauta Mágica* constitui-se em uma história que se pode perceber conduzida pelo trajeto do herói – Tamino – em dois tipos de busca: a procura pelo amor; assim como o necessário aperfeiçoamento de si mesmo, como forma de iniciação. Tamino, que se apaixona por Pamina após ver seu retrato, acolhe da Rainha da Noite o pedido de salvar sua filha, sequestrada por Sarastro. O jovem recebe da rainha uma flauta mágica, capaz de alterar a disposição de ânimo de seu ouvinte, e um carrilhão também encantado. Tamino parte, então, com Papageno, que representa aqui o lado das paixões desenfreadas, próprio do humano. Ao chegar ao palácio de Sarastro encontra Pamina guardada pelo mouro Monostatos que a tenta seduzir. Sarastro expulsa Monostatos de seu palácio e encaminha Tamino a uma série de provas de modo que possa ser iniciado à irmandade do Templo.

A leitura de Starobinski permite que se observe, a partir da análise da obra, os paradoxos do pensamento iluminista. Segundo esse pensamento, os filósofos – aqui representados pela figura de Sarastro – teriam a função de levar as luzes aos homens, retirando-os do mundo das sombras, das trevas onde imperaria a desrazão, a ausência de regras, o imediatismo, representado pela satisfação das necessidades imediatas, sem que houvesse a preocupação maior com um planejamento para o futuro. A ideia era lançar luz sobre as trevas, de modo que fosse realizada uma espécie de planície onde antes só se veria desigualdade. Esse campo plano permitiria a difusão das luzes de maneira homogênea. Ela atingiria a todos, em todos os lugares, mas não em um mesmo momento, já que se aceitava a diferença de estágios entre os povos.

Observa-se que a ideia da luz – Sarastro – só funciona se posta ao lado de sua antítese: a sombra – Rainha da Noite. Nesse sentido, pode-se perceber o quão necessária era a criação de um imaginário do terror, assim como no pensamento religioso em que a existência da salvação só pode se dar com a presença da condenação.

A salvação proposta pelas luzes relaciona-se a uma felicidade terrena, a um mundo onde a harmonia seria o poder por excelência. Aos filósofos, assim, caberia a tarefa de difundir-la, de fazer com que os homens desenvolvessem suas ideias, de maneira que progredissem rumo a essa felicidade.

Essa ideia iluminista aponta um paradoxo: na medida em que a virtude e a equidade se espalhassem, formando um mundo em harmonia, a própria função do

filósofo já não teria mais sentido. Todos seriam já iluminados pelas luzes da razão e seria o fim do reino das trevas.

Da mesma forma, pode-se perceber que o poder muda de campo. A harmonia representaria o poder impessoal, baseado na razão, na “vontade geral”, enfim, em algo fora do homem, não relacionado à obediência a interesses particulares, individuais. A atividade iluminadora dos filósofos, contudo, revela um tipo de poder pessoal. Se a eles caberia essa função de levar a razão aos homens nas sombras, pode-se dizer que o poder estaria centrado neles. Assim como se percebe ocorrer com Sarastro, personagem da ópera que, apesar de ser porta-voz de uma entidade, também atuava de acordo com seus interesses, uma vez que intermediava a relação dos homens com essa “razão”.

Nessa perspectiva, é preciso enfatizar alguns pontos dessa alusão à *Flauta Mágica*, e também à ópera *As Bodas de Fígaro*. Mozart põe em cena uma arte que se revela como alegoria, tanto pelo que esclarece, quanto pelo que encobre. Diríamos, a partir de Starobinski, que o material latente diz respeito aos paradoxos desse pensamento iluminista; enquanto fica manifesta a exaltação do primado da razão, a ideia de um desencantamento do mundo, a fundação de um pensamento que não tem como princípio a revelação. O conhecimento, assim, passa do plano divino para o humano. Representativo dessa ideia, dentro da obra, é a figura de Sarastro, sacerdote, quem detém o poder – poder pessoal ou poder soberano –, deslocado, no decorrer da história, ao longo da realização de todas as provas, para a figura de Tamino – poder da sociedade –, que será conduzido por Pamina, depois de receber a flauta mágica. Nesse sentido, a ideia da revolução apresenta-se como regeneração do homem: Tamino representa esse poder que agora deve emanar da sociedade, da comunidade de cidadãos, fundamentado, desse modo, nas provas iniciais pelas quais deve passar para sair de uma condição, da qual todos fazem parte, para uma onde se coloca o progresso da razão. Tamino, então, progride no caminho do esclarecimento. A flauta mágica, entregue ao personagem pela Rainha da Noite, introduz a ideia de harmonia como fundamento do poder, que deve ser absolutamente impessoal:

[...] a flauta significa a harmonia; não apenas a harmonia do casal, mas, de maneira muito mais fundamental, a harmonia do mundo. A harmonia que é o princípio ordenador fundamental, portanto o poder por excelência. É pela harmonia que o caos pode tornar-se uma ordem. [...] Então, na medida em que a harmonia representa a lei do mundo e a regra moral, o instrumento tocado por Tamino não é um simples meio

à sua disposição. É o próprio poder – um poder suave, sem violência – de que Tamino é apenas o oficiante, e pelo qual se deixa guiar. O que representa a prova derradeira não é só o triunfo do amor: é o triunfo da música e do músico<sup>58</sup>.

Convém destacar que Alof associa as suas flautas à figura de sua mulher: “Não largo o balde porque aqui também está a minha mulher”<sup>59</sup>. Além dessa referência ao poder do amor – e *A Flauta Mágica* encarna, também, esse percurso para o mais alto amor –, percebemos que Gonçalo M. Tavares se vale do recurso a Mozart e à ideia de revolução solar que as óperas em questão representaram – e mesmo constituíram – de modo a revelar, de forma também alegórica, os antagonismos desse ideal de razão iluminista, manifestos nos desdobramentos da Primeira e Segunda Guerra.

Na narrativa de *Um Homem Klaus Klump*, Alof é aquele que tem a posse das flautas, e não abre mão em qualquer hipótese de se desfazer do que considera como último vínculo familiar, porém não faz uso dos objetos. O balde com flautas representa a sua esposa levada pelos militares. As flautas, em sua função estrita, de todo modo, designam harmonia, uma harmonia que não se tem desde a invasão da cidade, por isso Alof não toca mais.

Na floresta não existiam horas positivas e Alof não tocava flauta em horas negativas. Pediam-lhe para tocar algo, Alof carregava o balde para todo o lado, mas não tocava. [...]

Põe água no balde e afoga os instrumentos que aqui são inúteis. Por vezes na floresta há pequenos fogos, e o teu balde só serve para te lembrares. E agora não é útil lembrares nada, a memória é muito diferente quando tens de combater<sup>60</sup>.

O balde a ser carregado a todo o momento representa, então, um sinal de algo que se perdeu, uma harmonia, familiar inicialmente, incapaz de ser restituída. Em meio à floresta, tornada agora seu habitat – lugar da densidade, da ausência de regras humanas – o balde está ao seu lado para lembrá-lo tanto desse equilíbrio passado, quanto da desarmonia presente. Se a flauta em Mozart carrega esse poder por excelência, como destacado por Starobinski, o poder da harmonia do mundo, as flautas de Alof designam o descompasso, a ruptura ocasionada pela guerra, pelo fracasso do projeto iluminista no tocante à crença na perfectibilidade humana. No momento em que, enfim, leva uma das flautas à boca para realizar a sua música,

<sup>58</sup> Ibid., p. 143.

<sup>59</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 38.

<sup>60</sup> Ibid., pp. 38-39.

sua “boca está nojenta”<sup>61</sup>. A música designa a harmonia que não se tem por direito, interrompida. No entanto, é Mozart que ele toca, conjugando, nesse momento, o sublime da música ao abjeto da sua boca suja de vômito. A fenda aberta em decorrência da guerra revela que não há mais harmonia possível. Todo o ideal que as óperas de Mozart representam – baseadas numa crítica à tradição aristocrática do Antigo Regime e na exaltação da razão como grande condutora de uma nova era –, portanto, já não encontra eco. Observa-se, assim, o descarrilamento do projeto de razão iluminista. Após o advento das duas Grandes Guerras, as luzes são incapazes de guiar os homens ao aperfeiçoamento e, mais importante que isso, à felicidade.

### 2.3

#### O fragmento como manifestação da potência do simulacro

A maneira pela qual *profanar* ajusta-se ao projeto de reestabelecimento de um comum direciona-se ao movimento operado nas narrativas da série *O Reino*, conforme tem no indizível – tomado aqui como o horror da guerra, da *Shoah*, da violência em seus mais amplos aspectos – seu ponto de partida. Na impossibilidade de narrar o horror de toda essa experiência, a profanação assume a tarefa de dessacralização do real e aponta exatamente as fissuras de uma tentativa totalizante de expressão do sofrimento e angústia causados por um estado de emergência no qual os limites do humano são postos à prova. A expressão do indizível na literatura de Gonçalo M. Tavares, desse modo, é manifesta por meio do efeito fragmentário de seu texto, que se assume como um desvio no qual compreendemos caber a potência do simulacro.

Nesse sentido, a ideia do mal – compreendida aqui como o que dá vida ao horror, manifesta de diferentes formas, não apenas expressa pela forma direta de aniquilamento do outro, mas a maldade também entranhada nas relações humanas – é trabalhada como uma forma de simulacro do real: pela imposição de outra música na cidade de Klaus Klump<sup>62</sup>; pela coleção de pequenos artefatos metálicos de Joseph Walser, como uma maneira de alheamento da situação extrema que vivencia, já que “tinha plena consciência de que a sua colecção, mais do que inútil,

<sup>61</sup> Ibid., p. 43.

<sup>62</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 30.

era absurda”<sup>63</sup>; pelo seu desalinho – seus sapatos “irresponsáveis”<sup>64</sup> – frente à barbárie organizada, também o “reflexo de algum descuido em relação ao exterior”<sup>65</sup>; pelos, também, “sapatos rasos, à homem” de Mylia, material “treinado para obedecer”<sup>66</sup>; pelas investigações sobre o horror empreendidas pelo médico Theodor Busbeck; pelos episódios da infância, pela ascendência política e decadência física de Lenz Buchmann<sup>67</sup>.

Torna-se necessário, nesse sentido, explorar a ideia de simulacro, uma vez que se compreende a escrita fragmentária de Gonçalo M. Tavares como um movimento de permanente desvio. Para tanto, apresenta-se a leitura de Gilles Deleuze<sup>68</sup>, na qual se verifica que o autor explora o conceito e o remete à ideia de “falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais”<sup>69</sup>.

Deleuze retoma Nietzsche ao propor um empreendimento denominado de “reversão” do platonismo, trabalho que busca evidenciar, “tornar manifesta à luz do dia” a motivação platônica, que se direciona à vontade de selecionar, de filtrar, de “distinguir a ‘coisa’ mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro”<sup>70</sup>.

O autor discorre sobre a tradição metafísica de repressão ao simulacro em favor de um mundo orientado conforme modelos prévios. Na realização de uma divisão em que se eleva a cópia como “operação produtiva”<sup>71</sup>, porque se liga à Ideia por se fundar em uma semelhança, que não é somente aparente, é ligada internamente a essa Ideia, o simulacro atua como se nem chegasse à cópia da cópia, porque “sempre submerso na dessemelhança”<sup>72</sup>, e, por isso, instaura um desvio na relação entre o mundo das Ideias e a imagem desse mundo. Deleuze localiza a motivação platônica na busca de uma diferenciação, de uma divisão em que se distingue o verdadeiro do falso pretendente a uma Ideia original:

<sup>63</sup> TAVARES, Gonçalo M. A Máquina de Joseph Walser. In Id. *Um Homem Klaus Klump*., pp. 213-215.

<sup>64</sup> Ibid., p. 147.

<sup>65</sup> Ibid., p. 154.

<sup>66</sup> Id. *Jerusalém*., p. 9.

<sup>67</sup> Id. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*., 2011b.

<sup>68</sup> DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: Id. *Lógica do Sentido*., pp. 259-271.

<sup>69</sup> Ibid., p. 262.

<sup>70</sup> Ibid., p. 259.

<sup>71</sup> Ibid., p. 263.

<sup>72</sup> Ibid., p. 262.

Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se “insinuar” por toda parte<sup>73</sup>.

A potência do simulacro, portanto, seria rasurar essa fidelidade a um modelo, a uma regra. A proposta de Deleuze para uma “reversão”<sup>74</sup> do platonismo aponta a afirmação do simulacro, o “desvelamento” do reino da diferença, do que não segue modelos e é, por isso, inesperado.

O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada<sup>75</sup>.

O efeito do simulacro, pelo platonismo, seria improdutivo, uma vez que o observador não seria capaz de captá-lo, de dominá-lo facilmente. Como ele insere uma diferença em lugar de uma esperada semelhança, não atende prontamente às expectativas do observador. Cópia da cópia, espécie de simulação, o simulacro “designa o efeito de semelhança somente exterior e improdutivo, obtido por ardil ou subversão”<sup>76</sup>.

A partir dessas considerações, delimita-se a necessidade, portanto, de colocar em “suspensão” essa tradição metafísica, – atividade proposta por Michel Foucault<sup>77</sup> – tradição de hierarquização, de linhagens, e conceder espaço ao que não atende

<sup>73</sup> Ibid. É possível realizarmos uma leitura do recalque, a que se refere Deleuze, que é imposto ao simulacro pela tradição metafísica, a partir do termo freudiano de repressão (FREUD, Sigmund. *Repressão*. In Id. *Obras Completas*, pp. 161-189). A repressão apresenta-se como uma fase preliminar da condenação, situando-se entre a fuga e a própria condenação. Ela pode ocorrer quando da internalização de um estímulo externo, como se fosse o instinto mesmo. Desse modo, ela se torna similar ao instinto, um “pseudo-instinto”, tal como denomina Freud. Ao causar mais desprazer do que satisfação, esse estímulo é abafado, mantido à distância, afastado do consciente. Entretanto, a repressão não impede que esse “representante instintual” continue a existir no inconsciente. Pelo contrário, ele aí se desenvolve mais profusamente e com menos interferência, e adquire mais força. Como a nossa tradição metafísica nos impôs durante longo tempo esse recalque ao simulacro, como demonstrou Deleuze (2007), quando o material recalcado emerge demonstra toda potencialidade e força e, ao subir à superfície, libera uma arte nova, a da modernidade, na qual o modelo é quebrado, distorcido, para a produção de uma diferença inquietante. Nas palavras de Deleuze: “Definimos a modernidade pela potência do simulacro”. (DELEUZE, Gilles. *Platão e o Simulacro*. In: Id. *Lógica do Sentido*, p. 270)

<sup>74</sup> Deleuze resgata a ideia de Nietzsche de reversão como a tarefa da filosofia do futuro: “a abolição do mundo das essências e do mundo das aparências”. (Ibid., p. 261)

<sup>75</sup> Ibid., p. 263.

<sup>76</sup> Ibid., pp. 263-264.

<sup>77</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, pp. 28-30.



prontamente a expectativas, ao que instaura estranhezas, que incomoda por não ser igual, nem mesmo semelhante. É possível associar essa tarefa ao que propõe Giorgio Agamben<sup>78</sup>: a *profanação* como maneira de dessacralizar essas instâncias enraizadas pela tradição. O simulacro, assim, apresenta-se como um ato de profanação, uma rasura do modelo prévio, elemento transgressor na narrativa, desvio fundamental para a construção de uma estética original.

No campo ficcional elaborado por Gonçalo M. Tavares, na série *O Reino*, o simulacro assume a condução de uma estética que acaba por engendrar a superação do aspecto paradoxal que cobre o indizível: por um lado, a necessidade de se obter a narrativa – o testemunho – do horror, como uma tarefa de guardar memória desse mal de modo que não se repita; e, por outro lado, a impossibilidade de fazê-lo, diante da tragicidade que representa.

Jeanne Marie Gagnebin<sup>79</sup> associa à ideia de indizível, principalmente no tocante às literaturas que abarcam os campos de concentração, à estética do sublime – “Este sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão”<sup>80</sup> –, naquilo que carrega de inexprimível. No entanto, destaca uma espécie de humanização do sublime, uma materialização, como se o “espanto” que lhe diz respeito ganhasse corporeidade, deixando de vincular-se a essa sensação contraditória ligada apenas à contemplação do belo. O “espanto” agora se dá diante de um corpo, de um indivíduo – massacrado – portador dessa mesma humanidade que nos faz questionar as possibilidades de representar essa sua dor, o seu aniquilamento:

Mas o sublime não designa mais o elã para o inefável que ultrapassa nossa compreensão humana. Ele aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora, ele não mora só num *além* do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros lhe impuseram, e que, simultaneamente, delinea uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo.<sup>81</sup>

A superação do aspecto paradoxal do indizível, desse modo, nas narrativas da série de Gonçalo M. Tavares, encaminha-se para a ação do simulacro como

<sup>78</sup> AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação In Id. *Profanações*.

<sup>79</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In Id. *Lembrar escrever esquecer.*, pp. 59-82.

<sup>80</sup> LYORTARD, Jean-François. O Sublime e a Vanguarda. In: Id. *O Inumano.*, p. 98.

<sup>81</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit., p. 79. Grifo do autor.

agente da conjunção de contrários. Para o simulacro abre-se um campo de ação infinita, onde há a possibilidade, conforme se lê em Deleuze, de estabelecimento de dois sentidos ao mesmo tempo, a possibilidade de existência do ser e do não-ser.

O puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Ideia, na medida em que contesta ao mesmo tempo tanto o modelo como a cópia. [...]

O paradoxo desse puro devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita: identidade dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito<sup>82</sup>.

A percepção dessa potência do simulacro, no campo ficcional, pode ser compreendida pela abertura a uma ampla liberdade. A narrativa cujos domínios se abrem ao estabelecimento desse duplo sentido, do mais e do menos, positivo e negativo, ao mesmo tempo, se deixa penetrar constantemente por sentidos outros. Firma-se como essa “identidade infinita”, “dos dois sentidos ao mesmo tempo”, apenas para se despir de sua própria identidade. É espaço convidativo à transgressão. Zona sem amarras, território aberto à ativação do imaginário.

Observa-se a emergência de choques, de embates no campo ficcional que vão se dando em camadas, em fragmentos discursivos que comportam todos os outros. O efeito do simulacro imprime a tônica regente desses fragmentos.

A loucura – um *topos* que não se restringe apenas a *Jerusalém*, já que se nota ser esta uma temática recorrente também em outras narrativas, como em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, expressa por intermédio do “louco Rafa” –, enquanto patologia diagnosticada na personagem Mylia recebe múltiplas dizibilidades: a experiência do olhar vigilante operado no Hospício Georg Rosenberg, representado pelo seu diretor Gomperz, a atuar de modo a obter o controle absoluto sobre os corpos aos seus cuidados – “A vigilância tornava-se uma outra forma de não se estar sozinho, certos doentes impediam a solidão sentindo-se observados; uma espécie de calor que investia traiçoeiramente sobre as costas, vindo do olhar de alguns elementos”<sup>83</sup> –; do mesmo modo que a possibilidade de formação de identidades outras, que desvia do princípio de fabricação de sujeitos lançado em jogo aqui. Assim como o controle sobre os corpos, é também notória a tentativa de extensão desse controle às mentes como forma de enquadramento: “Perceber aquilo

<sup>82</sup> DELEUZE, Gilles. Primeira Série de Paradoxos. In Id. *Lógica do Sentido*., p. 02.

<sup>83</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*., p. 174.

em que eles pensavam era também um objetivo; existia uma atenção excepcional em redor daquilo que nunca se vê: o interior da cabeça”<sup>84</sup>.

Não se objetivava, com isso, uma cura, simplesmente, para a loucura, mas o ajustamento a um certo modelo: “Havia no Georg Rosemberg uma preocupação moral que estava longe de parar nas acções de cada indivíduo considerado louco”<sup>85</sup>. A ideia era chegar a um princípio de normalização, um “dever ser” como regra de conduta, como exteriorização de uma verdade adquirida por meio do processo terapêutico. A atuação de Gomperz, desse modo, estabelece-se como uma forma de controle global, lançando em jogo os dispositivos que permeiam as relações de poder e de saber no espaço – quase prisional – do Hospício: representa a classificação, a vigilância, a punição e a normalização dos corpos e das mentes<sup>86</sup>.

No doutor Gomperz havia ainda uma espécie de moralismo mínimo infiltrado nos seus julgamentos sobre o estado do doente. Gomperz por vezes atrevia-se mesmo a colocar a um paciente a seguinte questão: *sabes em que é que debes pensar?* Tal como o professor de uma disciplina, como a matemática ou a gramática, fazia uma pergunta concreta sobre um determinado conteúdo, Gomperz fazia esta pergunta como se o outro estivesse num exame e só existisse uma resposta certa. Até para as pessoas saudáveis era perturbante.

Mesmo para Theodor Busbeck – habituado aos labirintos mentais em que doente e médico por vezes entravam – aquela pergunta era inaceitável, ou pelo menos ameaçadora.

Em que deve pensar um homem? Para onde deve o homem dirigir o seu pensamento?<sup>87</sup>

A atitude examinadora de Gomperz, nessa perspectiva, delineia a produção de indivíduos assim como a de um conhecimento a respeito desses indivíduos. Como afirma Foucault, “o exame está no centro dos processos que constituem o indivíduo como efeito e objeto de poder, como efeito e objeto de saber”<sup>88</sup>. Da mesma forma que atua de modo a ressaltar, ou deixar transparecer as diferenças individuais, por meio de seus processos de sondagem, perscrutação da mente humana, intenciona a homogeneização dessas mesmas mentes, manifestada por um padrão único de comportamento, produzido por meio de um regime que não deixa de se impor como método de coação moral.

O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação “ideológica da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de

<sup>84</sup> Ibid., p. 104.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*.

<sup>87</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*., p. 105. Grifos do autor.

<sup>88</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 160.

poder que se chama a “disciplina”. Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção<sup>89</sup>.

O que a potência do simulacro permite, no discurso ficcional de Gonçalo M. Tavares, é a observação de que esse processo de fabricação de sujeitos não parte somente daquele que impõe esse modelo disciplinar, por censura, vigilância, repressão e punição. Gomperz, ao fim e ao cabo, torna-se ele próprio fabricado. O personagem investe-se desse poder agindo como se dele emanasse uma aura de soberania incontestável. Na relação estabelecida com os corpos que fabrica impõe essa marca do opressor, mas como consequência da construção do outro como “efeito e objeto do poder” encontramos também a abertura para uma transgressão desse oprimido. A transgressão aqui não é expressa por uma subversão da ordem, mas visa a tornar aparentes os mecanismos de opressão. Nesse sentido, a imagem do médico-gestor Gomperz, que povoara anos a mente de seu ex-paciente Ernst Spengler, é retrabalhada no reencontro entre os dois. O carrasco não passa ao papel de vítima, mas ele é, afinal, um velho! Nada mudara no ambiente do Hospício, como constata Ernst: “como se o Georg Rosemberg e, em particular, o seu director, possuíssem capacidades raras para travar a circulação normal do tempo”<sup>90</sup>. No entanto, a visita do ex-paciente abre uma ideia de simultaneidade entre os tempos: passado e futuro cruzam-se na elaboração da cena. O presente é como que um tempo em suspenso marcado pelo encontro dessas temporalidades.

– Sabe por que vim vê-lo?

Gomperz sorriu, o rosto, delicado, anunciava o seu estado de ‘ouvinte’.

– Lembra-se – continuou Ernst – do que nos dizia muitas vezes: que a saúde mental de uma pessoa não estava no que ela fazia, mas sim naquilo em que ela pensava? Lembra-se de perguntar a cada um de nós: em que tens pensado? Lembra-se dessa pergunta, que nos metia medo? Se agora me fizesse de novo essa pergunta, agora que me sinto equilibrado, sabe o que lhe respondia? Que nos últimos dias tenho pensado em matá-lo. E precisava de o ver para acabar de vez com esta vontade. E de facto já não a tenho, passou-me por completo; acabou aqui. Diretor Gomperz, estive a observá-lo com algum cuidado, o seu rosto, os seus movimentos, não sei se já reparou: você é velho. Um velho, entende? Se não o reconhecesse e me cruzasse consigo na rua seria tentado, apesar da minha fraqueza, a ajudá-lo a caminhar. Vou deixar de pensar em si, director. O perseguidor, afinal, é um velho. Percebe? O menino está contente, consegue entender isto?<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Ibid., p. 161.

<sup>90</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 220.

<sup>91</sup> Ibid., pp. 226-227.

Ernst vê-se diante de seu antigo opressor e a sua história a partir desse encontro sofre um desvio, na medida em que, por meio desse choque de temporalidades, é obrigado a reelaborar seu futuro. O passado persistirá como memória presente, mas o opressor teve seus mecanismos de controle desvelados, postos em evidência e destituídos de sua força exatamente pela constatação de sua existência enquanto tal. O efeito do simulacro, nessa perspectiva, posto em cena pela instauração de uma dissimilitude, aponta o revés que sofrerá o destino do personagem. O encontro com seu antigo algoz e a reelaboração do ser de Gomperz não lhe oferecerão uma libertação convencional. Ernst poderá, enfim, esquecer Gomperz, abandonar a ideia de assassiná-lo, mas esse abandono só será plenamente possível com a entrega de si mesmo: o suicídio. Será nesta condição, planejando a sua própria morte, que encontraremos o personagem logo no início da trama, quando é interrompido pelo telefonema de sua antiga companheira no Georg Rosenberg, Mylia: “Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar quando, subitamente, o telefone tocou. Uma vez, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, Ernst atendeu”<sup>92</sup>.

Ainda convém ressaltar o efeito dessa potência do simulacro tal como elaborado por Deleuze: “o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar”<sup>93</sup>. Quando sobe à superfície, o simulacro quebra hierarquias, o observador não guarda mais distância do que observa, ele próprio faz parte do observado. Este é o “devir-louco” do simulacro.

o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do *Filebo* [diálogo platônico] em que “o mais e o menos vão sempre à frente”, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e, para a parte que permaneceria rebelde, recalá-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros.<sup>94</sup>

Esse “devir-louco” é o “puro devir”, o que tem a característica de *vir a ser* incessantemente de modo a não perder a propriedade de mutação, de *tornar-se*. A

<sup>92</sup> Ibid., p. 7.

<sup>93</sup> DELEUZE, Gilles. Primeira Série de Paradoxos. In Id. *Lógica do Sentido*, p. 264.

<sup>94</sup> Ibid.

literatura, para Deleuze, toma a forma desse “devir-louco”, uma vez que está sempre “em via de fazer-se”, em um devir que não segue o rumo da forma dominante, vai ao encontro do dominado, do menor, do desvio<sup>95</sup>.

Como o “devir-louco” de Deleuze, o discurso ficcional que se descortina com a afirmação do simulacro instaura o reino da diferença. A obra não hierarquizada é um simultâneo de acontecimentos. Todas as instâncias dessa hierarquia platônica tornam-se presentes ao mesmo tempo no que Deleuze chama de uma superposição de máscaras<sup>96</sup>.

Observamos nas narrativas de *Jerusalém*, terceiro romance d’*O Reino*, e momento no qual a guerra já é um acontecimento passado, um encaminhamento mais preciso para a abordagem dos impasses referentes ao aspecto indizível que rege as narrativas pós-Auschwitz. Em *Jerusalém*, a *Shoah* é abordada por meio do estudo sobre o horror empreendido pelo personagem Theodor Busbeck. O indizível se torna possível por meio da potência do simulacro. A *Shoah*, como o acontecimento determinante do Século XX, o elemento capaz de furta-se à razão ocidental e ao mesmo tempo, ele próprio, somente possível na medida em que extremamente racionalizado, não é abordado de maneira frontal pela narrativa de Gonçalo M. Tavares. As tramas postas em curso ao longo do livro tomam um desvio e insinuam o mal, não o essencializam transformando-o em um objeto por si só.

A teia discursiva de Gonçalo M. Tavares apresenta-se como esse simultâneo de acontecimentos no qual não se tem jamais a percepção de um mesmo. Quando se imagina poder visualizar o encontro entre fragmentos, o choque causado pelo contato com suas extremidades evidencia o atrito, produzindo, com isso, deslocamentos. Tal qual uma “superposição de máscaras” vemos emergir o aspecto irrepresentável da *Shoah* como uma ficção dentro da ficção, no romance *Jerusalém*. O personagem Theodor Busbeck, em busca de documentos para o seu estudo sobre o horror visualiza iconografias de corpos amontoados, iconografias do absurdo, a morte como um espetáculo aos olhos ávidos por um horror real. Não há no romance a reprodução destas fotografias, mas nosso imaginário nos lança imediatamente às fotografias tiradas logo após a libertação de alguns campos de concentração no fim

<sup>95</sup> Id. A Literatura e a Vida. In: Id. *Crítica e Clínica*., pp. 11-16.

<sup>96</sup> Id. Primeira Série de Paradoxos. In: Id. *Lógica do Sentido*., p. 268.

da Segunda Guerra: corpos empilhados em valas comuns, destituídos pelo nazismo, até o último momento, de qualquer dignidade.

Theodor Busbeck prosseguia a folhear o documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas: corpos pequenos, grandes, nus, de mulheres, de homens, juntos numa amálgama onde a pornografia e a obscenidade eram outras, como se existisse uma segunda obscenidade instalada entre corpos humanos mortos, caídos uns sobre os outros; obscenidade inversa da outra, da primeira, da existente entre coisas vivas e de energia viril, obscenidade secundária, esta, onde não existia o mínimo de excitação, a mínima possibilidade de o olhar fixado sobre esses corpos ser de desejo, havendo porém um espanto constante, um espanto material, um espanto neutro, como alguém que olha não para homens, mulheres e crianças reduzidos a ossos, mas sim para uma outra coisa, coisa mesmo, um outro material, uma outra substância: não são sequer mortos: humanos que foram um dia vivos com a energia fraternal ou inimiga que bem se conhece – eram simplesmente mortos que nunca poderiam ter estado vivos; não eram da nossa espécie, eram de uma outra: da espécie que sofrera de tal forma o horror que se distanciara definitivamente da marca humana representada ali por um dos seus exemplares, numa biblioteca: um médico<sup>97</sup>.

Convém apontar que a visualização de fotografias instiga o próprio imaginário do personagem, produzindo um misto de atração e repulsa, condição para o fetiche. Theodor busca por imagens de corpos decadentes, com marcas da dor, do sofrimento, da passagem dura do tempo, para excitar-se. Não é o belo que lhe oferece um caminho para o prazer, é o abjeto.

Theodor acabara de abrir a revista nas páginas centrais onde uma mulher deitando sangue do nariz, nua, numa cama, com as pernas abertas, exibia ostensivamente a vagina. Numa outra fotografia a cara da mesma mulher e o sangue no nariz a escorrer com força. Numa terceira fotografia a mulher, agora vestida, abria muito a boca encostada à câmara. Eram visíveis, aos fundo, alguns dentes pretos<sup>98</sup>.

Entretanto, diferentemente destas fotografias de mulheres a oferecerem-se ao olhar *voyeur* de Theodor, as fotografias dos corpos esqueléticos abandonados o conduzem a outro registro. Apesar de conjugarem um mesmo tipo inicial de obscenidade, a exposição crua da condição finita e abjeta do humano, as fotografias da abertura dos campos de concentração nazistas reivindicam seu estatuto de documento histórico, porque imagens captadas de algo não encenado, algo que de fato ocorrera e fora devidamente registrado. Nesse sentido, diante dessa exposição do horror, emerge a figura do espectador – Theodor – frente ao irrepresentável da dor. O indizível, desse modo, é encenado como um desvio, por meio do olhar de

<sup>97</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém.*, pp. 45-46.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 23.

Theodor, do personagem médico cuja função direcionava-se à salvação, à manutenção da vida e seu bem-estar. O espanto que estas fotografias despertam diz respeito à afirmação contundente da sua incapacidade de salvar, incapacidade de compreender que outros homens, como ele, tornaram possível o genocídio, não só pela fome a que foram submetidos os cadáveres revelados pelas fotografias, mas pela engenharia construída em favor de uma morte eficaz, limpa, sem registros: as mortes nas câmaras de gás.

Isso mesmo, que estranha era a situação: um homem cuja profissão era salvar corpos, impedir que as doenças menores alastrassem e que as doenças maiores marcassem o seu ponto final em cheio nos miolos de um corpo, esse homem, esse médico, Theodor Busbeck, sentado na posição que a ergonomia e a higiene aconselhavam, continuava a observar espantado – com as pupilas castanhas espantadas – fotografias de corpos que já não podia salvar; e mais importante que isso: ele estava sem a moral que salva. Não tinha a técnica, os instrumentos, o ânimo, nem a ética viril, a ética que quer fazer, nem essa subsistia naquele momento em que Theodor permanecia pasmado a folhear páginas uma atrás das outras onde as fotografias do horror se multiplicavam e, por isso, iam perdendo força, intensidade, escândalo<sup>99</sup>.

O espanto inicial vai cedendo lugar a uma vulgarização do mal em decorrência de sua repetição. Gonçalo M. Tavares joga, desse modo, a questão da representação do indizível para o espectador contemporâneo já habituado à superexposição do humano ao seu próprio aniquilamento. A narrativa encena o aspecto paradoxal que cobre a *Shoah*, já levantado por Adorno<sup>100</sup>: a necessidade de guardar lembrança, de não se deixar esquecer o horror do genocídio judaico, e por outro lado o cuidado para que essa memória da *Shoah* não se torne um bem cultural, um produto a ser consumido e, conseqüentemente, como tal, esvaziado de sentido. A respeito da utilização da fotografia como lugar de memória, escreve Susan Sontag,

um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara, que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de “memórias” e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva – parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Ibid., p. 46.

<sup>100</sup> ADORNO, Theodor W. Crítica Cultural e Sociedade. In Id. *Indústria Cultural e Sociedade*., pp. 45-61.

<sup>101</sup> SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*., pp. 72-73.



Compreender as memórias enquanto ficção não quer dizer que se esteja associando o termo a algo da ordem do irreal. Ficção aqui no sentido de algo selecionado, construído, movido por uma intencionalidade, por uma racionalidade que determina o que deve ser digno de ser lembrado e onde essa lembrança deve ser estimulada a despertar e a fixar-se. Essa afirmação de Sontag vai ao encontro do que fora ressaltado por Adorno. A autora completa:

Toda memória é individual, irreproduzível – morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. [...] Felizmente nenhuma foto dos campos de extermínio nazistas foi transformada em vinheta visual.

Além da referência às fotografias dos campos de concentração, encontramos outro elemento que atesta essa potência do simulacro nas obras de Gonçalo M. Tavares, no tocante à *Shoah*: o livro de ficção analisado por Theodor Busbeck, denominado *Europa 02*. A narrativa dentro da narrativa dá forma à imagem sugerida pelo autor Ricard Ripoll das *poupées russes* a respeito da escrita fragmentária. A descrição do ato de leitura do personagem aponta também essa noção do fragmento enquanto destituído de uma linearidade a impor uma sequência determinada por começo, meio e fim: “Busbeck folheou-o: parecia um catálogo. Começou a lê-lo numa página ao acaso e assim continuou: folheando, saltando páginas, voltando atrás”<sup>102</sup>.

*Europa 02* constitui-se em uma espécie de catálogo, obra de ficção indicada para a pesquisa de Theodor. Divide-se em fragmentos numerados por algarismos romanos, de I a IX, e com título na lateral esquerda de cada um dos fragmentos: I – Excluídos; II – Registo; III – Lei; IV – Exame Médico; V – Instrumentos; VI – Exame Médico; VII – Deslocamentos; VIII – Doenças; IX – Tortura<sup>103</sup>. Os fragmentos prescindem, como destacado acima, uns dos outros. Falam de reclusão, domínio, morte, tortura. Encaminham à compreensão do controle exercido pelo Estado Totalitário, como no fragmento VIII – Doenças – que se liga à questão do extermínio judaico por meio da alusão ao racismo de Estado, impregnado do ideal

<sup>102</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*., p. 127

<sup>103</sup> Ibid., pp. 127-137.

e da necessidade de manter o corpo da nação sadio, livre de qualquer possível ameaça biológica:

Perseguem as doenças estranhas. Perseguem os doentes estranhos. Quem tem uma doença estranha deixa de ser doente, entra na categoria do criminoso. Ter uma doença normal significa que se obedeceu e se foi exacto nas funções. Uma doença estranha revela uma falha: faltou-se à higiene ou à verdade<sup>104</sup>.

## 2.4 Simultaneidades

Compreende-se que as tramas elaboradas por Gonçalo M. Tavares na série *O Reino* estruturam-se como fragmentos narrativos. Utiliza-se aqui a imagem de uma teia como recurso visual, ou metáfora, do que se percebe compor as obras. De acordo com a noção de simulacro, observa-se como a narrativa que se deixa reger pela sua potência comporta um amplo espaço para a emergência de toda matéria posta à margem, ou submersa, por se recusar a ser englobada ao reino da semelhança. As narrativas, assim embebidas no que se apresenta como desvio, não se oferecem como substâncias apaziguadoras, pelo contrário, impõem-se como ameaças, uma vez que não permitem o alívio dos conflitos que traz consigo. Em lugar de se ter as expectativas atendidas, há o confronto com um reino de dessemelhanças, onde os choques são evidenciados não com o objetivo de serem pacificados, mas como forma de demonstrar a sua reivindicação de existência, enquanto embate de forças, frente a um mundo já desordenado.

Nesse sentido, ao tomarmos como ponto de partida a leitura de Deleuze, a sua concepção do “devir-louco” do simulacro, um “devir ilimitado”, como uma “superposição de máscaras”, ou mesmo um “simultâneo de acontecimentos”, captamos as narrativas aqui analisadas como abertos incessantes de significados.

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não pré-existentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. [...] O devir está sempre “entre” ou “no meio”: mulher entre as mulheres, ou animal no meio dos outros. Mas o artigo indefinido só efetua sua potência se o termo que ele faz devir é por seu turno despojado das características formais que fazem dizer *o*, *a* (“o animal que aqui está...”). [...] A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 135.

na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas<sup>105</sup>.

Encontrar uma “zona de vizinhança” como expressão do devir representa despir-se de características formais. Significa abrir espaço para o não esperado, realizar dentro da forma, do modelo, uma fenda que se destaque como desvio. Expor-se como estrutura visceral, orgânica, composta também pelo abjeto, por repugnâncias, entranhas, suor, sangue. É apresentar-se, então, como esse “simultâneo de acontecimentos”, expresso pelos “dois sentidos ao mesmo tempo”: a borboleta esmagada nas mãos de Klaus – “o único animal que até esmagado é estético”<sup>106</sup>.

Revelar simultaneidades dentro das narrativas que compõem *O Reino* mais do que aproximar acontecimentos, personagens e livros, nos diz desse projeto literário de Gonçalo M. Tavares como um “devir mortal”: quando obtemos o encontro entre as “bordas” dos fragmentos, já as vemos transformarem-se em outro material. Assim como observamos em um fragmento do livro do autor, *Um Homem ou é Tonto ou é Mulher*:

Sou lento.  
Sempre fui lento.  
Quando chego finalmente ao bloco de partida já o estádio está vazio.  
É a minha sina desde pequeno.<sup>107</sup>

O fato decisivo é a chegada, que revela mais do que um simples desencontro, desvela um conflito provocado pelo choque entre esses tempos. No instante em que chega, temos o seu encontro com o vazio, com uma ausência. Podemos perceber aí a ideia de coexistência de dois sentidos ao mesmo tempo, num “devir mortal”, que não respeita as medidas e as proporções. Retemos desse embate não a afirmação inicial “Sou lento/Sempre fui lento”, mas o caráter *intempestivo*, que Deleuze<sup>108</sup>, ao retomar Nietzsche, reivindica como tarefa para a filosofia de seu tempo, e que Agamben reconhece como o “anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’”<sup>109</sup>.

<sup>105</sup> DELEUZE, G. A Literatura e a Vida. In Id. *Crítica e Clínica*., pp. 11-12. Grifos do autor.

<sup>106</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump. In: Id. *Um Homem Klaus Klump*., p. 34.

<sup>107</sup> Id. *O homem ou é tonto ou é mulher*., p. 19.

<sup>108</sup> DELEUZE, G. Op. cit., p. 271.

<sup>109</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In Id. *O que é o Contemporâneo?*, p. 66.

Nessa perspectiva, ainda como desdobramento da potência do simulacro nas narrativas de Gonçalo M. Tavares, a noção de desvio como “devir mortal” nos leva a observar as obras como fragmentos do horror, a encenar, além do aspecto espantoso, e mesmo grotesco, que abarca a violência como incremento do mal, também o encanto, poética da (des)humanidade. Cenas rodeadas por uma aura de inevitabilidade nos lançam o questionamento de nossa própria condição humana, impotente diante da racionalização do mal.

Sem quaisquer elementos que demonstrem uma possível essencialização desse mal embrenhado nas narrativas, ou que expresse a tentativa de se criar certa ansiedade ou suspense pela gradação da violência a que os personagens são submetidos, a invasão da cidade, destacada no enredo de *Um Homem Klaus Klump*, exhibe a instauração de outra ordem: a dupla entrada – tanto dos personagens, como do leitor – em outro reino. De imediato, encontra-se o relato daquilo que se quis mostrar, sem intermediação para o conflito: a violência de uma ocupação militar, desvelada por uma narrativa crua:

Os homens que são mais fortes entram para o exército, os homens que são mais fortes violam as mulheres que ficaram atrás, mulheres dos inimigos que fogem.

[...]

O ruído a ler o livro era o ruído dos aviões no céu. Não bombardeiam de dia, disse Klaus.

Klaus pousou o livro e olhou para o ruído directamente. Este não é o som da leitura, disse. Nem o som natural do céu.

Os aviões infiltravam-se na natureza alta e assustavam.

Não há marinheiros, os marinheiros acabaram. Eles fecharam o mar.

Tem um barco fixo na água. Não sai dali<sup>110</sup>.

A narrativa inicia-se destacando a mudança ocorrida em virtude do conflito que chega à cidade. A transformação operada pela guerra se dá em profundidade, inicialmente por meio da própria violência do conflito, e, ao longo dos outros livros da série, quando a guerra já é um evento passado, percebemos como permanece presente e permeia as relações de poder.

A partir do segundo livro da série, *A Máquina de Joseph Walser*, observa-se como esse tempo e espaço, não determinados pelo autor, entrelaçam-se de modo a formar o efeito de simultaneidade dos eventos narrados em *Um Homem Klaus*

<sup>110</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump. In: Id. *Um Homem Klaus Klump.*, pp. 17-18.

*Klump*. Todavia, como na poética destacada acima, *Um Homem ou é Tonto ou é Mulher* – “Quando chego finalmente ao bloco de partida já o estádio está vazio” – esse encontro se dá sob outras perspectivas.

Logo no início de *A Máquina de Joseph Walser* somos lançados ao ambiente que marca decisivamente – ao lado do quarto onde guarda a sua coleção – a constituição do personagem Joseph Walser: a fábrica onde trabalha como operário, a executar repetidamente os mesmos movimentos como operador de uma “máquina pacífica”<sup>111</sup>. Esta fábrica pertence a um dos homens mais proeminentes da cidade de Klaus Klump: Leo Vast, com quem a personagem Herthe, responsável pela prisão de Klaus, casa-se após o assassinato de seu noivo, Ortho, “um dos mais poderosos oficiais do exército”, “um dinheiro público inteligente e armado”<sup>112</sup>. Lemos, assim, logo no início da narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*:

Joseph Walser tinha uma vida disciplinada. Levantava-se às sete horas, barbeava-se, tomava um pequeno-almoço breve. Às oito e trinta entrava na fábrica que pertencia ao império de Leo Vast, o empresário mais importante da cidade que Joseph Walser, em dez anos de trabalho, vira apenas duas vezes e sempre a uma enorme distância<sup>113</sup>.

Enquanto a primeira menção ao personagem Leo Vast é observável ao final das narrativas de *Um Homem Klaus Klump*:

Herthe, entretanto, casara de novo. E com um homem rico: Leo Vast, dono de duas das cinco maiores indústrias da região. Leo Vast tinha 53 anos, Herthe 31. Pelo casamento Herthe passou a ser uma milionária: Herthe Leo Vast<sup>114</sup>.

Do mesmo modo, destaca-se outro indicativo dessa simultaneidade entre os dois primeiros livros da série de Gonçalo M. Tavares: a existência de um cavalo morto na rua, que em diversos momentos retorna à narrativa de *Um Homem Klaus Klump*, e também surge em *A Máquina de Joseph Walser*. O cavalo morto expressa a mudança no código de valores, que funda e mantém redes de sociabilidades, em um momento excepcional de guerra. A violência, com o abandono desse animal, que nos remete à representação de força e virilidade, torna-se explícita: a sua decomposição em via pública faz com que todos compartilhem da lógica que rege a cidade nessa situação extrema.

<sup>111</sup> Ibid., p. 145.

<sup>112</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 61 e p. 64.

<sup>113</sup> Id. *A Máquina de Joseph Walser*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 153.

<sup>114</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*. In: Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 109.

A natureza na rua ainda resiste: mas por todo o lado as pessoas mentem. Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana. As moscas tocam no cavalo morto, mas nem os homens nem as mulheres nem as crianças tocam no cavalo morto. Está no meio da rua, já não passam carros, já não passam casais simpáticos de sombrinha na mão.<sup>115</sup>

Nas páginas que se seguem, o autor retorna à imagem do cavalo morto no mesmo livro:

Certos animais cómicos existem no meio do alvoroço que o abandono faz. O cavalo morto prossegue a morrer ainda mais, na rua. Milhares de moscas buscam coisas materiais no dorso do cavalo. Milhares de moscas, existem milhares de moscas que se juntam. Ninguém passeia pela rua onde um animal que era tão forte e orgulhoso tem moscas que lhe defecam nos olhos. Ninguém tem curiosidade de ver como se transforma o que era um cavalo numa coisa estranhamente ainda quente, mas nojenta. A tarde prossegue, certas cores impressionantes são ainda bonitas atrás do cavalo, e os olhos gostam. O poente.

[...]

O cavalo apodrecido no meio da rua, coberto por milhares de moscas, não tinha vindo uma única vez no jornal. Aquela rua não lhes interessava: era estreita, os tanques dificilmente podiam ser felizes na rua que era agora centralmente ocupada pelos restos de um cavalo que apodrecia. A cabeça do cavalo está vazia, está mais pequena que a cabeça de um pássaro. A cabeça do cavalo é um balde preto, vazia por dentro<sup>116</sup>.

A experimentação do horror na narrativa direciona-se ao modo como a todos é dada a participação na cena: o cavalo morto, a decompor-se publicamente, torna-se parte da nova arquitetura da cidade, sem que, no entanto, qualquer indivíduo pareça minimamente afetar-se com isso. Podemos compreendê-la como a encenação pública do terror, que requer obrigatoriamente a participação dos indivíduos como atores/receptores da violência como espetáculo produzido pela guerra, tornando-a, desse modo, banal, vulgarizada pela sua repetição já quase enfadonha, assim como lemos mais adiante na descrição do casamento da personagem Herthe com o oficial Ortho, cujo assassinato se dá pelas mãos do irmão da noiva, ainda na festa de suas bodas: “A brutalidade instalou-se e já não magoa ninguém”<sup>117</sup>.

O cavalo morto representa, na narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*, a delimitação dos antagonismos marcantes entre os personagens Joseph Walser e Klaus Klump. Enquanto este último se deixa tragar pelos acontecimentos a sua volta, mas de forma a resistir como um homem de ação, Joseph Walser é também

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 34.

<sup>116</sup> Ibid., pp. 45-47.

<sup>117</sup> Ibid., p. 61.

enlaçado à trama, envolvido numa espiral de acontecimentos que o leva a planos cada vez mais marcantes de tragicidade, no entanto, sua reação é a atitude de reserva, o recolhimento em si mesmo, a tentativa de manter-se alheio ao mundo que o cerca.

Tudo estava, pois, calmo, a sua vida mantivera-se intacta, inalterável. O mês imundo que se previa não terá chegado, ou então chegou mesmo, mas não se aproximou da vida de Walser. Se não entendo a imundície, se não a consigo identificar, se não percebo a sua linguagem, então permaneço limpo. E Walser sentia-se limpo. Nessa noite, os companheiros de jogo tinham falado de um cavalo que estava há dias no meio de uma rua, morto, cada vez mais decomposto, contudo ele nem sequer sentira a curiosidade de perguntar onde era essa rua. Esperava apenas não passar por ela, e era tudo<sup>118</sup>.

O efeito de simultaneidade, marcante nas narrativas dos livros da série *O Reino*, pode ser observado, além dessa imagem do cavalo morto em via pública, por meio de outro elemento que interliga os relatos de *Um Homem Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*: a referência ao grupo de resistência à ocupação militar, cujo último refúgio a lhe garantir sobrevivência fora a floresta, grupo a que Klaus Klump pertencera antes de ser entregue à prisão pela personagem Herthe:

Estamos num sítio onde os homens têm medo do fogo. Os soldados queimam intencionalmente a floresta, mas os soldados não querem maltratar os animais, eles querem apanhar Klaus, Alof e outros homens. Há ainda quatro crianças vivas e são agora guerreiros. Estão prontas<sup>119</sup>.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, por meio da fala do encarregado de Walser, a existência desse grupo de resistência é levantada. Klobner Muller é um personagem que estabelece, desde o começo da narrativa, uma relação complexa com Walser: “o homem que dormia com sua própria mulher, e que tranquilamente continuava a dizer frases grandes à sua frente, como se não parasse de discursar para uma plateia”<sup>120</sup>. Além de sua mulher traí-lo com seu encarregado, Joseph Walser é descrito, muitas vezes, por meio do olhar de Muller, dedicado a verdadeiros monólogos com seu subordinado, trazendo à tona a realidade da guerra, realidade a que Walser fizera questão de tornar-se e permanecer alheio: “Há alguns homens no entanto que já manifestaram uma imperfeição excessiva: uns fugiram para a floresta

<sup>118</sup> TAVARES, Gonçalo M. *A Máquina de Joseph Walser*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 168.

<sup>119</sup> Id. *Um Homem Klaus Klump*. In: Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 49.

<sup>120</sup> Id. *A Máquina de Joseph Walser*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 274.

e, além de estarem armados, dispararam, meu caro. Um abuso completo, esse, o de dispararem”<sup>121</sup>.

Percebem-se, ademais, ao longo da narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*, alguns outros eventos que interligam o livro aos demais da série. Ao sofrer um acidente com sua máquina e, por conta disso, perder o dedo indicador da mão direita, Walser é levado para o hospital onde trabalha o médico Lenz Buchmann, personagem do último livro da série, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. A primeira menção a Lenz, ao término de um dos capítulos de *A Máquina de Joseph Walser*, não é realizada de maneira direta:

Estava agora à porta do quarto, avançou mais um pouco, e viu, a cerca de dez metros, duas enfermeiras e um médico [Lenz Buchmann]. Chamou agora com uma voz bem mais controlada, quase envergonhado: Enfermeira! Mas foi o médico que se aproximou dele<sup>122</sup>.

O diálogo entre os personagens segue algumas páginas à frente, e é descrito em ambas as obras. Lemos em *A Máquina de Joseph Walser*:

– Doutor – disse Walser, continuando a manter a sua mão direita ao lado do corpo – peço desculpa, mas estava há muito tempo a chamar os enfermeiros.  
O médico não lhe respondeu. Olhou-o de modo firme.  
– Qual o seu nome?  
– Joseph Walser.  
– Joseph Walser – repetiu o médico. – Pois bem, comporte-se, senhor Walser. Está num hospital! – e virou-lhe as costas<sup>123</sup>.

O entrecruzamento das histórias em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* dá-se a partir da perspectiva de Lenz Buchmann:

Mas o mundo não parava e o Dr. Lenz Buchmann foi interrompido nestas considerações mentais e no seu cigarro por um pequeno tumulto: um civil [Joseph Walser] que tivera um acidente de trabalho (nenhuma relação portanto com a explosão) e a quem haviam amputado o dedo indicador da mão direita, estava a perturbar, com os seus chamados sucessivos, o silêncio que se instalara no hospital. Queria chamar atenção da enfermeira e insistia em levantar-se da cama. Estava já, esse pequeno homem, no corredor, quando Lenz se lhe dirigiu para o repreender.  
– Qual o seu nome?  
– Joseph Walser.  
– Pois bem, senhor Walser, por favor, comporte-se.  
O homenzinho ficou claramente embaraçado, e o Dr. Lenz virou-lhe as costas. Que importância tem um dedo? Um cobarde, pensou<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> Ibid., p. 186.

<sup>122</sup> Ibid., p. 207.

<sup>123</sup> Ibid., p. 210.

<sup>124</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*., p. 46.



Walser acidentara-se no mesmo dia em que seus companheiros de trabalho e parceiros no jogo de dados, explodiram uma bomba na cidade. O atentado dirigira-se ao personagem Ortho. Apesar de não constar na narrativa de *Um Homem Klaus Klump*, é destacado em *A Máquina de Joseph Walser*:

O atentado procurou alcançar Ortho [personagem noivo de Herthe], o mais importante chefe do grupo militar da cidade, mas não conseguiu. Ferido, frequenta agora as maldições imediatas e a ajuda aos militares mortos que, um segundo antes, vivos, o acompanhavam.

Dois homens tinham sido vistos a correr demasiado. Ortho dá as ordens para rapidamente vasculharem a zona: quem pôs a bomba estava próximo, afastou-se.<sup>125</sup>

A morte de Ortho, narrada em detalhes em *Um Homem Klaus Klump*, surge em *A Máquina de Joseph Walser* como um acontecimento a delimitar mais uma baixa por conta da permanência da guerra:

Porém, a guerra prosseguia, e embora a resistência começasse a dar sinais de enfraquecimento, as mortes entre os militares não paravam. O facto recente mais importante fora o assassinato de Ortho, importante oficial, herói de guerra, e que havia já escapado a diversos atentados. Tinha sido assassinado durante a sua própria boda.

A guerra avançava pois: como um louco ou como outra coisa<sup>126</sup>.

Já em outro momento da trama de *A Máquina de Joseph Walser*, observamos o encontro entre o personagem Walser e Hinnerk, cujos desdobramentos da participação nessa guerra como soldado se farão sentir de forma contundente nas narrativas de *Jerusalém*. O notório alheamento de Joseph Walser à realidade a sua volta é manifesto, entre outras evidências, na cena em que “quase pisara uma massa alta. Era um homem. E estava morto”<sup>127</sup>. Walser reage com um pequeno sobressalto, mas já naquele instante é incapaz de impactar-se profundamente ao encontrar um cadáver no meio a rua: “Era um homem. Apenas um homem, murmurou”<sup>128</sup>.

O cadáver ali exposto nos remete à imagem do cavalo morto. A banalização da violência é lançada mais uma vez na teia narrativa na medida em que mais ninguém se afeta com a cena. Algumas pessoas passam pela rua: “uma delas aproximou-se e olhou para o cadáver. Mais um, murmurou; Walser acenou com a cabeça e o homem afastou-se. Um outro passou perto, mas não abrandou, nada

<sup>125</sup> TAVARES, Gonçalo M. *A Máquina de Joseph Walser*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*., p. 201

<sup>126</sup> Ibid., p. 237.

<sup>127</sup> Ibid., p. 278.

<sup>128</sup> Ibid., p. 279.

disse, manteve o passo”<sup>129</sup>. Walser, diante do cadáver de um homem, “apenas um homem”, encontra somente uma coisa que lhe interessa: a possibilidade de extrair desse corpo algo absolutamente inédito para a sua coleção de peças metálicas.

O relato desse evento coloca em cena outro personagem que se entrecruza na narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*: Hinnerk Obst, personagem de *Jerusalém*:

Entretanto, a pessoa que ele vira ao longe aproximou-se.

– Isto não acaba – disse o homem.

Walser nada respondeu, e o homem inclinou-se para ver o rosto do cadáver mais de perto.

– Uma bala – disse. – Conhece-o?

Walser respondeu que não.

– Posso pedir-lhe um favor – perguntou subitamente Walser. – É o cinto. Ajuda-me?

– Isso é um roubo – disse o homem. – Sou militar.

Walser assustou-se:

– O homem está morto – disse.

– Mesmo assim. É um roubo da propriedade.

Estavam os dois sozinhos. Ficaram calados durante segundos.

– Não tenha medo. Eu ajudo-o – disse, finalmente, o homem.

– ... é só levantar o tronco – murmurou Walser.

[...]

Os dois baixaram-se mais uma vez e o homem levantou de novo o tronco do cadáver.

Walser puxou o cinto e finalmente tirou-o das calças. O homem pousou o tronco. ‘É pesado’, repetiu, enquanto sacudia as mãos.

Walser agradeceu e enrolou o cinto.

– Como é o seu nome?

– Joseph Walser – respondeu envergonhado.

– Hinnerk Obst – apresentou-se o outro.

Os dois homens apertaram as mãos<sup>130</sup>.

Hinnerk Obst surge em *Jerusalém* em momento bem posterior à guerra. A essa altura já é um ex-combatente, carregado de sequelas em decorrência de sua participação no conflito:

Da guerra Hinnerk guardara dois objetos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca descansar’, adquirira com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo. Esse medo, sendo algo que não saía, era já como um dado físico concreto: como um nariz mais ou menos torto, como um olho cego, como alguém que coxeia<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> Ibid., p. 280

<sup>130</sup> Ibid., pp. 282-283.

<sup>131</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*, p. 65.

O personagem Hinnerk nos coloca sob o *pathos* do trauma da guerra. Apresenta-se como o sujeito afetado por uma neurose traumática. Além de Hinnerk, podemos considerar que *Jerusalém* traz outra personagem a manifestar transtornos acarretados pelo conflito, a se desenrolar nas narrativas de *Um Homem Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*: Johana, apesar de o romance não apresentar de forma precisa a confirmação dessa hipótese. No capítulo intitulado “Os Loucos”, onde temos pequenos fragmentos com descrições de alguns personagens que fazem parte do rol de pacientes do Hospício Georg Rosemberg, encontramos o seguinte detalhamento:

Fecharam-me aqui para a mãe não me ver morrer.  
 Johana diz que compreende.  
 A mãe não deve ver a filha morrer.  
 Johana corta os dedos de uma luva para depois a remendar com fios de lã.  
 É salvar dedos, diz, a rir-se.  
 Não tem tesoura. Rasga os dedos da luva agarrando-a com força e puxando depois com os dentes.  
 A minha mãe tinha dentes fortes, diz Johana.  
 Fecharam-me aqui para ela não ver os meus dentes. A minha mãe fechou-me aqui<sup>132</sup>.

O final da guerra na narrativa de *Um Homem Klaus Klump* não representa a possibilidade de um novo começo para a personagem Johana. Após o seu estupro, Klaus havia desaparecido, Johana não sabia de sua prisão. Ivor, o soldado que a violara, torna a personagem sua amante. Johana apenas “aceita”, na medida em que não possui alternativa e o próprio Ivor acaba por instaurar, em pleno conflito, uma sensação de familiaridade para Johana, uma espécie de proteção. A história de Johana, nesse sentido, toma um caráter absolutamente trágico. Ao fugir da prisão com o companheiro de cela, Xalak, homem que o violara em seus primeiros dias de detenção, Klaus retorna à casa de Johana, mas aqui há o reencontro de vivências distintas, interrompidas pelo conflito. Johana tem uma foto de Ivor em sua sala. Klaus tornara-se um dos principais homens da resistência. Sem emitir uma palavra, Klaus permite que Xalak estupe a mãe de Johana, enquanto “Johana está parada no chão, a olhar para Klaus. Treme. Não se consegue mexer. Está a tremer muito, um tremor estranho, íntimo”<sup>133</sup>. Após esse acontecimento Johana “capitula” e acaba internada por Ivor na mesma clínica que sua mãe também fora.

<sup>132</sup> Ibid., pp. 80-81.

<sup>133</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 84.

O Hospício Georg Rosemberg oferece outra conexão entre os livros da série. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, o homem que diverte a cidade de Lenz Buchmann e desperta o desejo do personagem, conhecido como o “louco Rafa”, também havia sido interno da instituição:

Do louco, que por falta de meios econômicos há muitos anos abandonara o hospício Rosemberg, não vinha qualquer perigo pois ele, em definitivo, não dominava os instrumentos e as técnicas de pôr em movimento os outros; nem sequer a linguagem. Não havia portanto qualquer duelo possível entre o louco e aqueles dois homens<sup>134</sup>.

Compreende-se, desse modo, a impossibilidade dessas simultaneidades remeterem-se à ideia de um mesmo, de semelhança. Os encontros entre os fragmentos ao longo das narrativas da série surgem apenas para determinar a cisão no interior dos próprios enredos. Demonstram-se como choques permanentes, alimentados pela quebra das narrativas, pela interrupção efetivada pelo caráter fragmentário da escrita. O fragmento, então, possibilita a experimentação dos conflitos sem oferecer possíveis caminhos de solução. Espaço permanentemente aberto e convidativo à inserção de novos e múltiplos sentidos a cada ato de leitura. Ao desenvolver em suas narrativas personagens fraturados, inacabados por conta da vivência desses tempos sombrios, Gonçalo M. Tavares abre um espaço de questionamento de nossa própria condição humana frente ao contemporâneo que não para de nos impactar. Poéticas do desencanto, manifestas como ato político.

---

<sup>134</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*., p. 148.

## 3

**O mal como política da morte: por uma perspectiva biopolítica**

Diante do exposto, compreende-se que a série *O Reino* de Gonçalo M. Tavares, como vimos desenvolvendo, está imbricada em uma estética do fragmento. As narrativas encenam o mal a desdobrar-se em enredos cuja tônica é regida por uma ideia de permanente incompletude. A guerra surge como elemento gerador de uma interrupção na vida dos personagens. Essa quebra, a se dar em decorrência da vivência dessa situação-limite, joga com a própria estrutura narrativa fragmentada.

A guerra põe em cena, assim, experiências de dilaceramento da condição humana. Como nos propomos a trabalhá-la a partir de uma ideia, advinda de Foucault, de continuidade, observamos, então, que ao humano cabe essa existência de um contínuo desagregar-se, despossuir-se de si mesmo, mesmo que dentro dessa ideia caiba a aparência de completude – como a coleção de Joseph Walser<sup>135</sup>, incompleta por si só, mas único reduto no qual o personagem é senhor de si, senhor de seu próprio reino; ou nos momentos em que opera sua máquina, que acaba por funcionar como uma extensão sua – “Walser tenta perceber se a separação brutal entre o funcionamento do seu coração e o funcionamento do motor da máquina não é algo semelhante à separação entre o coração de um homem e esse mesmo homem”<sup>136</sup>–; assim como se observa com o personagem Lenz Buchmann<sup>137</sup> quando segura o bisturi em sua mão direita, como um rei a empunhar seu cetro, um rei taumaturgo.

O bisturi dentro do organismo procurava reinstalar uma ordem que fora perdida. Trazia de novo as leis: conhecendo-se a causa adivinham-se os efeitos; tratava-se – Lenz por vezes dizia-o – de implantar uma nova monarquia; o bisturi anunciava um novo Reino: recompunha as estradas do organismo, endireitava o que de ruínas ainda havia a endireitar ou, pelo contrário, derrubava por completo o que ainda parecia vertical mas perdera as fundações, construindo, com esse derrube, um novo campo horizontal; se tudo foi deitado abaixo e nada mais se pode levantar então aceitemos esse novo estado: deitemo-nos e observemos, dizia Lenz<sup>138</sup>.

<sup>135</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump. In Id. *Um Homem Klaus Klump*.

<sup>136</sup> Ibid., p. 192.

<sup>137</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*.

<sup>138</sup> Ibid., p. 27.

Entretanto, essa analogia com um poder soberano a emanar do personagem Lenz só pode ser realizada na medida em que se lhe aponta, também, como anacronismo. Trata-se de um Reino – e este último romance da série é o único que define precisamente a natureza deste Reino –, mas o é enquanto desvio. Prescinde da ideia de um rei sacramentado, mas comporta as suas estruturas de dominação – como a necessidade de um avanço, constante, a novos territórios. Tais estruturas ganham sentido outro nas narrativas da série, uma vez que se mesclam com o regime político desses novos tempos, em que se identifica uma inserção da vida natural em seus mecanismos, do mesmo modo em que se observam maneiras mais sutis de efetivação de controle sobre os corpos. Nesse sentido, Lenz se investe desse poder soberano, assim como encarna o papel do “médico na Era da Técnica”<sup>139</sup>.

Visualiza-se que a noção de completude, algo que em certo sentido confere integridade aos personagens, direciona-se a uma efetivação de domínio sobre o outro, sobre algo, ou sobre si mesmo. Certo é que a garantia de manutenção do eu passa pela montagem de uma estrutura de poder, seja em um domínio menor, como se percebe com Joseph Walser, seja em uma amplitude maior, constatada pela entrada de Lenz Buchmann no reino da política.

A análise da política como guerra continuada, então, permite que se alcancem esses embates travados no campo poético, encenados como desdobramentos do mal iniciados no momento da guerra e ramificados ao longo dos relatos da série. Pensar o mal atrelado a uma perspectiva biopolítica, na literatura de Gonçalo M. Tavares, possibilita lançar luz sobre os antagonismos inerentes a um projeto de desenvolvimento civilizacional que, em sua busca por um “sujeito” cabível em parâmetros identitários eurocêntricos, não abriu mão da elaboração de métodos eficazes de destruição do outro.

É certo que a experiência das duas Grandes Guerras causou uma sensação de desencanto em relação ao ideal iluminista de progresso e ao avanço do racionalismo científico que se viu fortalecer no século XIX. A Segunda Guerra, em particular, teve um impacto enorme sobre a população civil, com um poder destrutivo inimaginável. Walter Benjamin apontou a eficácia das novas tecnologias de guerra no momento em que os países europeus, recém-saídos do que fora o primeiro conflito em escala mundial, reorganizavam-se em função da criação e obtenção de

---

<sup>139</sup> Ibid., pp. 25-27.

métodos mais precisos para a derrota do inimigo. A introdução de elementos tecnológicos novos de destruição em massa – a utilização de gases químicos, a aviação, os tanques, os submarinos – inaugurou uma era de grandes massacres, expondo como desdobramentos relevantes a grande capacidade de brutalização do homem a refletir uma notória banalização da morte; assim como os embates em decorrência dessas inovações tecnológicas frente a aspectos, ainda em vigência, da tradição aristocrática. Métodos eficazes de aniquilamento a partir de então concederiam ao conflito um aspecto “democrático”, onde já não seriam mais distinguidos campos, trincheiras de batalha, mas o avanço militar sobre cidades, tornando os civis, com isso, vítimas certas de um confronto que, de certo modo, não escolheram.

A guerra química se baseará em recordes de extermínio e envolve riscos levados ao absurdo. Se o início da guerra ocorrerá dentro das normas do direito internacional – depois de uma prévia declaração de guerra – é algo que ninguém sabe; seu término não precisará mais contar com esse tipo de barreiras. Ao abolir a distinção entre população civil e combatente, a guerra de gases anula a base mais importante do direito das gentes. Já mostrou a última guerra que a desorganização que a guerra imperialista traz consigo ameaça torná-la uma guerra sem fim<sup>140</sup>.

Benjamin expressa a ambiência da Europa ao final da I Guerra que, devido ao grande número de mortes e impacto de destruição, assume ser cada vez mais injustificável. O nível de devastação e massacres, a partir de então, tornar-se-á incomensurável. O final da guerra é, portanto, perturbador, pois não permite, nem consolida, uma paz duradoura. Os Estados Nacionais, nesse momento, atuam de forma amplamente autônoma, sem uma força de regulação internacional significativa. A própria noção de Estado Nacional, a reivindicar a autonomia e o autogerenciamento dos povos, torna-se perturbadora, na medida em que se atrela à concepção de que cada Nação tem direito a um Estado. O que se procura, com o fim da guerra, é estabelecer o mínimo de regulação para impossibilitar ou dificultar o advento de outra guerra. No entanto, a ideia de uma rendição incondicional, imposta à Alemanha, constitui, ao invés da paz, a possibilidade de outro conflito. As condições em que fora imposta a paz e a própria fragilidade da Liga das Nações tendem, então, a uma paz provisória, com os Estados a buscar um aperfeiçoamento ainda maior de suas tecnologias de combate. O uso da tecnologia durante a I Guerra

---

<sup>140</sup> BENJAMIN, Walter. Teorias do Fascismo Alemão. In Id. *Documentos da Cultura.*, p. 131.

abriu caminho a uma expansão ainda maior da indústria bélica, possibilitando o próprio desenvolvimento do capitalismo.

O processo de mobilização popular se estendeu no entreguerras, período ao qual Benjamin se refere. Nesse momento, houve um grande esforço dos governos nacionais no sentido de mobilizar a opinião pública. Essa mobilização não se restringiu aos combatentes em frentes de batalha, e sim a toda a população civil, por isso a guerra se “democratiza”, torna-se popular, nesse sentido. A brutalização também foi outro aspecto que não ficou restrito à vivência desses combatentes, mas estendeu seus braços por toda a sociedade.

Verifica-se que o registro visual ao longo das duas guerras tornou-se quase uma compulsão, favorecendo a produção de uma documentação fotográfica substancial. As duas guerras não só produziram grandes massacres, como o registro desses massacres. Nessa perspectiva, o conhecimento das atrocidades cometidas sob o comando do nazismo trouxe a constatação do horror racionalizado como legado, como produção de uma Europa civilizada e moderna.

As narrativas de Gonçalo M. Tavares encenam as ambivalências que cobrem esse processo. Compreende-se, assim, como a guerra, ao longo da série, assume um caráter de conflito continuado. Temos o seu início, ou a continuação de um primeiro não mencionado, nos dois primeiros livros – *Um Homem Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser* – e suas implicações nos dois seguintes – *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Esse choque provocado pela continuidade de elementos da tradição aristocrática num mundo cada vez mais dominado pela técnica é observável por meio do desenrolar das experiências do personagem Lenz Buchmann, neste último livro. Lenz é formado por toda uma moral nobre, aproximando-se do que Nietzsche elabora como uma moral cavalheiresca-aristocrática:

Os juízos de valor cavalheiresco-aristocrático têm como pressuposto uma constituição física poderosa, uma saúde florescente, rica, até mesmo transbordante, juntamente com aquilo que serve à sua conservação: guerra, aventura, caça, dança, torneios e tudo o que envolve uma atividade robusta, livre, contente<sup>141</sup>.

Nietzsche desenvolve a concepção de uma moral nobre-sacerdotal em contrapartida a essa moral cavalheiresca-aristocrática, destacando como a

---

<sup>141</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da Moral.*, pp. 22-23.



sacerdotal derivaria desta última para em seguida desenvolver-se em seu oposto. Uma, então, é formada pelo desenvolvimento de habilidades e pela ação, enquanto a outra é norteadada pelo contrário, pela não-ação. Nietzsche aponta como essa *impotência*, geradora, por isso, do ódio, que parece mover esse primeiro juízo de valor, comporta os dois extremos: os maiores odiadores e os mais ricos de espírito, riqueza voltada toda para um desejo de vingança. Nietzsche destaca os judeus como responsáveis por essa “transvaloração de valores”, dando início a uma “moral escrava”. Afirma o filósofo em *Além do Bem e do Mal*:

Os judeus – ‘povo nascido da escravidão’ como disse Tácito em uníssono com toda a antiguidade, ‘povo eleito entre todos os povos’, como eles mesmos dizem e crêem, levaram a cabo essa milagrosa inversão de valores que deu à vida durante milênios um novo e perigoso atrativo. Os profetas judeus fundiram numa só definição o ‘rico’, ‘ímpio’, ‘violento’, ‘sensual’ e pela primeira vez colocaram a pecha da infâmia à palavra ‘mundo’. Nesta inversão de valores (que fez também da palavra ‘pobre’ sinônimo de ‘santo’ e de ‘amigo’) é que se fundamenta a importância do povo judeu, com ele, em moral, começa a insurreição dos escravos<sup>142</sup>.

É significativo ressaltar essas considerações a partir da leitura de Nietzsche na medida em que a consideramos como forte fator de influência nas narrativas de Gonçalo M. Tavares. O início de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* nos informa a respeito do ser de Lenz Buchmann, como, desde os primeiros episódios de sua infância, fora treinado para avançar, colocado, por isso, sempre ao lado de quem ataca, não na posição de quem se defende.

O pai agarrou nele e levou-o ao quarto de uma empregada, a mais nova e a mais bonita da casa.

– Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente.

A criadita estava assustada, claro, mas o estranho é que parecia que ela estava assustada com ele, e não com o pai: era o facto de Lenz ser um adolescente que assustava a criadita e não a violência com que o pai a disponibilizava ao filho, sem qualquer pudor, sem sequer ter o cuidado de sair. O pai queria ver.

[...]

– Despe as calças – ordenou o pai.

Lenz é conduzido, depois, quase empurrado, pelo pai até a criadita, que está deitada e espera.

– Avança – disse o pai, com rudeza.

E o adolescente Lenz, determinado, avançou sobre a criadita<sup>143</sup>.

Lenz encarna essa moral aristocrática, nobre, viril, que avança em direção aos domínios do outro, como a tomar posse do que sempre fora seu. Ainda no início

<sup>142</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do Bem e do Mal*, p. 118

<sup>143</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, pp. 11-12.

das narrativas de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, no fragmento intitulado “A Caça”, Lenz está a investir sua força e inteligência sobre o reino da natureza, considerado como o domínio da desordem, da desobediência, daquilo que, por mais que o homem domine, será sempre incapaz de controlar.

Havia no bosque uma outra lei. No bosque a moral era indelicada, rude, era o mesmo que entrar no quarto da criadita, enquanto adolescente; naquele quarto dos fundos, com cheiros muito diferentes dos que existiam na casa principal, na casa dos pais. No quarto da criadita ser delicado era ser fraco e constituiria de tal forma um erro absurdo que até a criadita protestaria perante qualquer gesto carinhoso do filho do patrão.

No bosque as virtudes não haviam sido invadidas pela sensação de mofo; uma outra potência estava suspensa sobre o seu caminhar por entre as árvores robustas, mas tortas, que escondiam centenas de existências animais; existências que eram, afinal, peças de caça, num resumo extraordinariamente sintético também das relações humanas<sup>144</sup>.

Importa destacar a caça como uma atividade eminentemente relacionada à nobreza: “As caçadas senhoriais foram motivo de enfrentamento social durante todo o Antigo Regime e permanecem intimamente associadas à imagem do antigo estilo de vida nobre”<sup>145</sup>. Nesse sentido, torna-se significativo o fato de a atividade da caça ser um dos primeiros elementos a ser apresentado nas primeiras páginas do livro – é o segundo fragmento do capítulo intitulado “Aprendizagem” –, em que se destacam fatos importantes para a constituição do personagem. Ela designa uma estrutura senhorial de dominação, com uma delimitação bastante precisa dos lugares sociais a serem ocupados, assim como se insere em um regime de visibilidade que atua no sentido de conferir prestígio, porque carregada também de conotações simbólicas que perpassam, em larga medida, pela questão de uma sexualidade masculina dominante e irrefreável.

Decididamente, a caça medieval bipartida aparece como um grande rito de dominação, o grande ritual de dominação da aristocracia laica. Contribuindo muito para polarizar o espaço, marcando nele o lugar e a significação da sexualidade, depois incorporando certos traços essenciais da ideologia cavaleiresca, a caça era uma peça-chave da dominação e do bom ordenamento social da Europa medieval<sup>146</sup>.

É possível realizarmos essa analogia do personagem ligado a uma moral aristocrática, na medida em que a própria narrativa nos oferece elementos que

<sup>144</sup> Ibid., p. 14.

<sup>145</sup> GUERREAU, Alain. Caça. In LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.*, p. 139.

<sup>146</sup> Ibid., p. 145.

situam Lenz exatamente como num encontro de temporalidades. Assim como vimos os personagens Klaus Klump e Joseph Walser serem tragados pela realidade da guerra, uma vez que a vivenciaram, Lenz Buchmann tem toda a sua estrutura voltada para o combate, tanto por conta de sua educação – seu pai era militar e havia combatido na guerra que precedera a esta do momento dos relatos –, como por sua própria decisão: suas ações atestam que de fato este fora um caminho escolhido por Lenz, um caminho que lhe exigiu preparo, como o próprio título do capítulo de abertura sugere, uma decisão que reivindicou aprendizagem.

Lenz não tinha ilusões: só não entrava numa qualquer rua da cidade com a mesma cautela [que entrara no bosque para caçar] e com a arma preparada para disparar porque, naquele outro espaço, algo inibia o ódio: a mútua vantagem econômica. O aparente equilíbrio entre vizinhos do mesmo prédio era o que existia num homem de elevada estatura, um instante antes de, desamparado, pousar o primeiro pé num pântano. A frase *primeiro o senhor*, dita por alguém, num café, a um outro cliente que entrasse ao mesmo tempo, aceitando assim beber algo depois de o primeiro ser servido, era uma frase de guerra, de pura guerra. Todas as frases de simpatia podiam ser vistas, segundo um outro olhar, como frases de ataque. Ao deixar passar o outro à frente, um homem não estava a aceitar ser segundo mas sim a preparar o mapa do terreno para poder controlar visualmente o homem que por instantes se julgava em primeiro lugar. A vantagem de alguém estar à nossa frente, dissera uma vez o pai de Lenz, é estar de costas viradas para nós. Não importa o lugar onde estamos mas o campo de visão e a posição relativa.<sup>147</sup>

Aqui, então, se observa o choque de uma existência conflituosa: toda a racionalidade de Lenz, direcionada para o seu desejo e projeto aristocrático de dominação, revela os antagonismos que cobrem o seu tempo e que se desenvolvem nas narrativas da série. Se foi próprio do projeto iluminista a concepção de que a humanidade trilharia um caminho de aperfeiçoamento até chegar por completo às luzes da razão, aqui percebemos como ocorre um descompasso com relação a esse ideal, revelando as manifestações do mal como expressões do absurdo, assim como a constatação de suas incríveis racionalidades. Pode-se considerar aqui a completa impossibilidade de uma recondução do humano ao caminho da “iluminação”. A narrativa aponta exatamente esse desvio no percurso de “aprendizagem” de Lenz Buchmann em dois momentos, dois fragmentos ou subcapítulos: o primeiro, “O adolescente Lenz conhece a crueldade”<sup>148</sup>, o lança à execução da ordem do pai – “Avança” –, no sentido de domínio sobre o outro, tomar posse do outro e, ao mesmo tempo, fazer o outro:

<sup>147</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, pp. 14-15.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

– Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente – repetia.

[...] O ato de fornicar a criadita era reduzido ao mais simples: a um fazer. Vais fazê-la, era a expressão, como se a criadita ainda não estivesse feita, como se fosse ainda uma matéria informe, que esperasse o acto dele, Lenz, para ser acabada. Esta mulher ainda não está feita ante de tu a fazeres, pensou o adolescente Lenz, de uma forma clara, e os gestos seguintes foram os gestos de um trabalhador, de um encarregado que obedece às indicações de um encarregado mais experiente, neste caso, o seu pai: vais fazê-la<sup>149</sup>.

O segundo – “A caça” – apresenta uma conotação política, a entrada de Lenz no reino da natureza como uma metáfora para a sua atividade no campo político e social. Nesse sentido, e aqui situamos o encontro de temporalidades, o adolescente Lenz encontra-se com o homem já formado nos dois marcos desse processo de formação do personagem. Lenz adentra o domínio da política como esse homem que avança, conquista, domina. O evento com a “criadita” aponta o início de uma sexualidade dominadora e desmedida, do mesmo modo que já evidencia o reino da técnica, o campo delimitado por um fazer humano atrelado a sua vida natural e ao domínio propriamente político, o campo da *techne*, inseparável dessas duas instâncias; o episódio da caça revela, do mesmo modo, essa questão da sexualidade, destacando a sua posição de permanente combate, numa perspectiva de guerra constante.

É possível afirmar que esse episódio que marca a entrada de Lenz em uma vida sexual ativa comporta também uma maneira específica de se relacionar com sua sexualidade. A partir de então, assume um caráter irrefreável, dominador e *voyeur*. Pode-se dizer que o poder político ansiado pelo personagem assume as duas últimas características de sua sexualidade: domínio masculino que necessita de um regime de visibilidade que lhe garanta aceitação e prestígio, dentro do campo da política. Vemos na passagem a seguir a percepção do personagem a respeito de seu desejo sexual:

No entanto, em si próprio detectava, de forma evidente, o descontrolo que a excitação sexual lhe provocava. Tudo o que poderia fazer, quando excitado sexualmente, pertencia a um conjunto de acções que jamais poderia ter o seu nome por completo, precisamente porque havia uma deslocação da propriedade do corpo. Lenz sentia-se a emprestar os seus membros e o seu vigor a uma força paralela à sua vontade que não tinha um único ponto em comum com a racionalidade e a inteligência, que eram a causa de admiração de muitas pessoas por si. O que fazia quando estava excitado sexualmente, a necessidade de um observador, a aproximação a um determinado tipo de pessoas que claramente não eram do seu mundo físico ou mental – homens ou mulheres rudes, prostitutas, pedintes e até

---

<sup>149</sup> Ibid.

loucos, como esse Rafa, sobre o qual havia pensado muitas vezes nos últimos tempos – , o que ele fazia então nesses momentos *em que era ultrapassado* não era, na verdade, um fazer, mas o oposto: *algo era feito sobre ele*. Sentia-se nesses instantes – que poderiam durar apenas alguns minutos, o tempo de o esperma sair – algo que é moldado, material que por fragilidade aceita a forma que uma força lhe quer dar.<sup>150</sup>

As duas cenas iniciais, portanto, se complementam, como se a primeira levasse necessariamente à segunda, funcionando aquela como ruptura, como rito de passagem, momento no qual o adolescente Lenz se vê diante da ordem de domínio sob o outro. O sexo é conduzido pelo pai de forma que qualquer possível intimidade seja desvelada. O elemento cruel dessa “aprendizagem” inicial é a violação: de um lado, a criada violada, de outro, a própria cena escancarada ao olhar paterno, que dirige Lenz como se o ensinasse a avançar em território inimigo. O que parece ser testado nesse momento é a capacidade do adolescente Lenz realizar uma tarefa de forma eficaz, fato que nos conduz a mais um elemento cruel da cena narrada: a violação de um corpo, o estupro de uma mulher, é dado de forma crua, como se pertencesse também ao campo da técnica.

Notamos que esse acontecimento – rito de passagem do adolescente Lenz, sua transição da infância, para a fase adulta – afeta de tal forma o caráter do personagem que todo o seu *dever* se conjuga à obstinada tarefa de dar prosseguimento a esse comando: “avança!”. Da mesma forma, a intimidade devassada pelo pai, certo aspecto *voyeur* da cena, parece determinar a forma pela qual Lenz dirige sua vida sexual. Nesse sentido, é sintomático que o personagem repita esse episódio, obrigando outro, a quem considera inferior, a assistir ao seu ato sexual, da mesma maneira que obriga a mulher a fazê-lo em frente a esse outro:

– É uma excelente mulher, vê?

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

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

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

O homem, sem se dirigir a ninguém, parece falar sozinho; murmura algo, imperceptível.

Estava comida ao seu lado direito, no entanto o homem não se levanta; resolve esperar que o casal pare. Sem precipitações, sem levantar os olhos da mesa, ordeiramente; tinha tempo, pensou.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> Ibid., p. 194.

<sup>151</sup> Ibid., p. 23.

A aprendizagem, portanto, a que Lenz é submetido o faz adentrar plenamente no reino da eficácia. Enquanto estiver a exercer a atividade de médico-cirurgião essa eficácia estará concentrada em sua mão direita, a “mão que salva”:

Lenz é cirurgião, o Dr. Lenz B., e a sua habilidade contida, concentrada na sua mão direita, bem apoiada por uma mão esquerda que faz de observador especializado, ganhou fama em poucos anos. A sua mão direita tem uma aura, uma cintilação não científica; um dedo suplementar, digamos, dedo invisível que dá o toque último que nos casos extremos salva.<sup>152</sup>

A crueldade da cena em que se dá essa primeira aprendizagem é acompanhada pela objetividade da narrativa. Como se a própria palavra utilizada para descrever tal ato também tivesse que ser, ela mesma, eficaz. De forma clara, sem rodeios ou elementos para amenizar ou mediar o terror do acontecimento, o narrador descreve o evento que parece incidir como rito de passagem para o personagem. Não há elaboração de gradação na narrativa.

A mesma ordem se coloca em outros livros, o avanço sobre outro reino, o ato de avançar como forma de domínio, de ocupação de outro território. “Avança!” como ordem de guerra. Lemos em *Um Homem Klaus Klump*: “Avançamos sobre a geografia, estamos ainda no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia”<sup>153</sup>. Percebe-se, com isto, que as narrativas se desenvolvem como fragmentos de guerra, mesmo quando o foco é colocado sobre os personagens, sobre o ser desses personagens, como observamos, mais uma vez em Lenz Buchmann:

E eis que fez então o que sabe que tem de fazer. E que vê, não enquanto um gesto ocasional mas como gesto que cumpre um dos seus deveres mais altos, gesto que pertence ao seu Reino mais profundo, o Reino a que jurou lealdade, o Reino de quem ataca e de quem sabe que há elementos que se preparam para o atacar.<sup>154</sup>

Mesmo quando não mais se fala em guerra, no momento em que a cidade não mais vivencia essa realidade, o tom da narrativa é o combate, é o conflito, as manobras e técnicas de confronto, ocupação e domínio.

Esses eventos, demarcados como “aprendizagem”, indicam a tônica d’**O Reino**: se há a ideia de um percurso a levar a algum progresso, no sentido mesmo do termo aprender, o que se obtém ao longo desse trajeto é uma racionalidade outra,

<sup>152</sup> Ibid., pp. 25-26.

<sup>153</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*. In *Um Homem Klaus Klump*, p. 7.

<sup>154</sup> Id. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, p. 76.

a lógica por trás das engrenagens de um sistema de poder que assim como busca garantir a vida – e aqui é relevante a atividade de Lenz como médico-cirurgião –, é também capaz de elaborar métodos infalíveis de destruição do outro. *Aprender a Rezar na Era da Técnica* nos lança indagações que se podem captar nos outros livros da série: quem, ou o que, tem a competência de salvar em uma era dominada pela técnica? Há realmente a possibilidade de salvação após o reconhecimento de toda essa racionalidade empreendida no campo da técnica utilizada como caminho de aniquilamento da vida?

Nessa perspectiva, torna-se necessário partirmos de uma análise da guerra para tentarmos compreender de que maneira ela pode ser considerada como um mecanismo que permeia as relações de poder, assim como estabelece laços que fundamentam as relações sociais, como desenvolvido por Michel Foucault<sup>155</sup>.

Foucault apresenta alternativas para a realização de uma análise não econômica do poder, como forma de pôr em prática a atividade que reivindica como suspensão da unidade teórica do discurso, atividade necessária para se lidar com teorias globais, como o marxismo, por exemplo. Nesse intento, apresenta duas afirmações iniciais para o empreendimento: em um primeiro momento lança mão da ideia de que “o poder não se dá, nem se troca, nem se retoma, mas que ele se exerce e só existe em ato”; em seguida, lemos que “o poder não é primariamente manutenção e recondução das relações econômicas, mas, em si mesmo, primariamente, uma relação de força”<sup>156</sup>.

O autor descarta a ideia do fundamento do poder como repressão, isto é, nega a ideia corrente de que poder é o que reprime, do mesmo modo que descarta a análise do poder por meio das noções de cessão, contrato e alienação. Parte, assim, dessas recusas para encaminhar o seu estudo do poder “em termos de combate, de enfrentamento ou de guerra”<sup>157</sup>. É nesse sentido que o autor propõe uma inversão, em uma formulação bem conhecida à época, do paradigma de Carl von Clausewitz, militar prussiano do começo do século XIX, que postulava a guerra como política continuada:

Teríamos, pois, diante da primeira hipótese – que é: o mecanismo do poder é, fundamental e essencialmente, a repressão –, uma segunda hipótese que seria: o poder é a guerra, é a guerra continuada por outros meios. E, neste momento,

<sup>155</sup> FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*.

<sup>156</sup> Ibid., p. 21.

<sup>157</sup> Ibid., p. 22.

inverteríamos a proposição de Clausewitz e diríamos que a política é a guerra continuada por outros meios<sup>158</sup>.

A formulação da política como a guerra continuada por outros meios teria surgido de maneira difusa a partir do aparelhamento dos Estados modernos, momento no qual, com a estatização do poder da guerra, teria havido uma espécie de deslocamento das guerras privadas, cotidianas, entre grupos de homens “particulares”, para “uma relação de violência efetiva e ameaçadora entre Estados”<sup>159</sup>. A partir de então se estabeleceria o primeiro discurso histórico-político da sociedade que pressupõe “a guerra entendida como relação social permanente, como fundamento indelével de todas as relações e de todas as instituições de poder”<sup>160</sup>. As leis teriam nascido dos confrontos, mas não se esgotariam aí, não seriam resultados da pacificação, uma vez que, como afirma Foucault, a guerra continuaria a fazer estragos mesmo em tempos de paz.

Na coletânea de ensaios e artigos, *Homens em Tempos Sombrios*<sup>161</sup> (1968) Hannah Arendt discorre sobre pessoas que partilharam as experiências catastróficas da primeira metade do século XX, sobre como foram afetadas pelo peso desse tempo histórico, “tempos sombrios”, que conjugou decadência política e moral com um amplo desenvolvimento tecnológico, científico e artístico. Nesse sentido, é necessário ressaltar essa ambivalência que cobre a modernidade europeia, profícua na instrumentalização tanto para a manutenção da vida, quanto para o seu extermínio.

Michel Foucault<sup>162</sup> apreendeu essa ambivalência sob a constatação de uma nova tecnologia de poder, com a inserção da vida natural em seus mecanismos, a transformação de política em biopolítica, um dos aspectos mais marcantes da modernidade europeia, quando, então, ter-se-ia em cena a instauração de um novo direito, o de fazer viver e ao mesmo tempo deixar morrer<sup>163</sup>. Advindo do poder disciplinar – que visava, em linhas gerais, a disciplinarização dos corpos –, esse novo poder abarca, exerce controle, não mais apenas sobre o corpo individual, mas sobre o que chama de “corpo-múltiplo”, a população, estendendo ao Estado o direito de regulamentação da vida em seu aspecto biológico. O poder disciplinar,

<sup>158</sup> Ibid., p. 22.

<sup>159</sup> Ibid., p. 55.

<sup>160</sup> Ibid., p. 56.

<sup>161</sup> ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*.

<sup>162</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*.

<sup>163</sup> Cf. Id. *Em Defesa da Sociedade*.



contudo, não deixa de atuar, realiza na verdade uma espécie de entrecruzamento com o biopoder.

Temos, pois, duas séries: a série corpo – organismo – disciplina – instituições; e a série população – processos biológicos – mecanismos regulamentadores – Estado. Um conjunto orgânico institucional: a organo-disciplina da instituição, se vocês quiserem, e, de outro lado, um conjunto biológico e estatal: a bio-regulamentação pelo Estado<sup>164</sup>.

Foucault compreendeu que a eficácia desse poder na finalização da vida, a sua capacidade de simplesmente deixar morrer estaria vinculada ao racismo. A emergência do biopoder inseriu o racismo no mecanismo do Estado, conforme afirma o autor<sup>165</sup>. Essa nova tecnologia de poder, se diferenciaria do poder soberano exatamente neste ponto: enquanto o poder soberano incidia sobre os corpos individuais de modo que os deixava viver e poderia fazê-los também morrer, a biopolítica comporta toda uma série de mecanismos e desenvolvimento científico no sentido de prolongar a vida, e conter de tal forma a morte a ponto de relegá-la ao mais íntimo e privado, torná-la objeto de tabu, “extremidade do poder”<sup>166</sup>.

Ao longo da série de Gonçalo M. Tavares somos confrontados com a permanência dos embates. A guerra, quando não é travada nos campos de batalhas, quando não se manifesta por meio da descrição dos tanques invadindo a cidade, dos helicópteros a substituírem verdadeiros símbolos nacionais, da explosão de bombas, ela expressa-se no campo da política, internaliza-se nas relações e nos corpos, como é possível observar no fragmento “Estratégias do Mal”, no qual se encontra a doença a afetar um organismo como um soldado, camuflado, num *front*:

Era uma doença que precisamente só começava a reivindicar a atenção do organismo quando este estava já à beira de, no combate, ser a parte mais fraca. Não havia pois um confronto corpo a corpo: a doença não era um corpo, era um material pouco visível, quase transparente; não se atirava aquela doença ao chão da mesma maneira que se atira um homem.

Ao escapar-se do duelo, ao insistir numa guerrilha mínima, a doença agia por via de uma estratégia de conquista sucessiva de aliados, e o que as várias análises mostravam, ao longo do tempo, era que várias partes saudáveis do organismo iam,

<sup>164</sup> Ibid., p. 298.

<sup>165</sup> Ibid., p. 304.

<sup>166</sup> Ibid., pp. 295-296. Foucault compreende que a biopolítica coincide com o desaparecimento progressivo dos grandes rituais funerários. Uma nova concepção de morte é posta em cena: “Enquanto, no direito de soberania, a morte era o ponto em que mais brilhava, da forma mais manifesta, o absoluto poder do soberano, agora a morte vai ser, ao contrário, o momento em que o indivíduo escapa a qualquer poder, volta a si mesmo e se ensimesma, de certo modo, em sua parte mais privada”. (Ibid., p. 296)

mês a mês, passando para o outro lado, para o lado do inimigo, numa entrega que misturava rendição e traição<sup>167</sup>.

A doença assume um carácter de metáfora no âmbito do poder político: “A doença, por seu turno, era claramente uma anarquia celular, uma desordem, um desrespeito interno de normas a que alguns chamavam mesmo de divinas, pois eram anteriores a qualquer disposição do homem”<sup>168</sup>. É certo que o Estado Nacional, ao ser postulado como um organismo vivo, irá reivindicar permanentemente um corpo saudável. Qualquer indício de afecção deverá ser combatido, o que significa extirpar a doença até que se obtenha o pleno vigor – a saúde da Nação. No âmbito do biopoder, o racismo de Estado identifica os marginalizados de seus domínios como células infecciosas. Sendo assim, devem ser erradicadas com o máximo de eficácia. Gonçalo M. Tavares encena essa metáfora ao lançar em seu *Reino* um personagem médico-cirurgião – o Dr. Lenz Buchmann – investido de um direcionamento político cujo fim é o controle global. É significativo que os personagens Theodor Busbeck, de *Jerusalém*, e Lenz Buchmann, de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, sejam médicos. A medicina tem um papel fundamental na elaboração e desenvolvimento desse novo poder, como afirma Foucault: “um saber-poder que incide ao mesmo tempo sobre o corpo e sobre a população, sobre o organismo e sobre os processos biológicos e que vai, portanto, ter efeitos disciplinares e efeitos regulamentadores”<sup>169</sup>.

Em *Jerusalém*, a pesquisa do médico Theodor Busbeck encaminha-se a uma perspectiva biopolítica. A procura de uma racionalidade para o horror busca, ao mesmo tempo, uma forma de controle, de contenção, do mal, como se se tratasse de uma infecção num organismo. Entretanto, diferentemente do médico Lenz Buchmann, Theodor não se coloca como um homem de ação política, mas como um homem de pensamento, um médico intelectual:

O seu dinamismo era evidente: trabalhava parte do dia numa clínica do Estado e à tarde dirigia-se à biblioteca central para recolher documentação para o seu estudo que visava entender o horror e a História, e com isso os homens. Ele queria captar o conceito de saúde de uma forma mais vasta: a saúde mental da humanidade, do conjunto dos homens, a saúde mental da cidade enquanto agrupamento organizado e eficaz na restrição da violência. Conhecer a saúde mental da História, era esse o objetivo final do seu projecto de investigação.

<sup>167</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*., p. 60.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>169</sup> FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*., p. 302.

Canalizava assim a energia para estas duas tarefas: uma, prática, imediata, na clínica: tentar salvar a pessoa que estava à sua frente, ou, quando muito, melhorar a sua sobrevivência, os parâmetros de vida do indivíduo concreto que com ele se cruzava. E o outro projecto, não imediato, de efeitos não visíveis na sua existência ou na dos outros e que, de certa maneira, o tirava não apenas do dia, mas do século, satisfazendo assim uma das necessidades da sua existência: a de sentir que podia ser útil às gerações seguintes. Como médico poderia salvar indivíduos da sua geração, indivíduos com quem materialmente a sua existência se cruzava; mas com o seu projecto, utópico, de perceber o funcionamento da máquina da História, Theodor ansiava poder salvar, e de salvar se tratava – tratava-se de evitar a morte e os grandes sofrimentos e não apenas de aumentar o conforto como os investidores de determinadas máquinas conseguiam –, ansiava, pois, salvar indivíduos que nunca chegaria a conhecer. [...] Se percebesse como a História pensava, se a encarasse como um organismo com cérebro, e se chegasse por via da documentação e da investigação a gráficos e fórmulas que explicassem os acontecimentos dos séculos, Theodor chegaria ao que milhares de homens – pequenos e grandes, violentos ou pacíficos – haviam tentado: dominar a História<sup>170</sup>.

A perspectiva de Theodor Busbeck como homem do pensamento também é atestada em seu confronto com Gomperz, também médico, gestor do Hospício Georg Rosenberg, onde Theodor internara sua esposa Mylia.

Havia, pois, nas discussões entre os dois homens, entre os dois médicos, uma acusação cruzada, jamais expressa, mas sempre presente no subtexto do diálogo e dos argumentos. Theodor pensava de Gomperz: não sabes tanto como eu, e Gomperz pensava de Theodor: jamais fizeste tanto quanto eu<sup>171</sup>.

Roberto Esposito<sup>172</sup> realiza uma espécie de genealogia do conceito de biopolítica trazendo à luz importantes referências a partir das quais teria Michel Foucault baseado seu pensamento. Esposito identifica, como primeiro momento de interesse pela questão, o trabalho de três autores – um sueco, um alemão e um inglês – que encaminham a uma abordagem organicista, antropológica e naturalista do termo, respectivamente, direcionando-se cada vez mais a uma reivindicação por uma limpeza por parte do Estado de suas ameaças, encaradas como risco biológico. Nesse sentido, é notória, conforme a apresentação de Esposito, a ligação entre política e conceitos da biologia e medicina. Sobre o trabalho do sueco Rudolph Kjellen (1916) escreve Esposito:

Já nesta transformação da ideia de Estado, segundo a qual este não é um sujeito de direito nascido de um contrato voluntário mas um conjunto integrado de homens que se comportam como um único indivíduo simultaneamente espiritual e corpóreo, é reconhecível o núcleo original da semântica da biopolítica.<sup>173</sup>

<sup>170</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém.*, pp. 57-59.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>172</sup> ESPOSITO, Roberto. *Bíos.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 33.

A segunda visão seria atribuída ao barão Jacob von Uexküll (1920), que já identifica essa ideia de um organismo de Estado ao Estado alemão e solicita, desse modo, a atuação de políticos como médicos de modo a garantir-lhe a saúde:

Também neste caso, como já em Kjellen, o discurso gira em torno da configuração biológica de um Estado-corpo soldado pela reação harmônica entre os seus órgãos, representativos das diferentes profissões e competências. [...] A diferença está sobretudo, no entanto, no relevo que assume, justamente em relação a este, a vertente da patologia em relação às outras, que lhe estão subordinadas, da anatomia e da fisiologia. Já aqui se entrevêem os pródromos de uma fieira teórica – a da síndrome degenerativo e do consequente programa regenerativo – destinada a conhecer os seus fastos macabros nos decênios imediatamente a seguir. [...] Mas ainda mais relevante, no sentido dos futuros desenvolvimentos totalitários, é a referência biopolítica àqueles “parasitas” que, infiltrados no interior do corpo político, se organizam reciprocamente em prejuízo dos restantes cidadãos. São divididos em “simbiontes”, mesmo de raça diferente, que em determinadas circunstâncias podem ser úteis ao Estado, e os parasitas propriamente ditos, instalados como um corpo vivo estranho no interior do corpo do Estado e que se nutrem da sua própria substância vital. Contra estes últimos – é a conclusão ameaçadoramente profética de Uexküll – é preciso formar uma espécie de médicos do Estado, ou conferir competência médica ao próprio Estado, capazes de lhe restituir a saúde removendo as causas do mal e expulsando os germes que os transportam [...] <sup>174</sup>.

Roberto Esposito apresenta como uma terceira visão o trabalho do inglês Morley Roberts (1938), na qual já há uma ligação concreta entre a política e a medicina:

[...] se a fisiologia é indissociável da patologia, da qual retira significado e relevo, também o organismo estatal não poderá ser conhecido e guiado a não ser a partir da qualificação das suas doenças actuais ou potenciais. Estas, mais do que um risco, representam a verdade última, porque anterior, de uma entidade viva por si perecível. Porque, por um lado, a biopolítica tem a missão de reconhecer os riscos orgânicos que infestam o corpo político e, por outro, a de identificar, e predispor, os mecanismos de defesa que lhes fazem frente, também eles radicados no mesmo terreno biológico. É justamente a esta última exigência que está ligada a parte mais inovadora do livro de Roberts – constituída por uma extraordinária comparação entre o aparelho defensivo do Estado e o sistema imunitário [...] <sup>175</sup>.

O mais significativo deste terceiro argumento, conforme estabelece Roberto Esposito, é o encaminhamento estabelecido pelo autor inglês à ideia de racismo de Estado, a “referência aos mecanismos de repulsa e expulsão imunitária de tipo racial” <sup>176</sup>.

<sup>174</sup> Ibid., pp. 34-35

<sup>175</sup> Ibid., p. 36.

<sup>176</sup> Ibid., p. 37.

Este seria o paradoxo deste novo poder, conforme Foucault, concentrado, então no racismo de Estado. É o racismo que justifica o aniquilamento da vida. Em um regime de biopoder é ele que garante ao Estado o poder de morte, quando deveria garantir a vida. O objetivo de fazer emergir uma raça biologicamente superior após a eliminação de todo elemento impuro é compreendido, desse modo, como o exemplo desse racismo de Estado levado ao extremo pelo Nacional Socialismo.

Esposito realiza essa genealogia no sentido de uma crítica à utilização do conceito de biopolítica nos trabalhos de Foucault, direcionada à natureza da relação entre os dois termos – *bíos* e política. Nesse sentido, Roberto Esposito destaca em sua análise a inserção de um terceiro termo, visto que a técnica acabou por se instalar como um verdadeiro domínio indissociável do indivíduo contemporâneo:

A política penetra diretamente na vida, mas entretanto a vida tornou-se outra coisa por si só. E então, se não existe uma vida natural que não seja, ao mesmo tempo, também técnica; se a relação a dois entre *bios* e *zoé* deve agora, ou talvez desde sempre, incluir como terceiro termo correlativo, a *techne*, como supor uma relação exclusiva entre política e vida?<sup>177</sup>

É possível afirmar que a ideia de uma continuação da guerra mesmo em tempos de paz, nas narrativas da série de Gonçalo M. Tavares, abre também caminho para uma reformulação do campo da política no sentido de garantir a montagem de um aparato de controle mais sutil do que o demonstrado em “tempos sombrios”. É certo que a medicina exerceu papel fundamental na montagem desse sistema, tal como demonstrado por Esposito. Nesse sentido, observa-se em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, no momento em que Lenz já passara da atividade de médico-cirurgião para membro do Partido, como seu olhar e sua atuação sobre a cidade são baseados na esfera médica, campo em que atuava: “Cada uma das suas decisões envolveria a cidade como um cobertor, eis o seu desejo colocado de forma clara. A cidade era uma coisa orgânica e o seu tremor só o homem de nome Lenz Buchmann seria capaz de entender e acalmar”<sup>178</sup>. Aqui o homem da política é também o médico que irá, com seu bisturi, eliminar qualquer ameaça ao vigor do Estado. É possível visualizar essa ideia, do mesmo modo, no fragmento abaixo, momento no qual Lenz resolve entrar para o domínio político,

<sup>177</sup> Ibid., p. 31.

<sup>178</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, p. 156.

enquanto participa do funeral de seu irmão e observa a estrutura de poder que rege a sua cidade a partir de todo o ritual encenado naquele momento:

Foi então no momento em que no exterior os seus gestos autônomos se envolviam na tentativa de retirar a lama que se agarrara aos sapatos, raspando um sapato noutro com movimentos específicos, especializados mesmo; foi aí, nesse instante, mas num outro lado, no seu mundo interior, que Lenz tomou a decisão de abandonar por completo a medicina – nada mais havia a conquistar nesse campo – e de entrar no mundo da política, no “mundo dos grandes acontecimentos e das grandes doenças”. Estava cansado de tratar com homens individuais e de ele mesmo ser um homem individual; aquela não era a sua escala; queria operar a doença de uma cidade inteira e não de um único e insignificante ser vivo. Acima de tudo, queria sentir *o prazer de dar aquela comida estranha* que o poder dava aos seus soldados e funcionários, aquela comida de energia quase mágica, comida que saciava os estômagos da população de um modo não material, mas igualmente eficaz. *Algum pão e algum medo*, disse Lenz, em voz alta, por impulso, cortando um longo período de silêncio<sup>179</sup>.

Giorgio Agamben<sup>180</sup> parte das considerações tanto de Hannah Arendt, quanto de Michel Foucault para repensar o conceito de soberania, buscando compreender como a biopolítica transformou-se em tanatopolítica, ao apresentar sua máxima expressão de eficácia na produção da morte nos campos de concentração. Nessa perspectiva, questiona a ausência de um tratamento mais substancial do tema tanto por parte de Hannah Arendt, que se dedicou à questão dos totalitarismos, quanto de Foucault, cujo trabalho sobre essa nova tecnologia de poder e de produção de sujeitos, – que se afastava da preocupação relativa à definição de soberania – não chegou a abarcar a realidade dos campos.

Agamben<sup>181</sup> aponta inicialmente a distinção aristotélica entre os conceitos de *zoé* e *bíos*, na medida em que os gregos não tinham uma única forma de dizer a palavra *vida*. Enquanto aquela se referia à vida natural, aquilo que os homens compartilhavam com os animais, *bíos* diria respeito à forma como os homens viviam. O autor, então, se propõe a pensar como se deu no Ocidente moderno a inclusão de *zoé* em *bíos*, realidade política já apontada por Foucault. No entanto, centra sua análise no conceito de soberania apontando para uma transformação na qual cabe a essa nova forma de poder a decisão sobre a vida e a morte: “em todo caso, o ingresso da *zoé* na esfera da *pólis*, a politização da vida nua como tal

<sup>179</sup> Ibid., pp. 88-89. Grifos do autor.

<sup>180</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*.

<sup>181</sup> Ibid., p. 9.

constitui o evento decisivo da modernidade, que assinala uma transformação radical das categorias político-filosóficas do pensamento clássico”<sup>182</sup>.

Roberto Esposito, por outro lado, direciona sua crítica ao trabalho de Foucault em relação à biopolítica no que tange a natureza da passagem do poder soberano ao biopoder. Foucault estabelece que um sucede o outro, enquanto Esposito encontra no paradigma da imunização uma relação entre os dois.

Em *Bios, Biopolítica e Filosofia* Esposito destaca o fato de que Foucault não desfaz o impasse com relação à concepção de biopolítica: ou ela atua no sentido de criar, ou moldar, subjetividades, ou expõe os indivíduos à morte. Indecisão relativa aos efeitos do poder sobre a vida, analisados por essa dupla via: “numa extremidade a produção de uma nova subjetividade e na outra a sua destruição radical”<sup>183</sup>. O autor ressalta os pontos de oposição destacados por Foucault: soberania e biopolítica, o poder soberano e biopoder:

[...] enquanto no regime soberano a vida não passa de resíduo, o resto, deixado estar, poupado ao direito de dar a morte, no biopolítico é a vida que acampa no centro de um cenário de que a morte é apenas o limite exterior ou o necessário contorno. E mais: enquanto no primeiro caso a vida é olhada pelo ângulo de visão aberto da morte, no segundo a morte só adquire relevo no feixe de luz emitido pela vida<sup>184</sup>.

A lógica do biopoder, então, é garantir a vida, enquanto o poder soberano atua em termos de tributação, de maior ganho sobre os súditos; a lógica do biopoder, por outro lado, é criar uma população produtiva, rentável – “O primeiro tolhia, refreava, até aniquilar. O segundo solda, aumenta, estimula”<sup>185</sup> –, identificável a uma imagem de saúde, limpeza e higiene.

É possível observar nas narrativas de Gonçalo M. Tavares como essas ideias que dão forma a um paradigma da biopolítica são postas em práticas atreladas ao reino da técnica, utilizadas no campo ficcional como dispositivos de desdobramentos de uma política a serviço da “boa” vida para uma política de finalização da vida.

De manhã os tanques parecem objetos particulares, coisas grandes feitas para a higiene das ruas. Limpam as praças, limpam o lixo das praças. Limpam a linguagem das praças e dos cafés, e limpam a linguagem porque quando os tanques passam os homens falam baixo. Já reparaste nisso? É Johana que o diz a Klaus<sup>186</sup>.

<sup>182</sup> Ibid., p. 10.

<sup>183</sup> ESPOSITO, Roberto. *Bíos.*, p. 56.

<sup>184</sup> Ibid., p. 58.

<sup>185</sup> Ibid., p. 61.

<sup>186</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 18.

Em *A Máquina de Joseph Walser* visualiza-se essa reivindicação por higiene desde o primeiro instante de anúncio de tomada da cidade. O autor aciona os dispositivos da política de manutenção da vida e de seu bem estar e os desloca para o horizonte da desordem provocada pelo caos da guerra, enfatizando a constatação de que esse modelo assumido pela política ocidental foi capaz de engendrar a morte com os mesmos mecanismos que operava no sentido de conservação da vida: técnicas extremamente racionalizadas, limpas e eficazes.

Mas vou explicar-lhe o possível, Walser. Aproxima-se um mês imundo, como dizem as notícias, e o meu amigo tem os sapatos sujos e gastos, entende? Deve limpá-los imediatamente. Receberemos a imundície com a higiene, ou seremos esmagados, entende, caro Joseph Walser?

Cada vez é mais necessária, a ordem. Escandaliza-me que ainda não o tenha percebido.

A loucura organizada aproxima-se e teremos de a receber com o rosto neutro. Ninguém respeita os histéricos. A guerra ridiculariza os loucos. A ordem, meu caro. O histerismo ou uma mera camisa fora das calças devem ser considerados como pertencentes ao mesmo universo: o da desordem. Não se recebe a loucura colectiva com uma camisa fora do lugar, consegue entende-lo, Joseph Walser?<sup>187</sup>

A vida, que é tomada pelo biopoder como objeto de controle, também se volta a esse poder como resistência. Nesse sentido, a pergunta decisiva da modernidade apresenta-se como: “se a vida é mais forte do que o poder que no entanto a assedia, se a sua resistência não se deixa vergar pelas pressões dele, como é que o resultado a que a modernidade chega é a produção em massa da morte?”<sup>188</sup>. Esposito ressalta, então, a produção de um paradoxo: “Por que é que a biopolítica ameaça sempre tornar-se tanatopolítica?”<sup>189</sup>. A resposta é encaminhada a um deslizamento dos termos “substituir” e “completar”, ou seja, o poder soberano não é inexistente no plano da biopolítica.

Roberto Esposito<sup>190</sup> refere-se ao paradigma da imunização para designar a realização, na democracia moderna, de uma progressiva interiorização da exterioridade. Ao localizar a comunidade – derivada de *communitas*, que se remete à ideia de comum, membros subordinados a uma lei comum, a uma obrigação comum – como o que se constitui “fora de nós”, *immunus* – derivado do mesmo *munus* que forma comunidade –, então, seria o seu contrário, ou a negação dessa ideia de partilha que incide sobre o comum. Nesse sentido, já que na imunização

<sup>187</sup> Ibid., p. 148.

<sup>188</sup> ESPOSITO, Roberto. Op. cit., pp. 63-64.

<sup>189</sup> Ibid., p. 65.

<sup>190</sup> Id. *Comunidad, inmidad y biopolítica*.



ocorre essa interiorização do fora, da própria comunidade, então é como se, imunizado, o indivíduo se autocompletasse. O autor apresenta esse paradigma como próprio da constituição da modernidade.

Personalmente, he creído encontrar esta palabra clave, este paradigma general, en la categoría de inmunidad o de inmunización. ¿Qué significa esta categoría? Todos sabemos que, en lenguaje biomédico, se entiende por inmunidad una forma de exención, de protección, frente a una enfermedad infecciosa, mientras que en el léxico político representa una suerte de salvaguardia, que coloca a alguien en situación de ser intocable por la ley común. En ambos casos, la inmunización se refiere a una situación particular que coloca a alguien a salvo de riesgos a los que, en cambio, si está sometida toda la comunidad. Ya aquí se esboza la distinción de fondo entre comunidad e inmunidad de la que nace mi reflexión en los últimos tiempos. Sin poder entrar demasiado en detalle respecto a complejas cuestiones etimológicas, digamos que la inmunidad, o, en su formulación latina, la *immunitas*, resulta el contrario, el reverso, de la *communitas*. Ambos vocablos derivan del término *múnus* – que significa “don”, “deber”, “obligación” –, pero uno de ellos, la *communitas*, lo hace en sentido afirmativo, mientras que el otro, la *immunitas*, en sentido negativo. Es por ello por lo que, si los miembros de la comunidad se caracterizan por esta obligación de donación, por esta ley del cuidado frente al otro, la inmunidad implica, en cambio, la exención o la derogación de tales condiciones: es inmune aquel que está a salvo de obligaciones y peligros que afectan al resto. Es aquel que quebra el circuito de la circulación social colocándose fuera de la misma<sup>191</sup>.

No campo ficcional de Gonçalo M. Tavares, visualiza-se que a lógica do poder soberano em alguma medida se cruza ao biopoder. O âmbito privado, o campo do menor, portanto, é como se funcionasse como reduto desse poder soberano – “Nesse pequeno Estado monárquico que era aquela família, Lenz era de longe o mais talhado para receber a coroa, no momento de sua transmissão”<sup>192</sup>: o poder que Lenz exerce sobre a mulher, sobre o vagabundo que acolhe em sua casa para receber comida e dinheiro em troca de tê-lo como observador de sua atividade sexual com sua mulher são, assim, expressões desse controle sobre os corpos no sentido de deixar viver e, eventualmente, fazer morrer. Por outro lado, o “fora” de Lenz era todo voltado a uma concepção de poder global, a uma ampliação de seu poder de cura sobre um organismo vivo, ao organismo da cidade que ele administrará ao entrar no Partido. Observa-se, então, como esse paradigma imunitário, descrito por Esposito, revela seu mecanismo, no sentido de garantir o máximo de contenção dos riscos para garantir a vida da comunidade, por mais que,

<sup>191</sup> Ibid., p. 111.

<sup>192</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, p. 97.

com isso, quebre o próprio sentido da comunidade como um “dom”, como uma pertença, obrigação com o que é comum.

Lenz aprendia então com velocidade novos conteúdos. Não a nova matemática ou a nova física, mas a velha ciência de ligação e separação dos homens. Alianças e declarações de guerra eram amputadas, é certo, da sua virilidade final mas permaneciam, na sua essência, em todas as relações humanas dentro do Partido. Habitado a lidar sozinho com as circunstâncias da vingança de células particulares em relação a um corpo, Lenz estava agora “com mais gente ao lado”. A sua equipa médica nas operações mais complicadas nunca ultrapassara as sete pessoas, e agora ele via-se envolvido em reuniões em que as suas declarações eram escutadas por dezenas de colegas de Partido. Estes encontros políticos revelavam uma espécie de energia magnética que funcionava ou não dentro de um grupo, ligando os seus elementos constituintes de uma ponta à outra.

Este sentimento de comunidade era uma das invenções deste novo tempo em que Lenz entrara<sup>193</sup>.

Em “tempos sombrios” todo conhecimento é direccionado para a guerra: a ciência é estimulada a desenvolver artefactos cada vez mais eficazes, os corpos moldados para as batalhas, as mentes direccionadas à visualização do outro como ameaça permanente, o que justifica, assim, seu extermínio imediato. Em “tempos sombrios” impera a lógica da sobrevivência, racionalizada na modernidade a partir da biologização da política<sup>194</sup>. No campo ficcional, esses “tempos sombrios” tornam-se matéria poética, fragmentada ao longo dos livros da série *O Reino*; romantizam-se, transformando-se em estética desencantada, que comporta, porque narrativa-poesia-bruta, também encanto e planos de fuga. Lemos em *Um Homem Klaus Klump*:

As unhas estão pretas. As palavras mudam pouco, o vocabulário em situações extremas não é composto por mais de 50 elementos.

Dança com a boca aberta para recolheres no movimento o ar diferente. Dançar é ganhar confiança no corpo. Dança bem para matares agilmente.

O assassino sabe o passo certo na dança. A agilidade é uma noção que vai do mundo branco para o mundo preto rapidamente. Dançar bem é um treino para sobreviver.

E ninguém quer aprender coisas científicas se não forem úteis. Tudo o que não explode é ciência inútil nestes anos. O conhecimento de leis da física permite que rastejes melhor e mais rápido, ou não?<sup>195</sup>

A passagem da biopolítica para a tanatopolítica deixa-se entrever mais precisamente no romance *Jerusalém* a partir da perspectiva do personagem Theodor Busbeck, em seu estudo sobre o horror. A ideia de perversão, de doença, de

<sup>193</sup> Ibid., pp. 112-113.

<sup>194</sup> Cf. ESPOSITO, Roberto. *Bíos*.

<sup>195</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 58.

degeneração gera uma cadeia de argumentos dentro do regime totalitário no sentido de eliminação, exclusão do que se contrapõe à lógica do natural-belo-saudável. O argumento biológico prevalecerá em vista de determinar para esse mal uma cura, desde que utilizados os métodos de cura radicais o suficiente para resolver o problema: a sua extirpação definitiva.

Theodor Busbeck fechou o livro *Europa 02*, irritado. Afastou-se para o fundo da mesa e puxou para si os documentos que previra consultar naquela manhã.

O sobrevivente de um campo de concentração disse: “Os homens normais não sabem que tudo é possível.” Theodor sublinhou a frase.

Noutra página leu:

“Um judeu liberado de Buchenwald descobriu, entre os SS que lhe entregavam os seus documentos à saída do campo, um ex-companheiro de escola, ao qual não dirigiu a palavra, mas que olhou bem nos olhos. Por sua própria iniciativa, aquele que ele olhava desse modo disse-lhe: “Tens de compreender, tenho cinco anos de desemprego atrás de mim; comigo, eles podem fazer tudo o que quiserem””<sup>196</sup>.

Apreende-se ao longo da série como são constituídos esquemas de dominação que buscam garantir um determinado sentimento de pertencimento a um comum. É necessário destacar que esse poder demanda uma ideia de consenso. Nesse sentido, a estetização do político significa que este regime produzirá constantemente, de diversas maneiras, narrativas sobre si mesmo. No campo ficcional, isso funciona de certa forma como um desdobramento da ideia formulada anteriormente de simulacro. A pesquisa de Theodor Busbeck é um relato dentro do relato, uma narrativa dentro de uma narrativa que busca exatamente desvelar-se enquanto tal.

A partir da lógica do iluminismo obtém-se a necessidade de criação de um novo homem. No terreno de um regime voltado para a execução de suas imperfeições, tem-se a inexistência desse homem a que se pretende. Sendo assim, há a necessidade de inventá-lo, limpando a sociedade para que isso aconteça. Uma vez que se tenha a sociedade “limpa”, pode-se criar um regime ideal, constituído por homens considerados como exemplos de perfeição física, moral e biológica. A criação de um novo mundo aqui, de um novo homem, é bastante avassaladora dentro dos regimes totalitários, na medida em que para a criação desse homem, que apenas existe idealmente, para a construção de um novo mundo, nenhum esforço deve ser poupado. Todos os sacrifícios são válidos para a sua construção. O mal, assim, é elaborado dentro de um altíssimo racionalismo dos mecanismos de controle do Estado.

<sup>196</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*, p. 139.

Gonçalo M. Tavares assimila essa realidade e a encena sem procurar formas de racionalizar esse mal, buscar uma compreensão lógica para sua ocorrência. Seu discurso ficcional opera no sentido de expor as ambiguidades desse processo.

## 4

**O Mal como Excesso de História**

[...] somente pela capacidade de usar o que passou em prol da vida e de fazer história uma vez mais a partir do que aconteceu, o homem se torna homem. No entanto, em um excesso de história, o homem deixa novamente de ser homem, e, sem aquele invólucro do a-histórico, nunca teria começado e jamais teria ousado começar<sup>197</sup>.

Na *Segunda consideração Intempestiva*<sup>198</sup>, Nietzsche realiza uma crítica ao que denomina “excesso de história”, uma exacerbação da cultura histórica, e propõe uma filosofia a serviço da vida vivida, cotidiana, prática, ou seja, reivindica a inserção da dimensão da vida no pensamento, em confronto com seus pares. A felicidade, enquanto anseio que mantém o homem preso à vida, estaria intimamente ligada ao ato de esquecer. O homem se tornaria homem pela capacidade de fazer história, de guardar memória, de significar o passado, convertê-lo em algo a favor da vida. Mas do mesmo modo que esse histórico definiria o homem, o excesso disso também o aniquilaria. O homem deixaria de ser homem pelo excesso de história, sem o conteúdo a-histórico. O a-histórico, desse modo, conforme Nietzsche é a medida pela qual o homem se produz, se define.

A cultura histórica encaminharia para um enquadramento dos acontecimentos, aos fechar-lhes o sentido, instituindo-os, assim, como verdade histórica. Desse modo, teríamos, então, a história como ciência, “uma espécie de conclusão da vida e balanço final para a humanidade”<sup>199</sup>. Ao transformar-se em conhecimento, apropriando-se dos fenômenos da vida, essa mesma vida perderia a capacidade de ser vida praticada – para usarmos a acepção de Hannah Arendt<sup>200</sup>, *vida activa*. Perder-se-ia a obscuridade do fenômeno, como destaca Nietzsche, que se remeteria aos acontecimentos ainda “profanos”, não sacralizados pela razão histórica.

Ao realizar uma crítica aos três tipos de história – monumental, antiquária e crítica – Nietzsche destaca que seja por qual desses três sentidos passarem, o

<sup>197</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração Intempestiva*., p. 12.

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid., p. 17.

<sup>200</sup> Cf. ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*.

homem necessita apreender o passado, precisa ter certo conhecimento do passado para aplicar na vida. Não basta o conhecimento pelo conhecimento, o simples desejo de erudição. A história deve dizer algo a respeito da vida, responder às necessidades dos que vivem e dos que virão.

Nietzsche localiza em seu tempo presente uma quebra no homem moderno, uma oposição entre exterioridade e interioridade, “a estranha oposição entre uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade – uma oposição que os povos antigos não conheciam”<sup>201</sup>. Tal oposição pode ser compreendida naquilo que Georg Simmel<sup>202</sup> identifica como quebra na relação entre cultura objetiva e subjetiva, entre o interior e o exterior. Simmel, contudo, localiza essa ruptura no desenvolvimento do capitalismo, com a economia monetária e as relações baseadas no dinheiro.

Nesse sentido, ampliando a crítica à cultura histórica e aos modernos, Nietzsche destaca a ideia de que os modernos não teriam nada advindos de si próprios, como se tudo tivesse sido resgatado de épocas anteriores, na tentativa de um acúmulo de conhecimento vão. Os homens teriam desenvolvido mais o conteúdo do que a forma, como se seu estímulo maior fosse apurar a erudição, como um saber enciclopédico. Essa oposição entre dentro e fora alarga o fosso entre conteúdo e forma “até o ponto da completa insensibilidade para a barbárie”<sup>203</sup>. O desenvolvimento maior do lado interior, do conteúdo, também pode ser associado ao que Simmel<sup>204</sup> chama de caráter intelectualista do homem moderno, a hipertrofia do intelectualismo, a dimensão racional levada ao exagero absoluto, ao excesso, de modo a se ajustar ao mundo externo. A hipertrofia da razão garantiria a sobrevivência da vida emocional.

Paul Ricoeur<sup>205</sup> destaca a ambiguidade que é posta em cena já no início do texto de Nietzsche, a necessidade de sentir tanto de modo histórico, quanto a-histórico: “o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura”<sup>206</sup>. Estar no mundo, para Nietzsche,

<sup>201</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., p. 33.

<sup>202</sup> SIMMEL, Georg. Subjective Culture. In Id. *On Individuality and Social Forms.*, pp. 227-234.

<sup>203</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração Intempestiva.*, p. 35.

<sup>204</sup> SIMMEL, Georg. As Metrópoles e a Vida Mental. In Id. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos.*, pp. 75-94.

<sup>205</sup> RICOEUR, Paul. O fardo da história e o não histórico. In Id. *A Memória, a História, o Esquecimento.*, pp. 303-308.

<sup>206</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., p. 11.

significa vivenciar essa ambiguidade. Contudo, a carga maior concentra-se no negativo, no conteúdo não-histórico. A realização dessa crítica contundente ao conteúdo histórico leva Paul Ricoeur a considerar a *Segunda Consideração Intempestiva* como excessiva<sup>207</sup>. Ricoeur chama atenção, nessa perspectiva, para o elo mantido por Nietzsche ao longo do texto entre a cultura histórica e a modernidade, concluindo que sua crítica dirige-se à cultura histórica dos modernos e não à memória em si.

Interessa-nos apontar essa consideração de Ricoeur, uma vez que nos valemos dessa leitura como entrada aos textos de Gonçalo M. Tavares. Enxergar o mal associado a um excesso de história, nas narrativas do autor, indica influência nietzschiana. Lemos na série *O Reino* uma abordagem da história como um peso, um fardo que se destina ao homem moderno, e do qual não se pode livrar. No entanto, o mal associado aqui a um excesso de história não implica um excesso de realidade. O que se pode dizer é que os acontecimentos ligados ao horror da guerra é que carregam em si algo de excessivo, por não poderem ser reduzidos a um nível seguro e amplo de compreensão. Por mais que a História disponibilize as causas que levaram a um conflito em escala mundial, por exemplo, não se pode compreender a capacidade humana para o aniquilamento do outro sem que este forneça qualquer ameaça aparente. Como Clément Rosset destaca,

a filosofia tropeça habitualmente no real não em razão de sua inesgotável riqueza mas, ao contrário, de sua pobreza em razões de ser que faz da realidade uma matéria ao mesmo tempo ampla demais e escassa demais: demasiado ampla para ser percorrida, demasiado escassa para ser compreendida<sup>208</sup>.

A violência da guerra é um excesso, o horror das perseguições políticas, a destruição das cidades, o aniquilamento dos homens, a racionalidade do terror... excessos engendrados pela própria razão ocidental. A crença na ideia de o desenvolvimento humano dar-se progressivamente ao longo de um processo indicava um uso do passado como fonte para o presente, no qual se daria uma preparação para um futuro de grandes possibilidades. Essa crença não encontrou suporte a partir do momento em que os acontecimentos do presente deixaram de encontrar um referencial no passado. O presente mostrou-se de tal forma aterrador que todo o acúmulo de conhecimento já não era capaz de responder às

<sup>207</sup> RICOEUR, Paul. Op. cit., p. 305.

<sup>208</sup> ROSSET, Clément. *O Princípio de Crueldade*, p. 14.

reivindicações do tempo vivido. Desse modo, a inserção plena do homem nessa cultura histórica dominante engendrou um conhecimento vazio, e, além disso, incapaz de vincular-se à vida – como observamos na grande pesquisa realizada pelo personagem de *Jerusalém*, Theodor Busbeck, que, depois de um momento inicial de euforia, não encontrou aceitação entre seus pares: “Duas gerações depois de Busbeck, um volume da sua investigação poderia ser comprado pelo preço de dois cafés”<sup>209</sup>. Pode-se considerar que o legado desse homem moderno, perceptível por meio das narrativas de Gonçalo M. Tavares, se identifica com o mito de Sísifo: carregar todos os dias uma pedra que à noite rolará novamente.

O mal como excesso de história reivindica, todavia, uma saída moral, uma possibilidade de salvação que não se dará pela religião, tão presente nas narrativas, e sim pela memória, pela palavra. A ambiguidade de que trata Nietzsche, a necessidade do histórico e do não-histórico, guiam, ao fim e ao cabo, a poética de Gonçalo. O imaginário ativado pelas narrativas do autor conduz a uma experiência de mundo na qual a vivência dessa ambiguidade – entre categorias aparentemente opostas, mas complementares: ação/esquecimento luz/escuridão – é, então, urgente. É preciso livrar-se do fardo da história, mas sem deixar de lado o dever moral de guardar memória desse excesso, de colocar-se no limiar de temporalidades – como propõe Giorgio Agamben<sup>210</sup> sobre o contemporâneo – não em busca de redenção, mas de um novo sopro de vida.

Como parte do domínio racional, a História, com “h” maiúsculo, ciência histórica, demarca produção de conhecimento a partir de histórias, acontecimentos no tempo e no espaço, produção humana que delimita quem venceu e quem foi vencido. Com a filosofia da história do século XIX observamos a transformação das estruturas do conhecimento sobre o passado. De uma coleção de histórias isoladas passa-se a uma imagem totalizante da história como um movimento que transformaria continuamente as condições estruturais da ação humana.

A noção de tempo histórico advinda dessa concepção pressupunha a assimetria entre o passado, entendido como espaço circunscrito de experiência, e o futuro, percebido como horizonte aberto de expectativas. O presente era o momento transitório no qual se buscava o aperfeiçoamento com base nos ensinamentos desse passado, que direcionavam para um futuro no qual já se teria obtido um grau

<sup>209</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*.

<sup>210</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é Contemporâneo? In Id. *O que é o Contemporâneo?*



máximo de desenvolvimento. Desse modo, como uma estrutura linear da “infância” ao progresso absoluto, a História como ciência se desenvolveu a partir do ideal de razão iluminista, que delimitava a partir do cenário político e econômico europeu o “dentro” e o “fora” desse processo.

A leitura dos textos de Gonçalo Tavares indica uma exacerbação dessa História. Depois do advento das guerras, do conhecimento dos horrores da *Shoah*, do uso da razão empenhada na criação de tecnologias de destruição em massa, é como se não houvesse mais espaço para a ação humana individual. O horizonte de expectativas, representado pelo futuro, torna-se limitado pelo reconhecimento do potencial humano para a crueldade como um “excesso trabalhado dentro da própria cultura”<sup>211</sup>.

O que sobrevive a essa História é a potencialidade do humano na execução da violência organizada. A pretensa distinção e demarcação do que nos separa do que seria próprio ao animal só serve aqui para atestar a eficácia da ciência ao produzir o *outro* como categoria ambivalente de repulsa e atração, ao mesmo tempo em que adorna a si própria de mecanismos de controle instintuais no sentido de lapidar a existência humana a uma forma domada, castrada de impulsos e paixões. De acordo com Hannah Arendt,

A ciência moderna, partindo de maneira não crítica dessa velha suposição, foi longe em “provar” que os homens compartilham todas as outras propriedades com algumas espécies do reino animal – exceto que o dom adicional da “razão” torna-o uma fera mais perigosa. É o uso da razão que nos torna perigosamente “irracional”, pois essa razão é propriedade de um ser “originariamente instintivo”. Os cientistas sabem, é claro, que o homem é o fabricante de ferramentas que inventou as armas de longo alcance que o liberaram das restrições “naturais” encontradas no reino animal e que a fabricação de ferramentas é uma atividade *mental* altamente complexa. Assim, a ciência é chamada para ‘curar-nos dos efeitos colaterais da razão por meio da manipulação e do controle de nossos instintos, geralmente encontrando escadouros inofensivos para eles, uma vez que tenham desaparecido as suas “funções de estímulo vital”<sup>212</sup>.

A razão, nesse sentido, deixa de ser compreendida como garantia de civilidade e, por que não dizer, de humanidade. Sob essa perspectiva, a determinação desloca-se do campo da racionalidade para o da ciência: “o

<sup>211</sup> Sobre a conceituação da crueldade como excesso, como desmedida, Cf. SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da Crueldade*., p. 41.

<sup>212</sup> ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*., pp. 80-81. Grifos do autor.

conhecimento desses padrões e das técnicas referentes a eles”<sup>213</sup>. O domínio da técnica e a capacidade de desenvolvimento de instâncias reguladoras dos instintos e comportamentos humanos promovem a demarcação de um campo estratégico a partir do qual desponta o conhecimento, cuja autoridade criará um modelo categorial para o *eu* e o *outro*, dialética necessária para garantir a identidade.

É possível situar na poética de Gonçalo Tavares elementos que se desdobram como peças-chave de um quebra-cabeça, uma vez que compreendemos suas obras como fragmentos de um projeto único, de uma estética com implicações não somente literárias, mas também políticas e filosóficas. Suas obras atravessam temas centrais do pensamento contemporâneo – como o questionamento das dicotomias civilização/barbárie; bem/mal; razão/paixão; loucura/sanidade – e direcionam a um itinerário – dentre as múltiplas possibilidades de leitura abertas pelo autor – que nos guia aos limites da humanidade do homem:

a humanidade é uma invenção da linguagem do homem e não uma invenção dos atos do homem. [...] Portanto não sei se há assim de imediato uma grande separação entre os vários reinos da natureza. A ideia de que o Homem é mais moral do que um animal, uma planta ou uma pedra parece-me precipitada. E além do mais vinda dos próprios homens torna-se suspeita. É parte interessada. Em suma: o Homem pode pôr, perfeitamente, a alma e o chapéu no bengaleiro. E assim entrar numa sala mais livre, e aqui mais livre pode significar: mais disponível para a bondade ou então: mais disponível para a maldade<sup>214</sup>.

Visualiza-se que as noções de bem e de mal não surgem nas narrativas de Gonçalo Tavares como uma bipolarização, com significado demarcado, fechado e definitivo próprio da tradição metafísica ocidental.

#### Bem / Mal

Trata-se de introduzir o Bem no Mal para corrigir a concentração dos ingredientes do que já aconteceu e não queres que se repita. O perigo, porém, dessa tentativa é que um e outro têm por fora a mesma cor, iguais qualidades físicas, por vezes uma fisionomia copiada uma da outra. E ainda porque um no outro se dissolvem, como duas substâncias que houvessem perdido a noção das leis e das conveniências.<sup>215</sup>

Tanto no fragmento acima, quanto no trecho da fala do autor em entrevista a Maria João Cantinho, nota-se a demarcação dessas categorias como esferas deslizantes que se chocam e que, por vezes, se absorvem uma a outra, como um par

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Entrevista concedida a *Storm Magazine*: CANTINHO, Maria João. Gonçalo M. Tavares.

<sup>215</sup> Id. breves notas sobre o medo. In Id. *breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano)., p. 145.

fundamental, impossível de existir separadamente. O homem é compreendido, então, na sua incompletude, condenado a vagar entre temporalidades que não lhe oferecem um ambiente, um solo seguro onde buscar significados para o seu presente. Da percepção de uma estrutura linear, encontramos nas narrativas de Gonçalo Tavares o relacionamento do homem com a história como se estivesse em meio a um redemoinho: lançado a um passado traumatizante, cambaleia frente ao futuro.

A compreensão do mal como excesso de história nos leva a analisar alguns pontos importantes: a experiência do horror, ou seja, a vivência de situações-limite, como a guerra, e o seu impacto, o trauma que desequilibra esse sujeito.

#### 4.1

#### **O humano à deriva – a experiência da guerra**

Ao longo dessas quase sete décadas após a Segunda Guerra Mundial formou-se um acúmulo de conhecimento, baseado em testemunhos, documentos escritos, monumentos, sobre este que foi, pode-se considerar, o evento decisivo da modernidade, por ter gerado uma guinada no pensamento europeu, ao demarcar uma ruptura com a era das luzes, as duas guerras como agentes propulsores de uma crise na cultura iluminista.

A Europa antes da I Guerra vivia ancorada em noções sólidas de progresso e razão advindas dessa tradição de valores iluministas. O abalo dessa crença foi constatado por diversos autores e intelectuais que foram, de uma forma ou de outra, afetados pelo conflito. A obra de Erich Maria Remarque, *Nada de Novo no Front*, publicada em livro no entreguerras (1929), atesta a perspectiva dos soldados. Importa destacar que ele mesmo havia participado como combatente na I Guerra. Contudo, longe de descrever uma imagem romantizada do combatente como herói, Remarque estrutura uma narrativa na qual se encontram jovens repletos de medo, marcados pelo desencanto e a incompreensão a respeito da guerra. O conflito acabou por gerar uma brutalização do homem, cuja perda de expectativa com relação a um futuro que não saberiam se chegaria, os levou a uma vivência do presente de forma concreta, urgente. A vida prática conquistava mais importância nas trincheiras do que o mundo das ideias.

Recebemos dez semanas de instrução militar, nesse período sofremos uma transformação mais radical do que em dez anos de escola. Aprendemos que um botão

bem polido é mais importante do que quatro livros de Schopenhauer. No princípio, surpreendidos, depois amargurados e, finalmente, indiferentes, reconhecemos que o espírito não era o essencial, mas sim a escova de limpeza; não o pensamento, mas o ‘sistema’, não a liberdade, mas o exercício. Foi com entusiasmo e boa vontade que nos tornamos soldados; mas fizeram tudo para que perdêssemos a ambos. Depois de três semanas, não era de todo incompreensível que um canteiro, cheio de galões, tivesse mais autoridade sobre nós do que antigamente nossos pais, nossos professores e todos os gênios da cultura, de Platão a Goethe<sup>216</sup>.

Os novos valores que se criaram durante a guerra foram formados no cotidiano, nas trincheiras, nos acampamentos. A camaradagem, por exemplo, foi construída no dia-a-dia dos combates, nos momentos de espera pelas batalhas, nas linhas de frente do conflito, nos compartilhamentos das latrinas comuns, que “substituem a mesa de bar”<sup>217</sup>, verdadeiros espaços de sociabilidade, onde esses homens reencontravam uma ambiência segura e ordinária rompida pela guerra, espaço único onde poderiam reencontrar a si mesmos como homens, envolvidos em jogos e conversas banais. No entanto, todo o resto é desolação. Há sangue, suor, dor, gritos. O instinto de sobrevivência delimita-lhes uma nova composição: “Tornamo-nos animais selvagens. Não combatemos, defendemo-nos da destruição. Sabemos que não lançamos as granadas contra homens, mas contra a Morte, que nos persegue, com as mãos e capacetes”<sup>218</sup>.

Gonçalo Tavares lança mão de imagens poéticas em uma narrativa crua, cuja linguagem aborda essa realidade de um contexto pós-guerra, mas não se detém na representação dessa grande calamidade. Na narrativa de Remarque, o narrador participa da ação, destaca sua perspectiva da realidade. Se a questão dos limites da representação ainda movimenta o pensamento de intelectuais e artistas é porque a vivência no mundo contemporâneo apresenta outros desdobramentos, reivindica outras saídas para esse embate. As narrativas de Gonçalo Tavares, abordam o contexto da guerra, mas a representação do horror se dá por desvio, não sob uma forma direta como encontramos em Remarque, cuja narrativa está impregnada do trauma de sua participação na Grande Guerra.

Diante da abundância de informações e representações da violência, nos chama atenção o modo pelo qual Gonçalo Tavares empreende maneiras de narrar, que por vezes a tangenciam, assim como a abordam frontalmente, sem que, contudo, estructurem uma cópia do real. Encontra-se em suas narrativas a poetização

<sup>216</sup> REMARQUE, Erich Maria. *Nada de Novo no Front.*, p. 25.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 94.

do horror. Consideramos, portanto, *O Reino* como poemas duros que abordam diferentes estágios da experiência da guerra, ou, como propomos no início dessa tese, a guerra continuada mesmo em tempos de paz.

Nos dois primeiros livros da série compartilham-se as vivências dos personagens durante a ocupação de sua cidade. Como já destacado anteriormente, os dois livros se entrelaçam sob perspectivas diferentes. Trata-se de uma experiência extrema na mesma cidade e no mesmo momento. Gonçalves Tavares, no entanto, encena experimentações diferenciadas do mesmo conflito. Por um lado, temos Klaus Klump, personagem que tenta manter-se afastado do conflito, mas acaba sugado pelos eventos e torna-se um homem de ação, participando da resistência; por outro, encontramos Joseph Walser, cujo maior contato com o mundo externo se dá por meio da apreciação de sua coleção de pequenos artefatos metálicos, que, com o conflito, ganha um diferencial: as peças provenientes da guerra. Se no primeiro livro encontramos o impacto do horror da guerra no cotidiano da cidade, nas relações pessoais, em *A Máquina de Joseph Walser* visualizamos o alheamento do personagem Walser. A referência mais direta ao conflito nos chega por meio das falas de seu encarregado, Klobner Muller e na participação de alguns de seus companheiros de trabalho em um atentado à bomba.

A experiência da guerra em *Um Homem Klaus Klump* é encenada sob diferentes ângulos. De forma mais significativa, o personagem Klaus Klump que participa da resistência, juntamente com Alof; a personagem Johana, namorada de Klaus, que termina louca como sua mãe Catharina; Herthe, que se alia ao poder inimigo; e o jovem Clako, seu irmão, paralisado por lesões contraídas ao assassinar o noivo de Herthe no dia de seu casamento, o oficial Ortho. Todos os personagens são expostos à violência, que evidencia uma ruptura com a banalidade do cotidiano anterior à tomada da cidade.

É possível extrair da leitura de *Um Homem Klaus Klump*, a ideia de que o presente da guerra apresenta tamanho ineditismo que é como se o curso da história saísse dos trilhos. Demonstra-se esse grau de novidade pela perplexidade com que são acompanhadas as notícias da ocupação, que se aceleram nos jornais da cidade de Klaus Klump:

Os tanques entravam na cidade. O som militar entrava na cidade e a música calma escondia-se na cidade. Alguém furiosamente na rua tentava vender os jornais. Os tanques entravam na cidade, as notícias aceleravam no papel.

Mas isso não existe: os olhos aceleravam sobre a notícia: havia gente ansiosa: as mulheres não morriam, mas ouviam morrer<sup>219</sup>.

A percepção de alargamento do futuro é centrada no altíssimo grau de imprevisibilidade que este adquire. Perde-se o curso do desenvolvimento da razão. O progresso torna-se limitado pela própria capacidade humana de autodestruição.

A mudança de perspectiva com relação à possibilidade de previsibilidade do futuro é bem demarcada na narrativa de *Um Homem Klaus Klump*: “Há um muro entre o ano passado e hoje. Um muro altíssimo: ninguém percebe o que sucedeu. Como se constrói um muro no tempo? Como se tapa na cabeça das pessoas aquilo que aconteceu?”<sup>220</sup>. Trata-se aqui de demarcar poeticamente a singularidade de uma situação de guerra. Os eventos que serão narrados a seguir se inserem, da mesma forma, nessa contenção concretizada pelo “muro”, que separa o antes e o depois dessa vivência. Podemos considerar que esse trecho preconiza o porvir dos relatos, na medida em que todos os livros da série ***O Reino*** atravessam a questão da guerra.

A metáfora do muro no tempo para descrever a excepcionalidade de um estado de guerra nos leva além do espaço ficcional de Gonçalo Tavares. Não é a qualquer guerra que essa metáfora se refere. O muro no tempo demarca o desencantamento com relação aos acontecimentos das duas Grandes Guerras, a ruptura que os conflitos efetivaram na tradição da cultura iluminista. A metáfora é tão significativa que concede concretude ao que designa. Um muro é algo palpável, tem extensão, volume, peso. Delimita-se aqui uma imagem de solidez que em princípio pode parecer incompatível com algo tão abstrato quanto o tempo.

Ao retornarmos ao espaço poético, todavia, a ambiência encenada pelo autor torna-se concebível quando atrelamos a essa “irrealidade” a marca do excesso. A crueldade, – ao nos ampararmos na definição do filósofo Clément Rosset<sup>221</sup> – que é patente no tipo de experiência posta em curso nesse estado de exceção, carrega uma tonalidade excessiva, na medida em que é, em si mesma, absolutamente real. Ao lidarmos com a narrativa literária nos vemos diante de um paradoxo que se dirige ao fato de que não nos concentramos em uma narrativa realista, o discurso de Gonçalo Tavares é de ordem ficcional que, conforme a acepção de W. Iser<sup>222</sup>,

<sup>219</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*. In Id. *Um Homem Klaus Klump*., pp. 16-17.

<sup>220</sup> Ibid., p.34.

<sup>221</sup> ROSSET, Clément. *O Princípio de Crueldade*.

<sup>222</sup> ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*.

irrealiza o real para a criação de um imaginário. O “irreal” no romance é trabalhado pelo seu autor de modo que ative um imaginário que será significado a partir de nossa própria bagagem de conhecimentos. Nesse sentido, ressaltamos a importância de lidar com a história como um excesso, na medida em que o acúmulo de conhecimento sobre essa realidade específica torna de algum modo esse real ininteligível, justamente pelo caráter cruel que predomina nele. Nas palavras de Rosset:

Por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. [...] entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la à distância e de atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela<sup>223</sup>.

A violência com a qual a ocupação é gerida se evidencia no relato não de maneira a informar o leitor sobre as consequências da guerra, ou descrever o mal como a ação militar de um país estrangeiro – que aqui direciona à imagem da Alemanha nazista –, mas demarca os dois lados de um mesmo processo. A contenção imposta pelo muro exige a participação irrestrita de todos na lógica que passa a reger a cidade, que é ocupada não só por tanques, por artefatos bélicos, mas é cercada em toda sua extensão por esse muro que cinde o tempo, que instaura na vida dos personagens, além de uma noção de antes e depois, uma noção de dentro e fora dessa demarcação.

O constante embate entre essa multiplicidade de relações é levado ao extremo na experiência-limite da guerra, de tal modo que todos os domínios são desencantados: a ciência direciona-se para a eficácia do combate – “A geometria existe apenas em ângulos perigosos, ângulos que apontam à cabeça de um soldado”<sup>224</sup> –; não há espaço para a filosofia, para as ciências humanas, para a educação – “Na escola ninguém é tão bárbaro que dê atenção aos livros: as professoras agarram as crianças e dão-lhes conselhos sobre o modo de fugir mais rápido quando começarem os sons perigosos”<sup>225</sup>.

O muro no tempo indica esse caráter “irremediável e inapelável” do real, afirmado por Rosset. Relaciona-se à crueldade de um ato que a partir de então não possibilita retorno. O tempo aqui não se mede em termos lineares, o tempo é

<sup>223</sup> ROSSET, Clément. Op. cit., p. 17.

<sup>224</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 59.

<sup>225</sup> Ibid., p. 46.

praticado e se identifica mais com uma espiral de urgências, a demarcar de forma impositiva sua ação sobre esse mundo. Encontramos essa ideia do impacto da guerra no tempo, do mesmo modo, na narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*:

Como se a guerra fosse precisamente uma concentração excessiva de milagres. Um abuso de acontecimentos no mais curto espaço de tempo, uma aceleração sobrenatural, um atrevimento humano, e, mais que indelicadeza: uma rudeza exercida sobre o tempo<sup>226</sup>.

A narrativa de Gonçalo Tavares não encobre, não oculta o monstro; não oferece paliativos. Apresenta o incômodo de uma fala que ecoa a cada página como víscera exposta:

As coisas femininas da cidade tornaram-se agressivas. As pernas das raparigas perderam importância. Não há profissões, mas as habilidades aumentaram. Os homens tornaram-se primitivos, mas cada um é general com uma estratégia. Os dias não são diários. Os dias são divididos em meses: a manhã e a noite são dois mundos e um pode visitar o outro violentamente<sup>227</sup>.

O capítulo de abertura do livro *Um Homem Klaus Klump* sugere uma distinção entre os reinos da natureza e da cultura. O potencial humano para a destruição, para o horror e a crueldade é posto em evidência como uma demarcação de território em que o homem subjuga a natureza, impõe na geografia sua marca, traça fronteiras e quando não satisfeito com os limites que determinou, com a obra que julga inacabada, “invade o país vizinho para finalizares a escultura. Guerreiro-escultor”<sup>228</sup>.

A geografia não pertence ao mundo natural. É o reino do humano, da produção e demarcação de um território de ação humana. Tempo e espaço aqui são assinalados como partes dessa produtibilidade: “Avançamos para a geografia, estamos ainda no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia”<sup>229</sup>.

As marcas da guerra são dispostas logo no início da narrativa: o helicóptero que substitui a bandeira do país; os tanques que adentram a cidade; a perda de previsibilidade com relação ao futuro, que encaminha para a abertura e amplificação do medo como paixão ordinária, passando a reger os personagens das tramas de Gonçalo Tavares. Ao condicionar uns à sujeição absoluta, se instala como

<sup>226</sup> TAVARES, Gonçalo M. *A Máquina de Joseph Walser*. In: *Um Homem Klaus Klump*., p. 145.

<sup>227</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*., p. 55.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>229</sup> *Ibid.*



uma doença que debilita o corpo sadio do Estado e fere o indivíduo com o que suscita de repulsa e vergonha: “Johana urina-se pelas calças./ Urinei-me, diz ela. Desculpa”<sup>230</sup>.

Como ressalta Hannah Arendt<sup>231</sup>, a violência necessita de implementos, daí o salto técnico em momentos de conflito. “A bandeira de um país é um helicóptero”, frase que abre a narrativa de *Um Homem Klaus Klump*, nos insere em um ambiente dominado por artefatos bélicos, produzidos por meio da evolução no campo das técnicas de combate, no campo da própria ciência, de tal modo que os ícones que identificam uma nação saem do domínio do simbólico e são aqui agregados ao campo rígido da ciência e submetidos a uma representação beligerante. A bandeira perde sua maleabilidade e aproxima-se à rigidez do metal: “A bandeira de um país é um helicóptero: é necessária gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza”<sup>232</sup>. Seja qual for o simbolismo a que se atribuía anteriormente a bandeira, o helicóptero agora determina um estado de guerra, uma suspensão do estado de direito e afirmação de um estado de exceção. O hino perde o estatuto de distintivo glorioso da pátria, cuja função é exaltar o sentimento nacionalista e se encerra em uma das etapas de um protocolo desportivo: “Johana saiu do velório e entrou num bar onde se cantava estupidamente o hino porque havia um jogo importante”<sup>233</sup>.

Ao longo das primeiras páginas do romance somos impactados com essa ocupação. O controle militar da cidade de Klaus implica o domínio de todos os âmbitos da vida dessa cidade. Tudo passa a ser competência do exército estrangeiro: os corpos, a paisagem urbana, a cultura política. Os ícones que representam essa dominação relacionam-se, muitas vezes – mas não somente – ao campo da técnica: “Os tanques passam nas ruas. As ruas têm o nome dos nossos heróis. Eles não conhecem a língua: não sabem dizer o nome. Tropeçam na pronúncia, não conseguem acentuar as sílabas. E os tanques não têm tempo para aprender línguas”<sup>234</sup>.

Visualiza-se, por outro lado, que a natureza foge a esse domínio. Ela é o local da resistência, não somente porque abriga o grupo de guerrilheiros que tenta conter

<sup>230</sup> Ibid., p.17.

<sup>231</sup> ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*.

<sup>232</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p.15.

<sup>233</sup> Ibid., p.16.

<sup>234</sup> Ibid., p.19.

ou simplesmente fugir do exército inimigo. A natureza, nos romances, porta um simbolismo significativo. A ocupação parece introduzir o campo da técnica, como se a guerra trouxesse consigo o embate entre moral e técnica, entre natureza e cultura. A natureza é o elemento que foge ao controle dessa ocupação, escapa ao domínio humano. Ela representa um mundo próprio, um organismo particular que tem vontades, humores, sendo tão ambígua e antagônica quanto o que é próprio ao homem.

Os animais não resistem como o mundo botânico, nem como um chapéu. O chapéu voa com o vento, o cão não, a árvore nunca. Mas por vezes vem uma perturbação média e a natureza mostra um dos seus luxos: a maldade. Voa o chapéu, os cães, e ainda as árvores<sup>235</sup>.

A natureza não comporta uma representação romantizada por parte de Gonçalo Tavares. Ela não funciona como um cenário para a resistência simplesmente, como se fosse um elemento de força vital ao humano. Assim como se pode visualizar o constante embate entre moral e técnica nas narrativas, natureza e cultura formam, da mesma forma, um par conflituoso. Se fora próprio da nossa tradição de pensamento metafísico operar a separação, a quebra entre natureza e cultura, nas páginas que formam a série do autor essa ruptura é suturada e posta em evidência, como uma cicatriz de guerra, as marcas dessa costura são expostas na demarcação dessa vontade própria da natureza, como se fosse uma entidade personificada.

A guerra é tanto responsável pela realização da barbárie racionalizada, quanto coloca em cena a premissa de que seria absolutamente necessária sua existência para a gerência política, como apresenta Hannah Arendt:

A principal razão em função da qual a guerra ainda está entre nós não é um secreto desejo de morte da espécie humana, nem um instinto irreprimível de agressão ou tampouco e por fim, de forma mais plausível, os sérios perigos econômicos e sociais inerentes ao desarmamento, mas o simples fato de que nenhum substituto para esse árbitro último nos negócios internacionais apareceu na cena política<sup>236</sup>.

A análise que aqui se propõe, a partir da leitura de Michel Foucault, sobre a política como guerra continuada – a inversão do paradigma de Clausewitz –, vai ao encontro da perspectiva de Hannah Arendt. Essa aproximação de ideias se dá em vista dos dois autores partirem da proposição de Clausewitz – sobre a guerra como

---

<sup>235</sup> Ibid., pp.15-16.

<sup>236</sup> ARENDT, Hannah. Op. cit., pp.19-20.

continuação da política – apesar de a abordarem com objetivos diferentes. A autora destaca a inevitabilidade do estudo da violência dentro de um pensamento histórico e político e, ao analisar as relações entre poder e violência, ressalta que, para além dessa inversão do paradigma de Clausewitz, mais expressivo<sup>237</sup>, seria o “desenvolvimento efetivo nas técnicas de combate”<sup>238</sup>.

A soma de violência à disposição de qualquer país pode rapidamente deixar de ser uma indicação confiável de seu vigor ou uma garantia segura contra a sua destruição por um poder substancialmente menor e mais fraco. E isso apresenta uma sinistra similaridade para com um dos mais antigos *insights* da ciência política, isto é, o de que o poder não pode ser medido em termos de riqueza, que a abundância de riqueza pode erodir o poder, que a prosperidade é particularmente perigosa para o poder e o bem-estar das repúblicas – um *insight* que não perde sua validade apenas porque foi esquecido, especialmente num tempo em que sua verdade adquiriu uma nova dimensão de validade ao tornar-se aplicável também ao arsenal da violência<sup>239</sup>.

O contexto vivenciado por Hannah Arendt a faz avaliar que o avanço tecnológico dos arsenais bélicos, com instrumentos criados e já testados que destruiriam facilmente a humanidade inteira, as técnicas nos campos de batalha e táticas de guerrilha, e a própria violência como mecanismo para a resolução de conflitos políticos teriam ocasionado uma inversão nas relações entre poder e violência.

Walter Benjamin, tempos antes, ressaltou a associação entre a aceleração do desenvolvimento do mundo da técnica e a sua utilização como implemento da guerra. Crítico da ideologia do progresso, atestou a incapacidade das estruturas da sociedade de acompanharem a rapidez dessa evolução, ressaltando a separação realizada pela burguesia entre o campo da técnica e o da moral.

Sem querer diminuir a importância das causas econômicas da guerra, pode-se afirmar que a guerra imperialista, em seu aspecto mais duro e mais funesto, é determinada também pela enorme discrepância entre os gigantescos meios tecnológicos por um lado e um mínimo conhecimento moral desses meios, por outro lado. De fato, de acordo com sua natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da assim chamada dimensão espiritual, como não pode deixar de excluir decididamente a ideia técnica do direito de participação na ordem social. Toda guerra futura é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos por parte da técnica<sup>240</sup>.

<sup>237</sup> Não podemos deixar de mencionar o contexto no qual Hannah Arendt escreve tal obra, 1968, sob o impacto causado pelas recentes manifestações estudantis e pela guerra do Vietnã, como destaca Celso Lafer no prefácio à edição brasileira.

<sup>238</sup> ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*., p. 24.

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>240</sup> BENJAMIN, Walter. Teorias do Fascismo Alemão. In Id. *Documentos da Cultura*., p. 130.

Benjamin destacou que a evolução da tecnologia em prol da guerra e o desenvolvimento de armas cada vez mais letais teriam sobrepujado a ideia de uma honra heroica, uma ideologia guerreira. A guerra mecanizada colocava em xeque, assim, a primazia da ação humana individual no campo de batalha. O avanço da técnica nesse cenário pode nos indicar, a partir dessa constatação de Benjamin em suas *Teorias do Fascismo Alemão*, o caminho para a burocratização da violência, que culminaria com a completa banalização do mal, testemunhada por Hannah Arendt<sup>241</sup> no julgamento de Eichmann.

Nas narrativas da série ***O Reino*** o drama que a guerra instaura é acompanhado por essa distinção entre moral e técnica. Todo o maquinário direcionado para o conflito tem por diretriz o princípio da morte eficaz, a infalibilidade na dominação e destruição precisas do oponente – “toda a técnica é incompetente em guerra se não mata com uma certa eficácia e com rapidez inimigos robustos”<sup>242</sup>. O dedo por trás do gatilho não distingue no outro os traços de um possível igual, nem concede ao alvo do terror humanidade.

Na paisagem as máquinas substituíam os animais. As máquinas não deixam fezes nos passeios. Antigamente as mulheres enojavam-se com os excrementos que os cães deixavam no passeio. Diziam que os donos não tinham educação. Hoje as mulheres enjoam-se quando cinco soldados entram em casa e pegam nelas e as violam, um soldado e depois outro.

As máquinas não são rechonchudas. É uma combinação de palavras desadequada. Um homem analfabeto está atrás da máquina que pode matar cem pessoas de uma vez. Os tanques estão parados e são úlceras dispostas pelas rotundas, ao pé de uma fonte. Um enorme tanque é uma obra-prima ao lado da água. Como é simples a água, e mesquinha, próxima de uma tecnologia forte<sup>243</sup>.

Em *Um Homem Klaus Klump* o contexto de ocupação da cidade determina a mudança da paisagem. Essa transformação é consequência da ação direta dos conflitos no território, em decorrência dos tempos de guerra. A violência dessa transformação é percebida na narrativa como se a realidade fosse posta à margem, de modo a atestar a impossibilidade de relatar o indizível.

Há infiltrações do metal por toda a cidade. Antes havia aquilo a que chamavas pequenos jardins. O cinzento enquanto cor é bem mais guerra do que o verde. E tu sabes isso.

[...]

<sup>241</sup> Cf. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*.

<sup>242</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*, p. 92.

<sup>243</sup> Ibid., p. 46.

E a cidade tem uma poeira diferente. A claridade é um indício de que podes ser visto, e isso não é bom. A claridade tornou-se negativa a claridade é uma coisa que te bate como um pau, não é algo que pouse sobre ti.<sup>244</sup>

Os espaços ganham a marca do desencanto, já não comportam uma prática banal, uma utilização ordinária. Com a cidade regida pela lógica militar de forças inimigas, está-se exposto mesmo nos ambientes privados, mesmo no mais recôndito quarto. Tudo é fora. Tudo fica às claras.

Há nos romances de Gonçalo Tavares uma marca de *voyeurismo*. As intimidades são expostas como se a representação da crueldade necessitasse ser descarnada. A própria etimologia do termo crueldade, como destaca Clément Rosset, comporta essa noção de coisa exposta, crua, sangrenta:

*Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne encharcada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta<sup>245</sup>.

O componente de *voyeurismo* nas narrativas demarca também a reivindicação por uma sexualidade liberta, joga com o estatuto privado que adquirira com a moral vitoriana, conforme assinala Foucault<sup>246</sup>, sexualidade reprimida – apesar da profusão de falas a respeito da sexualidade, confirmadas pelo autor. Não há decoro que proteja os corpos, não há ideia de decência ou virtuosismo que possam garantir uma sexualidade limpa. Nas narrativas de Gonçalo Tavares essas sexualidades ilegítimas encontram lugar, como o caso do personagem Theodor Busbeck de *Jerusalém* que se excita com fotografias que oferecem a dor e o abjeto como instrumentos de prazer, e recorre a prostitutas para compensação de seus desejos:

*Depois de uma breve conversa com dois coveiros macabros, pensava Theodor, dirigimo-nos agora em direcção a um bordel. A terapêutica da nostalgia foi realizada no cemitério, tratemos agora do pénis*, pensou Theodor, murmurando a última palavra de modo explícito, como se dissesse a alguém, ou como se necessitasse de a dizer exteriormente para perder o breve pudor que ainda lhe restava<sup>247</sup>.

A narrativa de *Um Homem Klaus Klump* ressalta esse elemento de *voyeurismo* mais precisamente na ambiência da prisão, onde Klaus divide a cela

<sup>244</sup> Ibid., pp. 54-55.

<sup>245</sup> ROSSET, Clément. *O Princípio de Crueldade*, pp. 17-18.

<sup>246</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*.

<sup>247</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*, pp. 26-27.

com outros sete homens, presos desde antes da guerra: “Klaus está sozinho. O seu pénis foi motivo de troca. Estavam todos nus: com ele sete homens nus na mesma cela e um deles a aproximar-se e a pôr baba na nuca de Klaus”<sup>248</sup>.

Os romances encenam o erotismo de uma superexposição de corpos maculados, corrompidos pela experiência do horror. Corpos que são despídos apenas para demarcar o abandono do homem, a sua total solidão. Nessa perspectiva, desvelam o mal que se entrelaça nas relações, por si só precárias, que se afirmam e se consolidam como excesso.

A nudez dos presos, além de configurar o desapossamento total de tudo o que identifica os personagens, de tal forma que Klaus constata estarem todos loucos, constitui-se como ato obsceno, no sentido que Georges Bataille concebe o termo: “A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada”<sup>249</sup>.

O sentido da nudez na prisão dirige-se à desestabilização dos sujeitos, intenciona quebrá-los no que carregam de absolutamente seus. Os corpos nus misturam-se, confundem-se, estão a todo o momento sob o olhar vigilante do sistema que os aprisiona. A obscenidade que carregam diferencia-se daquela cena de nudez que precede a reprodução, de que trata Bataille: a nudez como estado de abertura ao outro, como busca de continuidade. Mas ela carrega esse componente de desordem, de destituição de si, de desvelar no sentido mesmo de retirar o véu, deixar exposto até que não haja nada mais a que se identificar, na medida em que todos estão, do mesmo modo, sujeitos à mesma violenta dessubjetivação.

A experiência da guerra para o personagem Klaus é, desde o primeiro momento, traumática. Klaus é obrigado a despir-se da sua “capa”, daquilo que o identificava como Klaus Klump, filho de pais ricos, namorado de Johana, editor de “livros perversos”, de livros “contra a economia e a política do tempo”<sup>250</sup>. A sua participação, em princípio, restringia-se à edição desses livros.

Klaus era um homem alto que tinha lido livros. Klaus detestava a acção, enojava-se com a terra. Tinha começado a gostar de jardins depois de ter olhado para Johana por cima da sebe. Klaus dizia que um homem durante a guerra deve ser surdo-mudo até ser possível. E ficar quieto.<sup>251</sup>

<sup>248</sup> Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 51.

<sup>249</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 17.

<sup>250</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 28.

<sup>251</sup> Ibid., p. 27.

No processo de desconstrução desse “eu” de Klaus há uma espécie de recuperação da sua própria condição humana. O medo, a vergonha, a ira, os desejos como faces de um *pathos* que delimita o seu reverso, espécie de “monstro” adormecido que se levanta violentamente contra aquilo que o reprimira, e que carrega, por ser monstruoso, contudo, todas as potencialidades do humano.

O evento decisivo de libertação e metamorfose de Klaus é o momento em que é violado na prisão. Até então, sua fuga para a floresta e a participação no movimento de resistência, parecem ser acontecimentos pelos quais o personagem fora tragado de forma inevitável, como se o regime de contenção do seu próprio corpo tivesse sido rompido pela violência das experiências a que fora submetido.

O homem com um arame aproximou-se: outros três homens aproximaram-se. Klaus virou-se ligeiramente e o homem com o arame babou-lhe a nuca com os lábios. Klaus tentou reagir, os homens agarram-no, o homem continuava com a sua boca na nuca de Klaus, ouviu ainda alguém assobiar, e o arame, enquanto muitos homens o seguravam e ele tentava sair. Alguém lhe agarrou no pênis com força, empurraram-no para baixo, e foi aí que sentiu de novo, com nojo a baba na nuca que não passava<sup>252</sup>.

A partir desse acontecimento, Klaus liberta o seu “outro” como ato transgressor e, por outro lado, perverso. Klaus transgride a ordem estabelecida, e coloca em suspenso a sacralidade da estrutura familiar, ao realizar um ato de violência arbitrária: furar o olho do próprio pai. De acordo com Bataille<sup>253</sup>, a transgressão comporta tanto o interdito quanto sua violação. No ato de Klaus o que é interdito fica em suspenso, o negativo existe sob forma de rasura, o mal está justamente no componente da realidade que sua ação quebra, mas não de todo. A transgressão aqui é ruptura, mas aquilo que é rompido continua a existir como uma fantasmagoria, o laço continua a existir. Klaus tem um pai, esse pai o visita na prisão, esse pai promete tirá-lo dali, e é esse pai que tem o olho furado por Klaus, não como um gesto repentino, impensado, mas como uma ação calculada.

Klaus foi-se aproximando. Estava agora a cinco metros do pai. O pai preparava-se para perguntar o que lhe tinha acontecido à mão: Klaus acelerou os últimos passos, levantou a mão direita, e com força cravou o vidro no olho do pai. Com toda a força que tinha<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> Ibid., p. 52.

<sup>253</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p. 33.

<sup>254</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 60.

Klaus rompe, assim, com um imperativo moral, que é também calcado na força de um tabu. Furar o olho do pai atesta em Klaus uma vontade de libertar-se da superexposição que sua condição de preso determina, nos leva ao componente de *voyeurismo* que a trama de Gonçalo M. Tavares comporta. O olho do pai remete-se aqui, do mesmo modo, à função erótica da visão. Furar o olho do pai “com toda a força que tinha” assinala uma ação profana impiedosa, uma experiência erótica que coloca em jogo a descontinuidade do ser. Conforme Bataille: “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”<sup>255</sup>.

Ato perverso, do mesmo modo, porque garante ao personagem certa notoriedade na prisão: “Mas também Klaus era já conhecido e temido. O episódio da visita do pai e a agressão com o vidro eram falados”<sup>256</sup>. Klaus delimita, com o ato, um espaço, uma zona de segurança para si mesmo dentro de um sistema cujas regras particulares mantinham-se à margem do sistema normativo. Klaus calcula seus movimentos, revela indícios de uma ação arquitetada na primeira visita que os pais lhe fazem na prisão, ao pedir que o pai retornasse sozinho na próxima semana. Ele desafia a ordem imposta pela moral vigente e é ao mesmo tempo abraçado pela sua nova comunidade, cujas relações baseiam-se em outros códigos de valores.

A chegada da guerra na narrativa de *A Máquina de Joseph Walser* é encenada de maneira diferenciada. Joseph Walser é alheio à situação que acomete sua cidade, que, se intui, tratar-se da mesma de Klaus Klump. O registro, porém, é outro. De maneira geral, a experiência da guerra é vivida com indiferença pelo personagem. Klobner Muller traz em suas falas dirigidas ao personagem a dureza desses “tempos sombrios”:

– Não me interessam os seus sapatos nem as suas ideias, compreendeu, excelentíssimo Walser? O que lhe disse ontem não tem importância nenhuma para mim, mas é de extrema importância para si. Consegue perceber a diferença? Consegue perceber a diferença que existe entre nós? Entre os meus sapatos e os seus sapatos, entre as minhas ideias e as suas ideias? Os seus sapatos não me interessam e as suas ideias não me interessam. Mas as minhas ideias interessam-no, é esta a diferença, entende?

Quanto aos seus sapatos já os esqueci. Os seus sapatos são absolutamente irresponsáveis, é verdade, disse-o e volto a afirma-lo. Poderá querer explicações, mas não as dou. O senhor deve perceber. É a sua obrigação. O senhor Joseph Walser

<sup>255</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p. 15.

<sup>256</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., pp. 74-75.



deve aprender a perceber sem precisar de explicações. Há um exército que se aproxima e você quer explicações sobre os seus sapatos?<sup>257</sup>

No entanto, a ruptura que é expressa pela imagem do “muro no tempo” em *Um Homem Klaus Klump*, em princípio, não faz muito sentido em *A Máquina de Joseph Walser*:

Dada a natureza do seu trabalho e da máquina perigosa com que contactava, Joseph Walser não precisava de maior intensidade na vida. A chegada da guerra e a invasão da cidade foram encaradas por ele como acontecimentos quase enfadonhos. A eclosão da guerra foi recebida como se não fosse uma novidade, mas uma repetição. A sensação de continuidade no tempo era para Walser algo, de facto, indestrutível, apesar dos novos barulhos que surgiam no céu, anunciando máquinas e ódios aéreos. O tempo de paz continua para o tempo de guerra e este tempo continuará mais tarde para outro tempo de paz. E nada é interrompido. Nada de fundamental. O indivíduo não se interrompia na guerra, não havia tempos de interrupção: é sempre o Homem, não há outro, não há um 2º Homem, há apenas um, o 1º; e é esse – que é o mesmo de há séculos atrás, e será o mesmo no futuro –, é esse que tudo atravessa com enfado, até a guerra. Monotonia e desinteresse<sup>258</sup>.

A realidade da ocupação insere-se aos poucos na cidade, diferentemente do que ocorre em *Um Homem Klaus Klump*, onde desde o início nos deparamos com as marcas da dominação, seja de maneira direta, sem a utilização de mecanismos que elevem a tensão do ocorrido, como nas passagens que descrevem os estupros das mulheres da cidade, quer seja de forma indireta, com a construção de uma imagem poética para distinguir o modo a se relacionar com a impossibilidade de lidar com o aspecto implacável da realidade da guerra, como distinguimos na seguinte passagem:

Uma mulher extraordinária olha longamente para uma formiga. Uma formiga, um. Uma coisa estúpida e preta. Uma terra santa e preta que avança no mundo minúsculo, mais baixo que os nossos pés, há coisas mais baixas que os nossos pés, vês? Uma formiga que vai ser furada pela agulha neutra de uma mulher. De uma mulher magnífica. Dizem que se casou fazendo vibrar as frases do evangelho: todos os homens viam nas palavras meigas anúncios de sedução, sentenças que escondem o erotismo do mundo.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> TAVARES, Gonçalo M. A Máquina de Joseph Walser. In Id. *Um Homem Klaus Klump*., pp. 147-148.

<sup>258</sup> Ibid., p. 158.

<sup>259</sup> Ibid., p. 17.

## 4.2

### O Sujeito do Trauma

A proposição da ideia da representação do Mal na série *O Reino* de Gonçalo Tavares associada a um excesso de história indica como percurso de análise uma atenção com a memória, ao se identificar na literatura do autor uma reivindicação pela manutenção da constatação da potencialidade humana para a maldade, a capacidade humana de empenhar sua lógica, sua racionalidade na construção de toda uma engrenagem para a tortura, aniquilamento e morte, de maneira cada vez mais eficaz.

O reino que o autor edifica em suas narrativas estruturam *topos* de memória que se mostram muitas vezes como elementos traumatizantes que, quando captados, mantém atualizadas as estruturas de dominação e sujeição que foram colocadas em cena na montagem de um sistema de poder voltado para o domínio de todos os aspectos da vida dos indivíduos. Os relatos abordam o macro e o micro dessa estrutura de poder: perpassam pelos dispositivos de dominação sem perder de vista os sujeitos dispostos à margem de todo esse processo.

*O Reino* não encena nem uma representação realista ligada à experiência da guerra, ao genocídio de milhares de judeus pelo nazismo ou à estrutura manicomial; nem otimista, como um projeto de testemunho do horror, a tentar impedir que o mal se repita. Seus relatos, fragmentos de uma poética áspera, estruturam *topos* de memória a demonstrar o desencanto com relação à barbárie organizada. Por outro lado, também abrem espaços de encantamento, como pequenas fendas no espaço caótico das tramas: a dor como forma de percepção de si, como mecanismo de subjetivação; a memória como garantia de existência, de continuidade; as paixões humanas como instrumentos de alteridade.

Após observarmos os desdobramentos dos livros iniciais da série em relação ao conflito armado e os embates daí gerados, daremos enfoque aos efeitos que esse excesso de exposição ao choque provocaram.

O enredo de *Jerusalém* desenrola-se em um momento posterior à guerra. Um dos elos entre os outros livros da série concentra-se no personagem Hinnerk Obst, que surge na narrativa de *A Máquina de Joseph Walser* no momento em que o personagem Walser está a retirar a fivela do cinto de um cadáver abandonado em

plena rua. A constatação de tratar-se de outra temporalidade nos é dada pelo fato de Hinnerk, em *Jerusalém*, ser já um ex-combatente.

Esse encontro entre os dois personagens não é descrito na narrativa de *Jerusalém*. Hinnerk aparece já como um ex-combatente, cuja vivência nos tempos de guerra não é desvendada. Na primeira menção ao personagem, são destacados os elementos, os “objectos”, que teria guardado da guerra: uma pistola e o medo. O medo ganha materialidade, como uma sequela, física, que os soldados carregam em seus corpos: “Esse medo, sendo algo que não saía, era já como um dado físico concreto: como um nariz mais ou menos torto, como um olho cego, como alguém que coxeia”<sup>260</sup>.

O personagem evidencia-se na trama já como o sujeito que experienciou a crueldade, que foi absorvido pela violenta participação em uma experiência-limite. Hinnerk surge na narrativa como o sujeito do trauma:

Da guerra Hinnerk guardara dois objetos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca descansar’, adquirira com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo<sup>261</sup>.

Hinnerk fora afetado pela experiência do horror, mas tal experiência não é dada a conhecer de forma direta. O desenvolvimento do personagem apenas no terceiro livro da série, em um momento posterior ao conflito, e sem qualquer menção aos choques de sua experiência, já determinam a cisão desse indivíduo que sobrevive a uma catástrofe e não é capaz de partilhar o que fora vivido, na medida em que não há como significar esse evento. Gonçalo Tavares, na contramão da superevidenciação, hoje, de textos-imagens-vídeos sobre violência, não permite essencializar o mal que aborda em suas narrativas. Os vazios no seu texto, o não-dito sobre a vivência, em situação extrema, do personagem, a fragmentação da própria narrativa, configuram-se como resposta ao questionamento sobre os limites da representação. Nessa perspectiva, o horror chega como um desvio, também por meio do personagem Hinnerk, sob a forma do trauma, concentrado no medo extremo, tornado novamente realidade por meio de seus sonhos:

<sup>260</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*., p. 65.

<sup>261</sup> Ibid.

Hinnerk não saía à rua sem medo, não ficava em casa sem medo, não adormecia sem o medo, e mesmo nos momentos em que a consciência se tornava menos construída, quando a individualidade apresentava a estrutura mais frágil – como nos sonhos –, mesmo aí uma espécie de azedume fixo permanecia constante no meio da aparente loucura de imagens que se sucediam sem controle, misturando espaços, tempos, possibilidades e impossibilidades<sup>262</sup>.

O medo havia se materializado em função do trauma da guerra. O personagem, coberto de complexidade, carrega essa marca do trauma, da vivência do horror como uma lesão ainda não curada.

O entendimento da noção de trauma no campo da psicanálise foi encaminhado pelos estudos de Freud<sup>263</sup>, que buscou compreender as doenças adquiridas pelos ex-combatentes, retornados dos campos de batalha ainda sob o impacto do que tinham feito e presenciado. As neuroses traumáticas se dariam em função de um acontecimento, de um choque, que ultrapassaria a capacidade de assimilação desse evento. A compreensão do trauma, assim, passa pelas ideias de excesso e fixação. Uma vez exposto ao choque, ocorreria no indivíduo traumatizado uma espécie de fixação, que o faria retornar sempre a esse momento, como se essa situação ainda não houvesse finalizado, obrigando-o a enfrentá-la novamente.

Como Márcio Selligmann-Silva<sup>264</sup> assinala, a noção de trauma é pedra angular na psicanálise. Laplanche e Pontalis partem da etimologia do termo e destacam o direcionamento efetuado que fez convergir para o plano psíquico os três entendimentos que estavam concentrados no termo: “a de um choque violento, a de uma efracção e a de consequências sobre o conjunto da organização”<sup>265</sup>. Freud destaca, Na Conferência XVIII de suas *Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise*, o aspecto econômico dos processos mentais:

Realmente, o termo ‘traumático’ não tem outro sentido senão o sentido econômico. Aplicando-o a uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, e isto só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia opera<sup>266</sup>.

Nessa perspectiva, o trauma pode ser caracterizado por um excesso de realidade vivenciado pelo indivíduo, o que acarretaria choques e fraturas. A fixação

<sup>262</sup> Ibid.

<sup>263</sup> FREUD, Sigmund. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*.

<sup>264</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença*.

<sup>265</sup> LAPLANCHE, J.; PONTALIS, Jean-Bertrand. Trauma ou Traumatismo (Psíquico). In Id. *Vocabulário da Psicanálise*, p. 679.

<sup>266</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit.

nessa cena ativadora do trauma, com seu retorno constante, sobretudo através de sonhos, provocaria consequências no estado psíquico.

Márcio Selligman-Silva aponta a noção freudiana de trauma como uma ferida na memória, ao resgatar a sua conceituação:

O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*.

Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática<sup>267</sup>.

Selligmann-Silva destaca os pontos mais significativos da teoria do trauma concebida por Freud, direcionando-os para a compreensão dos limites da representação, no que tange a experiência de situações extremas: a sua relação com o choque, o impacto gerado pela vivência dessa situação; e um transtorno na memória ocasionando a incapacidade de compreensão do evento vivido.

Ao se lidar com uma literatura que tematiza o choque da experiência da crueldade como um acontecimento transbordante – o mal compreendido como excesso de história – nos parece relevante essa concepção do trauma, na medida em que ela aponta uma saída, uma possibilidade de sobrevivência que se dá exatamente pela parte mais afetada em um processo traumatizante: a memória. A permanência do indivíduo exposto ao trauma pode ser garantida, nesse sentido, pelo testemunho.

Para o personagem Hinnerk não parece haver garantia de sobrevivência. Ele é esse sujeito do testemunho que, afetado por uma situação de grande impacto, carrega a necessidade de relatar o mal sofrido, de encontrar no outro a disponibilidade e a entrega suficientes que inspirem a partilha da experiência, a vivência conjunta do trauma por meio da escuta dessa narrativa. Hinnerk encontra esse outro na figura da personagem Hanna, a única pessoa com quem se relaciona na trama: “Hanna era a sua ligação com o mundo e com a cidade, a sua ligação com os seres vivos. A vantagem em ter uma pessoa com quem falar era incalculável. Sabia bem que conhecer Hanna lhe permitira guardar metade da sua violência”<sup>268</sup>.

Ao direcionarmos a compreensão de trauma/traumatismo a partir da etimologia do termo, como destacado por Laplanche e Pontalis, encontramos uma

<sup>267</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como Trauma. In NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e Representação*., p. 84. grifos do autor.

<sup>268</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*., p. 190.

designação relacionada ao campo da medicina: “traumatismo seria antes reservado para as consequências no *conjunto* do organismo de uma lesão resultante de uma violência externa”<sup>269</sup>. O entendimento do trauma pela psicanálise advém, conforme os autores, dessas noções. Hinnerk, como o sujeito que passou por uma situação de extrema violência, tem todo o seu ser modificado em função desse trauma – “Olheiras quase de animal noturno eram a marca essencial daquele rosto”<sup>270</sup> –, processo que culmina com uma total dessubjetivação do personagem:

Mas embora a crueldade daquelas crianças em relação a ele, aos seus olhos, às suas olheiras – eles troçavam delas, Hinnerk percebia-o claramente –, embora a base de tudo aquilo fosse uma enorme ingenuidade, uma enorme falta de atenção, ele começava a irritar-se profundamente e apenas há três dias atrás controlara-se, no último momento, para não agarrar na criança ‘imbecil’ que novamente dissera ‘aquilo’ – vem aí o homem! – num tom audível por todos. Tinha tido vontade de agarrar na camisa da criança e, à frente da cara, com as obscenas olheiras bem perto dos seus olhos infantis – para que o miúdo não as esquecesse, gritar-lhe: eu não sou um homem, eu sou outra coisa, outra coisa!<sup>271</sup>

Hinnerk surge em *Jerusalém* já como esse sujeito do trauma, o ex-combatente “mudo”, destacado por Benjamin. A narrativa de Gonçalo Tavares, nesse sentido, não aborda as cenas propulsoras desse trauma. Hinnerk nos chega já moldado pelo horror de um conflito que se desencadeara nos dois primeiros livros da série.

Walter Benjamin<sup>272</sup> discorre sobre a situação dos ex-combatentes, que retornavam das trincheiras da Primeira Guerra Mundial mudos, incapazes de partilhar o que fora vivido. A grande catástrofe que se abatera sobre a Europa, o berço da razão iluminista, teria aberto uma fenda que separaria – com o fim da Segunda Guerra de maneira mais intensa – esse acontecimento, como uma cruel novidade, e as formas de pensá-lo.

Pode-se considerar que ocorre um aprofundamento dessa perspectiva empreendida por Benjamin. Não há experiência passível de ser partilhada por Hinnerk. Ele é um sobrevivente, ele possui a memória da guerra, mas ela se constitui como trauma, como acontecimento de tal forma impactante, que não é capaz de ser captado pela estrutura mental daquele que sobrevive.

<sup>269</sup> LAPLANCHE, J.; PONTALIS, Jean-Bertrand. Op. cit., pp. 678-679.

<sup>270</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 66.

<sup>271</sup> Ibid., p. 75.

<sup>272</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In Id. *Magia e técnica, arte e política.*, pp. 114-119; Id. O Narrador. In Id. *Magia e técnica, arte e política.*, pp. 197-221.

O estatuto de sobrevivente que lhe é conferido, contudo, apresenta-se de forma diferenciada da figura do indivíduo sobrevivente à *Shoah*, ícone nos estudos sobre narrativas testemunhais. Hinnerk é um retornado das frentes de batalha, representa um indivíduo autorizado pelo Estado a pegar em armas, investido do direito de matar, de aniquilar a vida do seu oponente. Ele é o indivíduo habilitado legalmente a avançar, a destruir com eficácia. Como ex-combatente que sobreviveu a uma guerra, ele representa aquele que dominou em determinado momento, que esteve de algum modo acima do direito, quando da suspensão da ordem pelo estado de exceção. Após a finalização dessa situação de guerra, quando do término do conflito, há o restabelecimento da regra, o retorno a um estado de direito, no qual a preservação da vida garante a lógica por trás de um sistema de biopoder. A potência liberada pelo direito de morte deve, então, ser contida, recalcada como garantia de pertencimento a um comum – “Sabia bem que conhecer Hanna lhe permitira guardar metade da sua violência”<sup>273</sup> –. A situação para os indivíduos retornados dos campos de batalha torna-se, desse modo, complexa, uma vez que esse material recalcado pode exigir seu direito de existência. O recalque de toda a violência empreendida numa situação-limite pode acarretar uma explosão daquilo que se reprime.

Hinnerk precisava urgentemente de encontrar Hanna, a insatisfação com que saíra de casa não se saciara com aquele encontro rápido. Aquela noite parecia-lhe decisiva, indispensável para o conhecimento mínimo do mundo. Sentia-se investigador da própria existência: Hinnerk ignorava parte das suas forças, não sabia ainda do que era capaz, porém naquela noite era impossível responder às coisas de outra forma que não afirmativamente, seguindo em frente. Deixara já um corpo atrás de si, mas não sentia caminhar na rua depois de um crime, sentia que caminhava na rua depois de um encontro.<sup>274</sup>

Pode-se considerar que o reencontro com uma situação de violência concede a Hinnerk um encontro consigo mesmo. Ao consentir que seu potencial de violência emergisse, ele direciona a sua força destrutiva, a vontade de vingar-se das crianças que o importunavam com zombarias, a um alvo que não poderia causar menos resistência: Kaas Busbeck, o filho de Mylia. A crueldade do ato de Hinnerk é ainda mais chocante por tratar-se de um menino e por essa criança ser deficiente.

<sup>273</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém.*, p. 190.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 189.

O rapaz de doze anos, deficiente, que procurava o pai àquelas horas da noite estava cada vez mais assustado, e o facto de aquele homem de olheiras grandes o agarrar provocava nele um temor irreconhecível, que o impedia de reagir.

[...]

Hinnerk estava desde há momentos calado, mas não parava de puxar o rapaz, o mais delicadamente possível, para a parte de trás de um prédio, de onde vinha uma escuridão completa. Kaas fez um pequeno movimento tentando afrouxar a mão do homem sobre o seu pescoço, mas este, subitamente, agarrou-o ainda com mais força, e atirou-o ao chão.

Kaas tentou gritar<sup>275</sup>.

A experiência-limite ganha, conforme destacado por Benjamin, tal dimensão de excesso que não se poderia mais traduzi-la verbalmente, comunicar em palavras a dor da perda da juventude nos campos de batalha, da perda de companheiros, familiares, perda da própria ideia de uma pátria-mãe a garantir a seus filhos um futuro aberto ao progresso, como preconizava a filosofia da história que embasou os nacionalismos do século XIX e do início do século XX. A realidade, nesse sentido, deixou de fornecer uma base identificável a partir da qual se pudesse descolar uma linguagem que a representasse. A barbárie a sair do seio da civilização ocidental demonstrava que a costumeira dicotomia que separava o “nós” e o “eles”, o “normal” e o “perverso”, a “razão” e a “loucura”, não poderia mais ser considerada aplicável nos processos de identificação do sujeito.

Beatriz Sarlo identifica na linguagem a possibilidade de libertação desse aspecto mudo a que Benjamin se refere. Por meio da narrativa de quem testemunhou o trauma, há a transformação dessa vivência em um “comum”.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar<sup>276</sup>.

Encaminhamos a compreensão dessa noção de comum, a que Sarlo se refere, à ideia de “partilha do sensível” desenvolvida por Jacques Rancière<sup>277</sup>. A partilha do sensível delimita a participação em um comum, de acordo com os espaços, tempo e tipos de atividades exercidas pelos sujeitos que definem quem pode tomar

<sup>275</sup> Ibid., pp. 167-168.

<sup>276</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo Passado*., p. 24.

<sup>277</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*.



parte e no quê, as condições de visibilidade, de reconhecimento. Desse modo, a partilha do sensível determina, além da participação, também uma separação, uma demarcação do imparticipável e das incompetências para o comum. Observa-se, nesse sentido, o movimento operado por essa partilha que define um comum partilhável e partes exclusivas.

Conforme lemos na passagem acima de Beatriz Sarlo, a narrativa testemunhal confere à experiência um estatuto de realidade, realoca o sujeito do trauma na cena do passado, objeto de sua narrativa. A autora estabelece uma relação de complementaridade entre narrativa e experiência, na medida em que atesta a estreita ligação entre uma e outra. A experiência não enunciada pode perder-se no esquecimento, tornar-se apenas parte constitutiva de uma memória individual, de uma lembrança particular. Observa-se, nesse sentido, que é contra o esquecimento, parte constitutiva da memória, que esse relato se impõe. A narrativa testemunhal abre-se como um comum partilhado, como encenação de uma memória coletiva, apesar da experiência concentrar-se na vivência particular daquele que é testemunha.

Ademais, Beatriz Sarlo<sup>278</sup> sublinha o que chama de “apogeu do testemunho” como uma refutação à afirmativa de Walter Benjamin sobre o fim da narrativa após a experiência da Primeira Guerra Mundial. Ao contrário do fato proclamado por Benjamin, do emudecimento dos ex-combatentes, em decorrência do choque de sua experiência da Grande Guerra, essa situação extrema teria reivindicado aos sobreviventes a elaboração de relatos que dessem conta de sua participação nesse cenário. Como afirma Sarlo, a interrupção não teria se dado sobre o relato, mas sobre a experiência vivida como algo compreensível:

Em seu clássico ensaio sobre o narrador, Benjamin expressou não só uma perspectiva pessimista mas melancólica, porque o que ficou ausente não foi simplesmente o relato do vivido, e sim a própria experiência como fato compreensível: o que aconteceu na Grande Guerra provaria a relação inseparável entre experiência e relato; e também o fato de que chamamos experiência o que pode ser posto em relato, algo vivido que não só se sofre, mas se transmite. Existe experiência quando a vítima se transforma em testemunho. Filha e produto da modernidade técnica, a Primeira Guerra Mundial fez com que os corpos já não pudessem compreender nem orientar-se no mundo onde se moviam. A guerra anulou a experiência.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> SARLO, Beatriz. Op. cit., p. 25.

<sup>279</sup> Ibid., p. 26.

A partir do advento da Grande Guerra, a experiência se atrelaria de forma inseparável ao relato, à narrativa do trauma. A obra de Remarque mencionada anteriormente – *Nada de Novo no Front* – insere-se nesse quadro descrito por Sarlo, atesta essa necessidade de transmissão do vivido como uma forma de, ao mesmo tempo, assegurar a memória desse fato, significar o horror da experiência e trabalhar o trauma.

Em Gonçalo Tavares encontramos essa marca do testemunho, mas a reivindicação pela fala se estrutura como elemento de outra ordem. O testemunho se dá por meio da disposição dos personagens, de forma indireta. As experiências-limite a que são submetidos os personagens, vivenciadas de maneiras distintas por cada um deles, os coloca sob a marca de sujeitos do trauma, mas sujeitos incapazes de transmitir suas próprias vivências, na medida em que parece haver um descolamento entre o que fora vivido e a capacidade de transformação dessa experiência em algo comunicável. Há uma distância entre a memória do evento e o personagem como testemunha de sua própria história. O testemunho se dá por distanciamento, pela marca da memória presente no discurso literário, que se esboça como única possibilidade de redenção do passado. Lemos em *A Máquina de Joseph Walser*:

Amigo Walser, não interprete o que digo como uma lição de geometria fútil, o que está a acontecer não ficará apenas registrado nos livros, em páginas bem documentadas com fotografias amplas; o que está a acontecer ficará também inscrito nos sobreviventes, porque há sempre sobreviventes, Walser, e é nestes, por mais espantoso que possa parecer, que a morte se torna mais evidente<sup>280</sup>.

Klaus Klump atesta a vivência da catástrofe como acontecimento grandioso. Klaus é afetado pela ocupação de sua cidade. Tem seu trabalho como autor e editor de livros inviabilizado, seu romance com Johana “incompleto”, o seu ser degradado pela dificuldade de alimentar-se – “A realidade era incompatível com a linguagem sem vitaminas”<sup>281</sup> –, seu corpo violado, sua estrutura alterada, marcada pelo antes e pelo depois da guerra: “Klaus recebeu os negócios da família como há tempos atrás recebia uma arma: com tranquilidade e frieza”<sup>282</sup>.

Acompanhando a transformação da concepção do termo catástrofe, o impacto da guerra na vida do personagem Joseph Walser é percebido como um abalo de

<sup>280</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, pp. 185-186.

<sup>281</sup> Id. *A Máquina de Joseph Walser*. In Id. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 33.

<sup>282</sup> Ibid., p. 132.

outra natureza. Como destaca Márcio Selligman-Silva, a respeito da definição do termo “catástrofe”, ocorre um deslocamento em sua compreensão, quando deixa de concentrar-se apenas em acontecimentos grandiosos:

em vez de representar “apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história do século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe. A experiência prosaica do homem moderno está repleta de choques, de embates com o perigo<sup>283</sup>.

Giorgio Agamben<sup>284</sup>, em seu trabalho intitulado *Infância e História*, ao retomar o projeto de Walter Benjamin, de uma “filosofia que vem”, amplia o horizonte que o termo abrange e alarga a determinação benjaminiana sobre a perda da experiência no mundo moderno, ao afirmar que o fato de simplesmente existir em uma cidade hoje já seria o suficiente para que o indivíduo fosse afetado por constantes traumas.

As maneiras de encenar o desencanto, atrelado a uma experimentação do mal na poética de Gonçalo Tavares convergem para esse deslocamento do entendimento de “catástrofe”, que lemos em Márcio Selligman-Silva. Ao longo da leitura da série *O Reino* nota-se como a narrativa encaminha-se para o cotidiano das relações, para os enfrentamentos que os personagens têm que travar na tentativa de manutenção do *eu*. Apesar de não estabelecer categorias dicotômicas, pode-se dizer que, em certa medida, há uma divisão de reinos: aqueles que dominam e os que são dominados. No decorrer das tramas percebe-se como essa relação de dominação opera em rede, perpassa pelos personagens de modo que essa “posição no mundo” não seja estável. Mesmo aqueles que dominam podem passar por algum momento de sujeição, quer seja permanente, um revés, uma peripécia na trama, ou uma situação apenas momentânea.

Na narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*, a guerra traz consigo a descoberta por parte do personagem Joseph Walser da traição de sua mulher, Margha. Como a atitude de Walser é de completo alheamento com relação ao conflito, o conhecimento desse fato, além da amputação do seu dedo indicador direito, atuam como agentes transformadores do ser de Walser. A atitude de apatia

<sup>283</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como Trauma. In NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e Representação*., p. 73.

<sup>284</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*.

de Walser é reafirmada pela fala do seu encarregado Klover Muller, quando este lhe confessa ser o amante de sua mulher.

Amigo Walser, conheço bem o seu carácter e a sua coragem, sei perfeitamente aquilo de que é capaz um homem como o senhor. Como os seus inimigos lhe devem ter medo! Você e muitos outros são o fundamento da cidade, são o seu centro. O meu amigo jamais sairá daqui, jamais abandonará a sua casa, pelo menos enquanto as paredes se mantiverem virilmente altas a proteger a cabeça dos ventinhos frios que vêm do Oeste; vossa excelência não fugirá para a floresta.

[...] Meu caro Walser, enquanto o vinho se infiltrar maternalmente no seu organismo, vossa excelência não moverá um músculo em defesa da pátria. A sua pátria, como a de todos os homens minimamente sensatos e de raciocínio útil, está circunscrita a certas datas festivas e a certos anos mais pacíficos. Em tempo de paz ser patriota é ser covarde!, porque é fácil de mais; mas o querido Walser não merece estas palavras porque é, pelo menos, um homem que inspira confiança: sabemos exactamente o que vai fazer, de que lado vai estar quando os vencedores forem evidentes. Em momento de confusão você afasta-se como qualquer animal que raciocine; a sua inteligência é admirável, Walser, e sei que o facto de não falar muito é apenas um estratagema, mais uma vez brilhante. Você vai sobreviver e merece-o. [...] Você, Walser, é aquilo a que se poderá chamar de trabalhador versátil, e está nos seus olhos: fará o que for necessário para manter os hábitos. A sua urina manterá concentrações homogêneas desde o início da guerra até ao seu final. Vê-se que o seu corpo, por dentro, é constituído por substâncias constantes; espanta-me até pensar vê-lo envelhecer. Você é de uma eternidade espantosa, é uma cópia perfeita, neste lado, daquilo a que vulgarmente se chama sábio. Quando há confusão o sensato afasta-se e o imbecil corajoso aproxima-se, eis a História, e o meu amigo é uma das personagens principais<sup>285</sup>.

A catástrofe aqui se desloca para um plano individual, mais íntimo. Essa definição de Walser, efetuada por Klover Muller, opera no personagem uma espécie de revolução interna, uma preocupação em voltar-se a si mesmo, como uma forma de compreender a substância que lhe constituía – “Desde cedo ficara evidente que não desejava ser protagonista, mas apenas uma testemunha”<sup>286</sup>. A percepção de si encaminha para um movimento de aceitação do seu ser, como se todo o mundo à sua volta, todos os acontecimentos que o haviam envolvido até então operassem de modo a conceber a Walser uma individualidade extraordinária, a lhe conferir a excepcionalidade justamente pelo seu afastamento do mundo. O movimento que a narrativa de Gonçalo Tavares engendra não permite uma ideia de estabilidade, todos os seus personagens estão em processo de devir. A percepção de si pode ser considerada como algo catastrófico por ser gestada na dor da exigência de mudança.

E Walser não pôde deixar naquele momento de ser capturado por um orgulho: ele, sim, era um grande Homem, um Homem, como defendia Klover, que conseguia estar

<sup>285</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, pp. 186-188.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 271.

separado de todos os outros, um homem verdadeiramente sozinho e individual. Porque precisamente os seus actos pareciam ter qualquer ligação às outras pessoas, como se estas não existissem. Estavam separados: ele e os outros; os seus actos eram independentes, autónomos, e esta era a sua grandeza. Em suma, havia nele, Walser, afinal, um ódio generalizado, um ódio sereno mas geral, um ódio dirigido a todos e a cada um dos indivíduos com quem a sua existência se cruzava<sup>287</sup>.

Em *Jerusalém*, a experiência da guerra é observada por outro viés. Como a cidade já vivencia um momento posterior ao conflito, a “catástrofe” direciona-se ao seu impacto no cotidiano dos personagens. O romance, que tem como pano de fundo o acaso – ou o destino – a entrelaçar, na noite de 29 de Maio, os personagens Mylia, Ernst, Theodor, Kaas, Hanna e Hinnerk, encenam tramas ficcionais ligadas à loucura, ao acontecimento da *Shoah*, ao trauma provocado pela participação direta na guerra, de modo a que todas coincidam em um horizonte mais amplo cujo epicentro é a memória. Das pequenas catástrofes cotidianas, o autor encaminha o enredo para o desfecho final, que podemos considerar como a grande catástrofe, ou uma espécie de tragédia anunciada.

Não observamos na narrativa uma ideia de um tempo e espaço em suspensão por conta da guerra. A vida, então, deve retornar ao seu estado “normal”. Entretanto, como anunciado no primeiro livro da série, *Um Homem Klaus Klump*, há um muro no tempo, “como se tapa na cabeça das pessoas aquilo que aconteceu?”<sup>288</sup>. A guerra teria imprimido outro ritmo, e até mesmo outra música – “Os tanques entravam na cidade. O som militar entrava na cidade e a música calma escondia-se na cidade”<sup>289</sup>. – no corpo da cidade. Passado o momento, como retornar a ordem anterior? Como significar o que fora vivido, transmitir a vivência do horror? O certo é que temos em *Jerusalém* o eco dessa experiência, sem, contudo, conseguirmos alcançá-la.

Por meio do personagem Theodor Busbeck e seu estudo sobre o horror encontramos uma referência mais direta à *Shoah*. A guerra já não é uma realidade presente, mas se manifesta por meio de uma tentativa de afirmação da memória. A pesquisa empreendida pelo personagem, sua busca por uma racionalização do horror, acaba por evocar o genocídio judaico:

Mas, de certo modo, Theodor receava aquilo que mais o excitava: como se veria a si próprio se chegasse ao ponto de perceber o raciocínio – e assim o considerar normal – que está na base de um campo de concentração, do extermínio de milhares de pessoas: crianças, velhos, homens, mulheres? Receava a sua invulgar capacidade –

<sup>287</sup> Ibid., p. 277.

<sup>288</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump*, p. 34.

<sup>289</sup> Ibid., p. 16.

tantas vezes elogiada – de perceber os loucos. Essa capacidade para entrar nas cabeças estranhas, como alguns colegas diziam. Era dessa empatia com o não normal que poderia nascer algo de inaceitável. Se chegar a perceber a parte louca da História, se conseguir entrar na cabeça do Horror e com esta conseguir dialogar, o que farei a seguir?<sup>290</sup>

Conforme Seligmann-Silva<sup>291</sup>, o papel do testemunho do sobrevivente da *Shoah*, assim como de qualquer outra catástrofe, é garantir a continuação da vida. Narrar o trauma, assim, é uma maneira de se continuar vivo, de se estabelecer uma ligação com o outro, o ouvinte do relato, que acaba por vivenciar conjuntamente o horror. Apesar de não ter vivenciado a experiência, Theodor é a testemunha do genocídio na narrativa. É por meio de suas pesquisas que o horror nos chega, como no fragmento *Tortura* do livro-catálogo consultado pelo personagem, *Europa 02*:

[...]

Em qualquer sítio e a qualquer momento, podes ouvir: Tortura. E chamam-te. Podem designar-te para torturar ou para ser torturado. Não é necessário cometeres uma falha. Podem escolher-te aleatoriamente para sofreres. Quando te dizem: Tortura, não sabes se te chamam para torturar ou para ser torturado.

Depois de dizerem essa palavra, tens de os seguir. Não há uma terceira alternativa: ansiarás por torturar.

As torturas são executadas no compartimento daquele que escolheram como carrasco. Por isso, quando vês que se dirigem para o teu compartimento não consegues evitar a alegria: cerras os punhos, dás um urro de satisfação.

Só quando entrares no teu compartimento é que verás quem vai ser torturado por ti. Pode ser um desconhecido, mas pode também ser um amigo ou alguém que ames. Nessa altura sentirás nojo, não tanto pelo acto de tortura, a que és obrigado, mas pela alegria sentida, momentos atrás, quando percebeste que não irias ser a vítima; uma alegria instintiva que não respondeu a nenhuma ordem e que, por isso mesmo, te enojará durante algum tempo<sup>292</sup>.

Nota-se, na narrativa de *Jerusalém*, uma reivindicação pela memória como garantia de sobrevivência a partir da personagem Mylia, que carrega a marca da loucura tal como as tatuagens numéricas que marcavam os judeus nos campos de concentração. Aqui, cabe realizar, mais uma vez, uma referência à metáfora do “muro no tempo”, que encontramos na narrativa de *Um Homem Klaus Klump*. O confinamento no hospício Georg Rosemberg desempenha um grande marco na história da personagem – “O outro grande medo de Mylia era o de alguém voltar a

<sup>290</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*., p. 59.

<sup>291</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma*., pp. 65-82.

<sup>292</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., pp. 136-137.

olhar para si e murmurar: eis uma louca!”<sup>293</sup>. Sua reclusão figura como um acontecimento catastrófico a impulsionar uma alteração em Mylia. Se antes ostentava a loucura como algo a garantir-lhe uma certa excepcionalidade, como se observa em seu primeiro contato com Theodor Busbeck – “Sou esquizofrênica – repetia Mylia no primeiro dia em que se cruzou com aquele que viria a ser seu marido: Theodor Busbeck. – Esquizo-frênica”<sup>294</sup>, a passagem pelo hospício teria lhe garantido uma carga negativa, o simples indício de loucura já seria suficiente para lhe aterrorizar. Evidencia-se na personagem Mylia uma referência tanto à afirmação da memória quanto ao exílio judaico. Ao exigir de si a permanente lembrança de sua experiência traumática no hospício, Mylia faz uma referência ao Salmo 137:

Nessa mesma tarde murmurou para si própria, pela primeira vez, aquela heresia que lhe parecia, ao mesmo tempo, uma profecia negra e o único destino que valeria a pena combater:

Se eu me esquecer de ti, Georg Rosemberg, que seque a minha mão direita<sup>295</sup>.

---

<sup>293</sup> Ibid., p. 14.

<sup>294</sup> Ibid., p. 39.

<sup>295</sup> Ibid., p. 200.

## 5

### O mal como excesso de paixões

A leitura da série *O Reino* de Gonçalo M. Tavares traz elementos ficcionais de experiências singulares que se remetem a um mesmo eixo de questões: o homem exposto aos mais degradantes mecanismos de violência, cujas incidências em seu cotidiano destacam-se como formas de experimentação do mal, expressões do desencanto.

Destaca-se ao longo da série a ausência de possíveis caminhos de redenção. Ao humano cabe a tentativa de manutenção do *eu* frente a um mundo em desalinho, a demonstrar todos os meios de resistência como formas – legítimas – de verdadeiros combates a decorrerem em duas frentes: *eu* x mundo exterior; *eu* x mundo interior. O que se percebe, no entanto, é que, sob constantes ameaças do fora, esse *eu* é levado a alterações sucessivas, de forma a moldar-se de acordo com as necessidades que lhe são impostas. Ressalta-se, portanto, a existência de processos inacabados de constituição desse *eu*.

Elementos de tensão e de crise dirigem, desse modo, a uma compreensão desse desacerto como próprio do indivíduo contemporâneo, na medida em que os acolhe como ruptura, como fatores de desagregação do *eu*, mas o fragmenta apenas para encaminhá-lo a novas, e sempre outras, recombinações.

O curso do desenvolvimento do racionalismo apresenta-se como um importante elemento dessa cisão, pois opera no sentido de revelar um mundo desencantado por duas vias complementares: tanto pela razão iluminista, quanto pela sua ampla utilização em projetos de enquadramento desse *eu*, assim como de aniquilamento do *outro* – de tudo aquilo que se recusa a dobrar-se a essas formas de contenção do sujeito.

Associa-se a ideia do mal às consequências dessa exacerbação do racionalismo científico, a incidir sobre o indivíduo como um mecanismo a lhe extirpar as emoções. Nesse sentido, o reino que o autor edifica em suas narrativas é cada vez mais compreendido como o reino da supremacia técnica, a determinar a incapacidade de sobrevivência de um herói em seus domínios, na medida em que a



guerra e o pós-guerra operam de tal modo como fatores de crise, de quebra, que acabam por evidenciar uma sobreposição dos vícios às virtudes. O choque gerado pela vivência nesse mundo permanentemente hostil leva a tentativas emergentes de manutenção de alguma integridade. Como saída mais imediata à crise é-se conduzido ao abandono de qualquer reação moral. Trata-se de um mundo desencantado onde os personagens acabam tragados pelos movimentos da(s) própria(s) (H)istória(s).

A leitura de Gonçalo Tavares conduz à abertura de um imaginário no qual a fé não oferece um caminho de salvação, a tragédia a que os personagens estão atrelados não permite catarse<sup>296</sup>, na medida em que não parece haver saída possível, salvação alcançável, seja por uma escolha individual ou por interferência/crença divina. O que sobra, o que cabe ao leitor, desse modo, é a sensação incômoda de encontro com o não esperado, a ativação de um imaginário que permite a experiência crua da banalidade do mal, na medida em que se tem a constatação dos efeitos desses conflitos como fatos que extrapolaram as possibilidades do fazer humano e se inserem, ainda assim, em um campo de ação ordinário, porque inserido em um cotidiano plenamente ordenado, levado a cabo por pessoas absolutamente comuns. Sendo assim, quando se reconhece que houve um excesso, inclusive da capacidade de realização da maldade, tem-se a comprovação de que essa mesma matéria humana é capaz de *fazer* qualquer coisa, como se tivesse sido alargado, esgarçado o campo da *techne*, tornando, com isso, impossível encontrar no passado uma base de compreensão para o presente. Experimenta-se, assim, a perplexidade diante das possibilidades do mal, o desencantamento com relação ao humano.

Apresenta-se aqui uma forma de análise do mal ligado à própria existência humana, a se dar sob a forma de ruptura permanente. O confronto acima assinalado, expresso pelos fortes embates do *eu* tanto com o fora, quanto com o que lhe é inerente, desenrola-se mais fortemente aqui sob a tentativa de refreamento das paixões.

---

<sup>296</sup> Compreende-se que o conceito de Catarse diz respeito à *pólis* grega, e era a possibilidade de purificação por meio das paixões – temor e piedade – que suscitavam no público. Quando a *pólis* se desintegra, a tragédia e a catarse não são mais viáveis, na medida em que não há mais o reconhecimento dessa comunidade com a força e poder do mítico. A situação política e social da Grécia após a experiência da *pólis* não permite mais a libertação no trágico. Trabalhamos com essa ideia da catarse sem perder de vista esta perspectiva.

## 5.1

### O Reino das Paixões

Compreende-se que paixões como compaixão, inveja, medo, cólera, vergonha ganham conotações outras em “tempos sombrios”, na medida em que é concebida como resposta ao “outro em nós”. Sempre passivas, como desenvolvidas por Aristóteles em sua *Arte Retórica*, conduzem a uma disposição de julgamento que levará o indivíduo a uma reação, essa, sim, carregada de valor moral, que refletirá possíveis virtudes. Conforme lemos em Michel Mayer:

A paixão é a alternativa, sede da ordem do que é primeiro para nós, dissociada essa ordem daquilo que é em si e irreduzível a este. Ela é, por isso mesmo, o lugar do Outro, da possibilidade diferente do que somos afinal; o individual por oposição ao universal indiferenciado. A paixão é, portanto, relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro. A paixão é a própria alteridade, a alternativa que não se fará passar por tal, a relação humana que põe em dificuldade o homem e, eventualmente, o oporá a si mesmo.<sup>297</sup>

O excesso, como uma marca expressa de diferentes modos ao longo das narrativas da série *O Reino*, é também observável como um excesso de técnica e desregramento das paixões humanas. Em um campo de ação marcado por uma perspectiva do desencanto, essas paixões desmedidas desdobram-se como vícios, manifestos também como maneiras de lidar, como reações à experiência do horror.

Atribuir o mal a essa manifestação das paixões não significa assumi-las em si como portadoras desse caráter, mas ressaltar que elas podem engendrar o mal quando desmedidas, assim como quando enquadradas, contidas, por um excesso de racionalidade. Nesse sentido, elas tornam-se material recalcado, podendo vir a assumir uma potencialidade ainda maior quando em superfície.

Conforme destacado pelo autor Michel Maffesoli<sup>298</sup>, se é próprio do racionalismo discriminar, é próprio do domínio das paixões agregar, até mesmo aquilo a que, pelo senso comum, é oposto, a própria razão. Paixão não significa ausência de razão. Nesse sentido, é possível alcançar o campo mais amplo do *pathos* “como o conteúdo racional essencial presente no ‘eu’ humano, preenchendo e penetrando a alma inteira”<sup>299</sup>.

<sup>297</sup> MEYER, Michel. Prefácio. In ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*., p. 35.

<sup>298</sup> MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*.

<sup>299</sup> LEBRUN, Gerard. O Conceito de Paixão. In CARDOSO, Sérgio (et. al.). *Os Sentidos da Paixão*., p. 23.

Segundo salienta Le Breton<sup>300</sup>, a razão não é separada da emoção, apesar de termos um longo percurso na ordem do pensamento que enfatiza e mesmo funda essa dicotomia. Maffesoli, do mesmo modo, aponta a atividade de uma razão abstrata que tipifica e segrega, que descarta o sensível, na medida em que não consegue reduzi-lo à intelectualidade.

Le Breton realiza uma pequena genealogia dessa cisão, que é mais bem expressa pela expulsão do poeta na *República* de Platão. Essa expulsão é compreendida no sentido de que caberia ao poeta inspirar emoções, levar os ouvintes a determinados estados de ânimo, que, para o filósofo, atrapalhariam o homem e o impediriam de chegar à razão. Em Platão, a razão, inteligível, é oposta à paixão, sensível; e a vontade de não ceder às paixões não indica a razão em si. Os apetites sensíveis, portanto, conduzem o homem à ignorância do bem, enquanto que o saber o liberta dessa necessidade de satisfazer seus apetites sensíveis, conduzindo-o, desse modo, ao bem. Pelo senso comum, as emoções são tidas como “imersão na irracionalidade”, como um “fracasso da vontade, um descontrole, uma imperfeição que se deve emendar, corrigindo-se seu rumo na direção de uma existência razoável”<sup>301</sup>.

Aristóteles desenvolve a ideia de uma ética contrária aos excessos, em favor de uma justa medida<sup>302</sup>. As paixões atrelam-se à arte Retórica, na medida em que se apresentam como disposições prévias a serviço do orador que deve utilizá-las de modo a estimular no ouvinte o ato almejado, de acordo com cada tipo de discurso proferido<sup>303</sup>. Entretanto, por mais que estivessem vinculadas à ética, por mais que respondessem a uma regra de conduta, as paixões aqui têm direito de existência como “um elemento do ser humano normal e de sua *práxis*”<sup>304</sup>.

De acordo com o autor Michel Meyer, ao buscar elaborar na sua *Retórica* um pensamento sobre as paixões, Aristóteles apresenta uma nova visão: a integração da multiplicidade:

<sup>300</sup> LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias*.

<sup>301</sup> Ibid., p. 114.

<sup>302</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*.

<sup>303</sup> A Retórica de Aristóteles é dividida em três livros. No primeiro são desenvolvidos os três gêneros retóricos – judiciário, deliberativo e epidíctico –, com o detalhamento de tipo de auditório, tempo a que se refere, ato almejado, valores relacionados e argumento-tipo para cada um desses gêneros. O detalhamento das paixões ocorre no Livro II, no qual o filósofo afirma que não é somente necessário cuidar do discurso em si, mas também colocar-se a si próprio [o orador] e os juízes em certa disposição de ânimo. No Livro III Aristóteles trata da forma do discurso, do estilo. Cf. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*.

<sup>304</sup> LEBRUN, Gerard. Op. cit., p. 28.

As paixões já não vão servir de contraponto para uma teoria do conhecimento que se define pela remoção e domínio delas, mas vão estar onde, para nós pelo menos, elas têm seu lugar natural no enfrentamento dos homens entre si e na discórdia do homem consigo mesmo<sup>305</sup>.

Nesse sentido, Aristóteles enquadra as paixões em um domínio ético, que comporta em si duas recusas: “De um lado, a recusa de se ‘declarar’ guerra às paixões: deve-se aprender a dominá-las e não a reprimi-las. De outro, a recusa em considerar o comportamento passional como involuntário”<sup>306</sup>. O que Lebrun nos indica é que Aristóteles coloca o *pathos* a serviço do *logos*. As paixões, como potências no homem, estariam a sua disposição de modo que a sua virtude seria determinada pela maneira como reage aos afetos. Como destaca Michel Meyer, “O que Aristóteles se dispõe explicitamente a mostrar em sua *Retórica* é que as paixões constituem um teclado no qual o bom orador toca para convencer”<sup>307</sup>.

É certo que Aristóteles desenvolve na *Retórica* que o objetivo dessa arte é buscar em cada caso o que é passível de persuasão. Sendo assim, o orador estrutura o seu discurso de acordo com um público específico, e, sendo assim, deve conhecê-lo para que possa inspirar-lhe determinados sentimentos que o levariam à persuasão.

Nesse sentido, observa-se que, de acordo com a *Retórica*, as paixões não podem ser anuladas. Aristóteles as considera como instrumento necessário para que o orador possa ganhar a confiança do ouvinte. Pensadas nesses termos, as paixões em Aristóteles exprimem a diferença nos sujeitos e indicam sempre mobilidade. Como potência, a paixão é passiva, ou seja, ela é inspirada em um sujeito por outro. Ela não pressupõe uma ação, mas ela pode levar esse sujeito à ação, que irá indicar uma conduta ética ou não.

As paixões para Aristóteles são uma reação, uma resposta às representações que os outros formulariam sobre nós. Se utilizadas na justa medida, elas participam do caminho que leva à justiça, à ética, e, assim, à felicidade. Elas interferem nos fins aos quais se propõem os homens, ou seja, se a sua finalidade for a realização da justiça, o homem não pode querer chegar a esse objetivo por meio de atos

<sup>305</sup> MEYER, Michel. Op. cit., pp. 17-50.

<sup>306</sup> LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias*, p. 29.

<sup>307</sup> MEYER, Michel. Prefácio. In ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*, p. 41.

injustos. A regulação ética aqui não é exercida por uma lei moral, mas pelo olhar do outro, pela sua opinião a partir das ações dos homens dentro da *polis*<sup>308</sup>.

Lebrun, desse modo, considera a ética aristotélica mais como um tratado de bem viver do que propriamente um tratado de moral, na medida em que as paixões estão à disposição do homem, que deve equilibrá-las de acordo com as circunstâncias. Em Aristóteles, elas não são consideradas um obstáculo a ser transposto, como no platonismo e no estoicismo, mas como potências indispensáveis para a conduta correta da vida.

Sem dúvida, devemos aprender a viver em conformidade com o *logos*, mas sem esquecer que as paixões continuam sendo a matéria de nossa conduta – e que só a propósito de seres passionais se pode falar em *conduta razoável* (se deixarmos Deus de lado). Paixão e razão são inseparáveis, assim como a matéria é inseparável da obra e o mármore da estátua<sup>309</sup>.

Michel Meyer realiza uma leitura das paixões na *Retórica* de Aristóteles, como caminhos para a alteridade, como expressões da contingência; elas disponibilizam aos homens um ambiente comum de diferenças. Como despertadas pela ação do outro, o sujeito só pode existir na sua singularidade a partir do olhar desse outro.

Sendo assim, como foi próprio da nossa tradição metafísica e racionalista anular as paixões, compreendendo-as como amarras que impediriam os homens de chegar à razão, como desregramento, esse racionalismo acaba também por apagar a possibilidade de diferença entre os homens, na medida em que pretende segregar para impor o modelo do único, estabelecer uma hegemonia.

Nas palavras de Michel Meyer:

A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como esta se exprime na relação incessante com outrem. Reequilíbrio que assegura a constância na variação multiforme que o Outro assume em sociedade, a paixão é resposta, julgamento, reflexão sobre o que somos porque o Outro é, pelo exame do que o Outro é para nós. Lugar em que se aventuram a identidade e a diferença, a paixão se presta a negociar uma pela outra; ela é momento retórico por excelência. Resposta ao Outro, a paixão é, por definição, a própria variação, o que no mais profundo do nosso ser exprime o problemático. O homem jamais está só em Aristóteles, mesmo que, em última

<sup>308</sup> Cf. LEBRUN, Gerard. O Conceito de Paixão. In CARDOSO, Sérgio (et. al.). *Os Sentidos da Paixão*.

<sup>309</sup> Ibid., p. 22. Grifo do autor.

análise, pareça estar somente em companhia de outros homens livres, cujas paixões mediram as distâncias e sobretudo as diferenças: não há absolutamente a necessidade de um inconsciente onde esconder o mistério das paixões. Estas estão sempre alteradas porque são a própria alteridade que ameaça a nossa identidade, embora também lhe dê consistência. Portanto, as paixões são igualmente as respostas às inferioridades e às superioridades que se aventuram a por em risco o Fim comum, o qual tem de subjugar as diferenças e não provocá-las<sup>310</sup>.

É certo que, como afirma Le Breton, a cultura afetiva tem mobilidade. Não pode ser considerada como um dado fixo, uma vez que varia de acordo com as circunstâncias históricas, com as culturas e condições sociais. Em consonância com o racionalismo, no mundo moderno essas emoções ganham caráter comedido, discreto. Internalizam-se os sentimentos de modo que pareçam estar de acordo com um ideal de conduta racional. Seria mesmo próprio das sociedades mais civilizadas contornarem as paixões, internalizarem seus sentimentos em vista de um autocontrole que implicava refinamento de espírito. Quanto mais expressas as emoções, mais desregrada a sociedade.

Hannah Arendt (2009) argumenta que a desumanização do homem não o leva necessariamente a tornar-se semelhante a animais. O maior indício da desumanização é a ausência de sentimentos.

Não há dúvidas de que é possível criar condições sob as quais os homens são desumanizados – tais como os campos de concentração, a tortura, a fome –, mas isso não significa que eles se tornem semelhantes a animais; e, sob tais condições o mais claro indício de desumanização não são a raiva ou a violência, mas a sua ausência conspícua. A raiva não é de modo algum uma reação automática à miséria e ao sofrimento [...]. A raiva aparece apenas quando há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas mas não são. [...] Nesse sentido, a raiva e a violência que às vezes – mas não sempre – a acompanha [a justiça] pertencem às emoções “naturais” do humano e extirpá-las não seria mais do que desumanizar ou castrar o homem. [...] A ausência de emoções nem causa nem promove a racionalidade<sup>311</sup>.

Nessa perspectiva, observamos que a tônica da modernidade não conseguiu dar conta da burocratização da violência, da banalização do mal e intensificação do terror, manifestados justamente pelas suas expressões mais racionais. Enquanto separada da emoção, a razão submeteu-se, na modernidade, à economia monetária e preparou as bases para uma sociedade marcada pelo valor mercantil.

As paixões na série de Gonçalo Tavares são dispositivos móveis que funcionam como técnicas de elaboração dos predicados dos sujeitos. Compreende-

<sup>310</sup> MEYER, Michel. Prefácio. In ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*., pp. 39-40.

<sup>311</sup> ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência*., pp. 81-82.

se o personagem Klaus Klump como esse sujeito afetado por uma série de paixões que vão conduzi-lo a um processo de reelaboração contínua. O medo e a vergonha, inicialmente, o lançam na narrativa como um homem marcado pela covardia, apesar de editar “livros perversos”. Aristóteles desenvolve a vergonha como “certa tristeza ou perturbação com respeito aos vícios presentes, passados ou futuros, que parecem levar à desonra”<sup>312</sup>. A vergonha, assim, no pensamento aristotélico, é definida por uma série de situações que se destacam como vícios, dentre elas os atos de covardia, os que acarretam em desonra e censura, assim como ações que levam à sujeição do corpo, como quando exposto ao ultraje. Como ligada à desonra, a vergonha aqui estará atrelada ao olhar do outro. Desse modo, como é esse olhar do outro que confere existência ao sujeito no mundo grego, este será um homem honrado ou não na relação com esse outro.

De maneira distinta, nas narrativas de Gonçalo Tavares, que desnudam situações extremas, pode-se considerar que o olhar do outro confere subjetividade, em certa medida, entretanto o que é mais marcante é o que efetiva em sentido contrário: esse olhar produz o aniquilamento, a destruição interna dos sujeitos diante de si, arrasando os parâmetros que esse homem carrega e que definiria o seu ser. Aqui se encontra a ideia de que esse sujeito é lançado, sozinho, a um mundo vertiginoso que não cessa de impactá-lo. Em *Um Homem Klaus Klump* o personagem Klaus é submetido a uma série de ultrajes e de degradações. As paixões afloradas por essas situações despertam uma moral de passividade, engendrando atos de covardia:

Ontem haviam ameaçado partir os óculos a Klaus. Klaus ajoelhou-se: beijou as botas de um homem.

[...]

Klaus não se tinha envergonhado enquanto dava um beijo na bota direita do soldado. Mais tarde sim. Afastado da acção. Porque quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo, enorme. E por isso não existe<sup>313</sup>.

A covardia, nesse sentido, é patente nesta sua descrição, a contrastar com o reino da natureza:

A vergonha não existe na natureza. Os animais sabem a lei: a força, a força; a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer. A inundação, as chuvas, o mamífero mais pesado e mais rápido e o mamífero pequeno. Os primatas, os répteis, os peixes maiores e os mais minúsculos, a cascata: já viste algum animal cair?, não há a mais

<sup>312</sup> ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética.*, p. 39.

<sup>313</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 20.

breve compaixão entre a água e as plantas, entre a terra que desaba e os pequenos animais acabados de nascer<sup>314</sup>.

Ao longo da narrativa percebe-se como a vida de Klaus torna-se interrompida e o personagem é levado a reestruturar-se de tal modo que os elementos que antes lhe causavam repugnância, medo ou vergonha já o levam a outro estado de ânimo. As novas paixões despertadas pelo curso da guerra em Klaus Klump o condicionam a uma mudança radical na sua maneira de estar no mundo. O personagem internaliza uma espécie de ódio que irá se expressar com extrema violência, como na cena em que fura o olho do próprio pai. A Klaus já não será admissível a vergonha. Ficarão preso por longo tempo, nu, juntamente com outros presos, destituído das formas que o identificavam no início da trama: suas roupas desalinhadas – “as calças desajustadas, o cabelo parecia de outra substância, [...] e usava cores misturadas de um modo impossível”<sup>315</sup>; e suas pequenas bombas: seus livros subversivos, editados com a intenção de perturbar os tanques<sup>316</sup>. O poder vigilante da prisão tem o intuito de um arredondamento do ser, um enquadramento a um determinado código de valores. No entanto, esse código disciplinar exercerá um poder reverso sobre Klaus: ao invés de lhe inspirar o temor e certa subserviência, irá potencializar paixões como a cólera, o ódio e o desprezo. Esses estados de ânimo se revelarão como paixões reprimidas, nutridas pelo tempo de enclausuramento.

Aristóteles identifica a cólera como uma paixão que reivindica o desejo de vingança: “Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”<sup>317</sup>. A cólera alimentará em Klaus o desejo de vingança do homem que o violou na prisão, Xalak. Klaus o levará consigo em sua fuga e o matará na floresta, auxiliado por Alof:

Tinham passado algumas horas e já todos dormiam. Xalak ainda acordado fazia algo absolutamente irracional: com as mãos arrancava ervas. Klaus aproximou-se dele. Disse:

– Não me esqueci – e empurrou a faca.

Xalak, de imediato, tirou também a faca que guardava nas calças. Klaus atirou-se a Xalak e passou-lhe a lâmina pelo estômago. Xalak conseguiu recuperar a posição, era um combatente, respondeu com a sua faca que passou perto da cara de Klaus. Estavam frente a frente, Xalak sangrava, mas mantinha-se forte, a segurar a faca, preparado. Klaus estava a dois metros.

<sup>314</sup> Ibid., pp. 20-21.

<sup>315</sup> Ibid., p. 24.

<sup>316</sup> Ibid., p. 19.

<sup>317</sup> ARISTÓTELES. Op. cit., p. 7.



De repente ouviu-se o ruído. Era Alof: tinha cravado a sua faca no pescoço de Xalak. Xalak caiu. Ainda estava vivo.  
 Afasta-te, disse Klaus. Deixa-me sozinho.  
 Alof afastou-se. Ainda ouviu Klaus dizer algo a Xalak, que já não reagia:  
 – Não me esqueci... – ouviu Alof<sup>318</sup>.

É certo que os enredos da série de Gonçalo Tavares comportam esse elemento da memória como a garantia de manutenção de algum resquício desse *eu*, submetido às torções da vivência em condições extremas, associada aqui ao caráter de desmedida.

Convém destacar ainda que Michel Maffesoli aponta a necessidade de questionamento constante das verdades do racionalismo. Conforme o autor, a vida nunca se dobra completamente às normas e regras que a razão busca determinar *a priori*, exatamente porque a experiência cotidiana é sempre plural e polissêmica. A proposta de uma outra vivência no mundo contemporâneo, aberta ao anacrônico, ao intempestivo, ao ambíguo, possibilita que sejam evidenciados os embates e conflitos de um processo de constituição de valores e de diferenças culturais.

Ao levarmos em conta a paixão como “relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro”<sup>319</sup>, abrimos um espaço de alteridade e reconhecimento no qual se pensa privilegiar a multiplicidade de valores e não a univocidade da verdade.

Como afirma Le Breton, a emoção e a razão entremeiam-se de forma necessária. Se, durante a modernidade, a afetividade foi considerada como um refúgio da individualidade, é ela agora que guia a abertura ao outro, possibilitando um conhecimento capaz de conjugar e aglutinar os diversos fragmentos e elementos que compõem a dinâmica da vida.

As emoções não existem desvinculadas da formação da sensibilidade que o relacionamento com os outros enseja no seio de uma cultura e num contexto particular. Elas não têm realidade em si, elas não se fundam numa fisiologia indiferente às circunstâncias culturais ou sociais: não é a natureza do homem que se exprime através delas, mas a situação e a existência social do sujeito. [...] As emoções são a matéria viva do fenômeno social, a base que orienta o estilo das relações nutridas pelos indivíduos, distribuindo os valores e as hierarquias que sustentam a afetividade<sup>320</sup>.

<sup>318</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 88.

<sup>319</sup> MEYER, Michel. Prefácio. In ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões...*, p. 35.

<sup>320</sup> LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias.*, p. 120.

Nessa perspectiva, observamos que o desencanto, em todas as suas expressões, no campo ficcional de Gonçalo Tavares, é manifestado na dominação do outro, na ocupação da cidade, na violação das mulheres, e também no que suscita nos homens, nas paixões que se deixam aflorar – cólera, medo, vergonha, amor e ódio – e que conduzem à construção de uma moral de sujeição-resistência ao horror, assim como se destacam como condição de possibilidade de abertura ao outro.

## 5.2

### Moral e Técnica – a racionalização do mundo e as expressões de crueldade

Theodor Busbeck, personagem de *Jerusalém*, concebe um estudo, a partir de documentação sobre a *Shoah*, como uma tentativa de racionalizar o irracional, formular um gráfico que relacione horror/tempo de modo que seja possível chegar a uma “grande esperança” – diminuição do horror – ou a um “grande medo” – aumento do horror com o tempo.

Chegando ao gráfico do horror distribuído pelo tempo poderia então começar a pensar em algo ainda mais importante: a fórmula. Uma fórmula numérica, objectiva, humana poderia mesmo dizer, não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos ou de ânimo, uma fórmula puramente matemática, puramente quantitativa, serena, diria, uma fórmula serena. Consequência directa do estudo da documentação que venho recolhendo. Mas não procuro apenas a fórmula que resuma os efeitos do horror, que resuma aquilo que o horror fez no passado; pretendo ainda alcançar uma outra fórmula; uma fórmula que permita prever, que permita agir e não apenas contemplar ou lamentar. Pretendo chegar à fórmula que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada. E acredito que é possível chegar a essa fórmula. Sou médico, sou um homem formado no chão duro, e compacto; não sou adepto de voos ou de saltos, sou adepto da consulta, do estudo, da comparação, dos pequenos cálculos sucessivos, da progressão, do respeito pela lentidão, pelo processo, pelos métodos, pelo progresso<sup>321</sup>.

Percebe-se que, enquanto médico, homem da ciência, portanto, Theodor tenta objetivar, encontrar um mecanismo de controle sobre algo imprevisível, que é a própria capacidade humana para o mal, ação de massacrar o outro sem que este ofereça qualquer perigo ou mesmo resistência. Chega-se aqui a uma exacerbação do racionalismo, expressa na forma de um projeto que tenta reduzir o mal a uma

<sup>321</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*, pp. 51-52.

fórmula científica, objetiva, portanto, no sentido de conseguir obter algum grau de compreensão racional para algo em si mesmo sem sentido.

Com a tentativa de previsibilidade do horror, busca também uma “normalidade”, como meio de tornar o mal compreensível: “A história do horror é a substância determinante da História; e qualquer História tem uma normalidade, nada existe sem normalidade”<sup>322</sup>.

Nadia Souki discorre sobre a utilização do conceito de novidade por Hannah Arendt em sua tentativa de lidar com os totalitarismos. Nesse sentido, Hannah Arendt estipula a dominação totalitária como uma quebra na continuidade da história ocidental, como uma ruptura definitiva. Ao ser pensado, então, como novidade, é capaz de ser apreendido pelo historiador, que se interessa pelos acontecimentos únicos, em oposição ao cientista que busca os eventos recorrentes na natureza. Ao historiador, portanto, cabe a tarefa de criação de um significado para os eventos da história. Com a novidade totalitária, no entanto, ocorreria a criação do “sem significado”: “A história, como tal, não ‘faz sentido’: a história não ‘possui significado’”. A autora destaca a capacidade humana tanto para criar significado, quanto para produzir algo que escape a essa significação. “Tais possibilidades imprevisíveis e desconhecidas levariam à criação do absolutamente insignificante, sem sentido, que ela chamou de mal absoluto”. O totalitarismo, assim é permeado pelas ideias de novidade, perplexidade e espanto<sup>323</sup>.

Gonçalo Tavares lança mão de imagens poéticas para sinalizar essa capacidade humana de aniquilamento do outro de forma gratuita, desprovida de uma racionalidade que possa levar a uma compreensão precisa desse mal cometido. A racionalidade que se vê nessas manifestações é direcionada à aparelhagem dessa dominação totalitária voltada para criação de mecanismos infalíveis e limpos de massacre do outro.

Nesse sentido, é possível observar no início de *Jerusalém*, a partir do olhar da personagem Mylia, o estabelecimento de uma comparação do material de que são feitos os sapatos, com o material humano, ambos podem ser destinados à dominação.

Os pés distantes dos sapatos. Era evidente que os sapatos rasos, à homem, que Mylia usava, obedeciam ao movimento dos pés. Ossos e músculos têm vontade, o material

---

<sup>322</sup> Ibid., p. 52.

<sup>323</sup> SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a Banalidade do Mal.*, pp. 43-45.

de que são feitos os sapatos não. O material de que são feitos os sapatos é treinado para obedecer, sobre isso não tinha dúvidas. Obedeçam sapatos, murmurou Mylia, com uma perversão ingénua. Como as substâncias se separavam logo à partida entre as que avançavam com a vontade própria e as que esperavam com obediência estática (e nisso dividiam-se como alguns homens)! Os sapatos eram a obediência pura, a escravidão mesquinha, enojavam-lhe naquele momento; a sabujice destes materiais em relação ao homem. Nenhum cão é tão sabujo como estas substâncias.

Não há possibilidade de diálogo entre substâncias que nascem logo em campos opostos, em campos, não inimigos, que isso seria pensar na possibilidade de combate, de chamamento de energias, possibilidade de elevação do homem que agarra na arma para combater; ali, pelo contrário, o afastamento não era entre substâncias inimigas ou entre dois predadores que se preparam para combater por um pequeno território; tratava-se simplesmente de passividade absoluta de um lado, e do outro energia forte, que constrói ou destrói, mas que modifica sempre. Não somos uma coisa que espera, murmura Mylia, enquanto avança a passos fortes para a igreja<sup>324</sup>.

Michel Maffesoli<sup>325</sup> discorre sobre os limites do racionalismo, que emerge concomitantemente à modernidade europeia, e como ele, ao pretender afirmar-se e tornar-se hegemônico, produz o irracionalismo como seu “valorizador”, seu “duplo obscuro”. Nesse sentido, o autor defende a ideia de que o racional preparou o caminho para o irracional e ao invés de se oporem, “como um par perverso” se complementam, cada qual assumindo a dianteira em determinadas situações.

A modernidade surge como exemplo dessa convivência conflituosa, uma vez que funda as suas bases nesse movimento contínuo de desenvolvimento de um ideal de civilização e expressões máximas de barbárie, de modo que nessa época tenha maiores explosões de violência do que em outras que não foram tocadas pelas “luzes”. A exacerbação do que havia sido o motor da modernidade aparece, então, como componente trágico, o racionalismo levado ao mais extremo limite.

Ao negar a própria vida como movimento perpétuo de união de contrários, como destaca Maffesoli, o racionalismo moderno sufoca e reprime “porções inteiras da vida, até que estas por sua vez se vinguem, exacerbando-se e subindo aos extremos”<sup>326</sup>. O irracional, assim, como complemento do racional, faz-se presente como reação e retorno no material reprimido.

A lógica do racionalismo é precisamente a discriminação, a formação de polarizações e dicotomias que se fundam no estabelecimento de um dado modelo *a priori* e a exclusão de tudo aquilo considerado como desvio. E esse material que é

<sup>324</sup> TAVARES, Gonçalo M. Op. cit., p. 9.

<sup>325</sup> MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*.

<sup>326</sup> Ibid., p. 30.

reprimido, quando dá sinais de existência, surge como seu complemento paradoxal, o irracionalismo, não como ausência da razão, mas como exacerbação mesmo desta.

Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* visualizamos esse embate entre racionalismo e irracionalismo. A ambivalência gerada a partir de sua complementaridade nos direciona ao personagem Lenz Buchmann cuja personalidade parece ser demarcada pela harmonização de contrários:

Nem um sentimento novo surgira na geração de Lenz. Existiam, ao contrário do que dizia a frase bíblica, coisas novas sob o sol, o que não existia era algo de novo sob a pele. O coração entrava nos mesmos combates e atravessava as mesmas indecisões dos antigos. Claro está que a técnica e a medicina, de que ele era um fiel representante, permitiam o prolongamento das paixões; o que para Lenz apenas significava que o ser humano agora podia odiar até mais tarde<sup>327</sup>.

O personagem Lenz Buchmann, de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, e as suas experiências podem nos guiar a essa exacerbação do racionalismo. Verifica-se a ideia da necessidade de abandono das paixões, pelo menos as que podem engendrar qualquer valorização do próximo, quase como um mecanismo de proteção frente ao mundo ao redor: “a compaixão era um sentimento desnecessário, ou, como o próprio Lenz referia, *uma ferramenta inútil para a existência*, que tecnicamente nada resolvia”<sup>328</sup>.

Da mesma forma em que se observa essa ênfase na razão atribuída à formação do personagem, também se percebe um excesso, um desregramento das paixões associadas a sua sexualidade. No âmbito privado, onde o personagem definitivamente é rei em seu reino, dá-se uma abertura ao outro ligada ao desejo sexual de Lenz. Esse descontrole também é observável em outro representante do campo da racionalidade científica, o personagem Theodor Busbeck:

Nessa noite ele estava simultaneamente excitado e nostálgico. Uma estranha mistura de estilos sentimentais, pensava Theodor, com um certo gozo.

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

Por outro lado, depois de ter olhado para as imagens daquela mulher a exhibir o sexo, e de modo imprevisto, Theodor não escapava a uma estranha nostalgia.<sup>329</sup>

<sup>327</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*., p. 43.

<sup>328</sup> Ibid., p. 62. [Grifo do autor]

<sup>329</sup> Id. Jerusalém., p. 24.

O racionalismo opera como um sistema autossuficiente, que funciona para si próprio. Assim sendo, ele despoja-se das forças vivas da sociedade. Como destaca Maffesoli, essa autossuficiência é convertida em narcisismo. Ao afastar-se do mundo, o pensamento volta-se para si próprio, a si mesmo se basta, e torna-se, por isso, estéril. Esse é o componente de grandeza e declínio do racionalismo.

Dentro desse quadro de formação de dicotomias e realização de distinções próprias do racionalismo, temos as polarizações luz/trevas, bem/mal, natureza/cultura, razão/paixão. Importa destacar que essa última categoria, a das paixões, é compreendida aqui como um domínio que não se limita mais à experiência privada, como bem destaca Maffesoli ao propor a ideia de um *raciovitalismo*, uma racionalidade aberta que admite a complementaridade dessas instâncias.

Centrada na ideia de desencanto, a série ***O Reino*** nos apresenta o humano em experiências-limite, em situações que fogem completamente ao seu controle. Nota-se que cabe a esses homens a tentativa de uma certa organização interna, ou o voltar-se a pequenos gestos, pequenas fugas cotidianas de modo que possam se preservar do caos externo. Trata-se de um reino do imprevisível.

Por meio de uma narrativa seca, enxuta, sem excessos, somos lançados em fragmentos do horror, cuja crueldade marcante determina limites, bastante tênues, entre o humano e o inumano. Como afirma Jair Ferreira dos Santos, “porque nos leva frequentemente a cruzar a fronteira do inumano, a crueldade é uma experiência fundamental do humano”<sup>330</sup>.

Consideramos que a produção literária de Gonçalo Tavares vai ao encontro dessa afirmação do autor. A partir de um quadro em que se relacionam natureza e cultura como um par conflitante, sem se opor, no entanto, o seu relato apresenta a crueldade como manifestação propriamente humana. Sua prática rompe com os limites do que o senso comum determina como aceitável para um nível de desenvolvimento civilizacional como o nosso. Podemos dizer que a crueldade, como aparato da violência, ainda é considerada, em larga medida, como manifestação irracional, bárbara, inumana. Jair Ferreira dos Santos nos demonstra que exatamente por cruzar a fronteira daquilo que acreditamos nos constituir como humanos, por ter a capacidade de desconstruir e mesmo quebrar subjetividades

<sup>330</sup> SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da Crueldade*., p. 39.

degradando sujeitos à condição de animalidade, é que faz da crueldade uma prática fundamentalmente humana.

A violência que reina nos livros de Gonçalo Tavares é abordada como legado do desenvolvimento técnico racional. Ela é sugerida, mas não indica uma visão de mundo maniqueísta. A crueldade entremeia-se nas relações, por vias óbvias, como o estupro das mulheres da cidade de Klaus, e muitas vezes sutilmente, como a imposição de outra música, uma música que demarca a dominação por um país estrangeiro.

*Crueldade* vem do latim *cruor*, palavra que significa ‘tirar sangue’, ‘expor a carne crua sob a pele’. Um limite – a pele – é rompido, uma anormalidade é exacerbada, uma dor que foge ao tolerável aparece. Graus na exposição da carne ensanguentada dão a sua medida. Quando, sem sangue, metaforizada, a crueldade invade os domínios da alma, dos afetos, da moral, nos quais a violência é também inevitável, ela se exprime quase sempre por formas que juntam a cumplicidade à dissimulação<sup>331</sup>.

Observa-se que em *A Máquina de Joseph Walser*, de imediato, não há uma grande manifestação sobre a percepção de mudança imposta pela ocupação. Pode-se pressentir a constatação da violência, do horror como em estado de latência, como a percepção de algo que ainda se encontra em estado de encubação. Desse modo, admite-se que os homens reajam com uma atitude de denegação. Como Clément Rosset destaca:

Em conflito grave com o real, o homem que pressente instintivamente que o reconhecimento desse real ultrapassaria suas forças e poria em perigo sua existência mesma vê-se obrigado a decidir-se imediatamente, seja em favor do real, seja em favor de si mesmo – pois nesse caso não cabem mais evasivas<sup>332</sup>.

Há aqui a demarcação de uma escolha a ser feita por aqueles que presenciam a realidade do horror. Gonçalo Tavares nos deixa entrever essa possibilidade, mas não a delimita com uma abordagem explícita. Essa opção configura-se como uma espécie de não-dito na narrativa, um silenciar que faz ecoar um mal-estar, ao sermos confrontados com a violência aterradora, de um lado, e a aparente normalidade, como refúgio interno, por outro, – “Não há fórmulas para a indiferença, pois há

<sup>331</sup> Ibid., p. 41. Grifos do autor.

<sup>332</sup> ROSSET, Clément. *O Princípio de Crueldade*, p. 21.

diversas maneiras de sobreviver e a neutralidade é uma delas”<sup>333</sup> – até retumbar agonicamente na constatação: “Tudo mente”<sup>334</sup>.

É domingo, e a cidade tem mercearias abertas ao domingo. Ainda há pêras espantosas, e a presença física de um grupo de maçãs num caixote surpreende quem já viu a violência de militares exercida sobre quem treme e é fraco.

[...]

Grande parte da cidade foi conquistada por esse exército neutro que não é exército: a indiferença. Se queres sobreviver colocas a tua coragem num saco de plástico e aguardas.

Os restaurantes funcionam. Joseph Walser sai por vezes aos domingos com a mulher e almoça. Eis tudo.

[...]

Um homem que comeu uma tangerina e bebe vinho elabora uma narrativa complexa para justificar certos acontecimentos mais recentes. Vários cidadãos atentos escutam o percurso bem protegido da narrativa e convencem-se de que a vida prossegue inalterável, enquanto estar vivo, hoje tiver uma única semelhança com o facto de se ter estado vivo, ontem. As qualidades essenciais da vida permanecem<sup>335</sup>.

A realidade, ao nos ampararmos nas definições de Rosset sobre o princípio da realidade suficiente, quando excede a capacidade humana de compreensão, pode ultrapassar também a faculdade de sentir, de ser afetado. Na impossibilidade de se afrontar a realidade, posterga-se o dever de se lidar com aquilo que se apresenta como excesso. A retirada da afetividade, nesse sentido, pode ser compreendida como uma tentativa de manutenção do eu, frente a essa realidade incompreensível. A *a-patia*, expressa aqui como ausência de *pathos*, apresenta-se como uma característica marcante do personagem Joseph Walser, como se nenhum aspecto da realidade circundante, do seu reino exterior, pudesse lhe tirar desse alheamento.

Não era da guerra, há muito havia decidido manter-se neutro. O exército já entrara na cidade, mas tal não era um assunto seu. Via a guerra como uma ciência que não dominava: não percebia o que era, não entendia os métodos, as estratégias, as formas de calcular. Não devo falar do que não entendo, dizia a si próprio Walser, muito menos devo agir sobre o que não entendo. Deve assistir-se àquilo que não se entende. Apenas.

[...]

Tudo estava, pois, calmo, a sua vida mantivera-se intacta, inalterável. O mês imundo que se previa não terá chegado, ou então chegou mesmo, mas não se aproximou da vida de Walser. Se não entendo a imundície, se não a consigo identificar, se não percebo a sua linguagem, então permaneço limpo. E Walser sentia-se limpo<sup>336</sup>.

<sup>333</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Um Homem Klaus Klump.*, p. 176.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>335</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.



O caráter cruel da realidade, o aspecto excessivo da vivência em um momento de guerra é identificável nessa atitude de indiferença. Alhear-se ao aspecto irreal que o horror comporta não significa, contudo, que o horror não esteja presente. A narrativa de *A Máquina de Joseph Walser* alimenta-se dessa junção de categorias aparentemente opostas, conjuga encanto e desencanto como se orquestrasse uma sinfonia de palavras.

– Caro Joseph – disse Klover – os coveiros já utilizam pás insólitas, aceleram a velocidade habitual dos músculos e com isso aumentam a velocidade média do próprio objecto, uma invenção destes tempos nada lentos, meu amigo. Há um certo pressentimento que grandes sacos de plástico preto vêm a caminho, muitos poetas ainda lêem poemas com uma voz doce, mas a alguns destes foram já arrancadas as pernas. A existência, caro Joseph Walser, começa a deixar de existir; o que é absolutamente espantoso, entendido de um certo ponto de vista<sup>337</sup>.

Desse modo, encontramos encenadas imagens poéticas que dão conta de uma certa noção de continuidade, ainda que precária, mesmo diante da interrupção da guerra, ou pelo menos, uma tentativa de manter a vida sem grandes alterações, como uma busca, muitas vezes desesperada, porque ilusória, de manter o horror longe dos olhos e, com isso, manter-se afastado de uma reivindicação mental de compreendê-lo. Em *A Máquina de Joseph Walser* há espaço ainda para um enredo emocional: “Entretanto, um casal de namorados beija-se de novo e decide não adiar o casamento. Enquanto a sombra repetir no chão o teu corpo inteiro eis que te encontras vivo e completo”<sup>338</sup>.

Diferentemente, como a demarcar a ruptura extrema que a guerra efetivara, além da metáfora do muro no tempo que expressa essa ideia, na narrativa de *Um Homem Klaus Klump* encontramos a impossibilidade de seguir adiante na relação de Klaus e Johana: “O seu amor estava inacabado porque entretanto havia começado a guerra. A guerra interrompe”<sup>339</sup>.

A experiência da guerra, assim, para Joseph Walser não produz muitas alterações em sua estrutura, como efetiva no personagem Klaus Klump. Duas experiências distintas, antagônicas, que até poderiam se opor não fosse um acontecimento que determina uma mudança profunda em Walser: a perda do dedo indicador da mão direita, o que lhe impossibilita de continuar a operar a sua máquina, a segunda coisa, juntamente com sua coleção de peças metálicas, que lhe

<sup>337</sup> Ibid., p. 185.

<sup>338</sup> Ibid., p. 176.

<sup>339</sup> TAVARES, Gonçalo M. Um Homem Klaus Klump. In: Id. *Um Homem Klaus Klump*, p. 27.

garantia uma precisão, uma estabilidade e normalidade em dias turbulentos, conforme a previsão de Klobber Muller.

Diferentemente de Klaus Klump, e mesmo Lenz Buchmann, personagem de *Aprender a Rezar na Era na Técnica*, Joseph Walser não se deixa afetar pela chegada da guerra. Sua coleção de pequenos artefatos metálicos, muitos deles provenientes dos armamentos, apresenta-se como contraponto ao grau de imprevisibilidade causado pelo conflito que chega a sua cidade. O quarto onde guarda sua coleção, de acordo com o autor,

é um sítio onde controla totalmente, do início ao fim, tudo. Digamos que aquele quarto é o oposto do exterior, ali ele tem as peças com determinada dimensão, ele classifica-as, constrói um catálogo, mede, assinala os dias em que as apanhou. Controla o quarto como um pequeno Deus.<sup>340</sup>

Nessa perspectiva, podemos considerar que o personagem estabelece essa relação com sua coleção de modo a ausentar-se, e com isso ao mesmo tempo proteger-se, do mundo a sua volta. No quarto onde guarda os artefatos metálicos, Walser tem absoluto controle sobre o que o cerca. Veremos ao longo da narrativa que também no momento em que manipula os dados em sua mão, nas noites de jogo na casa de um companheiro de trabalho, assim como quando opera a máquina na fábrica em que trabalha, máquina que acaba por funcionar como se fosse uma extensão sua, Joseph Walser assume a característica de um outro ser.

Compreendemos que há, nesse sentido, a tentativa de preservação de uma integridade no personagem Joseph Walser. O seu confinamento no quarto onde guarda sua coleção e a atitude de fechar-se, com isso, também para o mundo, revela, além de uma moral de resignação e passividade, uma tentativa de proteção frente ao estrondo do caos exterior.

Em análise à sociedade de seu tempo, G. Simmel<sup>341</sup> identifica o racionalismo, que viu florescer na modernidade, na “intensificação da vida nervosa”, no ritmo cada vez mais acelerado do estilo de vida nas grandes cidades, o que passava a requerer do indivíduo uma capacidade maior de realizar distinções. No plano da ação individual, de modo a se preservar dos constantes choques a que estava submetido, o homem teria desenvolvido, portanto, mais a sua racionalidade,

<sup>340</sup> VICTOR, Fabio. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil.

<sup>341</sup> SIMMEL, G. As Metrópoles e a Vida Mental. In: Id. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos.*, pp. 75-94.

considerada por Simmel como o “caráter intelectualista”, que o teria tornado mais capacitado a se adaptar às frequentes mudanças da vida na metrópole. Desse modo, a racionalidade é compreendida como um meio de proteção contra uma ameaça de desenraizamento.

Simmel destaca que essa racionalidade é manifestada por duas expressões: o caráter *blasé* e a atitude de reserva. Diante da rapidez das mudanças e inúmeros acontecimentos na cidade grande, o homem teria perdido a capacidade de responder a esses estímulos e, diante das coisas, teria se tornado indiferente, como se os valores lhes fossem anulados. O caráter *blasé* seria, portanto, uma atitude de adaptação às formas de vida na metrópole, uma maneira de se negar, portanto, a reagir à intensificação da vida na cidade grande. Essa tentativa de preservação da cultura subjetiva acabaria, todavia, depreciando o indivíduo.

É nelas [nas metrópoles] que esse efeito de concentração dos homens e das coisas, que induz o indivíduo a realizar os seus melhores desempenhos, atinge, de certa maneira, o seu ponto culminante; que mais não seja pelo aumento quantitativo das mesmas condições, este efeito transforma-se no seu contrário, nessa manifestação característica de adaptação que é o esnobismo, em que os nervos descobrem a sua última possibilidade de se adaptarem aos conteúdos e à forma da vida na metrópole, a ponto de se recusarem a reagir a ele – a conservação de si de certas naturezas é feita pelo preço da desvalorização do mundo objetivo como um todo, o que, de seguida, acaba por fazer com que a própria personalidade se perca num sentimento de desvalorização idêntico<sup>342</sup>.

A atitude de reserva, outro modo de proteção, teria feito com que esses homens parecessem frios e sem ânimo. A antipatia, assim, seria compreendida como uma forma de proteção do sujeito ao promover a distância e o afastamento sem os quais a vida na cidade grande seria insuportável. O que poderia parecer uma forma de dissociação, entretanto, é considerado por Simmel como uma maneira de socialização.

A expressão da atitude de reserva é encarada por Simmel como garantia de liberdade pessoal. Levaria a uma situação em que se teria a formação de espaços limitados de jogo social, grupos fechados, nos quais o indivíduo poderia deixar transparecer as suas peculiaridades. Pode-se considerar que é somente desse modo que o personagem Joseph Walser tem um contato mais direto com outras pessoas: nas noites de sábado, na casa de outro funcionário da fábrica de Leo Vast, Fluzst M., onde se reunia com mais três outros companheiros de trabalho para jogar dados.

---

<sup>342</sup> Ibid., pp. 82-83.

Joseph Walser deslocava-se todos os sábados à noite à casa de Fluzst M., onde, juntamente com mais três outros companheiros de trabalho, jogava aos dados, a quantias baixas. Os cinco homens trabalhavam na mesma fábrica. Todos eles eram trabalhadores de base, com rendimentos moderados. Com os anos naturalmente haviam-se aproximado pela paixão ao jogo. Nenhuma amizade especial existia entre eles, mas era raro o sábado em que um faltava<sup>343</sup>.

O jogo tinha o poder de agregar esses homens, assim como concedia a Walser, no momento em que tinha os dados em sua mão, o poder de controle e manipulação inexistente em qualquer outro momento de sua vida. Apesar dessa reunião, o jogo não tornava os personagens próximos, Walser não é descrito como quem nutrisse afeição por seus companheiros de trabalho. Toda sua paixão é concentrada na máquina que opera na fábrica, em sua coleção de pequenas peças metálicas e no lançamento dos dados. O personagem, desse modo, encerra-se em um mundo absolutamente individual de modo a se manter inteiro, e limpo, diante do “mês imundo”<sup>344</sup>, prenunciado no início do relato.

Havia, em Walser – no momento em que o seu polegar, indicador e restante dos dedos rodavam os dados sobre a palma da mão fechada sobre si própria –, uma sensação de controle que em mais nenhuma situação da sua vida se repetia. Naquele momento Walser sentia que controlava o mundo, que o manipulava, que era capaz de o fazer dizer *sim* ou *não* apenas pela ligeira alteração de movimento de um dos seus dedos. Como se o *sim* ou o *não* do mundo físico dependesse, naquele momento, exclusivamente, da orientação do seu polegar<sup>345</sup>.

Sua atitude de comedimento ganha uma expressão de ausência de *pathos*, apatia. Nesse sentido, pode-se dizer que a crueldade da situação que é imposta a Walser o desumaniza, não porque seja torturado, ou submetido a condições extremas de sobrevivência, mas porque exige de si uma espécie de desligamento do mundo:

O rosto de Walser denotava um alheamento geral, constante. O mundo parecia desenrolar-se interiormente. Como se os dias de Walser fossem muito mais complicados na sua cabeça, e esta exigisse maior atenção que as suas tarefas concretas<sup>346</sup>.

É certo que a fixação de Walser pelos pequenos artefatos metálicos e o seu alheamento do mundo são destacados como características marcantes do

<sup>343</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, p. 161.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 154.

personagem. Aspectos que o diferenciam, em larga medida, de Klaus Klump, Lenz Buchmann e mesmo Theodor Busbeck, personagem de *Jerusalém*, terceiro livro da série. No entanto, ao longo da narrativa de *A Máquina de Joseph Walser*, observamos que se opera no personagem uma alteração. Se Klaus Klump é profundamente modificado pela vivência da guerra, Walser manifesta mudanças sutis não tanto pelo horror do conflito, que não chega a instaurar qualquer grande mudança em sua vida, mas pela descoberta da traição da mulher e pela perda do dedo indicador da mão direita, que o afastara de forma definitiva de sua máquina. Ao fim e ao cabo, percebe-se que apesar da manifestação de apatia do personagem, sua tentativa de autopreservação com o distanciamento do mundo ao seu redor, a percepção que lança de si mesmo, quase no final da narrativa, o aproxima dos outros personagens da série. Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck e Lenz Buchmann carregam em comum a incapacidade do encontro com o *outro*. Marcados por importantes clivagens, os personagens, cada qual soberano em seu próprio reino, carregam a racionalidade como mecanismo de defesa e também ataque aos desafios, às peripécias que seu presente aterrador lhes impõe.

Ele nunca seria um imperador; nunca, devido a si, a História relataria um extermínio brutal, mas ele, Walser, nunca se aproximara de ninguém. Ainda não era o verdadeiro Homem, como dizia Klobber, o Homem que quando se aproxima se aproxima para matar; mas havia já nele algo de muito significativo: qualquer aproximação a outra existência, não sendo ainda para a eliminar, era já, e desde há muito, *para não amar*. Posso aproximar-me com segurança, pensava Walser, naquele momento em que recordava de novo o beijo dado por Claire, posso aproximar-me sem medo de qualquer pessoa porque sei que não a vou amar. Já estou preparado para não amar ninguém – e esta frase dita assim, para si próprio, era sentida como a sua grande arma em tempo de guerra, a grande defesa em relação à agressividade do século. Não tinha sequer uma pistola, mas eliminara a grande fraqueza da existência, fizera desaparecer a primária fragilidade da espécie: não possuía qualquer inclinação para o amor ou para a amizade!<sup>347</sup>

Essa constatação é corroborada pela sequência da narrativa, quando Walser “quase pisara uma massa alta. Era um homem. E estava morto”<sup>348</sup>. O personagem reage com um pequeno sobressalto, mas já naquele instante é incapaz de impactar-se profundamente ao encontrar um cadáver no meio da rua: “Era um homem. Apenas um homem, murmurou”<sup>349</sup>.

<sup>347</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a Rezar na Era da Técnica.*, pp. 277-278.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 279.

## 6 Considerações Finais

É certo que as experiências terríveis que marcaram o século XX – mais precisamente a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais e os horrores dos campos de concentração – geraram impressões no pensamento e nas artes de desencanto. Diante da afirmação de Adorno<sup>350</sup> a respeito da impossibilidade da arte pós-Auschwitz, como uma expressão contundente da urgência de um pensamento crítico como combate ao esquecimento do recente passado nazista, assim como de sua apropriação como entretenimento, e em vista da constatação de um excesso de memória, excesso de representações do terror, e explosões da violência na nossa contemporaneidade – e aqui a utilização do termo expressa uso cronológico –, vemo-nos frente a um projeto literário que engendra abordagens do real como desvio, trabalhando-o e encenando-o em um discurso ficcional como um simulacro do real, a efetivar o que Iser aponta como domínio próprio da ficção: “irrealização do real para a ativação do imaginário”<sup>351</sup>.

A série *O Reino* apresenta mecanismos de leitura que extrapolam a intencionalidade do autor e conduzem, ao fim e ao cabo, à elaboração de um imaginário direcionado ao embate de contrários que, apesar de permeados de conflitos, não se apresentam como polaridades. O imaginário ativado pela recepção de suas obras, assim, abre-se como campo aberto a ambiguidades, onde instâncias, *a priori* contrárias, chocam-se e atuam como um par inseparável, ambas em superfície a reivindicar a possibilidade de existência não como uma polarização, mas para demonstrar sua potência de embate.

Enquanto poética do desencanto, suas narrativas conduzem à percepção da elaboração de um projeto civilizacional que engendrou formas cada vez mais eficazes de contenção, adestramento e, por fim, aniquilamento do sujeito. As expressões do desencanto, desse modo, atrelam-se ao fracasso do ideal iluminista,

<sup>350</sup> ADORNO, Theodor W. *Crítica Cultural e Sociedade*. In Id. *Indústria Cultural e Sociedade*., pp. 45-61.

<sup>351</sup> ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*.

que fundamentou em larga medida o racionalismo científico do século XIX em sua crença na condução humana rumo ao progresso absoluto, onde brilharham as luzes da razão e se gozaria a felicidade plena.

Ao conduzirmos este trabalho a partir dessa perspectiva da série como uma manifestação do desencanto, não podemos nos furtar a ressaltar que encontramos aí a tematização do trágico que se dá na existência humana. Essa possibilidade de leitura baseia-se no pensamento de Paul Ricoeur, que localiza na tragédia grega o lugar por excelência de abordagem do mal. Ao ser levado a sofrer juntamente com o herói os mesmos infortúnios, paixões e pesares, e assistir ao desfecho de suas peripécias e redenção final, muitas vezes pela interferência divina, o espectador expurga a si próprio e, por meio dessa catarse, consegue estabelecer uma relação positiva com o mal. Como destaca Fernanda Henriques:

Em termos de uma visão trágica da existência, apenas a participação no espetáculo pode permitir a transformação dos sentimentos de temor pela maldade dos deuses e de compaixão pela derrota dos heróis e, através dessa catarse, possibilitar uma relação mais positiva com o mal. Ou seja, a vivência e o reconhecimento do caráter escandaloso do mal que o espetáculo trágico proporciona são os únicos caminhos humanos de reconciliação com uma visão do mal ligada à maldade dos deuses<sup>352</sup>.

Consoante Ricoeur, o tratamento da tragédia *na* existência humana recolocaria na filosofia a temática do mal, que a mesma teria abdicado em função de um discurso “coerente”. O autor busca garantir a renovação desse embate entre o trágico e o lógico, que se observou no mundo grego. O mal como escândalo da razão requer uma espécie de volta do percurso, um retorno ao trágico no que disponibiliza de questionamento moral, de formação ética, na medida em que tematiza essa escolha realizada pelo homem submetido aos revezes de um mundo em desalinho, em constante desacordo entre as potências divinas e o plano de ação individual desse homem-cidadão.

Considera-se que os personagens das narrativas de Gonçalo Tavares encarnam em alguma medida as peripécias de figuras de heróis, na medida em que seu percurso é marcado pela tentativa de manutenção, de sobrevivência frente a um mundo caótico, a impactá-lo, a dobrá-lo incessantemente. Mas no reino do autor não são as potências divinas que guiam esse herói até a sua redenção final. Se é possível dizer que há a viabilidade de salvação, ela se dá por meio do campo da

---

<sup>352</sup> HENRIQUES, Fernanda. O mal como escândalo. In HENRIQUES, Fernanda (org.). *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*.

técnica. A tecnologia no discurso ficcional do autor se apodera de valores morais e a figura do médico, como o especialista por excelência, é aquele que detém o poder de vida e de morte, assim como conduz a moral.

Nessa perspectiva, o desencanto associado à manifestação do biopoder, traz consigo essa utilização das ciências médicas, e da figura do médico, como um importante dispositivo de regulamentação, de enquadramento de todos os âmbitos da vida do indivíduo ao poder. A expressão do mal que daí advém pode ser percebida com a transformação dessa biopolítica em tanatopolítica, com o deslocamento da lógica de dominação que buscava submeter os corpos ao seu controle, inclusive em seu aspecto biológico, buscando à manutenção da vida, à exposição dos indivíduos à morte. Compreende-se que se entrelaçam nas narrativas de Gonçalo Tavares uma estrutura de poder soberano e de biopoder, melhor personificado em Lenz Buchmann, personagem de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lenz é o homem que carrega uma moral aristocrática, que encarna valores nobres de virilidade, de força e dominação – a partir de uma acepção nietzschiana<sup>353</sup> –, assim como é o “médico na era da técnica”, aquele que visa operar a saúde do Estado.

Encanto e desencanto mesclam-se ao longo das narrativas. Ainda em referência ao personagem Lenz Buchmann, pode-se compreendê-lo como o homem-máquina, aquele que melhor corporifica a ideia de Foucault acerca da política como guerra continuada, uma vez que o personagem leva para o campo da política toda uma moral cavalheiresca-guerreira, atuando no Partido, já em momento posterior à guerra, como em um campo de batalha. Vê-se ao longo das narrativas de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, contudo, que a ascensão política de Lenz é acompanhada pela sua degeneração física, de tal modo que o personagem vai perdendo os domínios que havia conquistado, espaços tão caros para si. No embate entre encanto e desencanto, entre essa moral nobre e uma moral escrava, vê-se prevalecer ao final da trama, como a verdadeira vitoriosa e rainha desse reino, a mulher que encarna essa moral da resignação, a secretária de Lenz Buchmann, Julia Liegnitz.

A partir do final do enredo do último livro da série, então, apontamos a possibilidade de encanto ligada à dor como forma de reconhecimento do outro. Ao

<sup>353</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*.



longo dos quatro livros da série nos questionamos sobre as possibilidades de existência de um “ato desinteressado”, de uma “circulação dadivosa” em ocasiões de vivência do horror, em que se torna difícil a manutenção de determinados códigos de valores, uma vez que se afirma como prioridade em condições-extremas a própria preservação da vida.

Tzvetan Todorov<sup>354</sup> realiza um trabalho a partir dos relatos dos sobreviventes dos campos de extermínio, ressaltando as inúmeras possibilidades de leitura que estes podem ter e já tiveram, e destaca o seu interesse nesse projeto: uma interrogação a respeito da existência de um lugar para a moral em tais situações:

A questão não está resolvida há bastante tempo? Já não sabemos suficientemente bem que, nesse particular, os campos revelaram-nos uma simples e triste verdade, a saber, que nessas condições extremas qualquer traço de vida moral se evapora, e os homens transformam-se em bestas metidas em uma guerra de sobrevivência sem perdão, a guerra de todos contra todos?<sup>355</sup>

Ao partir, desse modo, do questionamento da supressão ou não dos laços de solidariedade e moralidade em condições extremas, Todorov nos dá indícios da formação de moralidades outras, justamente quando todo o meio parece indicar sua total ausência.

Como primeiro ponto, primeira paixão a ser aparentemente suprimida das relações cotidianas travadas sob a marca da crueldade, da tentativa de anulação absoluta das experiências afetivas, o autor aponta a compaixão.

O principal efeito desse primado absoluto do instinto de conservação sobre a vida moral é a ausência de compaixão pelo sofrimento de outrem e, mais ainda, a ausência da ajuda que se lhe poderia prestar; bem ao contrário, contribui-se para o desaparecimento do próximo, por pouco que se possa tirar disso algum alívio para si mesmo<sup>356</sup>.

A ideia que nos surge por meio da leitura de Todorov é a de que “em face do extremo”, apesar de inúmeros relatos de dilaceramento de sujeitos, é possível encontrar testemunhos de solidariedades que demonstram a possibilidade de reencontro da humanidade pelo amor: “Ao lado dos exemplos que ilustram a desaparecimento de todo e qualquer sentimento moral, encontram-se também outros, cuja lição é diferente”<sup>357</sup>.

<sup>354</sup> TODOROV, Tzvetan. *Em Face do Extremo*.

<sup>355</sup> Ibid., pp. 39-40.

<sup>356</sup> Ibid., p. 41.

<sup>357</sup> Ibid., p. 42.

Consideramos que uma outra ordem só é possível com a interação entre razão e emoção. Para que se possa estabelecer essa circulação dadivosa, o domínio do sensível deve ser continuamente reafirmado como motor de mudança.

Maffesoli aponta a necessidade de questionamento constante das verdades do racionalismo. A vida nunca se dobra completamente às normas e regras que a razão busca determinar *a priori*, exatamente porque a experiência cotidiana é sempre plural e polissêmica. A proposta de uma outra vivência no mundo contemporâneo, aberta ao anacrônico, ao intempestivo, ao ambíguo, possibilita que sejam evidenciados os embates e conflitos de um processo de constituição de valores e de diferenças culturais.

Ao levarmos em conta a paixão como “relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro”<sup>358</sup>, abrimos um espaço de alteridade e reconhecimento no qual se pensa privilegiar a multiplicidade de valores e não a univocidade da verdade.

Como afirma Le Breton, a emoção e a razão entremeiam-se de forma necessária. Se, durante a modernidade, a afetividade foi considerada como um refúgio da individualidade, é ela agora que guia a abertura ao outro, possibilitando um conhecimento capaz de conjugar e aglutinar os diversos fragmentos e elementos que compõem a dinâmica da vida.

As emoções não existem desvinculadas da formação da sensibilidade que o relacionamento com os outros enseja no seio de uma cultura e num contexto particular. Elas não têm realidade em si, elas não se fundam numa fisiologia indiferente às circunstâncias culturais ou sociais: não é a natureza do homem que se exprime através delas, mas a situação e a existência social do sujeito. [...] As emoções são a matéria viva do fenômeno social, a base que orienta o estilo das relações nutridas pelos indivíduos, distribuindo os valores e as hierarquias que sustentam a afetividade<sup>359</sup>.

Nessa perspectiva, observamos que a barbárie, em todas as suas expressões, no campo ficcional de Gonçalo M. Tavares, é manifestada na dominação do outro, na ocupação da cidade, na violação das mulheres, e também no que suscita nos homens, nas paixões que se deixam aflorar – cólera, medo, vergonha, amor e ódio – e que encaminham para uma moral de sujeição ao horror. Todavia, o desencanto expresso como manifestação do mal abre também caminho para o encanto,

<sup>358</sup> MEYER, Michel. Prefácio. In ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*., p. 35.

<sup>359</sup> LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias*., p. 120.

compreendido como resistência a todo esse projeto posto em curso e que se vê desnudar ao longo dos relatos de domínio dos sujeitos. O entrelaçamento entre razão e paixão é capaz de empreender esse encanto. A memória como manutenção da vida, como resgate de sujeitos fraturados, trazidos ao texto entrelaçados ao excesso de toda experiência do mal a que foram submetidos, encaminha a uma expressão de encantamento. Procuramos levar em conta, assim, o potencial da guerra capaz de atuar nos indivíduos de modo a produzir subjetividades outras, em constante devir.

## 7

### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Crítica Cultural e Sociedade. In Id. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, pp. 45-61.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Elogio da Profanação. In: Id. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, pp.65-79.

\_\_\_\_\_. **Homo Sacer**. O Poder Soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Eichmann em Jerusalém**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 2ª ed. Bauru, SP: EDIPRO, 2007.

\_\_\_\_\_. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [19?].

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Tradução: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Teorias do Fascismo Alemão. In: Id. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CANTINHO, Maria João. Gonçalo M. Tavares. *Storm-magazine*. Edição 15, janeiro/fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/index.htm>>. Acesso em: 08/10/2011.

COSTA, Josiane Schinaider. **A Literatura como Instrumento Educativo na Revolução Francesa**: algumas lições para a prática pedagógica dos nossos dias. Maringá: UEM, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 259-271.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ESPOSITO, Roberto. **Bios**. Biopolítica e Filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. **Comunidad, inmidad y biopolítica**. Barcelona: Editorial Herder, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 33ª Ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, Sigmund. Repressão. In Id. **Obras Completas**. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, [19?], pp. 161-189.

\_\_\_\_\_. **Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In Id. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 59-82.

GUERREAU, Alain. Caça. In LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Trad. Vivian Coutinho de Almeida. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, pp. 139-151.

HENRIQUES, Fernanda. O mal como escândalo: Paul Ricoeur e a dimensão trágica da existência. In HENRIQUES, Fernanda (org.). **Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal**. Porto: Afrontamento, 2005.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

\_\_\_\_\_. La Realidad de la Ficción. In WARNING, Rainer (org.). **Estética de la Recepción**. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Espanha: Visor, 1989, pp.165-195.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A Exigência Fragmentária. In **Terceira Margem**. Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX. Ano VIII, n. 10, 2004.

LE BRETON, David. **As Paixões Ordinárias**. Antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEBRUN, Gerard. O Conceito de Paixão. In CARDOSO, Sérgio (et. al.). **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 17-33.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade**. Formas das sombras. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LYORTARD, Jean-François. O Sublime e a Vanguarda. In Id. **O Inumano**. Considerações sobre o tempo. 2ª. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp. 95-111.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2005.

MEYER, Michel. Prefácio. In ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 17-50.

NEGRI, Antonio; HARTDT, Michel. **Império**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração Intempestiva**. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Hemus, 1981.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Parte do silêncio e a escrita fragmentária: cruzamentos entre Blanchot e Haroldo de Campos. In QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; VELASCO E CRUZ, Nina (org.). **Barthes/Blanchot**: Um encontro possível? Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. A Imagem Intolerável. In **O Espectador Emancipado**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp. 123-153.

\_\_\_\_\_. **A Partilha do Sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

REMARQUE, Erich Maria. **Nada de Novo no Front**. Tradução de Helen Rumjaneck. Porto Alegre: L&PM, 2004.

RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIPOLL, Ricard. Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire. In **Forma Breve**. Vol. 4. 2006, pp. 11-22.

ROSSET, Clément. **O Princípio de Crueldade**. Tradução de José Thomaz Brum. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAID, Edward. **Elaborações Musicais**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (orgs.). **Estéticas da Crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, pp. 39-49.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Trauma, Testemunho e Literatura. In Id. **O Local da Diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura, e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Narrar o trauma**. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psic. clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, pp. 65-82, 2008.

\_\_\_\_\_. A História como Trauma. In NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SIMMEL, Georg. As Metrópoles e a Vida Mental. In Id. **Fidelidade e Gratidão e Outros Textos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004, pp. 75-94.

\_\_\_\_\_. Subjective Culture. In Id. **On Individuality and Social Forms**. Chicago: University of Chicago Press, 1971, pp. 227-234.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUKI, Nádia. **Hannah Arendt e a Banalidade do Mal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

STAROBINSKY, Jean. Luzes e poder em A Flauta Mágica. In: **1789**: Os Emblemas da Razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 132-151.

TAVARES, Gonçalo M. breves notas sobre o medo In: **breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

\_\_\_\_\_. **Jerusalém**. 12ª Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

\_\_\_\_\_. **Aprender a Rezar na Era da Técnica**: posição no mundo de Lenz Buchmann. 5a. Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

\_\_\_\_\_. **Um Homem Klaus Klump. A Máquina de Joseph Walser**. 5ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

\_\_\_\_\_. **Aprender a Rezar na Era da Técnica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Um Homem: Klaus Klump**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Máquina de Joseph Walser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Em Face do Extremo**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

VICTOR, Fabio. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil. *Folha de S. Paulo*. 17 jun 2010. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>> Aceso em: 08/10/2011.