

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

RODRIGO MEDEIROS CAMPOS

**DISTOPIA, DESUMANIZAÇÃO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E DESSUBJETIVAÇÃO
NA PENTALOGIA *O REINO*, DE GONÇALO MANUEL TAVARES**

Belo Horizonte
2024

RODRIGO MEDEIROS CAMPOS

**DISTOPIA, DESUMANIZAÇÃO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E DESSUBJETIVAÇÃO NA
PENTALOGIA *O REINO*, DE GONÇALO MANUEL TAVARES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte
2024

T231r.Yc-d Campos, Rodrigo Medeiros.
Distopia, desumanização, desterritorialização e dessubjetivação na pentalogia *O reino*, de Gonçalo Manuel Tavares [manuscrito] / Rodrigo Medeiros Campos. – 2024.
1 recurso online (215 f.) : pdf.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 200-215.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Tavares, Gonçalo M., 1970- – Reino – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Distopias na literatura – Teses. 4. Identidade (Conceito filosófico) na literatura – Teses. 5. Subjetividade na literatura – Teses. 6. Negação (Psicologia) na literatura – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *DISTOPIA, DESUMANIZAÇÃO, DESTERRITORIALIZAÇÃO E DESSUBJETIVAÇÃO NA PENTALOGIA O REINO, DE GONÇALO MANUEL TAVARES*, de autoria do Doutorando RODRIGO MEDEIROS CAMPOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis - UFMG

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins - CEFET- MG

Prof. Dr. Erick Gontijo Costa - CEFET/MG

Belo Horizonte, 9 de julho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por Erick Gontijo Costa, Usuário Externo, em 10/07/2024, às 08:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Elaine Amélia Martins, Usuário Externo, em 10/07/2024, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Professora do Magistério Superior, em 10/07/2024, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Lyslei de Souza Nascimento, Professora do Magistério Superior, em 10/07/2024, às 10:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Roberta Guimaraes Franco Faria de Assis, Professora do Magistério Superior, em 10/07/2024, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 3345442 e o código CRC EBBB5873.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elza, referência de força, fé, determinação e amor incondicional.

Ao meu pai, Geraldo, que me ensinou a virtude da paciência e do equilíbrio, e cuja lembrança renova minha coragem para insistir no justo combate.

À minha irmã, Daniele, pelo amor e pela generosidade constantes.

À Carolina, com quem o verbo “compartilhar” ganhou sentido completo.

À minha tia Terezinha, que soube como ninguém ser generosa à família.

À professora Silvana Pessôa, pela orientação, pela amizade e por acreditar em mim e em nossa pesquisa.

Aos meus amigos, pela lealdade, pela paciência e por compreenderem minha necessária ausência para a execução desta tese.

Aos professores e colegas – graduandos, mestrandos e doutorandos – da FALE, pelas trocas, pela solidariedade e pelas ricas discussões dentro e fora da instituição.

A Zuilma, Reinaldo, Camila e Pedro, por ampliarem meu conceito de família.

A Sofia Medeiros, Letícia, Sofia Gomide, Mia e Max, herdeiros de nosso amor e de nossa distopia.

O ato essencial da guerra é a destruição, não necessariamente de vidas humanas, mas dos produtos do trabalho humano. A guerra é uma forma de despedaçar, de projetar para a estratosfera ou de afundar nas profundezas do mar materiais que, não fosse isso, poderiam ser usados para conferir conforto excessivo às massas e, em consequência, a longo prazo, torná-las inteligentes demais (George Orwell).

Desconfio dos discursos morais dos políticos, da religião. Se estudássemos as grandes frases morais de pessoas com poder, ao longo da História, veríamos que são muitas vezes prefácios a grandes tragédias (Gonçalo Manuel Tavares).

A abundância de sofrimento real não tolera esquecimento (Theodor W. Adorno).

RESUMO

Esta tese é o resultado de uma investigação acerca do universo distópico construído pelo autor português contemporâneo Gonçalo Manuel Tavares em *O reino* – pentalogia composta pelos seguintes títulos: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004), *Aprender a rezar na era da técnica* (2007) e *O osso do meio* (2020) – a partir da constatação da perda da subjetividade e da desumanização de seus personagens, bem como sua conseqüente desterritorialização. Partindo de um referencial teórico marcado por pensadores como Hannah Arendt, Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Walter Benjamin e por estudiosos como Márcio Seligmann-Silva, entre outros, foram tratadas questões como a perda da individualidade – ponto de partida para a definição da identidade dos diversos personagens distribuídos ao longo dos cinco volumes de *O reino* – a hipervalorização da técnica, a automatização dos processos produtivos, a vigilância panóptica exercida pelo Estado e (ou) pelas organizações, a utilização do biopoder e das diversas operações de domínio e subjugo dos corpos, bem como a mecanização do homem e de suas relações com o mundo ao redor, em um movimento de desumanização e alienação dos sujeitos. Para tanto, foi apresentado inicialmente um panorama do conjunto da obra do autor para, em seguida, analisar a pentalogia *O reino* a partir de suporte teórico que possibilitasse promover as inter-relações críticas entre a poética de Gonçalo Tavares e a tradição literária distópica.

Palavras-chave: distopia; desumanização; desterritorialização; dessubjetivação.

ABSTRACT

This thesis is the result of an investigation into the dystopian universe built by contemporary Portuguese author Gonçalo Manuel Tavares in *O reino* – a pentalogy made up of the following titles: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004), *Aprender a rezar na era da técnica* (2007) and *O osso do meio* (2020) – based on the realization of the loss of subjectivity and the dehumanisation of its characters, as well as their consequent deterritorialisation. Based on a theoretical framework marked by thinkers such as Hannah Arendt, Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Walter Benjamin and researchers such as Márcio Seligmann-Silva, among others, issues such as the loss of individuality – the starting point for defining the identity of the various characters spread over the five volumes of *O reino* – the hypervalorisation of technique, the automation of production processes, the panoptic surveillance performed by the State and (or) organisations, the use of biopower and the various operations to dominate and subjugate the bodies, as well as the mechanisation of man and his relationships with the world around him, in a movement of dehumanisation and alienation of the subjects. To this end, an overview of the author's work as a whole has been presented in order to then analyse the pentalogy *O reino* from a theoretical standpoint that made it possible to promote the critical interrelationships between Gonçalo Tavares' poetics and the dystopian literary tradition.

Keywords: dystopia; dehumanisation; deterritorialisation; desubjectivation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. <i>UM HOMEM: KLAUS KLUMP: VIOLÊNCIA, DESUMANIZAÇÃO E VONTADE DE PODER</i>	23
2. <i>A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER: SOBREPOSIÇÃO DA TÉCNICA E PERDA DA SUBJETIVIDADE HUMANA</i>	55
3. <i>JERUSALÉM: ALEGORIA DA LOUCURA E RUÍNA DA HISTÓRIA NA “CIDADE DA PAZ”</i>	94
4. <i>APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA: IMPOSIÇÃO DO MEDO COMO MECANISMO DE CONTROLE E PODER</i>	133
5. <i>O OSSO DO MEIO: DESEJO, MONSTRUOSIDADES E OBJETIFICAÇÃO DOS CORPOS</i>	166
CONCLUSÃO	196
REFERÊNCIAS	200

INTRODUÇÃO

O escritor português Gonçalo Manuel Tavares ganha cada vez mais notoriedade e projeção na cena literária internacional, tendo sido traduzido e premiado em dezenas de países. Seu primeiro livro, *O livro da dança*, foi publicado em 2001 e, desde então, Tavares vem construindo uma extensa e apreciada obra que já conta com mais de 30 títulos, como pode ser observado na figura 1. Seu processo criativo é marcado pela utilização de diferentes gêneros literários, como romances, canções, epopeias, enciclopédias, *bloom books*, poemas, roteiros teatrais, *short movies* e atlas. Entre os seus romances, duas séries se destacam: *O Bairro*, composta por dez títulos, e *O Reino*. Formada por cinco volumes – *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004), *Aprender a rezar na era da técnica* (2007) e *O osso do meio* (2020) – a pentalogia *O Reino* nos conduz, em primeiro momento, a uma reflexão a respeito do comportamento e das ações humanas, suas motivações e consequências, bem como da relativização do conceito de moral e de humanidade.

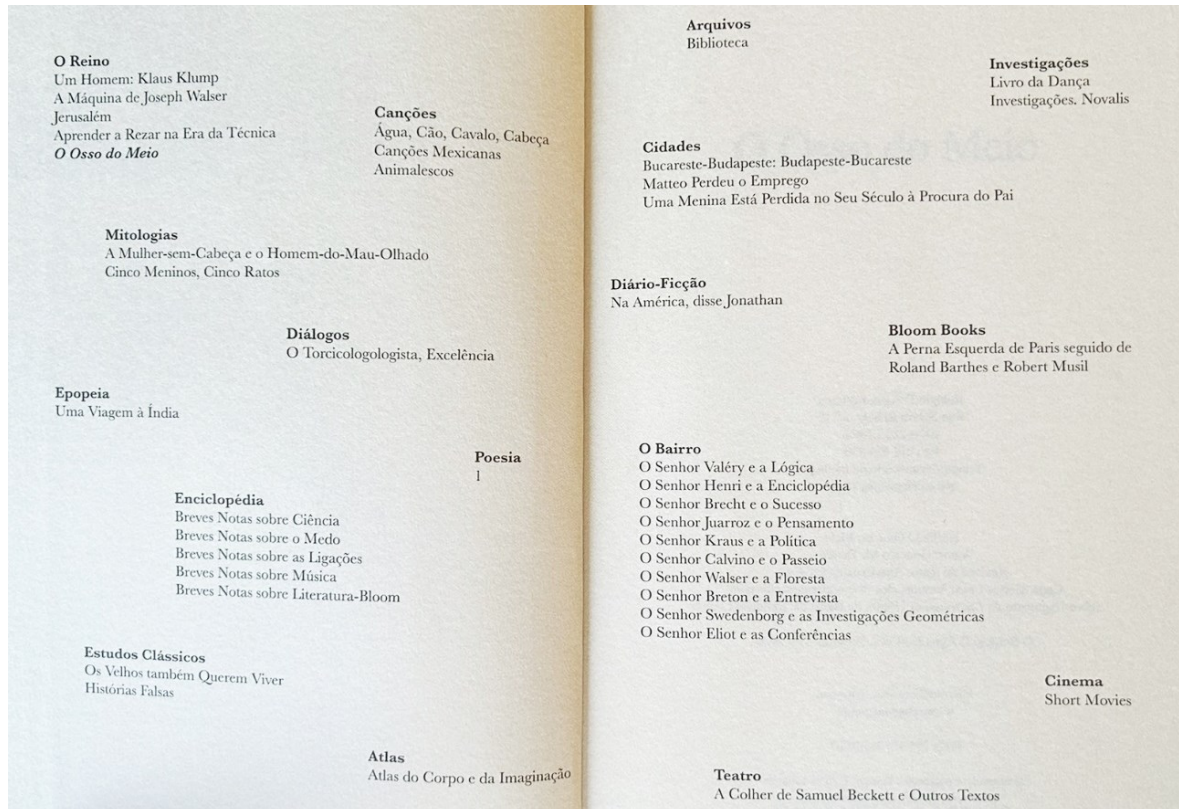


Figura 1 – A obra de Gonçalo Tavares organizada em séries (TAVARES, 2020, pp. 2 – 3).

A esse respeito, durante uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 2010, Tavares negou que *O Reino* retrate a descrença na espécie humana, uma vez que ele compreende a maldade e a bondade como elementos inerentes a todos os indivíduos. O escritor alerta para a necessidade da reflexão sobre a natureza humana, que foge à simples dicotomia entre “boa” e “má”. Para o autor, as ações devem ser pensadas a partir de sua complexidade, abrangendo múltiplos ângulos de análise, visto que esses elementos se encontram entrecruzados e, diante de um olhar mais minucioso, o lado animalesco e incivilizado pode emergir, principalmente nas situações-limite que o escritor propõe.

Da mesma forma, Friedrich Nietzsche, em *A genealogia da moral* (2009), nega a polarização entre “o bem e o mal”, pois ambos contribuem para o desenvolvimento humano, sendo errôneo conceituar o bem como algo positivo e cultivado, e o mal como negativo e reprimido. O filósofo alerta para a necessidade de saber utilizar essas duas forças da maneira mais adequada ao convívio e apresenta algumas similaridades com o transumanismo, principalmente no que diz respeito ao conceito pós-humanista do super-homem nietzschiano.

Jürgen Habermas, por outro lado, admite a existência de semelhanças entre os fundamentos transumanistas e nietzschianos, embora considere ambas absurdas. Para ele, os transumanistas são “um grupo de intelectuais loucos que, felizmente, não conseguiram conquistar o apoio da academia para suas visões absurdas e elitistas” (HABERMAS, 2014). *O Reino*, por seu turno, é perpassado por tais visões absurdas e possibilita a reflexão sobre o indivíduo e a coletividade, sem buscar respostas únicas que reduzam essa complexidade, pois o bem e o mal, a verdade e a moral, são apresentados de maneira dúbia e multiforme.

Essa relativização das noções de “bem” e “mal”, que colocam o homem acima das simplificações desses conceitos, vem ao encontro do universo distópico de Gonçalo Tavares em *O Reino* e de seus personagens, que sofrem processos de desumanização em diversas camadas, sejam elas em suas singularidades ou em suas relações com o mundo e com o outro, quase sempre muito limitadas, de modo que o movimento de exílio dentro

da própria sociedade é quase uma constante. Na narrativa tavariana, a reflexão é comumente promovida pela violência, pela atmosfera de guerras (ou de ameaças de conflitos armados) e suas conseqüentes atrocidades. Assim, o elemento humano, naturalmente frágil, transitório e indefeso, colocado diante de um contexto incompreensível, precisa “endurecer” e, muitas vezes, recolher-se na aparente segurança do isolamento, uma vez que “a proteção mais imediata contra o sofrimento que pode resultar das ações humanas é a solidão voluntária, o distanciamento em relação aos outros” (FREUD, 2012, p. 65). Para Giorgio Agamben, trata-se de “uma vida separada e excluída de si mesma – tão somente uma vida nua” (AGAMBEN, 1998, p. 58). Com o propósito de situar a pentalogia de Gonçalo Tavares no conjunto de sua obra, faz-se pertinente a introdução de cada um dos títulos de *O reino*.

Um homem: Klaus Klump tem como cenário um regime totalitário, marcado por violências diversas, muitas vezes simbólicas. Klaus – do mesmo modo que outros personagens, como Johana, Clako e Herthe – circula por um ambiente marcado pela opressão que tem como justificativa a guerra em curso. A institucionalização da violência fica evidente desde o início. No entanto, não se sabe em que país se passa a narrativa, nem qual viés ideológico é seguido pelo governo ou o que motivou a guerra. Klaus é preso por atividades subversivas às quais, do mesmo modo, o leitor nada sabe. Esse é um dos estratagemas utilizados pelo autor para tornar a narrativa universal e atemporal. As mulheres são sistematicamente abusadas e os homens que não pertencem à burguesia ou às forças armadas são submetidos às vontades (cada vez mais severas) do governo. Ao final da guerra, instaura-se uma tragédia tanto para dominados quanto para dominadores, colocando em evidência a brutalidade e a irracionalidade da sociedade em que vivem.

Segundo romance da pentalogia de Gonçalo Tavares, *A máquina de Joseph Walser* traça o retrato de uma sociedade na qual a ideia de “progresso” a qualquer custo é defendida ferreamente por aqueles que detêm o poder e revela a crise de uma sociedade tecnocrática. O protagonista, Walser, é um operário dedicado e resignado, que abriu mão de sua individualidade em favor da máquina a qual ele opera na fábrica em que o encarregado, Klobner Muller, exerce o papel de opressor. É desse modo, subserviente à

máquina, que Joseph Walser encontra um meio para sobreviver à guerra que está em curso. Como consequência, porém, Walser sofre um processo de esvaziamento – simbólico e físico, haja vista que ele perde um dos dedos da mão em um acidente de trabalho – acelerado pelo próprio conflito armado e pela hipervalorização das máquinas, da técnica e de um progresso que não se verifica na esfera individual.

Em *Jerusalém*, por sua vez, o médico Theodor Busbeck é um pesquisador que se interessa especialmente pela sanidade e pelo horror humano. Ao encontrar Mylia, transtornada pela ideia de que está perdendo a lucidez, ele tenta convencê-la de que ela sofre de um desequilíbrio de ordem mental e espiritual, mas há cura. Os dois personagens se casam, porém, logo depois, Mylia é encaminhada para o hospital psiquiátrico de Gomperz Rulrich, personagem manipulador, que tenta a todo custo dominar a mente de seus pacientes. Ao saber que Mylia manteve relações sexuais com outro paciente – Ernst – e espera um filho, Busbeck pede o divórcio e passa a fazer uso de todas as formas de opressão e controle sobre as vidas de Mylia, Ernst, e Kaas, o filho do casal ilegítimo. Há diversos paralelos possíveis entre *Jerusalém* e as memórias do Holocausto, incluindo os campos de concentração, as práticas eugenistas e outros abusos de poder totalitário.

Em *Aprender a rezar na era da técnica*, o médico Lenz Buchmann é apresentado como um indivíduo que nutre verdadeiro desprezo por seus pacientes. Militarista e autoritário, ele alcança notoriedade, influência e poder político na sociedade da qual faz parte. A narrativa é direta, objetiva, como o próprio protagonista, sem espaço para alegorias desnecessárias, numa perspectiva quase científica. Apesar da narração onisciente em terceira pessoa, por vezes, o leitor tem a sensação de adentrar na mente psicopática de Buchmann, ausente de qualquer traço de empatia. A presença da técnica como valor que deve estar sempre em primeiro plano também é percebida nesse quarto volume de *O reino*, porém, dentro de uma perspectiva médica, na qual o biopoder é exercido em suas últimas consequências.

Finalmente, *O osso do meio* apresenta as experiências mundanas de três homens (Kahnnak, Albert Mulder e Vassliss Rânia) e de uma mulher (Maria Llurbai) em um universo em que, mais uma vez, a técnica é aspecto imperioso na rotina dos personagens.

As representações simbólicas do corpo são uma constante nessa narrativa de Gonçalo Tavares, em um movimento de desterritorialização do sujeito e de sua subjetividade a partir de diversos atos de violência física e de exploração cometidos contra diferentes corpos que se deparam com situações-limite absurdas. Neste volume, o autor lança mão do recurso da loucura, do medo, do abandono, da vigilância, da guerra e das dicotomias vida-morte, lucidez-insanidade, contenção-extravasamento. Seguindo a linha dos volumes anteriores, *O osso do meio* traz um cenário de brutalidade, controle, perda da individualidade, solidão, desumanização e animalidade.

Esta tese se propõe, portanto, a investigar o universo distópico construído por Gonçalo Tavares em *O Reino* e os processos de desumanização de seus personagens a partir da usurpação de suas subjetividades, da hipervalorização da técnica e da subjugação dos corpos como mecanismo de vigilância e de controle para a imposição de um biopoder. Algumas das questões que podem ser levantadas após a sua leitura são: até que ponto a distopia – na qual a perda da individualidade é o ponto de partida para a definição da identidade dos cidadãos – atinge a todos os indivíduos? Como a automatização (e a desumanização) dos personagens de *O Reino* beneficia o progresso e a modernidade? Como é possível, afinal, definir o conceito de progresso uma vez que, nessa trama do universo tavariano, a institucionalização da busca pela constante evolução, da ordem, do avanço técnico-científico, entendido em suas dimensões culturais e simbólicas, torna a existência do indivíduo, em grande medida, previsível e programável, desumanizando-o?

O próprio conceito de progresso deve ser relativizado quando se está diante dos polos *utopia / distopia*. O termo cunhado por Thomas More em *Utopia*, de 1516, carrega duplo sentido. A palavra é derivada do grego *οὐτόπος*, que significa “lugar nenhum”, enquanto seu homófono em inglês “*eutopia*” tem origem na expressão *εὐτόπος*, ou seja, lugar bom, aprazível. Desse modo, utopia pode ser interpretada como o sonho de um lugar perfeito, porém inatingível. Em *A modern utopia*, H. G. Wells expõe que:

Utopias já foram projetos de boa-fé para uma nova criação do mundo e de uma completude não mundana; esta chamada utopia moderna é uma

mera história de aventuras pessoais entre as filosofias utópicas (WELLS, 2019).¹

Em *Admirável mundo novo*, Aldous Huxley ultrapassa os limites de algumas ideias de George Wells e projeta aspectos de uma futura utopia, demonstrando sua preocupação quanto a uma sociedade que se define perfeita, mas que, a qualquer momento, pode ruir. O título, *Admirável mundo novo*, revela a ingenuidade dos contemporâneos de Huxley e daqueles que, como Wells, não conseguiram ver as possibilidades negativas do modo como a cultura de seu tempo estava se desenvolvendo. Wells insistiu na tradição vitoriana de acreditar não apenas no desenvolvimento contínuo da ciência e da tecnologia, mas também na progressão do governo: “O Estado deve ser progressivo, não deve mais ser estático” (WELLS, 2019). A leitura que Huxley sugere é que a sociedade deve inevitavelmente chegar a um ponto de realização, tanto na governança quanto na mecanização. No texto de Huxley, o controlador, Mustapha Mond, afirma:

É curioso ler o que as pessoas da época de Nosso Ford costumavam escrever sobre o progresso científico. Elas parecem ter imaginado que o progresso poderia continuar indefinidamente, independentemente de tudo o mais (HUXLEY, 2014).

Em sua pentalogia, Gonçalo Tavares é ácido e irônico diante do conceito de progresso indefinidamente contínuo, seja na esfera da tecnologia e do desenvolvimento industrial, seja nas dinâmicas do Estado e de suas políticas. Há um contraste, uma incoerência, continuamente percebida na narrativa do autor: de um lado, observamos o progresso das máquinas, da economia, dos meios de produção, da ciência, do biopoder e das dinâmicas de controle social; de outro, é latente o vazio das vidas dos personagens, a falta de perspectiva, o silenciamento e a anestesia das emoções, a fragilidade e a superficialidade das relações humanas. O progresso distópico requer a padronização da

¹ *Utopias were once in good faith projects for a fresh creation of the world and of a most unworldly completeness; this so-called Modern Utopia is a mere story of personal adventures among Utopian Philosophies.*

sociedade e a suspensão das individualidades. Os próprios sentimentos parecem ser programados e ditados à coletividade. Ao se referir à obra de Huxley, por exemplo, George Orwell foi exato ao afirmar que, “embora todos sejam felizes de uma forma vazia, a vida se tornou tão sem sentido que é difícil acreditar que tal sociedade pudesse perdurar” (ORWELL, 1968). É simbólico que, em *Admirável mundo novo*, o selvagem volte à natureza no final do romance, trabalhando a terra manualmente, sem a necessidade de maquinários. George Orwell acreditava que Huxley estava direcionando sua crítica aos “objetivos implícitos da civilização industrial”, e isso fica mais visível nessa reversão do progresso e na rejeição da mecanização. Na tradição distópica, portanto, a ideia de progresso é colocada sob uma perspectiva crítica quanto à sua adoção como instrumento de controle social e de suspensão das individualidades humanas.

Ao sugerir uma distopia na qual o progresso e a transcendência ganharam novos significados e a compreensão da realidade por parte dos personagens só se torna possível a partir da técnica e da racionalidade, a pentalogia *O reino* faz uso de uma linguagem precisa, objetiva, com poucos adjetivos (nem sempre utilizados de acordo com seus significados originais). Também é um dos objetivos desta pesquisa, pois, apresentar os mecanismos de linguagem utilizados por Gonçalo Tavares que conduzem a uma escrita extremamente exata, sem circunvoluções desnecessárias. Durante uma entrevista concedida pelo autor ao *G1* em 2014, Tavares define o seu processo de criação:

[...] eu diria que, em geral, a linguagem dos meus livros tenta misturar a exatidão e a ambiguidade. O que eu tento, não sei se consigo, é ser o mais sintético possível. [...] O meu trabalho é iluminar palavras, fazer uma escrita que não tenha palavras a mais, totalmente seca. Mas isso não tem a ver com uma exatidão matemática [...]. Não é fácil, mas tento sempre sintetizar, diminuir, ser como uma flecha que acerta no centro (TAVARES, 2014)².

² Entrevista concedida ao jornalista e escritor Luciano Trigo, e publicada pelo portal G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/09/goncalo-m-tavares-o-meu-trabalho-e-iluminar-palavras/>. Acesso em: 08 de maio de 2024.

Inseridas no romance português contemporâneo³, as narrativas de Gonçalo Tavares não se ocupam com marcações geográficas e nem com nomes próprios ou traços identitários e culturais de origem portuguesa. A construção de enredos curtos e entrecortados causa estranhamento ao leitor em um primeiro momento, mas captura a sua atenção e o envolve a partir da construção de um cenário distópico. O caráter de distopia, aliás, está presente nos cinco títulos de *O Reino*. Os livros pretos de Gonçalo Tavares, conforme ele mesmo os denomina, são permeados de loucura, vícios sociais, doenças e, principalmente, pelo sentimento de uma irreduzível arbitrariedade dos acontecimentos. *O Reino* parece ir ao encontro da visão de Keith Booker, de acordo com a qual é possível encontrar várias afinidades e objetivos comuns em obras ficcionais distópicas e em obras de cunho filosófico ou de crítica cultural – nunca esquecendo, naturalmente, o caráter específico e a natureza distinta de umas e outras. A partir disso podemos ler os livros pretos como uma crítica às atuais condições sociais e aos sistemas político-econômicos “*through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions*” (BOOKER, 1994).⁴

Mas como essa crítica é construída por Gonçalo Tavares em suas narrativas ficcionais e quais são as condições e os sistemas que podem ser identificados nos livros pretos? O reino no qual os personagens criados por Gonçalo Tavares transitam possui, como referencial histórico, a atmosfera política, social e econômica europeia, que se estende do período da Segunda Guerra Mundial até ao pós-guerra. Como será abordado adiante, as reflexões construídas pelo autor sobre a guerra, a política e a sociedade em sua obra ficcional não se limitam à superficialidade. Quando consideramos as premissas sobre as quais se fundam os acontecimentos históricos reais da Segunda Guerra Mundial e

³ Para Miguel Real (2002), o romance português do século XXI representa a atual sociedade portuguesa cosmopolita, que não permite mais a existência de um genuíno romance português, pois apresenta múltiplas e universais categorias estéticas, sem buscar uma unidade, e Gonçalo Tavares é um representante desse romance.

⁴ “A partir da extensão imaginativa dessas condições e sistemas em diferentes contextos que mais evidentemente revelam suas falhas e contradições.” BOOKER, M Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1994.

do pós-guerra, os personagens de Gonçalo Tavares revelam as contradições e as consequências trágicas que, em última instância, conduziram à falência, no século XX, dos projetos utópicos (sociais e políticos) baseados na visão de um contínuo progresso técnico-científico. Assim, quando o leitor entra no universo construído pelo autor, encontra-se no reino de um biopoder que se desenvolveu, de acordo com Foucault, sobretudo a partir do século XVII, prolongando-se até à pós-modernidade. Em *Vigiar e punir*, o biopoder é definido pela imersão do corpo, superfície de inscrição dos acontecimentos, num campo político no qual:

As relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 2002).

Acompanhando o raciocínio de Foucault sobre as diferentes formas que o biopoder foi tomando ao longo da história, a atenção que é dada ao corpo dos personagens em *O Reino* nos remete para os princípios fundacionais da sociedade disciplinar e de vigilância, a qual procura trabalhar detalhadamente o corpo, de modo a:

Exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna [...]. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do

corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (FOUCAULT, 2002).

Apesar de sua pertinência, as contribuições de Foucault têm seu valor relativizado quando observamos as críticas ao pós-estruturalismo trazidas por teóricos como David H. Hirsch. Segundo ele, em vez de imputar as responsabilidades da opressão a sujeitos empíricos específicos (um indivíduo, uma classe, uma comunidade), Foucault as transmite a sistemas abstratos não representados por indivíduos reais (HIRSCH, 1991, p. 53). Hirsch define os discursos do pós-guerra na França e na Alemanha como antienganadores e anti-humanos. Ele acusa ainda os filósofos de estarem “fora da realidade” enquanto seus conterrâneos transformavam a Europa em um continente de campos de morte:

These ‘philosophers’ could sit in the eye of the whirlwind, thinking sublime thoughts, oblivious to the disintegration of human values occurring before their eyes – these realities are the scandal of twentieth-century European philosophy (HIRSCH, 1991, p. 67)⁵.

Ao tratar de Foucault, Hirsch procura validar suas propostas filosóficas comparando-as com sua atitude ética, dizendo que seu silêncio sobre a ocupação nazista “[...] *cannot but undermine the authenticity of his analysis of liberal democracies as repressive states*” (HIRSCH, 1991, p.122)⁶. Hirsch (1991, p.122) acrescenta:

*[...] the thrust of Foucault’s analysis is to demonstrate that liberal democracies are more sinister and demonic in their repressive practices than actual police states like Nazi Germany and Stalinist Russia, because the liberal democracies do their repressive work in secret.*⁷

⁵ “Esses ‘filósofos’ podiam se sentar no olho do redemoinho, tendo pensamentos sublimes, indiferentes à desintegração dos valores humanos que ocorriam diante de seus olhos – essas realidades são o escândalo da filosofia europeia do século XX” (tradução minha).

⁶ “[...] não pode senão minar a autenticidade de sua análise das democracias liberais como estados repressivos” (tradução minha).

⁷ “O impulso de Foucault é demonstrar que as democracias liberais são mais sinistras e demoníacas em suas práticas repressivas do que estados policiais reais como a Alemanha nazista e a Rússia stalinista, porque as democracias liberais fazem seu trabalho repressivo em segredo” (tradução minha).

O que incomoda Hirsch é o fato de Foucault, como filósofo de prestígio (assim como foi Heidegger), não tratar de regimes visíveis de repressão que ele mesmo presenciou. Nesse sentido, o questionamento de Hirsch parece, de fato, pertinente. A partir dessas reflexões a respeito do pós-estruturalismo e de seus críticos, bem como dos conceitos de biopolítica, esta tese se atém à distopia presente em *O Reino* e à consequente transumanização – desumanização, animalização – de seus personagens a partir da desterritorialização de seus corpos e da perda de suas subjetividades. Para alcançar esse objetivo, a perspectiva de abordagem se fundamenta em referencial teórico interdisciplinar. Foi desenvolvida uma análise crítica e interpretativa de *O Reino* a partir da leitura das referências bibliográficas escolhidas e indicadas neste trabalho e tendo, como ponto de partida, o estudo das definições do conceito de distopia na literatura contemporânea. Considerando que a distopia nasce da utopia (e que ambas as expressões estão estreitamente ligadas), é possível afirmar que há um elemento distópico em cada utopia, expresso ou tácito, e vice-versa. A distopia, portanto, revela o medo da opressão totalizante e pode ser vista como o oposto especular da própria utopia. Para Bronislaw Baczo:

A utopia não orienta por si só o curso da história: em função do contexto no qual se coloca, essa corresponde aos desejos e às esperanças coletivas [...]. Todavia, nenhuma utopia carrega em si o cenário histórico para o qual contribui eventualmente para sua realização: nenhuma utopia prevê o seu próprio destino histórico, o próprio futuro (BACZCO, 2001, p. 121).

Assim, não há como refletir sobre a distopia sem considerar o seu oposto, a utopia, conceito trazido por Thomas More no século XVI. Enquanto a origem grega da palavra “utopia” é formada por “ou” (não) e “topos” (lugar), ou seja, “lugar nenhum” (More utilizava esse termo para designar um lugar onde tudo funcionava perfeitamente), “distopia” origina-se da união de “dys” (mau; ruim) e “topos”: “lugar ruim”. Se, por um lado, as utopias são guiadas pela credibilidade da justiça e pela defesa do bem comum e

do fim das misérias humanas, as distopias apresentam sociedades em que os detentores do poder subvertem a justiça a seu favor. Desse modo, a literatura distópica (também conhecida como antiutópica) traz a representação de comunidades regidas por governos totalitários que exercem o poder de forma a criar um domínio ilimitado sobre determinado grupo social.

Erika Gottlieb (2001) afirma que o gênero literário distópico carrega dois dilemas. O primeiro é o dilema cristão, uma vez que, enquanto na Idade Média o conflito entre a salvação e a danação da alma figurava em primeiro plano na sociedade, na era moderna e secular esse drama transpõe o conflito entre a salvação e a danação humana pela sociedade na arena histórica (GOTTIEB, 2001). Já para Yakov Rabkin (1983), o caráter ativista da literatura distópica não pode ser ignorado. Assim, as obras consideradas distópicas serviriam como um alerta para que as sociedades evitassem a degradação das instituições e os abusos de poder.

Há de se destacar também que as sociedades distópicas representadas na literatura tendem a rejeitar a ideia de uma razão uniforme e universal, o que as aproxima das tendências pós-modernas. Conforme apontam Alan Sokal e Jean Bricmont (1999), essa resistência à razão equivale à rejeição da tradição racionalista do iluminismo, à proliferação de discursos teóricos desvinculados de qualquer verificação empírica e à compreensão de que a ciência, partindo de um relativismo cultural e cognitivo, deve ser vista como nada mais que uma narração, um mito, uma construção social tão válida quanto qualquer outra. Para o indivíduo pós-moderno, todo conhecimento é por si mesmo válido, sem que deva ser feita qualquer distinção valorativa entre eles. Os saberes universais são substituídos aqui pelos singulares, sem que seja possível uma apreensão totalizante da realidade. Enquanto postura filosófica, este ceticismo ao extremo se aplicaria tanto à interpretação histórica e social quanto aos fenômenos naturais. Como resultado, essa nova forma cognitiva de experienciar a realidade (entendida aqui como experiência da vida contemporânea) tende a bloquear a própria realidade e prejudica a

capacidade humana de reagir aos estímulos externos, mesmo quando a autopreservação está em jogo.

Ao se propor uma leitura crítica dos livros pretos de Gonçalo Tavares, surge um desafio epistemológico, uma vez que o desenvolvimento da literatura, da história e da filosofia não pode se apartar do desenvolvimento da própria sociedade. O escritor evidencia o pensamento não convencional em uma perspectiva ideológica contra o que já havia sido estabelecido e aceito para, desconstruindo, oferecer a sua colaboração na estética de uma arquitetura moral moderna. Paralelamente, a fragmentação dos personagens e dos seus devires se firma, sobretudo, em suas conturbadas relações afetivas, podendo se constituir, por exemplo, na sexualidade vinculada à não procriação. Nesse sentido, Lenz Buchmann assume abertamente a intenção de não ser pai, uma vez que ele pretende “estancar a procriação dos fracos. Não quero que um médico da geração seguinte venha a salvar a vida de uma criança com o meu nome” (TAVARES, 2007, p. 80). Para Lenz, o reino de sua família terminaria com ele. Ao cortarem os laços familiares – e com o passado –, os personagens de *O Reino* promovem um esvaziamento ontológico. Theodor Busbeck, por exemplo, sente-se confortado pela perda de seus progenitores, uma vez que “com a história privada eliminada de vez, ele podia concentrar-se na História da cabeça humana e das suas perturbações” (TAVARES, 2004, p. 150). Da mesma forma, Buchmann se sente orgulhoso ao recuperar a primazia sobre o nome da família após a morte de seu irmão Albert e se considera filho único a partir do instante em que Gustav Liegnitz apaga do brasão da família o nome “Albert”, a seu pedido.

Percebe-se claramente, pois, a constituição de um universo permeado por crueldade física e mental relacionada a um mal-estar existencial que não se limita às ações dos personagens, uma vez que há a presença de uma estética contemporânea de expressão filosófica que integra contextos ideológicos distópicos e desumanizadores múltiplos. Não se trata, portanto, de uma leitura simplista apontada para a crise de identidade contemporânea. Os livros pretos de Gonçalo Tavares – inscritos em um contexto histórico determinado pelo pós-Segunda Guerra e pela Shoah – desconstruem o

senso comum de tempo e espaço e alertam o leitor para a necessidade premente de princípios éticos que são fundamentais para a coexistência em sociedade:

O impulso de naturalizar o mal nasceu do desejo de o domesticar e de o controlar. Mas quanto maiores quantidades de mal são domesticadas, mais a qualidade do mal desaparece. Isto deixa-nos com o receio de que o mal não tenha sido capturado, mas trivializado. Aquilo que é banal não abala o mundo; faz parte dele (NEIMAN, 2005, p. 264).

Finalmente, a partir da leitura crítica de cada volume da pentalogia *O reino*, esta tese analisa os mecanismos de construção do universo distópico de Gonçalo Tavares a partir da constituição de personagens destituídos de suas subjetividades em um movimento constante de desumanização e de desterritorialização. A partir de amplo referencial teórico, questões como a imposição do biopoder por meio da violência física e mental, bem como a vigilância onipresente sobre o indivíduo pelos centros de poder são aqui investigadas.

CAPÍTULO 1 - UM HOMEM: KLAUS KLUMP: VIOLÊNCIA, DESUMANIZAÇÃO E VONTADE DE PODER



Figura 2: Capa da primeira edição de *Um homem: Klaus Klump*, publicado pela Companhia das Letras, 2007.

Muitas são as abordagens possíveis quando se pensa em empreender uma leitura crítica de *Um Homem: Klaus Klump* (2007). Uma perspectiva viável de análise dessa obra parte das discussões sobre as cenas de violência e as despersonalizações recorrentes ao longo da narrativa, traços comuns no transumanismo. De acordo com o filósofo Byung-Chul Han, em seu ensaio *Topologia da violência* (2017), "toda manifestação macrofísica de violência se apresenta como negatividade, ou seja, estabelece uma relação bipolar entre o

ser e o outro (...) entre amigo e inimigo" (HAN, 2017, p. 5). Essa é uma das manifestações mais evidentes de violência em toda a pentalogia *O reino*.

Nesse volume, Gonçalo Tavares articula as relações entre violência e capitalismo em suas múltiplas manifestações, como violência de gênero e a dicotomia entre conflitos armados e estado de paz. Trata-se de uma narrativa que poderia pertencer ao que chamaríamos de poéticas de guerra em seu sentido estritamente estético, apesar de essas duas palavras, *poética* e *guerra*, parecerem excludentes ao leitor menos atento. Neste oxímoro, a força imposta por um militarismo implacável impõe uma cultura estranha a uma nação que tem sido expropriada de sua própria linguagem: tanques ocupam as ruas e a resistência se oculta diante dos holofotes totalitários. Eis, portanto, um aspecto que será útil para a compreensão do *ethos* desta obra de Gonçalo Tavares, qual seja, a relação entre obra de arte e política. Recorrendo à questão da sobrecarga e da dessensibilização sensorial que ocorre na experiência artística e na experiência cotidiana, no epílogo de seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin afirma categoricamente que “todos os esforços para tornar a política estética culmina em uma coisa: a guerra” (BENJAMIN, 1999, p. 234). Numa nota final pessimista que contradiz o tom sereno da reflexão de Benjamin sobre os efeitos das novas tecnologias no papel da arte e na sua relação com a cultura de massas, o autor articula a tríade arte, política e tecnologia nos seguintes termos:

Dado que o recurso “normal” às forças produtivas é travado pelo próprio sistema de propriedade, só por meio da guerra, forma de utilização “artificial” das forças produtivas, torna-se possível mobilizar os recursos técnicos necessários ao progresso, mantendo, ao mesmo tempo, o sistema de propriedade (BENJAMIN, 1999, p. 235).

Entretanto, o poder político⁸ por si só é incapaz de solicitar essas forças a partir de argumentos baseados em uma lógica crua de desenvolvimento econômico e técnico, pelo que se torna necessária uma estetização da guerra capaz de organizar as massas. Tal estetização tem o efeito perverso de colocá-las ao serviço do poder, ao mesmo tempo que lhes proporciona a ilusão da sua própria expressão e existência. A associação entre arte, guerra e tecnologia – que sustenta a dinâmica e os mecanismos da biopolítica – torna-se mais clara: a sobrecarga sensorial na experiência cotidiana⁹ produziu um novo sentido de percepção no ser humano, moldando-lhe o corpo. A aplicação dos mesmos princípios estéticos à guerra, especialmente do ponto de vista do *Manifesto del Futurismo*, de Marinetti, fornecerá um importante instrumento a um poder político que procura alcançar um domínio crescente sobre o corpo social, uma vez que a guerra fornece “a gratificação artística de um sentido de percepção que foi alterado pela tecnologia” (BENJAMIN, 1999, p. 235).

Não é de se admirar que grande parte da ação de Klaus Klump ocorra em tempo de guerra, carregado de signos:

A bandeira de um país é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano, mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza. (...) O país está inacabado como uma escultura: vê a geografia de um país: falta-lhe terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizares a escultura. Guerreiro-escultor (TAVARES, 2007, p. 7).

A afirmação que combina a bandeira de um país com um helicóptero traz para a equação o papel que o desenvolvimento tecnológico desempenha na formação do poder geopolítico. Ao mesmo tempo, na exortação à guerra feita pela voz narrativa que questiona o leitor, a comparação de um país a uma escultura, seguida do verbo “invadir”

⁸ É pertinente salientar que a análise de Benjamin se refere especificamente ao regime nazista.

⁹ Resultante do imenso desenvolvimento tecnológico impulsionado pelo crescente domínio sobre a natureza e pela procura da beleza e do prazer subjacentes à visão estética da modernidade.

no imperativo, evidencia a estetização da guerra ao serviço de uma força que controla o “guerreiro-escultor”. De modo ainda mais evidente, movido pela guerra colonial na Etiópia, Marinetti escreve:

A guerra é bela porque estabelece a dominação humana sobre as máquinas subjugadas [...] A guerra é bela porque inicia a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um prado florido com orquídeas ardentes de metralhadoras. A guerra é bela porque funde tiros, canhões, os aromas e o fedor da putrefação numa sinfonia. A guerra é bela porque cria a nova forma arquitetônica de grandes tanques, formações geométricas de voo, espirais de fumo de aldeias em chamas (...) (MARINETTI *apud* BENJAMIN, 1999, pp. 234 - 235).

Neste fragmento, percebe-se a recorrência do adjetivo “bela” e a constante associação de palavras relacionadas ao armamento de guerra (máquinas, metralhadoras, tiros, canhões, tanques) com termos habitualmente ligados à beleza (florescer, aromas, sinfonia). Essa associação transmite, por um lado, a ideia da superioridade da criação tecnológica humana sobre a natureza e, por outro, exalta a estética da guerra. Com efeito, em *Um homem: Klaus Klump* estão presentes diversas descrições que quase reproduzem as palavras de Marinetti. Veja-se, por exemplo, uma variação da sinfonia que entrelaça sinestesticamente o disparo dos canhões com o cheiro fétido da putrefação: “Mas há quem acredite que eles levam barcos para o mar e a orquestra militar, e tocam em cima da água. A água contaminada com a música” (TAVARES, 2007, p. 26); ou os grandes tanques que se deslocam do manifesto para Klaus Klump: “Um enorme tanque é uma obra-prima ao lado da água. Como é simples a água, e mesquinha, próxima de uma tecnologia forte” (TAVARES, 2007, p. 33). Parece, porém, que a voz narrativa não expõe apenas a articulação estabelecida entre política, arte e tecnologia. Permite também ao leitor refletir sobre os pressupostos dessa articulação.

O cenário bélico construído por Gonçalo Tavares fornece evidências de que a destrutividade da guerra é resultado direto da incapacidade da sociedade de lidar, por meio do progresso tecnológico, com as forças elementares que a compõem. No que diz respeito ao *ethos* do romance, o que temos num nível essencial é precisamente esta noção de uma dinâmica de “forças” dentro da sociedade, ilustrada pela seguinte descrição:

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. É sexta-feira, e uma árvore ainda está no jardim, apesar de existirem tanques a passar nas ruas. Johana não é essa mulher debaixo do soldado, mas ouviu falar do que aconteceu a essa mulher debaixo do soldado (TAVARES, 2007, p. 9).

Neste relato do estupro de uma mulher por um soldado invasor, bem como em diversas outras passagens¹⁰, são perceptíveis os recursos de linguagem contendo adjetivos e advérbios que transmitem claramente uma relação binária de forças opostas. Na verdade, nota-se que é precisamente a partir de outra violação que as forças opostas são mais claramente delineadas: a violação de Johana, namorada de Klaus, pelas mãos do soldado Ivor. Este e os outros soldados invasores configuram-se como a força ativa, que exerce a violência, enquanto Klaus opera a força reativa¹¹, que não consegue impedir a violação de sua companheira.

¹⁰ Paralelamente a essa formulação mais explícita, o jogo de xadrez praticado por Klaus e Alof, companheiro de resistência, também acaba por condensar simbolicamente este contínuo confronto de forças, presente na lógica de guerra sobre a qual se constrói o universo de Klaus Klump. Outro exemplo seria: “A vida em guerra só tem dois sentidos: com eles ou contra eles. Se não queres morrer beija as botas do mais forte, é isto” (TAVARES, 2007, p. 13).

¹¹ Friedrich Nietzsche investiga mais profundamente as noções de forças ativas e reativas em *Genealogia da moral*.

Contudo, contrariamente à visão de Walter Benjamin – produto de sua época –, em *Um homem: Klaus Klump* não há mais uma perspectiva teleológica para a qual a sociedade se direcione. Apesar de já pressupor com notável perspicácia os efeitos autodestrutivos da sociedade tecnológica moderna¹², a reflexão de Benjamin sobre o fracasso dos ideais do Iluminismo pressupõe a existência de uma metanarrativa que permeia, articula e transcende os acontecimentos ao longo da História¹³. Nesta narrativa de Gonçalo Tavares, essa metanarrativa está ausente.

Destituída de um horizonte de transcendência ou de uma metafísica que possa deter um poder salvador, após a morte de Deus e do Homem, a luta de forças que se desenrola no campo de batalha do romance está muito mais próxima da ideia de Nietzsche de uma competição entre vontades¹⁴. Essa ideia é fundamental para a linha de investigação aqui proposta, de modo que é exatamente a partir da visão nietzschiana do Estado como espaço de competição entre vontades de poder¹⁵, que Foucault formará sua concepção de uma historicidade belicosa subjacente à formação da mecânica da biopolítica. Uma historicidade que é caracterizada por um combate contínuo entre forças que lutam pela dominação. Na verdade, tanto para Nietzsche como para Foucault, tal luta ocorre em um mundo de História efetiva no qual não há providência nem causa final, mas cada momento histórico se domina num ritual, impondo “obrigações e direitos” e constituindo cuidadosos procedimentos¹⁶. Em outras palavras, o conceito de Direito e de

¹² Como observa Benjamin: “A humanidade, que na época de Homero era objeto de contemplação dos deuses, agora é objeto de contemplação de si mesma. A sua autoalienação atingiu um tal grau que pode experimentar a sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 1999, p. 235).

¹³ Para uma reflexão mais detalhada sobre a noção de metanarrativa histórica, ver: BENJAMIN, 1999.

¹⁴ Para uma melhor compreensão do conceito de “vontade de potência”, ver: NIETZSCHE, 2001 e 2007.

¹⁵ Uma visão da qual Nietzsche deriva qualidades anti-niilistas por excelência, que podem dar origem ao homem do futuro que “nos redimirá, não apenas do ideal sustentado até agora, mas também daquelas coisas que dele surgiram, da grande náusea, da vontade de nada, do niilismo, aquele golpe do meio-dia e da grande decisão que torna a vontade novamente livre, que dá à terra o seu propósito e ao homem a sua esperança novamente, este Anticristo e anti-niilista, este conquistador de Deus e do nada” (NIETZSCHE, 2007, pp. 66 - 67).

¹⁶ Em relação a este ponto, Foucault quase reproduz literalmente as palavras de Nietzsche, que vê o Estado como um lugar de competição entre a vontade do poder e a implementação da lei como uma confirmação de que a luta pela supremacia é realizada de acordo com regras específicas que sempre visam ao domínio. Como afirma Nietzsche: “vistos do ponto de vista biológico mais elevado, os estados de legalidade nunca

Política como uma extensão do domínio das forças ativas sobre as forças reativas durante a guerra¹⁷ implica uma alternância constante entre períodos de guerra e períodos de paz. Porém, em um reino privado de uma teleologia tangível, no qual prevalece a “mão de ferro” da necessidade, a tensão entre as forças nunca é resolvida. Estas especulações iniciais sobre a relação entre política, tecnologia e arte no universo em torno de Klaus Klump pode conduzir o leitor à ideia de uma luta perene de forças que serve de motor da História. Neste momento, porém, é pertinente observar a qualidade estruturante que o mecanismo de exceção carrega – por meio das suas instituições e dispositivos – na transição de uma situação de caos primordial para uma aparente ordem social.

A eclosão da guerra que interrompe o fluxo habitual de vida e de ordem na cidade onde vivem Klaus Klump e Johana põe em movimento as forças que até então permaneciam sob o controle de uma sociedade pacífica¹⁸. À medida que a guerra avança, “uma poeira diferente” assenta na cidade, expondo o corpo dos personagens e transformando a clareza em “uma coisa má” (TAVARES, 2007, p. 37). A partir deste jogo de luz e sombras, Gonçalo Tavares inverte a habitual associação entre luz e ordem (polo positivo), escuridão e caos (polo negativo), “obrigando” Klaus Klump, Alof, Clako e outros membros da resistência a abandonarem a luminosa cidade e fugir para a floresta escura. Um local simbólico quintessencial de caos e anomia primordiais antes da formação da consciência humana e da sociedade, a floresta contém o potencial para Klaus e seus companheiros descobrirem o que Heidegger chamaria de sua verdade ontológica (HEIDEGGER, 2002, pp. 10 - 15). Numa lógica que reproduz a ideia heideggeriana de

podem ser nada além de estados excepcionais, como restrições parciais da verdadeira vontade de vida, que buscam o poder e a cujo propósito geral se subordinam como medidas individuais, ou seja, como um meio de criar unidades maiores de poder, um sistema de direito concebido como soberano e geral, não como um meio a ser utilizado na luta entre unidades de poder, mas como um meio contra a luta em geral [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 50). Ver também: FOUCAULT, 1995, p. 11.

¹⁷ Em *Vigiar e Punir*, Foucault articula com grande clareza a relação entre guerra e política: “Pode ser que a guerra como estratégia seja uma continuação da política. Mas não devemos esquecer que a ‘política’ foi concebida como uma continuação, se não exata e diretamente da guerra, pelo menos do modelo militar como meio fundamental de prevenir a desordem civil. A política, como técnica de paz e de ordem interna, procurou implementar o mecanismo do exército perfeito, da massa disciplinada, da tropa dócil e útil, do regimento no acampamento e no campo, nas manobras e nos exercícios” (FOUCAULT, 1995, p. 168).

¹⁸ Evento que prefigura o momento inicial que desencadeia uma transição que dará origem a uma nova ordem no final da narrativa.

clareira, um lugar que a princípio é coberto – porque dentro da floresta – mas que acaba sendo um espaço de revelação, Klaus Klump poderia encontrar aqui uma maior compreensão de seu ser integrado ao mundo, o não estar coberto (*Un-verborgenheit*) da sua verdade. Recorrendo às palavras de Irene Borges-Duarte no prólogo da edição portuguesa de *Off the beaten track*:

A floresta não é, no seu sentido próprio, um mero bosque que a mão do homem poderia ter plantado. Não é um parque. É selva e mata, natureza em estado puro e selvagem. Os caminhos da mata, estreitos e sinuosos, mais do que atravessá-los, levam quem tenta fazê-lo a descobri-lo como tal, mergulhando no seu beco sem saída. “Perder-se” nesses caminhos é, portanto, encontrar a floresta, encontrar-se nela (HEIDEGGER, 1998).

As múltiplas referências que remetem a imagem da floresta estão, com efeito, impregnadas de um tom sombrio, alcançado pela repetição intencional da cor preta: “As diferentes cores do fogo acabam por pintar de preto os caminhos”; “Alof está bebendo sob o céu negro. Esta é a verdadeira cor do céu, hoje não duvido” [TAVARES, 2007, p. 29]¹⁹. Esta tonalidade fortalece a ideia de uma ordem selvagem e natural das coisas, ao mesmo tempo estranha e familiar ao ser humano, em que a única lei é a da força. As seguintes passagens ilustram isso:

A vergonha não existe na natureza. Os animais conhecem a lei: força, força, força. (...) Não existem animais injustos. (...) Não existem inundações injustas ou deslizamentos de terra malignos. A injustiça não faz parte dos elementos da natureza. (...) Se a injustiça se transformasse num organismo – uma coisa que pode morrer – então, sim, faria parte da natureza (TAVARES, 2007, pp. 13 - 14).

¹⁹ Outros exemplos seriam: “Ninguém viu passar um morcego grande, mas há bichos pretos que fazem as coisas acontecerem à noite” e “Alof vomitou com o corpo sentado e a garganta dobrada sobre a grama, preta de noite” (TAVARES, 2007, p. 29).

No entanto, o caminho revelador de Klaus Klump na floresta é interrompido quando ele é abruptamente redirecionado para a ordem biopolítica. Denunciado por Herthe, sua amante, será capturado pelos soldados invasores que o aprisionam. Consequentemente, “disciplina” e “punição” são instâncias onipresentes nessa narrativa.

Fruto do estabelecimento de sociedades disciplinares, a prisão do século XIX como novo modelo de punição assinala a transição para a detenção como forma de pena²⁰. Fenômeno historicamente enraizado na ascensão das massas e no desejo de controlá-las, o sucesso das prisões colocou-as no centro do desenvolvimento da sociedade disciplinar, dado que a sua dupla posição – tanto em termos jurídico-econômicos como técnicos – é inseparável do avanço tecnológico, científico e econômico que irrompeu com o Iluminismo e a Revolução Industrial.

Na criação do Estado-nação moderno, o primeiro propósito da prisão, segundo Foucault, é organizar e tornar útil o fenômeno das massas. Ao estruturar uma hierarquia de relações de poder dentro de sua multiplicidade, a prisão:

Deve também dominar todas as forças que se formam a partir da própria constituição de uma multiplicidade organizada; deve neutralizar os efeitos do contrapoder que deles decorrem e que formam uma resistência ao poder que pretende dominá-lo: agitações, revoltas, organizações espontâneas, coligações – tudo o que possa estabelecer conjunções horizontais (FOUCAULT, 1995, p. 219).

Por outro lado, para punir os indivíduos privando-os de sua liberdade, a prisão introduz a noção de humanidade no sistema penal, no sentido de que esta nova forma de legalidade define o poder de punir como uma função geral da sociedade, que é aplicada em igualdade de condições a todos os seus membros. Assim, esse movimento

²⁰ Até então, as penas dos crimes eram concebidas sob a forma de castigo público, como as infames torturas públicas descritas por Foucault, que visavam a uma representação ritualística da vingança de um rei soberano sobre o indivíduo que, a partir de sua conduta desordenada, ousou desafiar o poder instituído.

contraditório faz parte do nascimento da prisão. Traduz um poder em que “a justiça se supõe ser ‘igual’, um aparelho jurídico que se supõe ser ‘autônomo’, mas que contém todas as assimetrias da sujeição disciplinar” (FOUCAULT, 1995, p. 232).

A prisão a que Klaus Klump está comprometido espelha esta dupla função: retira-o do interior da multiplicidade das massas ou, ainda mais precisamente, do seu caos, neutralizando, assim, o contrapoder simbolizado pelo ato de resistência. Ao retirar-lhe a liberdade, a prisão o transforma em um membro de uma sociedade que supostamente exerce o seu poder em igual medida sobre os seus membros, tornando-o, assim, parte da estrutura hierárquica e assimétrica que vincula as relações de poder na sociedade disciplinar.

No entanto, a imagem da prisão em *Um homem: Klaus Klump* não é a concretização da visão utópica do panóptico de Bentham, mas, antes, representa uma disciplina compacta²¹ cujo efeito é contrário ao que se poderia esperar: em vez de reeducar e neutralizar o indivíduo criminoso, potencializa-o. A “prisão fracassada” retratada na obra de Gonçalo Tavares ilustra o fracasso dos ideais reformadores e reeducativos por trás de uma certa visão da pena de detenção que visava “prender o mal, interromper as comunicações, suspender o tempo” (FOUCAULT, 1995, p. 209). Aqui não há reabilitação nem requalificação por meio da imposição de disciplina e vigilância constantes, não há treino de movimentos dos corpos dos reclusos de modo a torná-los mais dóceis e reinseri-los na sociedade. A prisão produz efetivamente o corpo do indivíduo, mas o faz a partir da elaboração do conceito de delinquência, que é definido como “um tipo específico, uma forma de ilegalidade política ou economicamente menos perigosa – e, por vezes, utilizável”. O delinquente é então “um sujeito patologizado”

²¹ Para caracterizar esta noção de disciplina, Foucault refere-nos “àquelas massas compactas, fervilhantes e uivantes que se encontravam em locais de confinamento, aquelas pintadas por Goya ou descritas por Howard. Cada indivíduo, em seu lugar, é confinado com segurança a uma cela de onde é visto de frente pelo supervisor; mas as paredes laterais impedem-no de entrar em contato com os seus companheiros. Ele é visto, mas não vê; ele é o objeto da informação, nunca um sujeito da comunicação” (FOUCAULT, 1995, p. 197).

produzido e imerso a um “meio aparentemente marginal, mas, na verdade, supervisionado centralmente” (FOUCAULT, 1995, p. 277)²².

Esse efeito perverso pode ser encontrado em Xalak e nos outros companheiros de cela de Klaus Klump. A inscrição do poder encarcerador nos corpos de Klaus e dos demais reclusos é feita simbolicamente a partir da sua nudez literal e metafórica (TAVARES, 2007, p. 34). A predisposição para a violência insana em Xalak – que após escapar da prisão estupra Catharina, mãe de Johana – simboliza a produção do delinquente como sujeito “patologizado”, integrado aos mecanismos de dominação. Há, contudo, outro detalhe decorrente dessa produção da delinquência: a exposição da responsabilidade do poder judiciário, juntamente com o poder penal, em determinar os contornos do que é considerado ilegal. Essa constatação está subjacente no fato de que, ao mesmo tempo em que utiliza a delinquência que produz para validar o seu próprio papel como guardião da ordem na sociedade, o poder político e judiciário – geralmente atribuído às classes mais ricas – exclui-se das leis normalizadoras que sanciona. Daí que os elementos centrais em torno dos quais se formaram os dispositivos disciplinares não sejam as transgressões a uma lei central, mas o sistema de produção (comércio e indústria), o seu papel específico no lucro e o destino diferente que lhes é dado pelos mecanismos punitivos²³. Dito de outra forma, os dispositivos disciplinares que deveriam responder a uma noção de direito que regula a sociedade estão, na realidade, a exercer uma função protetora do sistema de produção, aperfeiçoando o funcionamento deste último ao atribuir punições a elementos perturbadores (como a Klaus Klump e a Alof) e validar a conduta ou encobrir as falhas daqueles que estão por trás dela²⁴.

²² Segundo Foucault, “seríamos forçados a supor que a prisão, e sem dúvida a punição em geral, não se destina a eliminar os delitos, mas, sim, a distingui-los, a distribuí-los, a utilizá-los; que não se trata tanto de tornarem dóceis aqueles que são suscetíveis de transgredir a lei, mas de tenderem a assimilar a transgressão das leis numa tática geral de sujeição. [...] E, se se pode falar de justiça, não é só porque a própria lei ou a forma de aplicá-la atende aos interesses de uma classe, é também porque a administração diferenciada das ilegalidades através da mediação das formas de pena parte desses mecanismos de dominação” (FOUCAULT, 1995, p. 272).

²³ A ironia na passagem “A brutalidade é luxuosa e bela aos olhos dos ricos” (TAVARES, 2007, p. 40) encapsula esta subordinação das forças de guerra e dos mecanismos punitivos ao sistema produtivo.

²⁴ Ou seja, as classes dominantes, detentoras do poder, que são representadas pelos pais de Klaus Klump.

Ao tomar conhecimento da situação estável de seus pais, comerciantes ricos antes e depois do início da guerra, e diante da proposta de seu pai para libertá-lo, Klaus Klump reage violentamente, enfiando um pedaço de vidro quebrado em seu olho²⁵. Esta reação pode ser interpretada como o reconhecimento de Klaus da subordinação do poder penal às forças políticas e econômicas sob o princípio da produção. Como objeto subjugado pela violência do sistema punitivo, Klaus atua como uma força reativa contra o poder, ferindo a força ativa que tenta controlar tudo o que vê. Contudo, longe de constituir uma rejeição desta sociedade humana centralizada e normalizada, essa atitude rebelde apenas confirma ainda mais que Klaus Klump já está integrado a essa sociedade.

Com a ajuda de Aloy, Klaus Klump e Xalac conseguem escapar da prisão e, após irem para a casa da ex-namorada de Klaus, voltam para a floresta. Esse é um momento crucial na construção da narrativa: como vingança pela violência sofrida nas mãos de Xalac enquanto estava na prisão, Klaus Klump o assassina na primeira oportunidade. A partir desse momento, inicia-se o processo de “morte pessoal de Klaus Klump”, como é nomeado por Gonçalo Tavares, ao entrar “na noite mais pessoal, uma noite que partilhou o seu nome” (TAVARES, 2007, p. 62). Esta noite só pode ser a “negação afirmativa” de Klaus Klump: o seu desaparecimento como vontade individual e a sua integração no “homem-Klaus” são produzidos pela biopolítica operativa da sociedade disciplinar.

Apesar de sua resposta inicial como força reativa, o tempo passado na prisão teve efeito sobre Klaus Klump mesmo após sua libertação. Inconsciente das mudanças ocorridas tanto no aspecto social como no político, quando regressa à sociedade, Klaus se depara com dispositivos de poder que são uma extensão da lógica do sistema carcerário, ainda que mais engenhosos. Por exemplo, quando a visão de certos instrumentos de uma enfermaria provoca febre, a consciência de Klaus Klump é comparada a um martelo, símbolo da sua instrumentalização, e descrita como uma máquina cujo único movimento possível é para a frente. Este impulso contínuo para a ação leva a um esvaziamento do

²⁵ O pai de Klaus Klump propõe fazer uso de seu estatuto e poder econômico para libertá-lo rapidamente da prisão.

pensamento ou da reflexão e reforça a urgência da necessidade física de sobrevivência. A satisfação deste último depende da integração do indivíduo, incluindo o seu corpo físico, na lógica econômica dominante. Esta é a lógica de produção dos poderes políticos e econômicos que finalmente domina Klaus Klump. Na verdade, os comentários do narrador sobre a importância das mãos e a repetição ininterrupta do som das balas, confirmam a completa integração do protagonista na sua sociedade, um homem cuja produção foi concluída. O ato de colocar as mãos nos bolsos não só expressa a resignação definitiva de Klaus Klump, um reconhecimento de que ele não é mais uma força reativa, mas também seu novo fascínio e crença no sistema de produção e na técnica, presságios de um novo Deus.

Os dispositivos de poder se expressam da seguinte forma: para expandir seu domínio a todo o corpo social e tornar-se abrangente, aplicam sua tecnologia política aos corpos por meio da ação física direta de suas instituições, construindo discursos baseados no eixo verdade-conhecimento-poder. Ao criar necessidades naturais originalmente inexistentes, o truque desta técnica, apresentada como “a personificação da razão para o benefício de todos os grupos sociais” (MARCUSE, 2007, p. 11), atua eficazmente sobre os indivíduos, empoderando-os em termos econômicos como instrumentos de trabalho e despojando-os do poder de reflexão política, alienados e anestesiados no processo de produção. Ao ser anunciado o fim da guerra, o “homem-Klaus Klump” nasce para uma emergência, ou seja, para um “estado determinado de forças” em que cessa o confronto pela dominação, substituído por um ritual que impõe obrigações e direitos. Dito de outro modo, o “homem Klaus Klump” faz parte de uma nova etapa histórica de dominação de uma classe por outra, na qual as forças ativas por detrás da invasão assimilaram as forças reativas. Apropriadamente, a narrativa termina com Klaus Klump assumindo o comando dos negócios de seu pai e formando uma nova aliança com Herthe, que também se tornou uma rica empresária. Em um gesto de celebração de sua ascensão a uma posição de superioridade, Klaus abandona as diferenças do passado com sua ex-amante e opta por comemorar com ela o início de suas novas e ricas vidas.

A partir dessas considerações, é possível perceber a coerência do projeto literário de Gonçalo Tavares em reunir os cinco títulos que são objeto de estudo desta tese em uma série, uma vez que se pode identificar diversos pontos de contato entre eles. *Um homem: Klaus Klump* e *A máquina de Joseph Walser*, por exemplo, são narrados a partir da mesma paisagem e época, em uma cidade ocupada por um exército estrangeiro e controlada por um comando despótico que supervaloriza a técnica em detrimento da perda da subjetividade dos indivíduos²⁶. Uma diferença importante, porém, é o modo como os protagonistas de cada narrativa reagem frente às brutalidades sofridas em todas as esferas da vida humana e dos rompimentos de limites morais e éticos que possam pautar a ação daqueles que detêm o poder. Enquanto Joseph Walser se mantém em um estado de aparente indiferença, submissão e distanciamento das dinâmicas que regem a sociedade em que vive – mesmo após ser mutilado pela máquina que operava e ser privado de sua presença –, Klaus Klump se envolve em uma espécie de “resistência” após sua prisão, operando como elemento reativo. Desse modo, o romance é desenvolvido a partir de uma narrativa permeada dessa já referida brutalidade que acompanha os passos de Klaus Klump, a quem – antes de se tornar prisioneiro – a política não despertava qualquer interesse, desde que não interferisse nas rotinas de sua tipografia. Antes da guerra, quando Johana ainda não havia sido violentada e o próprio Klaus não fora capturado:

Klaus era um homem alto, e gostava de trabalhar na cidade. Vestia-se como se não conhecesse a roupa que levava: um conhecimento recente, brincava Johana: as calças desajustadas, o cabelo parecia de outra substância, o cabelo não pertence à cabeça, dizia Klaus, e usava cores misturadas de modo impossível; Johana dizia: tenho esperança que te tornes pintor, e ria-se. Klaus entrava na roupa como num quarto de hotel desarrumado. Antes da guerra os dois divertiam-se. Klaus, entretanto, editava livros perversos (TAVARES, 2007, p. 15).

²⁶ No capítulo 2 deste trabalho, encontra-se uma leitura crítica de *A máquina de Joseph Walser*.

Naquele tempo, Klaus permaneceu neutro em relação à guerra, pois os invasores ainda não haviam entrado em sua tipografia. Ele lia livros e odiava a ação, ressaltando que, durante a guerra, a neutralidade – e até certa invisibilidade – é o caminho mais seguro a seguir. O conflito armado, todavia, é inevitável e a instauração do estado de guerra altera abruptamente as relações humanas em uma sociedade atordoada pela violência:

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 (TAVARES, 2007, p. 55).

Esse fragmento enfatiza o fato de que o declínio dos costumes civilizacionais e o retorno ao estado primitivo não significam o adeus às normas, mas, de maneira oposta, apontam para o seu recrudescimento, de modo que aqueles que não detêm a capacidade de adquirir suas próprias habilidades, simplesmente perecem em meio ao caos tecnológico desencadeado pelo conflito armado. Apesar de suas vagas pretensões de neutralidade, Klaus é feito prisioneiro e Johana se vê na obrigação de sobreviver e permanecer em casa na companhia de uma mãe enferma, encontrando proteção no acordo iniciado com o soldado Ivor. Em meio à loucura da guerra, a máquina e a tecnologia que a iluminam atraem a atenção de Klaus, como se fosse um território continental indispensável em meio a um oceano sem saída para o mar. Especificamente, a capacidade de uma arma produzir o mesmo ruído com duas balas distintas gera uma temporalidade diferente daquela conhecida pelos humanos – "o tempo que avança, que muda, que altera as coisas" (TAVARES, 2007, p. 105) – anunciando uma nova divindade, da qual ele se sente parte e à qual ele acolhe quando os negócios da família passam para suas mãos.

A temporalidade representada pelas armas – da mesma forma que pelos negócios e por todas as estratégias de grupo – remete ao efeito mutante sugerido por Elias Canetti

(2005), segundo o qual uma ficção adotada como posse comum por um grupo de indivíduos concede significado à sua existência, transformando-a em uma espécie de arma coletiva que reage agressivamente a qualquer oposição, discrepância ou diferença²⁷. Nesse sentido, que tempo e que realidade a arma e a lógica institucionalizadas trazem consigo? Parece ser este o tempo e a realidade da homogeneidade absoluta, ou seja, da abolição das diferenças que constituem a matriz de cada indivíduo em *Um homem: Klaus Klump*. Não é surpreendente, portanto, o poder destrutivo alcançado tanto pelos homens armados, como pelos responsáveis por empreendimentos cujos lucros devem prevalecer sobre qualquer valor humano. Ambos projetam no mundo ao seu redor os modelos das divisões de um exército e das classificações do entomólogo, que espalha sobre a terra uma força que nunca está totalmente segura de sua inteligência, pois é sustentada não tanto pela verdade, mas pelo poder:

Para um homem de negócios, a ferrugem das máquinas fortes é mais preocupante do que a hepatite do funcionário. É evidente, não são sequer coisas colocáveis lado a lado na balança. A ferrugem da máquina valerá quanto? Cem homens com hepatite? Como fazer estes cálculos sem brutalidade, mas com exactidão? (TAVARES, 2007, p. 103).

Assim, de acordo com os critérios das profissões, saber o ofício que uma pessoa exerce equivale a reconhecer quais são as regras que devem ser aplicadas a ela. A loucura da hiper-normatividade não deixa espaço para a *invenção*, que está na base, como uma espontaneidade surpreendente, de toda pesquisa e investigação. De fato, se a comunidade científica está acostumada a observar a partir do centro do olho, os grandes pesquisadores o fazem por meio da margem do olho, diz Gonçalo Tavares em *Breves notas sobre a ciência* (2006). Essa mesma perspectiva é apontada por Tavares como "instrumentos de uma linguagem não lógica", capazes de captar realidades que escapam ao senso comum. A partir deles, a palavra se torna carne e, como a palavra, o *logos* metafórico pesa, emite odor e requer atenção para não se arruinar a si próprio. Diante

²⁷ Para Canetti, a existência transita na seguinte dualidade: de um lado, o indivíduo reafirma sua existência ao compor uma massa; por outro, há a assimilação da massa no indivíduo.

disso, as máquinas do pensamento exigem ser postas novamente em marcha sem, em momento algum, cessarem o movimento. A carne pensa, evidentemente, mas, sobretudo, cria seu próprio espaço, sua própria realidade, suas próprias ficções, dotadas de uma invisibilidade remanescente, conduzindo Klaus Klump e os demais personagens a um estágio pós-humano.

Na primeira parte de *Um homem: Klaus Klump*, o protagonista detém uma pseudoautonomia sobre a própria linguagem ao se manter neutro em relação à guerra, uma vez que esta ainda não havia interferido em seus negócios como livreiro. Ele era leitor contumaz e evitava agir. Fazendo uso da palavra, ele afirmava que “um homem durante a guerra deve ser surdo e mudo até ser possível. E ficar quieto” (TAVARES, 2007, p. 23). Após esse início de aparente invulnerabilidade de Klump, a narrativa parte para um cenário de destruição física e moral, a partir do qual o diálogo já não encontra lugar seguro. A linguagem humana e a própria linguagem da natureza são substituídas por sons metálicos produzidos por máquinas criadas e operadas por outros homens, homens-máquinas, ao mesmo tempo humanos e desumanizados, transumanizados, pós-humanizados.

Porque o barulho das balas, das granadas: nada desses sons disformes tem sequer o mínimo de vestígio verbal: não é humano, claramente, esse som. Mas o que o deixava perplexo era que esse som também não era natural. Não era um som orgânico. Nem orgânico bruto, nem orgânico inteligente, nem orgânico intelectualmente humano. Que sons, afinal, eram aqueles – o da bala, o do gatilho a ser preparado, o da granada? O de um certo som preto – ele não conseguia encontrar uma melhor definição – som preto que ele ouvia sair dos sítios onde uma bomba havia rebentado há segundos – que som eram esses? (...) E se não era nem de perto nem de longe semelhante à mistura animal-homem dos gemidos das amantes de que Klaus se recordava. Seriam então esses sons o que alguns designaram, durante a História, como sons místicos, sons que não são dos homens nem da terra? (TAVARES, 2007, pp. 86 - 87)

A narrativa traz inúmeras cenas em que a crueldade se manifesta explicitamente, enquanto, em outras, tal crueldade aparece sem a presença de derramamento de sangue, mas a partir de um silêncio carregado de violência velada, palavras impossíveis de pronunciar, não por desconhecimento da língua, mas pelo impacto da experiência do sofrimento. O narrador vai da violência da tortura e da mutilação à violência anônima, dessubjetivada e sistêmica. Esta última modalidade de violência pode ser lida no final da trama como a ponta do iceberg do que é hoje o capitalismo neoliberal ou a chamada sociedade da *performance*, segundo Byung-Chul Han²⁸.

A violência extrema, presente na maior parte da narrativa, torna-se, ao final, uma violência hipócrita, dissimulada, simbólica, praticamente imperceptível. O contexto desta narrativa de Gonçalo Tavares é mais ajustado, seguindo os critérios da topologia da violência de Chul Han, a uma sociedade soberana, sanguinária, disciplinadora e distópica, ao mesmo tempo em que é permeado por muros, celas e torturas não expostas. Trata-se, pois, de um tipo de sociedade repressiva que baseia a sua organização em uma negatividade da proibição. Em sintonia com esse quadro, consideramos válida a leitura do ensaio *Crítica da violência*, de Walter Benjamin²⁹, escrito em 1921, no qual se estabelece uma distinção entre a violência que cria o direito e aquela que preserva o direito, ou seja, uma violência que opera nos tribunais e outra que protege o direito a partir do poder de polícia.

Dentro dessa distinção, faz-se possível apontar que, em *Um homem: Klaus Klump*, os militares instauram um estado de exceção – que suspende a lei – e perseguem uma parcela da população considerada rebelde. O militarismo constitui, desse modo, uma instituição que preserva e impõe a lei no mesmo ato, mas de forma excepcional e incoerente: suprimindo-a e esmagando aqueles que se opõem a ela. Em sua obra *Sobre o*

²⁸ Para Han, a sociedade da performance é o modo mais atual adotado pelo neoliberalismo e defende uma produtividade constante em todos os âmbitos da vida humana. Até mesmo os momentos de lazer passam a compor a lógica da produtividade, uma vez que há uma expectativa social de que o indivíduo seja feliz, frequente determinados lugares, mantenha determinado círculo social, converse sobre assuntos previamente delimitados, etc. “A sociedade da performance e a sociedade ativa geram um cansaço e esgotamento excessivos. Esses estados psíquicos são característicos de um mundo que se tornou pobre em negatividade e que é dominado por um excesso de positividade” (HAN, 2017, p. 70).

²⁹ Este ensaio de Benjamin revela o seu compromisso com uma visão marxista da revolução dos trabalhadores contra um sistema institucionalizado que protege e mistifica o poder da classe dominante.

conceito de História, Benjamin ensina que “o estado de exceção em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2012)³⁰. Segundo o pensador alemão, que sempre voltou seu olhar para os invisibilizados pela história oficial, os oprimidos vivem em permanente estado de exceção. Em sua tese, Benjamin empreende sua energia com o propósito de ser capaz de enxergar o mundo a partir dos olhos dos derrotados.

Para o sujeito que passa pela experiência do sofrimento, o estado de exceção não é temporário. As existências marginalizadas de todas as conquistas, antes da suspensão do direito, ficam à mercê do poder sem a mediação de nenhuma norma, de modo que a vontade do soberano se torna lei. Aqueles que detêm o poder e os meios de produção se dedicam, em boa parte do tempo, a expor a imagem de que são eles os mantenedores da ordem e da prosperidade, de modo que, em última análise, desempenham o papel de “amigos” da massa excluída, prontos para resgatá-los da marginalidade, embora, para os “rebeldes”, não há dúvidas de que os detentores do poder são seus principais inimigos. Essa dualidade “amigo-inimigo” merece uma breve análise sobre a topologia da violência, uma vez que a imposição da força indiscriminada como meio de controle social é um dos principais mecanismos que promovem uma condição transumanizadora. Esse antagonismo se refere a qualquer manifestação macrofísica de violência que se apresenta como negatividade, ou seja, como uma violência que faz crescer cada vez mais a relação bipolar entre o eu e o outro ou entre o amigo e o inimigo.

Segundo um dos juristas do nacional-socialismo durante a Segunda Guerra Mundial, Carl Schmitt, a distinção amigo-inimigo não responde a um código binário habitual; não é uma discrepância que alude a um estado de coisas tal como o que pode ser “bom” dentro do domínio da Ética ou “feio” no domínio da Estética. O contraste amigo-inimigo é uma “realidade ôntica”, ou seja, “uma distinção existencial” (HAN *apud* SCHMITT, 2016, p. 29). Ressalte-se, portanto, que o inimigo não precisa ser moralmente mau ou esteticamente feio, uma vez que estas são distinções de natureza objetiva que

³⁰ Há de se considerar que Benjamin escreveu *Sobre o conceito de História* durante a ascensão e hegemonia nazifascista a aponta diretamente para este “estado de coisas” com a deliberada intenção de travar uma batalha contra ela. O paradoxo apontado por Benjamin é a constatação que, em uma época de tantos progressos técnico-científicos, possa ser produzido, simultaneamente, tamanhas barbáries.

não cabem no plano político em que se situa o critério amigo-inimigo de Schmitt. Para esse jurista, uma comunidade se torna política quando sente a sua existência ameaçada por um inimigo e precisa de se afirmar contra ele. Tal situação é exteriorizada durante as guerras, pois são nelas que se verifica a possibilidade real de violência que constitui a essência do político. Na luta, o inimigo é associado a termos como proscricção, banimento, ostracismo, expulsão da lei, humilhação.

Antes de ser preso, Klaus trabalhava em uma tipografia, era editor. No plano simbólico, é ele, Klaus – editor e tipógrafo – o responsável por imprimir histórias e, principalmente, “a” História. Os invasores, os militares, invadiram sua livraria e ameaçaram quebrar seus óculos, instrumentos que permitem que ele enxergue a realidade com maior nitidez. Diante dessa intimidação, o protagonista ajoelhou-se e beijou as botas de um soldado, não se envergonhando desta ação, embora, mais tarde, tenha se sentido injustiçado. A vida na guerra só tem dois significados, concluiu Klaus: com eles ou contra eles. “Se não queres morrer, beija as botas do mais forte, é isso” (TAVARES, 2007, p. 14). Como argumentou Schmitt, a inimizade é constitutiva da identidade. “O ‘eu’ resulta unicamente da defesa imunológica do outro como inimigo.” Somente diante de um inimigo o “eu” se manifesta com nitidez e clareza. A partir deste raciocínio, os “pontos altos” da política não são os momentos de reconciliação com o rival. O político, a julgar por Schmitt, não se baseia no diálogo ou no compromisso, mas “na guerra e na discórdia”. A solução dos conflitos está na “inimizade”, centrada na origem do conflito sobre o qual “funda-se o político” (HAN, 2016, p. 30). Convém evidenciar que Schmitt era um adversário determinado do parlamentarismo e não acreditava no diálogo. Segundo ele, a ditadura procede sem discussão, reduz a linguagem à ordem. Essas oposições dicotômicas irreconciliáveis também perpassam a mente do narrador de Tavares:

A boca é importante em tempos de guerra: as pessoas têm fome; em tempo de democracia os lábios mantêm a importância, mas agora são ocupados pelos discursos. A linguagem é mais ocupada em tempos de paz, [...] em tempos de guerra não há conversas, apenas informações. Frases rápidas e curtas (TAVARES, 2007, p. 128).

Nesse sentido, a ditadura procede sem discussão, reduz a linguagem à ordem e ao corpo, pois o que prevalece na guerra é uma lei não verbal, é o corpo que ganha protagonismo:

As mãos e os olhos eram o fundamento da guerra: sem mãos é impossível odiar, odeias pela ponta dos dedos, como se estes fossem o canal habitual e único de uma certa substância química má (TAVARES, 2007, p. 99).

A respeito da guerra – acontecimento que mergulha a história em noites cegas – Benjamin surpreendeu-se com a aceitação natural da humanidade pela racionalidade de um mundo construído sob a lógica da ciência e da tecnologia. O pensador alemão duvidava que a sua geração fizesse o que o mundo esperava dela, ou seja, “parar o ciclo inveterado de sangue e horror que ameaçava a humanidade na primeira metade do século XX” (REYES MATE, 2006, p. 15). Em *Um homem: Klaus Klump*, Catharina, mãe de Johana, era uma mulher com transtornos psiquiátricos, estado que afetava seriamente a sua vida cotidiana. Em seus devaneios, ela via os tanques e queria checá-los com uma agulha, fazê-los atirar mais devagar, ou então fazê-los atirar para o outro lado, para dentro. Possivelmente Catharina, como Benjamin, queria interromper o antigo ciclo de horror e sangue:

Ela queria concertar os tanques. Fazê-los disparar mais lentamente. Ou então fazê-los disparar ao contrário, para dentro. Com uma agulha, posso fazer rebentar a guerra para dentro em vez de para fora (TAVARES, 2007, p. 21).

A guerra e tudo o que a envolveu obrigou Benjamin a enfrentar alguns pensamentos extremos que foram verbalizados em fragmentos póstumos denominados *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 2020). O fato de o discurso histórico ser majoritariamente narrado do ponto de vista dos vencedores era algo que preocupava Benjamin, razão pela qual ele decidiu escrever tais reflexões nos últimos meses de 1939 e

nos primeiros meses de 1940. Nesses fragmentos, que Benjamin não pode publicar em vida³¹, ele reflete sobre o tema do conhecimento histórico e da sua relação com a realidade. Benjamin considerou o sujeito do conhecimento histórico como um componente elementar da História que assume conscientemente sua experiência de sofrimento e, conseqüentemente, luta, resiste e se indigna. O sujeito histórico é tema central na obra benjaminiana devido à sua fraqueza, porém, notável por sua atitude beligerante. Na ficção de Tavares, Klaus Klump e seu amigo, Aloh, ambos escondidos na selva, resistiram aos tanques e à linguagem dos invasores. Naquele tempo, Klaus era um sujeito resistente.

Enquanto isso, Clako, irmão de Herthe, no dia do casamento desta com Ortho, um oficial pertencente às linhas dos invasores, surge e afirma à irmã: “Estou aqui para matar o teu marido. É o oficial mais importante que ficou na cidade. Espero que me ajudes” (TAVARES, 2007, p. 64) e Herthe o ajuda. Poucos soldados dormiram com esta mulher, apenas os poderosos. Todo homem da resistência que dormiu com Herthe acordou cercado por soldados. Herthe havia entregado muitos homens aos militares, mas, certo dia, ela voltou para casa e seus pais lhe informaram que seu irmão, Clako, de 12 anos, havia desaparecido. Fugira para a floresta onde a resistência estava escondida.

No ensaio *Para uma crítica da violência*, presente em *Escritos sobre mito e linguagem* (2013), Benjamin se refere à ideia de comando, entendida como uma prescrição que não pertence ao direito positivo, mas ao sujeito. Herthe, na ficção de Gonçalo Tavares, conhece o mandamento “não matarás”, mas, apesar disso, decide transgredi-lo, talvez para responder à dupla amigo-inimigo de Carl Schmitt ou por lealdade à sua família; a verdade é que ela concorda com o pedido do irmão: matar o novo marido. A lei positiva não a atinge porque ela é protegida daqueles que estão em vias de vencer o conflito, mas o mandamento a alcança, de modo que a concepção de justiça é resolvida nela. Ao longo da narrativa, pois, Herthe sofre um processo de aleijamento de traços

³¹ A primeira edição publicada das Teses sobre o conceito de história data de 1942 e foi datilografada por Gretel Adorno, esposa de Theodor Adorno. Benjamin, por sua vez, faleceu em 1940.

humanizadores, transumanizando-se em um movimento de autopreservação que se coaduna com os interesses dos centros de poder distópicos estabelecidos.

Na tese IX de Benjamin de *Sobre o conceito de História*, surge uma figura emblemática: o anjo da História que, na tentativa de resistir à força de um furacão, olha para o passado e vê apenas cadáveres e uma pilha de ruínas. O que para os demais é uma mera "cadeia de eventos", para o anjo é "uma catástrofe única". As ruínas, os escombros, os cadáveres são elementos com os quais se tece a história: alguns serão positivos, outros negativos, mas todos eles contribuem para o cumprimento do destino do homem na terra. Benjamin desacreditava dessa "mania de pensar grande", pois significava "banalizar o sofrimento de quem paga o preço da História" (REYES MATE, 2006, p. 161).

Paralelamente a esse argumento, que situa os fatos narrados fora do desenvolvimento histórico, está a ironia distante e o orgulhoso humor negro de Leo Vast, o segundo marido de Herthe, para quem os cadáveres eram "aquele artigo organicamente imóvel" e, pior ainda, "organicamente inútil e ineficaz" (TAVARES, 2007, p. 108), que circulava entre as pessoas de baixa renda e não entre as pessoas com quem se relacionava:

Felizmente, as pessoas morrem no andar de baixo, dizia, quase sem qualquer maldade [...] Arrisco mesmo dizer que é um facto mau, um facto negativo para uma sociedade que se queira justa, pois a justiça começará na igualdade do acesso à vida e na igualdade do acesso à morte ou, neste caso, na igualdade de facilidade que a morte tem em chegar a um corpo. Claro que têm tantos filós [...] que é, em certo modo, uma compensação natural, [...] esta facilidade que têm em morrer. Digamos que a guerra é um instrumento para manter a proporção de pobres e ricos [...] os ricos [...] são avaros até na distribuição dos genes [...] E perdoem-me os pobres e as viúvas, dizia Leo Vast, divertido, mas ninguém [...] gosta de perder. Nem sequer os ricos (TAVARES, 2007, pp. 108 - 109).

Herthe nunca havia visto um cadáver, sendo os cadáveres o que eram naquela época, como dizia o marido, "artigos de grande circulação" (TAVARERS, 2007, p. 108). O

corpo humano sem vida, neste sentido, já não é propriamente “humano”. Trata-se de um objeto destituído de humanidade, pós-humano, em certa medida.

Ao contrário do exposto, Walter Benjamin nos oferece uma apreciação mais empática dos mortos. A partir de uma perspectiva messiânica da história, Benjamin defendia a leitura de projetos pessoais ou coletivos frustrados como a privação de um direito legítimo daqueles que são esmagados pela história, dos cadáveres verdadeiramente desesperados, privados da prática de seus ideais e que detêm apenas a esperança de que um dia será possível realizar tais projetos fracassados (BENJAMIN, 2009, p. 25).

Por sua vez, Ortho, primeiro marido de Herthe – por algumas horas –, era um homem sensato, um leitor de Filosofia. Herói de guerra, foi várias vezes ferido pela resistência e a esse respeito afirmou que "quando uma ferida não chega à memória é insignificante" (TAVARES, 2007, p. 59). A partir dessa ideia, é oportuno trazer para o campo de análise as categorias de memória (ou rememoração) – conceito caro a Benjamin –, bem como a noção de esquecimento. A memória, a partir dessa perspectiva, remete a todo objeto que não está mais atado à sua atualidade ou “imbuído de seu próprio tempo”, de modo que ele escapa de sua própria época e revela seu significado que conspira contra a ordem existente, numa tentativa de reordenamento tanto na esfera individual, quanto na coletividade. A rememoração, portanto, transita entre os polos positivo e negativo, cujas relações são fundamentais para a constituição de uma nova ordem e de uma apocatástase histórica, assim definida por Benjamin nas *Passagens*:

Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança do ângulo de visão (mas não de critérios!), faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante, *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica (BENJAMIN, 2018, p. 763).

No *corpus* que é objeto deste estudo, aqueles que ficaram de fora do desenvolvimento histórico, como Johana e sua mãe, internadas e abandonadas, não são – a partir de uma posição benjaminiana – indivíduos inertes, mas fazem parte de um passado frustrado no qual há uma espécie de sonolência, de modo que descobrir a vida é uma questão elementar de sobrevivência. Nesse sentido, há vida nessas mortes, nos projetos truncados de quem não conseguiu embarcar no trem da história. Benjamin, portanto, não aceitava a ideia de um passado absolutamente acabado. Os projetos que, por razões diversas, tornam-se frustrados servem para questionar a legitimidade do factual, ao mesmo tempo em que permitem que a injustiça do passado se torne presente como uma demanda por justiça. As vidas de Johana e de sua mãe poderiam ter sido diferentes e, portanto, não devem ser vistas como uma fatalidade que opera sob a instância da imutabilidade. O presente oferece a possibilidade latente de projeção do futuro, não como uma projeção dada e estabelecida, mas como um presente possível que rompe a contundência do factual.

Esse presente possível não é, entretanto, necessariamente positivo. No primeiro volume da pentalogia *O reino*, encontramos manifestações explícitas de diversas violências: física, de gênero e de linguagem. “As coisas femininas da cidade tornam-se agressivas” e “Os homens tornam-se primitivos” (TAVARES, 2007, p. 53):

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. 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...

Dois dias depois, Ivor e três soldados entraram à força em casa de Johana, agarraram-na, e Ivor violou-a (TAVARES, 2007, p. 26).

Centenas de homens disseram a suas irmãs: "deves defender a pronúncia como defendes a vagina" (TAVARES, 2007, p. 26). Nessa realidade implacável, as mães já não se

comovem quando os soldados violam as suas filhas, não choram quando se retiram: avançam, preparam o jantar, dizem às filhas: “vamos continuar, é urgente preparar comida: endireita a cama” (TAVARES, 2007, p. 31).

Paradoxalmente, após a violência atroz – ou talvez muito compreensivelmente perante a vulnerabilidade provocada pela própria guerra – Ivor e Johana estabelecem um relacionamento improvável. Naquela noite, Ivor sai de casa e Johana começa a ler um livro enquanto Catharina (portadora de morbidez mental) mantém-se deitada em seu quarto. Subitamente, Johana ouve um ruído pela janela e, em instantes, dois homens entram na casa: Klaus Klump e um companheiro de prisão. Os dois homens começam a comer na cozinha e Johana dá ao parceiro de Klaus tudo o que ele pede. Klaus Klump não diz uma palavra, enquanto Johana não chora, apenas pede para que os invasores não façam barulho, pois sua mãe, Catharina, está adormecida. Xalak – este é o nome do companheiro de Klaus – olha em direção ao quarto onde está a mãe de Johana. Esta olha para Klaus, que permanece sentado sem dizer uma palavra. Neste ponto da narrativa, outro estupro acontece, tendo, desta vez, Catharina como vítima e Xalak como carrasco. É uma cena de violência física e linguística sem recurso à palavra, mas ao silêncio, uma vez que Klaus decide permanecer imperturbavelmente mudo:

Xalak entra no quarto de Catharina que ainda dorme, e fechado por dentro, ouve-se a chave a rodar. Johana está parada no chão, a olhar para Klaus. Teme. Não se consegue mexer. Está a tremer muito, um tremor estranho, íntimo (TAVARES, 2007, p. 82).

Neste ponto, opera-se um silêncio sugestivo cuja duração vai desde os momentos que antecedem a violência sexual contra Catharina, até o ponto em que a porta do quarto é cerrada. O cenário deixa lacunas textuais em forma de mensagens implícitas (a imobilidade de Johana, que olha fixamente para Klaus; a passividade permissiva deste diante do estupro iminente) que são deixadas para que o leitor as preencha. Uma cena de violência de linguagem poderia ser exemplificada a partir do seguinte parágrafo:

De manhã, os tanques 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. [...] Os tanques passam nas ruas. As ruas têm os nomes 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 (TAVARES, 2007, p. 12).

Ao longo da narrativa, é possível identificar, como denominador comum, a violência em todas as suas instâncias e, como conceito teórico, a rememoração que visa resgatar do passado o direito à justiça e interpretar projetos frustrados, não como custos de decisões históricas, mas como injustiças ainda vigentes, seja do ponto de vista físico, seja a partir das perspectivas linguísticas e ideológicas. A partir desta constatação, cabe destacar que Benjamin discorda de Max Horkheimer, que afirma que a injustiça perpetrada contra as vítimas da história não tem reparação possível. Esta opinião discordante se enquadra com o infeliz final do primeiro volume de *O reino*. Klaus Klump e Herthe, no desfecho do romance, bem poderiam ter dado lugar, em tempos de paz, aos que tombaram na guerra. Herthe poderia ter favorecido seu irmão Clako, que ficou incapacitado após ser ferido pelos invasores, enquanto Klaus simplesmente abre mão de se portar de forma coerente com sua posição ideológica quando era membro da resistência e quando estava na prisão, onde foi submetido a maus tratos e humilhações impossíveis de serem esquecidas. O esquecimento é um crime hermenêutico, que se soma ao crime físico. Apesar de suas experiências traumáticas, Klaus Klump e Herthe optam por esquecer, ou seja, cometem o pior dos crimes.

Ainda de acordo com Benjamin, a felicidade não é uma instância inata do homem, mas do sobrevivente e da memória. Assim, a memória se opõe substancialmente ao esquecimento, resgata os mortos do passado e corrige as pendências da justiça. Por outro lado, o esquecimento mata e comete um duplo crime nas esferas física e simbólica. A este propósito, Gonçalo Tavares o afirma de forma a não deixar dúvidas. Quando estava na prisão, Klaus recebe a visita dos seus pais. O chefe da família Klump lhe diz com uma violência quase naturalizada:

Quando quiseres, tiramos-te daqui. Temos dinheiro. Está tudo tratado. Vens trabalhar conosco. Os negócios estão bem. Se vieres trabalhar conosco, rapidamente esqueces tudo (TAVARES, 2007, p. 57).

O esquecimento é o recurso utilizado pelos detentores do poder para salvar sua história, ou seja, a história que querem contar – a dos vencedores. Assim, ao final da trama de Gonçalo Tavares, quando, enfim, é implementada a democracia – regime brando para os poderosos, mas ao qual eles se adaptam bem e rapidamente – Klaus Klump e Herthe decidem passar de inimigos a amigos. É oportuno salientar que Klaus conheceu Herthe em uma de suas descidas noturnas secretas à cidade, quando, ocasionalmente, passou a noite com ela. Na manhã seguinte, os amantes foram interrompidos pelos militares, quando um número excessivo de soldados entrou na casa e Klaus Klump, ainda despido, levantou os braços enquanto Herthe nada disse e os soldados viraram-lhe as costas. Ela poderia ter beijado Klaus, mas, antes de mais nada, Herthe era uma mulher dura que sabia lidar com as forças de repressão.

Terminada a guerra, Klaus opta por esquecer ou omitir a denúncia de Herthe e colocar o dinheiro à frente da traição. De sua parte, Herthe escolhe se casar novamente, naturalmente, com um dos detentores do poder: Leo Vast, um empresário de 53 anos, dono de duas das cinco maiores indústrias da cidade. Herthe, após essas segundas núpcias, torna-se milionária e adota o nome do marido, passando a se chamar Herthe Leo Vast. Ela deu um herdeiro ao marido – Henry Leo Vast. No dia em que Henry nasceu, para surpresa do pai, os jornais anunciaram na primeira página: "A GUERRA TERMINOU" (TAVARES, 2007, p. 99). Foi neste momento e antes de tal manchete que Leo Vast pensou:

A democracia é a instalação da cobardia mútua, e tal sistema não parte nunca de uma vontade forte, de uma intenção original; pelo contrário: é consequência de uma matéria que derreteu. Não é um sistema político de material primário. É o fogo que a faz: à democracia. É o excesso de calor, o calor já não suportável que impõem a trégua da calma. E será depois o frio prolongado a reatar de novo a matéria principal, a força primeira. A democracia é um efeito da perda de força de um conjunto de homens. É ganho de fraqueza global (TAVARES, 2007, p. 103).

A família de Leo Vast resistiu confortavelmente às mudanças políticas, como todas as altas esferas da sociedade. “O dinheiro é democrático, se necessário, editorial. É uma matéria flexível por excelência” (TAVARES, 2007, p. 109). Klaus Klump, por sua vez, rapidamente se apropriou das fábricas que pertenciam a seu pai. Nos primeiros meses de operação, empregou muitos homens, mas logo abandonou esse instinto. Não se ganha muito dinheiro quando há muitas pessoas. Klaus recebeu os negócios da família "como outrora recebeu uma arma: com tranquilidade e frieza" (TAVARES, 2007, p. 111). Não muito distante dessas circunstâncias, Henry Leo Vast, filho de Herthe e do já falecido Leo Vast, herdara, paralelamente à fortuna, a ironia sarcástica do pai. A milionária Herthe, sua mãe, estava ansiosa para introduzir Henry no império da família.

Era domingo, dia de passeios e de família, e o solteiro mais cobiçado da cidade, Klaus Klump, de braço dado com sua velha mãe, cumprimentou com cordialidade Alof e a sua esposa, que trajava um vestido de particular mau gosto, não parando, no entanto, pois havia avistado, ao longe, a procissão familiar dos Leo Vast.

Herthe Leo Vast, dona do império herdado de Leo Vast, e Klaus Klump, herdeiro do império – um pouco mais modesto – da família Klump, aproximaram-se um do outro com gestos comedidos, mas com um sorriso evidente. Juntamente com Herthe Leo Vast, estavam o seu filho Henry Leo Vast, o seu irmão Clako e a bonita esposa Emília, que empurrava a cadeira de rodas. Todos pareciam alegres. A mãe de Klaus Klump, sempre com o braço em volta do filho, e já sem as capacidades perfeitas, sorria para toda a gente.

Os cumprimentos foram prolongados. As duas famílias estavam em vias de fazer um negócio importante, que aproveitava 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 deste encontro circunstancial, mas importante, encostada a uma parede, uma prostituta tentava seduzir clientes (TAVARES, 2007, pp. 114 - 115).

É possível articular essa última passagem ao pensamento de Benjamin, que utiliza a imagem da prostituta para desacreditar a ideia de realidade entendida como fato imutável:

Quem toma a realidade como um fato imóvel é como o cliente de um bordel que visita a prostituta: chega, é servido e sai, enquanto a meretriz está sempre lá, à espera do próximo cliente (BENJAMIN, 2013, p. 215).

Seguindo esta linha de raciocínio, a prostituta é, portanto, um sujeito de conhecimento histórico que passa pela experiência do sofrimento e que, a seu modo, resiste. Quando Klaus Klump está na prisão, quem o ajuda a escapar é uma prostituta que se coloca contra o regime e, como Klaus afirma, “São as prostitutas que salvam” (TAVARES, 2007, p. 78). A prostituta é a mulher oprimida, seja na guerra ou na paz, e que se destaca pelo seu valor de fraqueza. Na guerra, ela resiste, enquanto, na paz, a sociedade tenta torná-la invisível.

Retomando Benjamin, é possível perceber que, ao longo do tempo, toda violência fundadora do direito enfraquece a violência conservadora do direito, a qual é representada mediante a opressão das violências hostis a ela, situação que assim permanece até que outras novas violências ou as violências oprimidas venham a derrotar a violência estabelecida e a fundamentar um novo direito para uma decadência posterior. Tal ideia se aproxima das imagens presentes no final do romance, uma vez que, após a manchete “A GUERRA TERMINOU!”, uma violência acaba e outra se estabelece logo em seguida: a do capitalismo que, após cinquenta anos, no alvorecer do século XXI, não cessa de explorar e de se autoexplorar.

Embora Klaus Klump não seja o sujeito da sociedade performática observada por Byung-Chul Han, na qual nos autoexploramos na contemporaneidade, ele é um indivíduo que, em nome da *performance*, cede a essa mesma sociedade performática por conveniência e abre mão de alguns traços humanizadores, “transumanizando-se”. Trata-se de um personagem que adota uma postura resistente às ofensas que sofre, munido de marcada firmeza em suas convicções. No entanto, diante do advento de um regime democrático, Klaus Klump age de acordo com as exigências do dinheiro que, como insistia seu pai, Mikhael Klump, “não deve sofrer influência da alteração dos mapas. Uma invasão não existe enquanto não entrarem no nosso dinheiro” (TAVARES, 2007, p. 24), ao que Leo

Vast acrescentava implacavelmente quando estava vivo: o dinheiro oscila. É democrático e, se necessário, é ditatorial.

Não há dúvidas de que Klaus não é exatamente aquele sujeito do conhecimento histórico benjaminiano capaz de transformar o mundo. O protagonista desta trama de Gonçalo Tavares aceita passivamente o destino que lhe está reservado, qual seja, administrar os negócios da família em benefício próprio e a qualquer custo, ainda que o preço seja a sua desumanização. Nesta obra de Gonçalo Tavares, é possível perceber, nas entrelinhas, a transição da sociedade disciplinar para a sociedade performativa contemporânea. Tal sociedade neocapitalista – na qual nos encontramos hoje – não é mais regida pelo esquema imunológico amigo-inimigo schmittiano, mas por uma ambivalência desprovida de negatividade. Aqueles que detiveram o poder em algum momento tornam-se herdeiros de todos os que venceram até agora. A empatia dedicada ao vencedor é sempre boa para quem exerce a autoridade, pensamento compartilhado por Klaus Klump e Herthe.

Há, finalmente, algumas considerações finais a se registrar ao final da leitura deste primeiro volume de *O reino* de Gonçalo Tavares. Primeiramente, a perda voluntária de uma memória histórica é acompanhada por um sentimento de alternância cíclica entre guerra e paz, confirmando as teorias de Nietzsche e de Foucault, que afirmam que estamos dominados por uma historicidade belicosa, subjacente à formação da biopolítica. Paralelamente, o tempo de paz, ou tempo político, é uma extensão da guerra e, em ambos, o confronto de forças que visam à dominação está sujeito a interesses econômicos. Ecoando a visão de Nietzsche, o novo estado democrático é “o estabelecimento da covardia mútua (...) A democracia resulta da perda do poder por um grupo de homens. É uma aquisição global de fraqueza” (TAVARES, 2007, p. 85). Desta perda de força de vontade, atributo dos estados liberais democráticos, surge uma perda de força e aqui reside o efeito pernicioso dos mecanismos da biopolítica destacados por Gonçalo Tavares em *Um homem: Klaus Klump*: ao produzirem o homem, estes mecanismos tanto contrariam como ocultam o nihilismo do mundo em que vive, mas

fazem-no à custa da sua própria alienação. Identificado e individualizado no interior do Estado, o homem torna-se um instrumento, nele diluído.

Ao final da narrativa, o desespero dos personagens é entorpecido pela perda de consciência de sua real situação – afinal, Klaus Klump e Herthe parecem iniciar uma vida feliz. A promessa de salvação no progresso técnico e científico sustentado pela biopolítica submerge-os numa ilusão de liberdade política e econômica. Como enunciado no penúltimo capítulo do romance:

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

Estar apaixonado é a outra forma de exercitar a verdade.

Klaus comandava pela primeira vez os negócios da família. Não tinha medo, nem fome, nem estava apaixonado. Cada dia era, pois, um exercício novo da mentira. Já tinha feito a vida real (tinha-a feito como se faz uma construção, algo material), agora começara o jogo: ganhar mais dinheiro ou menos. Nada de essencial; mas a mentira interessante é aquela que quase parece verdade (TAVARES, 2007, p. 112).

Percebe-se, finalmente, que Klaus Klump passa a conduzir sua existência a partir de um simulacro, em que a “verdade” não é de fato exercitada. Em certo sentido, até mesmo a guerra em curso é um simulacro, uma vez que as razões que levam os homens aos conflitos armados nem sempre são evidentes. Para Baudrillard, por exemplo, o sentido da guerra não se situa mais na luta armada e a vitória estritamente militar nem é mais, tampouco, o verdadeiro objetivo. A luta se configura, pois, como uma simulação esvaziada de sentido que é utilizada como justificativa para que a “verdadeira guerra” possa, de fato, acontecer.

Sob a perspectiva filosófica – que necessariamente preenche o imaginário – a verdade conceitual é absolutamente necessária para que a verdade cotidiana (tentativa humana de realizar o que já existe na esfera do pensamento) ocorra. Neste sentido, Klaus Klump, destituído de sua humanidade e de sua subjetividade, encontra-se impossibilitado de exercitar esta verdade e passa a viver sob “uma mentira interessante (...) aquela que *quase parece verdade*” (TAVARES, 2007, p. 112, grifo nosso).

CAPÍTULO 2 - A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER: SOBREPOSIÇÃO DA TÉCNICA E PERDA DA SUBJETIVIDADE HUMANA

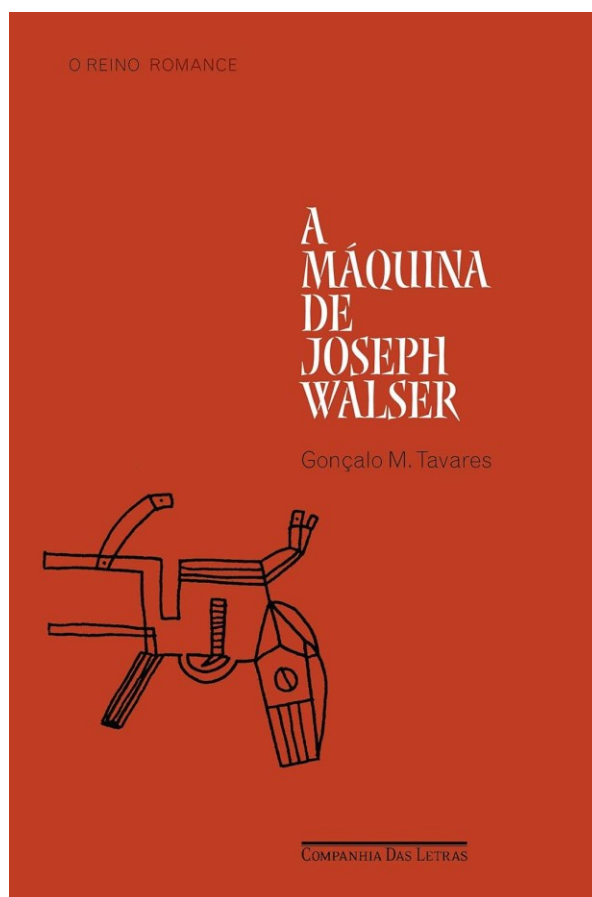


Figura 3: Capa da primeira edição de *A máquina de Joseph Walser*, publicado pela Cia. das Letras, 2010.

A máquina de Joseph Walser, segundo volume da pentalogia *O reino*, foi publicado pela primeira vez em 2004. Conjuntamente a *Um homem: Klaus Klump*, as duas obras constituem duas perspectivas sobre a mesma investigação que tem como cenário a guerra. São, portanto, duas lentes que contemplam e examinam as diferentes estratégias levadas a cabo por dois homens opostos (Klaus Klump, forte e reativo, e Joseph Walser, fraco e resignado) para sobreviver. Por se tratar, pois, de duas narrativas que partilham o mesmo cenário bélico e apresentam dois protagonistas com multividências semelhantes, não é de se surpreender que, a partir da sua quinta edição, *A máquina de Joseph Walser* passou a ser publicado em volume único, juntamente com *Um homem: Klaus Klump*.

Para enfatizar o caráter de continuidade entre as duas narrativas, ambas apresentam uma atmosfera soturna, que reduz os personagens à realidade infinitesimal de seus corpos, e nomes germânicos que remetem ao período da Segunda Grande Guerra como referente histórico da construção ficcional. Algumas imagens também são comuns às duas obras, como a carcaça de cavalo em decomposição e o atentado a Ortho, o oficial pertencente ao exército invasor. Porém, o que marca definitivamente o segundo volume da pentalogia de Gonçalo Tavares é o modo como os processos de mecanização do homem e de humanização da máquina são construídos ao longo do texto a partir de uma conceituação da técnica enquanto elemento constituidor e definidor do homem. Tal concepção aponta para a ideia de que o humano demarca seu lugar no mundo a partir de mecanismos por ele desenvolvidos e que passam a fazer parte de sua própria constituição. Assim, ao longo da narrativa de *A máquina de Joseph Walser*, observa-se a presença da invenção e da manipulação, processos que determinam a técnica, que depende de estratégias de concretização física.

Na perspectiva formal e linguística, esta obra de Gonçalo Tavares apresenta traços que reafirmam a construção tecnicista. Sua estrutura assimétrica e sem rigidez pode, sob o olhar mais desatento, suscitar uma desorganização involuntária. Dividido em três partes, *A Máquina de Joseph Walser* é composto por 27 capítulos assim distribuídos: Parte I – capítulos 1 a 8; Parte II – capítulos 9 a 23; Parte III – capítulos 24 a 27. Acrescenta-se ainda, que cada capítulo é subdividido aleatoriamente de um a cinco subcapítulos. Esse aparente desequilíbrio (a Parte II conta com 15 capítulos enquanto a Parte III contém apenas quatro) passa a fazer sentido quando a associamos à imprevisibilidade e às múltiplas possibilidades do jogo de dados tão cultivado pelo protagonista. Ao longo da leitura, percebemos que Gonçalo Tavares propõe, a todo o momento, um jogo com o leitor, repleto de anagramas, assimetrias, mensagens ocultas nos nomes dos personagens, jogos de palavras e metáforas. Ao longo deste trabalho, serão colocados em evidência alguns lançamentos de dados feitos por Gonçalo Tavares. Trata-se de um autor que escreve a partir de uma racionalidade técnica.

A natureza da técnica, de acordo com Martin Heidegger (2007), está intrinsecamente ligada ao desvelamento do ser, uma vez que a técnica é apenas uma ferramenta, um modo de lançar luz àquilo que está oculto. A etimologia da palavra “técnica” (do grego *technê*) evidencia a valorização que Heidegger atribuía a ela, na medida em que ela pode ser empregada tanto para se referir ao trabalho de um artesão e à sua habilidade no manuseio de instrumentos, quanto para a criação artística, incluindo-se, nesta última, a criação poética. Portanto, a técnica se refere tanto ao objeto e à sua instrumentalização, quanto ao próprio ato criativo, produto da cognição humana. Por isso, ainda de acordo com Heidegger, toda fabricação produtiva reside na técnica. Assim, há na técnica um potencial de transformação reconhecida pela escrita tauriana. Porém, Gonçalo Tavares problematiza as consequências decorrentes da hipervalorização da técnica.

A partir de personagens individualistas e alienados, cujas ações se tornam obsessivo-compulsivas, como é o caso de Joseph Walser, a obra de Gonçalo Tavares revela não apenas o desocultamento advindo da técnica, mas também os seus mecanismos e as suas consequências na rotina humana. No universo do autor, a técnica é, simultaneamente, inevitável e perigosa, funcionando como instância indispensável para transcender o controle humano. Se observarmos, em um movimento comparativo, alguns outros títulos e séries de autoria de Gonçalo Tavares, identificaremos a forte e onipotente presença da técnica. Se em *A máquina de Joseph Walser* o protagonista estabelece uma relação afetiva (e, algumas vezes, erótica, como será visto mais adiante) com a máquina com a qual ele trabalha, o senhor Kraus (da série *O bairro*) é fascinado pelas técnicas de manutenção do poder. Já Aaronson, em *Matteo perdeu o emprego*, corre em círculos todas as manhãs numa rotunda, acompanhando o movimento circular dos carros. A obra de Gonçalo Tavares demonstra que viver em um mundo dominado pela técnica não liberta o homem e provoca padrões de comportamento obsessivos, mecanizados, acríticos.

A técnica e a sua interferência no devir humano configuram-se como um *topos* permanente desse autor lusitano. A articulação do homem com a técnica é pautada pela

reciprocidade, não por um claro domínio humano. Ao se autorregular e se autonomizar, a técnica exige do homem a direção a tomar, mesmo sendo ela dependente deste para a sua criação. Gonçalo Tavares nos conduz, por meio de sua narrativa, a um limiar humano. Identifica-se, desse modo, uma dimensão ética presente na relação entre o homem e a técnica, sendo o contato físico com o objeto o lado visível dessa relação. Contudo, a sua utilização acarreta necessariamente fins não muito evidentes e nem sempre sob o domínio do homem. Slavoj Žižek nos ensina que, no momento em que a tecnologia penetrar todos os espaços possíveis do planeta, “então, sim, surgida de todo este tumulto, como um espectro, emerge a pergunta: e por quê? Para ir aonde? E depois?” (ŽIŽEK, 2014, p. 14).

Tendo como base esta materialidade, é possível identificar um *modus operandi* nos personagens de *A máquina de Joseph Walser* que não se restringe à vida profissional, mas alcança também a vida familiar, doméstica, quotidiana e as situações-limite. Porém, ainda que os hábitos se tornem mecanizados, o pensamento procura, muitas vezes de maneira defeituosa e infértil, encontrar algum rastro de racionalidade que possa servir como explicação para o absurdo. Somente assim o homem é capaz de sobreviver à era da completa automação.

Toda essa técnica é observada em um espaço-tempo não claramente definido. No entanto, a importância conferida ao maquinário e ao pensamento racional-positivista sugere uma era técnico-científica consolidada, que vem depois do período tratado por Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que coloca em evidência a decadência da reprodução das obras de arte em função do desenvolvimento da fotografia, do cinema e das artes gráficas. O texto de Benjamin foi escrito em uma época na qual as máquinas triunfavam graças a uma apologia pela automação observada nos países mais industrializados. Tal ufanismo técnico serviu de inspiração, anos antes, para o *Manifesto futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti em 1909, filmes como *Metropolis*, de Fritz Lang (1926) e livros como *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1932), manifestações artísticas marcadas por um conteúdo tecnicista e distópico. Há nessas obras uma clara relação entre a prevalência da técnica e o poder absolutista e

repressor, que controla todos os aspectos da vida individual e privada. Pelo fato de Gonçalo Tavares ter ambientado a série *O reino*, da qual *A máquina de Joseph Walser* faz parte, após os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, ele foi capaz de tratar os horrores desse conflito sob uma nova perspectiva, relativizando os discursos triunfalistas da guerra. De acordo com Tavares, “a brutalidade dos acontecimentos do século XX exige, a qualquer escritor, um pessimismo antropológico firme. É uma responsabilidade moral e literária” (TAVARES, 2010, p. 30). Os personagens de Gonçalo Tavares, com efeito, condicionam-se pelo confronto de um novo limiar humano caracterizado pela invasão das máquinas no cotidiano.

A presença cada vez mais constante das máquinas no dia a dia do homem resulta na ascensão de um “homem-máquina”, atento ao cumprimento de rotinas, do desempenho de suas funções mecânicas com uma competência inabalável e uma absoluta concentração na técnica que o abstrai da realidade ao redor. Os hábitos de lazer, como o jogo de dados praticado por Joseph Walser, seguem uma sequência lógica e regulamentada do divertimento, com pouco ou nenhum sinal de afeto ou empatia pelos demais seres humanos. Mais que simples operário, Joseph Walser pode ser visto como tal homem-máquina, termo que não é usado por Gonçalo Tavares na obra, mas que revela a mecanização de Walser, perceptível a todo momento.

A definição de Bernard Stiegler, segundo a qual o homem é um “animal técnico” (STIEGLER, 2006, p. 71), realidade resultante de um processo evolutivo do ser humano, ganha aqui amplo sentido. Na era da técnica, a existência sem próteses se torna inviável, admite Stiegler. Porém, Joseph Walser é uma existência em processo de perda (ele perde a mulher, perde um dos dedos da mão), como se a autodeterminação lhe fosse negada pela observância dos ritmos mecânicos de sua existência. Assim, Walser manifesta um desejo consciente de fusão com a máquina que ele opera, o que, de certo modo, possibilitaria o encontro de uma significação existencial que não é viabilizada pela via social. Walser convive, pois, de forma muito mais significativa com sua máquina do que com pessoas, incluindo sua mulher, Margha. *A máquina de Joseph Walser*, portanto,

problematiza os efeitos psicossociais da mecanização sobre o homem, de modo que o homem-máquina se configura como um de seus limiares.

A imagem de um homem-máquina que não reconhece concepções teológicas e se mantém apartado da natureza é comum no imaginário cultural do ocidente, notadamente na literatura e no cinema. Recorremos a Hannah Arendt e ao seu *homo faber*, que cria e utiliza as ferramentas para a concepção de uma realidade a qual possa dominar pela máquina, perguntando-se “se estas ainda servem para o mundo e as coisas do mundo ou se, pelo contrário, elas e os seus processos automáticos passaram a dominar e até mesmo a destruir o mundo e as coisas” (ARENDR, 2013, p. 190). Em *A máquina de Joseph Walser*, as interações entre o protagonista e a máquina ultrapassam o campo da racionalidade e alcançam o campo simbólico, muitas vezes com uma forte carga erótica, como veremos mais adiante.

Na obra de Gonçalo Tavares, as máquinas, os instrumentos, os meios de produção e as ferramentas, portanto, transcendem o mero utilitarismo técnico e passam a simbolizar um aspecto moral, uma vez que condicionam as vidas dos seus personagens. A utilização “correta” da máquina aponta para uma condição de poder, enquanto o seu mau uso é severamente punido. Joseph Walser, em um momento de descuido (e, portanto, de omissão, negligência, *humanidade*), é vencido por sua máquina, que lhe arranca o dedo indicador da mão direita, reafirmando a superioridade da técnica sobre a condição humana. Em um universo distópico como o retratado nos livros pretos de Gonçalo Tavares, a eficiência e o utilitarismo figuram em primeiro plano, a despeito da ética. Desse modo, Joseph Walser, um homem maquinico, é substituído na fábrica como se fosse parte de um mecanismo ordinário, sem mistificações ou traços de humanidade algum. Sua vida, de uma rotina quase inabalável, oculta a perplexidade de uma racionalidade mecanizada. A máquina a qual ele opera todos os dias não tem uma finalidade claramente determinada. O seu passado é impreciso, de modo que não se sabe como ou quando nasceu a sua condição de homem mecanizado.

Esta narrativa apresenta uma era da técnica tão absolutamente assimilada por seus personagens, que eles seguem, sem questionamentos, as exigências, ritmos e

propósitos impostos pela técnica. Joseph Walser é capaz de se ajustar às novas circunstâncias provocadas pela amputação de seu dedo, administrando suas próprias vivências de modo solipsista, já que são individuais e não compartilhadas. A submissão de Walser à máquina que ele opera estabelece uma automação do próprio corpo biológico, colocando-o quase como uma extensão da própria máquina. Hannah Arendt adverte que, “numa sociedade de operários, os instrumentos podem perfeitamente assumir um caráter ou função mais que meramente instrumental” (ARENDR, 2016, p. 184), de modo que o fato de a máquina ser um meio ou um fim se torna irrelevante, uma vez que o resultado final é a escravização do trabalhador. A máquina operada por Joseph Walser é tão agente quanto protagonista, cumprindo o que é esperado para o alcance da eficácia plena em termos de produção industrial (que não é explicitada na obra). Nesse sentido, Hannah Arendt nos ensina que “o labor – mas não o trabalho – requer, para obter os melhores resultados, uma execução ritmicamente ordenada, assim desaparecendo a clara distinção entre o homem e os seus utensílios” (ARENDR, 2016, p. 185). A máquina de Walser impõe-lhe um ritmo que invade o seu corpo e transcende os limites da fábrica, condicionando todo o seu cotidiano. Assim, os limites entre o corpo humano de Joseph Walser e as engrenagens de sua máquina tornam-se obscuras à medida que percebemos as relações existentes entre humano e maquinário durante o período de trabalho:

Joseph Walser envelhece, mas mantém a adoração pela “sua” máquina de trabalho e por todos os mecanismos. Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os “órgãos” estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se, provocando em Walser, por vezes, sobressaltos ridículos quando, a horas certas, às horas exactamente planeadas, o motor da máquina subitamente cessa. É aí que Walser percebe a ligação existente entre o seu corpo e a máquina. O cessar repentino provoca na sua pele um frio instantâneo, uma sensação rápida e tão desagradável que o faz, por exemplo, procurar em livros científicos a descrição pormenorizada do que sente alguém quando o coração falha (TAVARES, 2010, p. 53).

Os “sobressaltos ridículos” sentidos por Walser apontam para uma equalização no plano hierárquico. As duas instâncias (biológica e mecânica) se equivalem e, em certos

momentos, observamos até mesmo uma inversão de papéis. Percebe-se uma clara mecanização de Joseph Walser a partir do compasso de seus batimentos cardíacos, que se confundem com o som do motor da máquina. Há, pois, uma ligação entre corpo e máquina que resulta em uma sensação de dor quando ocorre o rompimento entre eles, uma vez que, reunidos, configuram-se como um único ser híbrido cujo propósito da existência gira em torno da eficácia produtiva. Esse processo de automação é “autoimpulsionado e, portanto, fora do alcance da interferência voluntária ou intencional” (ARENDDT, 2016, p. 189). Não há autodeterminação; apenas a necessidade de eficiência. Gilbert Simondon vem a nosso auxílio ao afirmar que “em um motor atual, cada peça importante está tão intimamente relacionada com as outras por trocas recíprocas de energia, que não podem ser dissociadas” (SIMONDON, 1989, p. 21).³² Somente Joseph Walser, esse homem-máquina, permite o pleno funcionamento da estrutura de produção. Isso não significa que ele não possa ser substituído, mas exige-se que o seu virtual substituto reúna exatamente as mesmas características maquínicas.

Joseph Walser demarca o seu lugar no mundo de maneira clara e definitiva. A sua alienação o impede de interferir tanto no universo particular diante da infidelidade de Margha, quanto em termos políticos, colocando-se totalmente alheio à guerra que ocorre ao seu redor. Todos os seus atos são mecanizados, o que condiz com a dinâmica de seu trabalho. Ainda de acordo com Simondon, “o objeto materializado é comparável ao objeto autoconsciente” (SIMONDON, 1989, p. 47)³³, em um processo semelhante ao que pode ser observado na natureza. Walser se concretiza, assim, como *homo laborans*, conforme enunciado por Hannah Arendt, autorregulando-se e prestando os seus serviços para o funcionamento de um sistema distópico do qual ele é peça fundamental. Para o encarregado Klober:

(...) em frente àquela máquina, não bastava estar atento como qualquer animal está atento, era ainda necessário estar atento de modo exacto, como só os humanos conseguem. A exactidão (...) é uma palavra que só

³² “dans un moteur actuel, chaque pièce importante est tellement rattachée aux autres par des échanges réciproques d’énergie qu’elle ne peut pas être autre qu’elle n’est.”

³³ “l’objet concrétisé est comparable à l’objet spontanément prouduit.”

existe e só faz sentido quando usada entre humanos (TAVARES, 2010, p. 20).

O conhecimento científico, nesse sentido, está diretamente associado à previsibilidade do método aplicado de acordo com a racionalidade humana. Em outras palavras, deve-se “ser um animal perfeito, um animal não animalesco, não imprevisível, idêntico, imutável, durante todo o tempo em que estiver defronte a máquina” (TAVARES, 2010, p. 20). Fica claro, pois, que somente a técnica interessa e o operador de máquinas deve ser, ele mesmo, um mecanismo a serviço de uma produção – muitas vezes destituída de sentido – e de um sistema dos quais ele faz parte e se submete. A estabilidade, o ritmo e a previsibilidade mecânica, pois, definem o caráter de Joseph Walser.

Paradoxalmente, a máquina, ela sim, pode ser imprevisível. Quando Walser sofre um acidente de trabalho e tem um dos dedos amputado, o que o afasta definitivamente do trabalho ao qual ele estava habituado, o encarregado Klober compara a máquina a um animal: “quatro dedos da mão direita não chegam para controlar este animal” (TAVARES, 2010, p. 85). Posteriormente, Walser reencontra sua máquina pela primeira vez após o acidente, sabedor de que a relação que o associava àquele mecanismo não mais existe. Em dado momento, ao se aproximar da máquina, ele se despede:

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

– Ainda está quente – disse. (TAVARES, 2010, p. 85)

Temos, então, um rastro de memória simbolizado por uma espécie de prolongamento do corpo do protagonista inscrita na máquina, uma vez que o dedo amputado de Walser permanece como uma reminiscência no mecanismo que o mutilou.

Essa perda biológica de parte do próprio corpo coloca em evidência a autoconsciência de Joseph Walser como mecanismo. Quando ele se depara com um cadáver no meio da rua, resultado do estado de guerra instalado na cidade, “(...) ele podia rapidamente roubar a mão direita ao morto, levá-la, e trocar depois pela sua. Para que quer ele todos os dedos se está morto?” (TAVARES, 2010, p. 132). Aquele cadáver, portanto, poderia ser tratado como um amontoado de peças sem *anima* do qual, por mais absurdo que possa parecer, seria possível desmontar e extrair uma mão – convertida em peça – que pudesse substituir o mecanismo defeituoso, ou seja, a mão direita de Walser, que teve um dedo subtraído pela máquina. O modelo de vida mecanizada que Gonçalo Tavares propõe a Joseph Walser aponta para a presença inevitável da máquina, ou seja, a própria existência humana se revela inviável sem o uso de próteses. Como homem-máquina, Walser é peça imprescindível para Klober, o encarregado da fábrica, que zela pela continuidade da existência de seu funcionário.

Gilbert Simondon afirma que os períodos de avanço tecnológico exigem a figura do “mecanólogo”, entendido aqui como um “psicólogo das máquinas”³⁴ e “sociólogo das Máquinas”³⁵, ocupando-se em promover a intermediação entre homens e máquinas (SIMONDON, 1989, p. 149). O mecanólogo deve se ocupar do estudo da “mecanologia”, ciência que se dedica a compreender “os esquemas de funcionamento dos objetos técnicos”³⁶ (SIMONDON, 1989, p. 48). Nessa direção, a oposição entre homem e máquina será eliminada (STIEGLER, 2006, p. 36). Uma vez que tal oposição não existe em *A máquina de Joseph Walser*, o mecanólogo atua como manipulador, garantindo que a técnica esteja a serviço daqueles que detêm o poder, traço típico de sociedades distópicas. A função do encarregado Klober é exatamente assegurar que as máquinas e a técnica sejam empregadas desse modo. Para isso, um dos expedientes lançados por Klober é manter Joseph Walser como peça formatada de um mecanismo:

³⁴ “*psychologue des machines*”

³⁵ *sociologue des machines*

³⁶ *des schèmes de fonctionnement des objets techniques*

Em tempo de paz ser patriota é ser covarde!, porque é fácil demais; 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 (TAVARES, 2010, p. 48).

Klober exerce domínio sobre Joseph Walser, que não encontra resistência diante de sua subserviência e apatia. De certa forma, Klober anuncia a Walser o advento da era da técnica e condiciona o seu pensamento por meio da linguagem. Ao perceber a aproximação de um novo *status quo* trazido pela guerra em curso e suas respectivas máquinas, Klober faz um alerta a Walser, que deve estar preparado:

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 (TAVARES, 2010, p. 14).

Para Klober, o horror da guerra é uma questão menor, se comparada ao triunfo da técnica simbolizado pelas máquinas. Walter Benjamin explora esse tema com muita propriedade ao enunciar os riscos desse tipo de pensamento, que suscita tão somente uma “guerra imperialista (...) determinada pela discrepância gritante entre os gigantescos meios que a técnica dispõe, por um lado, e um mínimo esclarecimento moral desses meios, por outro lado” (BENJAMIN, 2012, p. 95). Klober, finalmente, deseja que Walser exerça o papel de peça de um mecanismo que ultrapassa a sua máquina.

A alegoria dos indignos “sapatos sujos e gastos” de Walser remete a uma estética política higienizadora que se aproxima do triunfo fascista na Alemanha da década de 1930. Para Benjamin:

O fascismo tende para a estetização da política. À violentação das massas, que o fascismo subjuga no culto de um Führer, corresponde a violentação de todo um aparelho que ele põe ao serviço da produção de valores de culto (BENJAMIN, 2012, p. 236 – itálico do autor).

Em *A máquina de Joseph Walser*, o contexto social acompanha esses valores, como podemos observar o que nos conta o narrador após a detonação de uma bomba: “As desgraças são benéficas para o aparecimento de Príncipes fraternos, disponíveis para exercer a civilização” (TAVARES, 2010, p. 64). Essa função é assumida por Klobler em relação a Joseph Walser, cuja personalidade vai ao encontro das pretensões totalitárias dos centros de poder, graças aos automatismos que o caracterizam. Walser tem controle sobre seus impulsos, é submisso, cumpre o que os detentores do poder esperam dele. A condição mecanizada de Joseph Walser fica evidente quando ele subjuga a inteligência a um conjunto de instruções, desenvolvendo um raciocínio mecânico e pragmático, cujo equivalente é a sua coleção de peças, cuidadosamente organizada. Em outros aspectos da vida, Walser se mantém neutro e não emite qualquer espécie de questionamento:

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 (TAVARES, 2010, p. 30).

Para não ficar qualquer dúvida quanto às noções de hierarquia e poder existentes entre Walser e Klobler, o encarregado se dirige ao operário com as seguintes palavras:

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? (TAVARES, 2010, p. 13).

Nessa passagem, fica evidente que Joseph Walser não evoluirá e que o seu interesse se limita à continuidade do trabalho. Essa dependência cega perante a atividade laboral e, sobretudo, à técnica apresenta alguns riscos apontados pelo filósofo e arquiteto francês Paul Virilio no filme documental *Penser la vitesse*, dirigido por Stéphane Paoli.³⁷ Para Paul Virilio, a invenção da técnica supõe a invenção de seus acidentes de percurso: “nós estamos em um momento acidental”³⁸ (VIRILIO, 2008). O triunfo da máquina operada por Joseph Walser, contudo, representa uma incompatibilidade com tal consideração de Virilio, uma vez que, para Klobber, o acidente será sempre um acontecimento estranho, mas não sério o bastante para interromper ou desestabilizar a produção.

Em *Breves notas sobre a ciência*, Gonçalo Tavares assinala que “as máquinas são não apenas um prolongamento do corpo, mas um prolongamento do pensamento” (TAVARES, 2006, p. 132). Partindo desse pressuposto, percebe-se que as máquinas são fruto de uma elaboração mental do homem. Essa enunciação de um caráter inventivo entra em choque com o desejo manipulado por Klobber de uma evolução técnica que suplantasse as ideias inovadoras (e, portanto, incontroláveis). Eis o porquê dos elogios conferidos a Walser, uma vez que ele integra a categoria de “todos os homens minimamente sensatos e de raciocínio útil” (TAVARES, 2010, p. 48) e, portanto, marca o seu lugar no mundo como peça de um mecanismo previsível cuja utilidade só é realmente conhecida por aqueles que controlam o poder.

A obra de Gonçalo Tavares pressupõe uma divisão bem marcada entre os detentores do poder e os operários. Enquanto aqueles que estão no controle retêm o saber, dominam a técnica e são, em grande medida, invisíveis (não se sabe, por exemplo, quem são os perpetradores da guerra), a força de trabalho se transforma em homens-máquina, aqueles que cumprem ordens sem questionamentos e sem falhas. Entre os gestores do poder, contudo, apenas o encarregado Klobber reúne evidências que poderiam classificá-lo como cientista, graças ao modo metódico a partir do qual ele interpreta o seu

³⁷ Este filme, lançado no Brasil sob o título *Pensar a velocidade*, traz uma reflexão sobre a velocidade do mundo globalizado e as consequências do progresso e da aceleração da história.

³⁸ “*Nous sommes dans un temps accidentel.*”

tempo e guia o comportamento de Walser, acumulando os papéis de sociólogo e psicólogo (como mencionado anteriormente, Simondon o consideraria um mecânico). A dicotomia constatada entre as personalidades de Walser e Klobner, provenientes de posições díspares na hierarquia social, reafirma as ameaças de uma sociedade direcionada para a hipervalorização irrefletida da técnica. Observa-se um contexto político, no qual as peças mecânicas (grupo ao qual o próprio protagonista pertence) são substituíveis, enquanto o totalitarismo desenvolve estratégias para consolidar o poder. Por essa razão, Klobner atribui valor ao ritmo inalterável de Walser, uma vez que este é previsível e manipulável, capaz de superar a própria guerra em curso.

Tal mecanização se confunde com o próprio conceito de bem-estar social, na medida em que os homens-máquina começam a se tornar reais e engrenagens, eles próprios, de um simulacro de felicidade, reafirmando a dependência da técnica. Hannah Arendt discorre sobre os perigos decorrentes dessa dependência ao afirmar que “o que distingue a era moderna é a alienação em relação ao mundo e não, como pensava Marx, a alienação em relação ao ego” (ARENDR, 2013, p. 317). Ao se colocar alheio ao estado de guerra e às pessoas que o cercam, Walser sustenta um absoluto rigor e disciplina em suas rotinas individuais. A sua relação com a máquina e os pensamentos que ele nutre em relação a ela tornam-no único, mas o mantém na condição de criatura maquinal, como ele mesmo admite:

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 (TAVARES, 2010, p. 53).

Joseph Walser se assume, pois, parte de um mecanismo, e o acidente que sofrera ganha o significado de momentânea disfunção que o obriga a ser substituído. A responsabilidade por essa falha – que lhe custara um dos dedos da mão direita – é toda dele, Walser, enquanto a máquina permanece isenta de qualquer culpa. Joseph Walser não faz exigências a sua máquina e demonstra uma dependência tal qual aquela

observada em relação a um órgão vital. Martin Heidegger adverte sobre os perigos da escravização imposta ao homem pela hipervalorização da técnica ao afirmar que “estamos dependentes dos objetos técnicos que até nos desafiam a um sempre crescente aperfeiçoamento” (HEIDEGGER, 2007, p. 23). Joseph Walser, com efeito, mantém-se subjugado pela técnica:

Joseph Walser sentia-se, de facto, observado por ela, pela “sua” máquina. Eram para ele claras as hierarquias das duas existências: a máquina era de uma hierarquia superior: poderia salvá-lo ou destruí-lo; poderia fazer a sua vida repetir-se, quase infinitamente, ou poderia, pelo contrário, de um momento para o outro, provocar uma alteração súbita nos seus dias. Joseph Walser nunca percebia melhor o seu papel de empregado, a sua existência subserviente em relação ao exterior, do que em frente à máquina, em plena execução de seu ofício. A subserviência que se poderia notar nele face ao encarregado Klobner era perfeitamente insignificante quando comparada com a que exibia no seu trabalho, encostado à máquina, abraçando-a ou combatendo-a (de acordo com o ponto de vista) (TAVARES, 2010, p. 21-22).

Apesar de representar uma ameaça, uma vez que seus mecanismos e engrenagens são capazes de ferir e mutilar, a máquina acaba por tornar-se um ente familiar, gerando uma conexão afetiva. Em *Preocupações de um pai de família* (1999), Kafka apresenta as reflexões de Odradek a respeito do hábito e da dependência por tudo aquilo que é familiar, ainda que as afinidades ou as utilidades não sejam claras. Diferentemente da máquina operada por Joseph Walser, o ser descrito por Kafka é capaz de se mover, estabelecer diálogos com os moradores da casa, aparecer e desaparecer. Ao final, o narrador kafkiano declara: “não parece que faça mal a ninguém, mas é-me quase dolorosa a ideia de que me pode sobreviver” (KAFKA, 1999, p. 249). No plano real contemporâneo, observamos com assombro a ascensão das inteligências artificiais que interagem de modo cada vez mais íntimo e complexo com o ser humano.

Em uma entrevista concedida ao *Jornal de Letras* em 20 de outubro de 2010, Gonçalo Tavares afirmou que “os instrumentos que usamos mudam a nossa percepção” (TAVARES, 2010). *A máquina de Joseph Walser* condiz plenamente com esta perspectiva,

uma vez que seus personagens são criaturas urbanas de uma era absolutamente tecnológica. A natureza e a transcendência ignoram a prevalência da técnica. As máquinas se destacam como instrumentos e como testemunhas da eficiência da lógica humana. São elas que proporcionam ao homem os meios de sobrevivência:

A cidade é eficaz. No céu há um outro mundo impávido. (...) A cidade respira. Fala-se em vindimas longínquas, os frutos prosseguem vindos de todas as direcções: crescendo das árvores, invadindo as propriedades dos homens. A natureza ignora pressupostos mecânicos, euforias de hélices de helicópteros ávidas por demonstrar habilidades mortais (TAVARES, 2010, p. 35-36).

Em *Breves notas sobre a ciência*, Gonçalo Tavares afirma que “todo acto do homem é acto de homem. (E a ciência é acto do homem)” (TAVARES, 2006, p. 23). No entanto, a despeito de ser uma criação humana, a técnica parece evoluir de acordo com mecanismos próprios. Por princípio, a técnica deveria colocar a natureza submissa ao homem, mas, em alguns casos, ela acaba por desencadear processos naturais que colocam o homem em risco, como no episódio do acidente de Walsler.

Outra consequência da hipervalorização da técnica é a alienação. Nesta perspectiva, Walter Benjamin nos diz que “a alienação de si próprio atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 2012, p. 241). Nessa alienação de si e do mundo ao redor, os deuses também perdem qualquer supremacia, uma vez que há uma transferência do culto (outrora direcionada aos deuses) para a máquina, instrumento destinado ao serviço humano. Joseph Walsler necessita da máquina, “fundamento da sua existência real”, por ser “aquilo que o salvava” (TAVARES, 2010, p. 21). A máquina, operada de acordo com a técnica, torna-se um mecanismo autônomo dedicado exclusivamente ao trabalho entendido aqui como uma repetição de gestos. A revolta, por consequência, perde sua razão de ser na obra de Gonçalo Tavares.

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 do céu, anunciando máquinas e ódios aéreos (TAVARES, 2010, p. 23).

Bernard Stiegler chama a atenção para o homem como fenómeno paradoxal, pois este é capaz de se transformar em ser vivo, “caracterizado em suas formas de vida pelo não vivo”³⁹ (STIEGLER, 2008, p. 64). De fato, Gonçalo Tavares explora os efeitos do não vivo nos comportamentos de Joseph Walser, este homem-máquina.

Até mesmo diante da guerra ao redor, Joseph Walser se mantém indiferente quanto aos perigos que o cercam e se atém tão somente aos limitados alcances de seu campo de experiências. Para Walser, apenas a sua máquina representa um perigo real, já que é ela que comanda as suas ações e inviabiliza qualquer transcendência. A máquina não segue os desígnios, nem os comandos de Walser. Seu único espectro regulatório é o tempo, representado pelo passar das horas no relógio. De fato, os horários são os únicos responsáveis por quebrar, de tempos em tempos, a união entre Joseph Walser e sua máquina nos intervalos do trabalho.

Em *Metropolis*, de Fritz Lang, grande expoente do cinema distópico, operários de uma fábrica existente no submundo manipulam e, literalmente, seguram os ponteiros de relógios ao invés de trabalharem em linhas de montagem para assegurarem o funcionamento ininterrupto da fábrica. Tanto *Metropolis* quanto *A máquina de Joseph Walser* aludem ao domínio da técnica, simbolizando o triunfo do ritmo incansável do trabalho por meio do controle sobre o próprio tempo.

Como criação da genialidade humana, as máquinas possibilitam a realização de diferentes tarefas e se destacam por suas funcionalidades. Em *A máquina de Joseph Walser*, as “próteses” que definem o protagonista consistem em sua máquina, nas peças

³⁹ “Caractérisé dans ses formes de vie par du non-vivant.”

de sua coleção de objetos metálicos e nos dados. Assim, o campo dos afetos de Walser se manifesta de modo mais evidente quando ele está próximo desses objetos.

A tentativa de domínio sobre a técnica – que se revela, ao final, fracassada – fica ainda mais evidente quando percebemos que *A máquina de Joseph Walser* revela o homem em um relacionamento ambivalente com a máquina, marcado ora pelo confronto e pela ameaça, ora pela dependência e pela erotização da relação entre o protagonista e a máquina. Esta, entendida como prótese de um homem robotizado, possibilita diferentes ressignificações do humano que ultrapassam a natureza e a transcendência. De acordo com Giorgio Agamben, “o verdadeiro humano é tão somente o lugar de uma indecisão incessantemente atualizada, em que as cesuras e a sua rearticulação são sempre deslocadas e movidas” (AGAMBEN, 2011, p. 58). Joseph Walser aparta-se da natureza e do divino e não cria uma zona de exceção no sentido atribuído por Agamben, na medida em que esta se torna vazia, por ser ponto de interseção e, portanto, aberta a diferentes interpretações. Walser se mantém estritamente conectado à *technê*, que o molda como homem-máquina. O conceito de felicidade para este personagem, portanto, é submetido às máquinas, aos mecanismos, às engrenagens, ao concreto:

A felicidade foi já reduzida a um sistema que as máquinas entendem, e no qual podem participar e intervir. Já nenhuma felicidade individual é independente da tecnologia, amigo Walser. Se quiser números, podemos brincar aos números: a felicidade individual de um dia depende, vá lá, 70% da eficácia material das máquinas (TAVARES, 2010, p. 16).

A felicidade é, pois, vista como um sistema na obra de Gonçalo Tavares, sem mistificações. Somente a partir de um sistema é possível tornar-se uma parte que integra os mecanismos que regem a realidade, mas é necessário estar atento. A máquina operada por Joseph Walser não perdoa distrações, característica essencialmente humana, e pune aquele que se distrai. Mesmo após o acidente, Walser permanece dependente do contato com mecanismos artificiais. Ele “amava a sua máquina” (TAVARES, 2010, p. 21); quando manipula os dados nos jogos de sábado, sente “um prazer físico imediato” e uma

“excitação inexplicável” (TAVARES, 2010, p. 28); nos momentos em que manuseia a sua coleção de objetos metálicos, Walser se sente “reconfortado” (TAVARES, 2010, p. 74). Dessa forma, Joseph Walser só encontra empatia quando estabelece contato com sistemas e mecanismos lógicos, maquinais. O concreto figura sempre em primeiro plano, enquanto os desejos espirituais e imateriais parecem adormecidos. Com base nesse pressuposto, Klobler chega a anunciar que “ser feliz já não depende de coisas que vulgarmente associamos à palavra Espírito. Depende de matérias concretas. A felicidade humana é um mecanismo” (TAVARES, 2010, p. 16). Nesta perspectiva, as vidas dos personagens de *A máquina de Joseph Walser* se limitam a uma profelicidade que nunca se realiza, o que dá margem para o questionamento da satisfação de Walser experimentada a partir da sua coleção e do seu jogo de dados.

Walter Benjamin faz uma reflexão sobre as figuras da coleção e do colecionador em *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*, ensaio presente em *Rua de mão única*. Para o pensador alemão, “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 2012, p. 228). O fato de as pequenas peças metálicas que compõem a coleção de Joseph Walser não deterem valor econômico e, portanto, da dependência financeira (à qual o próprio Walser se submete) fazem com que elas sejam inseridas à essência desse colecionador, suspendendo-o temporariamente da roda do capital. Dialogando com os conceitos de Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin nos fala sobre a espacialidade da coleção. Embora exista um jogo espiritual, mental, temporal, psicológico e gestual, a noção de “limiar” pode ser explicada pelo conceito de “entre lugar”.

O conceito de Schwelle, limiar, soleira, umbral, *Seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente, de transições; em alemão, registro do *Übergang* (GAGNEBIN, 2014, p. 36).

A partir desse fragmento de Gagnebin, percebe-se como o texto de Benjamin é uma metáfora sobre esse “trazer para a coleção”, “ultrapassar a soleira da porta do colecionador”.

No que diz respeito ao jogo presente na obra de Tavares, recordamos que, para Heráclito, “o tempo é uma criança jogando dados” e percebemos o devir como fonte de renovação da vida, ou seja, caso o movimento perene do devir fosse interrompido, a vida seria extinta. Paralelamente, sendo o tempo caracterizado por um movimento lúdico, ele se torna isento de uma responsabilidade moral frente às modificações observadas na natureza. Não há, portanto, traços de felicidade real na obra de Gonçalo Manuel Tavares, a não ser um arremedo de felicidade conformada, moldada a uma rotina mecanizada, alienante e passiva, que faz da vida de Joseph Walser uma existência sem alternativas. A esse propósito, Klobner chega a apontar um “espanto do século” quando se refere à possibilidade de uma total programação da existência:

Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exatamente o que queremos que aconteça. Tornámo-nos redundante o futuro, e aqui reside o perigo. Se a felicidade individual depende destes mecanismos e se torna também previsível, a existência será redundante e desnecessária: não haverá expectativas, luta ou pressentimentos. Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser (TAVARES, 2010, p. 151).

Aldous Huxley (2011) provoca reflexões semelhantes em *Brave new World*, romance que propõe um retrato ficcional da humanidade no ano 2540. Já no início da narrativa, o diretor do centro de fertilização de Londres (laboratório no qual os seres humanos são concebidos em tubos de ensaio) comunica a alguns estudantes que a transformação de um único zigoto em mais de noventa embriões é uma “melhoria prodigiosa, você há de concordar, da natureza”⁴⁰ (HUXLEY, 2011, p. 4). Há, na obra de

⁴⁰ “*Prodigious improvement, you will agree, on nature.*”

Huxley, uma inquestionável certeza sobre a superioridade humana demonstrada materialmente pela técnica.

Como anteriormente argumentado, Heidegger adverte para os perigos de uma escravização dos homens, que se tornam “dependentes dos objetos técnicos” (HEIDEGGER, 2007, p. 23). Para o pensador alemão, uma dependência como essa afastaria o homem da reflexão filosófica e favoreceria a sua despersonalização. Ao privilegiar o pensamento técnico, calculista, o ser humano se afasta de qualquer revelação propriamente humanizadora. Se em *A máquina de Joseph Walser* percebemos um condicionamento do protagonista que age como mera peça de uma engrenagem baseada em cálculos e em formatos que garantem o bom funcionamento dos mecanismos, a sociedade descrita em *Brave new World* controla os habitantes desde sua concepção, com base em uma estrutura ultrapassada para legitimar os processos utilizados:

As rodas devem girar constantemente, mas não podem girar sem cuidado. Deve haver homens para cuidar delas, homens tão firmes quanto as rodas nos eixos, homens sãos, homens obedientes, estáveis em contentamento. Choram: meu bebê, minha mãe, meu único, único amor; gemendo: meu pecado, meu Deus terrível; gritando de dor, murmurando com febre, lamentando a velhice e a pobreza – como eles podem cuidar das rodas? E se eles não puderem girar as rodas... Seria difícil enterrar ou queimar os cadáveres de milhares de milhares de milhares de homens e mulheres (HUXLEY, 2011, p. 36).⁴¹

Walter Benjamin considera ilusão a ideia imposta ao operariado segundo a qual o trabalho o integraria ao “progresso técnico” (BENJAMIN, 2012, p. 15). Os personagens de *Brave new World* se conformam a uma sociedade subjugada por um regime totalitário a partir de uma alienação que se baseia no conforto e na racionalidade técnico-científica que possibilitam uma “felicidade controlada”, uma vez que até as mais claras

⁴¹ *Wheels must turn steadily, but cannot turn untended. There must be men to tend them, men as steady as the wheels upon their axles, sane men, obedient men, stable in contentment. Crying: my baby, my mother, my only, only love; groaning: my sin, my terrible God; screaming with pain, muttering with fever, bemoaning old age and poverty – how can they tend the wheels? And if they cannot tend the wheels... The corpses of a thousand men and women would be hard to bury or burn.*

manifestações de euforia são previstas. Algo muito semelhante é observado na trama de Gonçalo Tavares:

A única hipótese de sermos permanentemente racionais é obrigarmos a emoção a manter-se, em qualquer circunstância, a um nível constante. Como o óleo numa máquina, gracejava Klover, que deve permanecer entre determinados limites para se manter a eficácia. Quatro dedos da mão direita não chegam para controlar este animal, disse Klover a Joseph no dia de regresso (TAVARES, 2010, p. 85).

O apego à razão é, pois, interessante somente na medida em que autoriza a continuidade de um estado emocional que se mantém submetido a um controle centralizado. Mais uma vez, a máquina se apresenta como modelo para o homem, uma vez que ela é constante e seus mecanismos se harmonizam entre si em prol de uma eficácia indubitável. Ao contrário, contudo, da euforia verificada em *Brave new World*, Joseph Walser se mantém estável e eficaz, sendo a ele vedados os prazeres sociais. Na obra de Gonçalo Tavares, o totalitarismo distópico é, por vezes, envolto em um desejo de plena eficiência, que determina, por fim, a anulação de Walser. O modelo mecanizado da sociedade não proporciona felicidade ao protagonista, mas o afasta de seu objeto simbólico de afeto tão logo ele tem um dos dedos da mão direita decepado:

A tristeza de Walser era, teremos de o dizer de novo, lógica e racional; era aquilo que podemos expressar como: melancolia infiltrada nos sentimentos da eficácia. Havia nele a sensação de que fora expulso de um mundo, do mundo das máquinas, e que já não era tolerada a sua presença. Tendo perdido um dedo perdera também as condições que impunham respeito a esse outro universo (TAVARES, 2010, p. 86).

Joseph Walser se resigna sem qualquer resistência à sua substituição como peça permanentemente danificada. No lugar da revolta, observa-se uma profunda melancolia revelada quando Walser acaricia a máquina que está momentaneamente parada. A possibilidade de bem-estar do protagonista – que não chega a ser um estado de felicidade

– limita-se à sua integração à sociedade técnica pautada pela razão e pela lógica decorrentes de um princípio alienador.

No que diz respeito às manifestações de afeto de Joseph Walser, estas se concentram nos mecanismos que o cercam. Para este homem-máquina, as ferramentas de trabalho, a sua coleção de objetos metálicos e o jogo de dados constituem fontes de relativo conforto que o situam no mundo, embora submetidas a uma personalidade contida. Este apego a materiais que exigem técnicas para serem vivenciados revelam uma dependência incontornável perante a racionalidade. Para Walser, os comportamentos que definem a sua individualidade estão ligados à “sua” máquina:

A biografia de um Homem era, no fundo, o que os seus músculos haviam feito. Cada acontecimento individual poderia assim ser, não reduzido, mas assemelhado – era o sinal de igual, de idêntico, e não uma diminuição, não um roubo – poderia ser assemelhado, então, a um somatório de gestos tal como uma máquina, por mais complexa que fosse, e por mais espantosas que fossem as suas acções, não deixava de ser um somatório de peças que sob determinadas circunstâncias agiam. Ele não considerava justo que o Homem, apenas por conseguir refletir sobre o mecanismo da sua existência, pudesse orgulhar-se de uma diferença absoluta em relação às máquinas (TAVARES, 2010, p. 128).

Sob esta perspectiva, o maquínico define o homem, provocando reflexões de ordem ética em Joseph Walser. Seria, assim, justo que homens e máquinas se considerassem, em certa medida, iguais, sem “diferença absoluta”, uma vez que é somente a partir do esforço conjunto entre eles que a construção da História se torna possível. Por meio da criação de ferramentas que constituem os meios de produção, o homem escreve a sua própria biografia. O concreto invade, assim, o plano imaterial.

Joseph Walser se coloca à parte do conceito de “homem construtor de mundo”, de Heidegger. Em *A origem da obra de arte* (2010), Heidegger defende que o “mundo nunca é um objeto que está ante nós e pode ser instituído. O homem é o sempre *inobjetal* a que estamos submetidos” (HEIDEGGER, 2010, p. 35). De acordo com o filósofo, a *technê* – que se manifesta em objetos técnicos e nas obras de arte – revela a essência de seu criador.

Para Joseph Walser, porém, esta superioridade do gênio humano não é observada. Na visão crítica do narrador, a ação funciona enquanto meio que concretiza o objeto, produzindo consequências mais importantes e imediatas do que os pensamentos. Nesse aspecto, as ações e os gestos têm relevância maior que os pensamentos, como é possível observar na falha de raciocínio do personagem Fluzst, que, de forma inábil, comete um atentado a bomba, deixando vestígios que identificam a sua autoria e, como consequência, resultam na detenção e na execução sumária do companheiro de trabalho de Joseph Walser. A ineficiência do poder de reflexão provoca, assim, o fracasso da ação.

Opondo-se à metafísica de Heidegger em relação ao objeto técnico, Gilbert Simondon nos diz que “não é anterior ao seu devir, mas está presente em cada estágio deste devir”⁴² (1989, p. 20), constatando a contínua atualização das peças mecânicas. Desse modo, a técnica se configura como uma estrutura autorreguladora que, em última instância, é capaz de provocar a servidão do homem. *A máquina de Joseph Walser* expõe esta supremacia por meio de cenários nos quais as máquinas se colocam em todos os lugares – são oniscientes e onipresentes, substituindo os papéis próprios atribuídos ao divino – e invadem a vida humana em sua subjetividade e em suas relações com o espaço onde circulam.

Nesse ínterim, um paralelo entre o filme *Metropolis* e a obra de Gonçalo Tavares se revela pertinente. Na produção cinematográfica de Fritz Lang, uma cidade futurista é descrita como um *topos* em cujo subsolo há milhares de trabalhadores empenhados na perpetuação ininterrupta do funcionamento das máquinas e, por extensão, da própria cidade. Maria, personagem-chave em uma civilização dominada pela técnica, reconhece a inevitabilidade da máquina e indica a necessidade de encontrar um intermediário entre os comandos que partem do cérebro e as suas execuções conduzidas pelas mãos. Esse entrelugar entre pensamento e ação é simbolizado pelo coração. Curiosamente, o coração de Joseph Walser segue o compasso rítmico de uma máquina, de modo que a racionalidade, o campo dos afetos e as ações deveriam se integrar harmoniosamente. Enquanto a desatenção momentânea de Walser lhe custa um dedo, outra falha humana

⁴² Est ce qui n'est pas antérieur à son devenir, mais présent à chaque étape de ce devenir.

causa a explosão de uma máquina no submundo de *Metropolis*. Não por acaso, essa máquina carrega o nome bíblico Moloch, divindade que sacrificava crianças e que, no filme, torna-se um monstro triturador de homens, vítimas do holocausto de uma época. Logo depois do acidente e diante de sua máquina, Joseph Walser se sente fracassado, restando-lhe apenas “uma sensação de culpa. Era ele que a tinha abandonado” (TAVARES, 2010, p. 85). Em *Metropolis*, por seu turno, há um assombro perante o poder exercido pela máquina, que supera as potencialidades de seus criadores.

No campo dos afetos, Joseph Walser não necessita de intermediários que o conectem à sua máquina, contrariando o que acontece em *Metropolis*. Como homem maquinico que é, Walser estabelece uma relação de empatia com sua máquina, diferentemente dos outros relacionamentos de sua vida. Essa identificação com a técnica torna Joseph Walser uma peça pertencente a um mecanismo maior, que permite uma autorreflexão desse personagem sob uma perspectiva material e concreta.

Os seus olhos como que haviam ganho, com os anos, uma nova qualidade, uma qualidade roubada a um instrumento prático e funcional: a régua. E sendo assim, em pouco tempo, Walser construíra mentalmente um sentimento afectivo ligado a medidas concretas. Emocionalmente, e era de emoções que se tratava – por vezes mesmo de tremor, receio, ansiedade –, emocionalmente, para Walser, era completamente diferente ver no espaço, qualquer que ele fosse, uma peça metálica com dimensões maiores que dez centímetros ou uma outra com dimensões menores. A régua que fora, em primeiro lugar, um instrumento afectivo (muito cedo Walser abandonara a ideia de que a régua estava ao serviço exclusivo da objectividade científica), com o tempo alterara o seu estatuto, e essa “afectividade métrica” havia sido transferida para a sua própria percepção. As dimensões de uma peça metálica poderiam assim provocar-lhe excitação ou desapontamento (TAVARES, 2010, pp. 80 - 81).

Os olhos de Joseph Walser passam a funcionar, portanto, como uma régua, instrumento técnico que substitui a visão pela medição, o que permite o acesso a emoções e afetos. Assim, a técnica passa a se infiltrar no próprio corpo de Walser, condicionando o modo como ele percebe a realidade. Contrariando o conceito defendido

por Heidegger, segundo o qual o objeto (ou “prótese”) é “algo fabricado pela mão do homem cujo traço fundamental é a sua utilidade” (HEIDEGGER, 2010, p. 21), os mínimos objetos interessam a Walser pela afinidade estabelecida entre eles.

As manifestações emotivas mais evidentes de Joseph Walser partem do contato que ele estabelece com as peças mecânicas, uma vez que elas apresentam um mundo perfeitamente ordenado e estável. Essa previsibilidade da máquina enquanto prótese atrai particularmente o protagonista, opondo-se ao que ele assiste no exterior (a guerra que foge do seu controle). Máquinas e hábitos maquinais configuram-se num plano que concede uma sensação de segurança. Em *Embargo*, obra de José Saramago, há um extremismo da relação de dependência do homem em relação à máquina, numa subordinação destrutiva, pois, por razões não conhecidas, o protagonista fica preso no interior de seu veículo, um “casulo quente e embaciado que o isolava do mundo” (SARAMAGO, 2010, p. 54). O objeto técnico se torna atraente num primeiro momento: “ali, dentro do automóvel, de jornal aberto sobre o volante, fumando enquanto esperava, havia um calor agradável, como o dos lençóis” (SARAMAGO, 2010, p. 45). No entanto, ocorre uma rápida alteração de percepção, que acarreta na sensação de estar confinado em uma prisão:

O que estava a passar-se era absurdo. Nunca ninguém ficara preso desta maneira no seu próprio carro. Tinha de haver um processo qualquer de sair dali. À força não podia ser. Talvez numa garagem? Não. Como iria explicar? Chamar a polícia? E depois? Juntar-se-ia gente, tudo a olhar, enquanto a autoridade evidentemente o puxaria por um braço e pediria ajuda aos presentes, e seria inútil, porque o encosto do banco docemente o renderia a si (SARAMAGO, 2010, p. 52).

Observamos certa semelhança entre o constrangimento do protagonista de Saramago e o embaraço de Joseph Walser, que não permite que outras pessoas conheçam a sua inexplicável coleção de peças metálicas, como se existisse uma espécie de pudor em expor a sua dependência em relação aos mecanismos. Em ambas as obras,

máquina e homem se confundem, colocando em evidência os perigos diante do domínio da técnica. No conto de José Saramago, ao ficar desprovido de seu carro, o personagem principal se torna tão somente “um animal aterrorizado” (SARAMAGO, 2010, p. 57), que só se liberta quando o tanque de combustível se esvazia por completo. Nesse ponto, o personagem “abriu a porta para se libertar da sufocação que aí vinha e, nesse movimento, porque fosse morrer ou porque o motor morrera, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro” (SARAMAGO, 2010, p. 58). Há uma conjunção disjuntiva significativa nesse momento, pois a morte existe, mas há uma clara irrelevância se a morte é do homem ou da máquina. As ligações entre um e outro são tão consolidadas, que o que ocorre com um reflete em medida igual no outro. Joseph Walser só sobrevive ao afastamento de sua máquina após o acidente porque outros mecanismos (sua coleção e o jogo de dados) continuam a dar algum sentido aos seus dias.

O corpo de Joseph Walser é, pois, dominado por máquinas, técnicas e mecanismos, o que vai ao encontro do “homem-terminal” de Paul Virilio. As interações sociais, a personalidade e as perspectivas sobre o exterior são contaminadas pela predominância da técnica, que reclama a materialização da realidade. Não por acaso, observamos o desabafo feito ao final da guerra em *A máquina de Joseph Walser*: “os sentimentos são, apesar de tudo, materiais mais leves e recuperáveis que a pedra, o tijolo ou o cimento” (TAVARES, 2010, p. 146). Em uma era na qual a técnica exerce uma imposição inabalável, os afetos e os sentimentos são expressos de maneira maquinal, e só podem ser compreendidos a partir de analogias com objetos concretos. Observa-se, nesse sentido, uma ineficiência derivada da ilusão provocada pela mecanização da vida e das ações humanas.

Joseph Walser demonstra-se possuidor de uma personalidade mecânica que se integra a uma era em que a correlação do homem e das máquinas se apresenta em perda, já que a máquina se sobrepõe ao homem. Donna Haraway⁴³ (1991) nos traz uma reflexão

⁴³ Donna Jeanne Haraway (Denver, EUA, 1944): bióloga e filósofa, professora emérita no Departamento de história da consciência e no Departamento de estudos feministas da Universidade da Califórnia. Por seu ativismo, produção acadêmica, enfoque interdisciplinar e modo de vida alternativo, tornou-se referência nos campos da Antropologia, da ficção científica, da tecnociência, da primatologia, da Biologia, da Filosofia, do pensamento feminista, entre outros. Primeira professora titular de teoria feminista dos Estados Unidos,

sobre como o ser humano assimila a evolução técnica, reagindo a uma demonização superficial do domínio da técnica. Para ela, o homem é um animal em relação, tanto pela sua biologia (que o aproxima de outras espécies), quanto pelo seu poder de criação e utilização de máquinas, fatores que definem o ser humano.

Não está claro quem produz e quem é produzido na relação entre humanos e máquinas. Não está claro o que é mente e o que é corpo em máquinas que se resolvem em práticas de codificação. Na medida em que nos conhecemos tanto no discurso formal (por exemplo, na biologia) quanto na prática diária (por exemplo, a economia da lição de casa no circuito integrado), nos descobrimos ciborgues, híbridos, mosaicos, quimeras⁴⁴ (HARAWAY, 1991, p. 178).

Evidencia-se aqui a enunciação da criação dialética de um terceiro termo, que transcende o homem e a máquina, e que pode ser configurada como “prótese”, metáfora que aponta para um ser humano híbrido, com suas instâncias biológicas e maquinicas convivendo em um só corpo. Esse terceiro termo é materializado pela coleção de peças metálicas do protagonista, e sua importância se coloca na mesma hierarquia do corpo. Outra representante desse terceiro termo é a própria cidade, enorme mecanismo criado pelo homem e que representa claramente uma nova ordem humana. Haraway anuncia um hibridismo que se encontra concretizado na obra de Gonçalo Tavares. No entanto, considerando tal realidade maquinica, a era da técnica oferece mais perigos do que benefícios à vida humana.

Para Jacques Derrida (2008), a definição do termo “prótese” não tem o seu significado limitado à materialidade de um objeto, mas engloba aquilo que é adquirido

pioneira do ciberfeminismo, Haraway insere-se nos debates contemporâneos sobre o Antropoceno, os feminismos interseccionais, o pós-humanismo e sobre as relações multiespécies que problematizam as fronteiras entre natureza e cultura e propõem formas de produção da vida constituídas pela *simpoiesis*, o fazer-com, e não pela competição (*autopoiesis* ou autossuficiência).

⁴⁴ *It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what is body in machines that resolve into coding practices. In so far as we know ourselves in both formal discourse (for example, biology) and in daily practice (for example, the homework economy in the integrated circuit), we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras.*

pelo homem, como a cultura que o define individual e coletivamente. As normas e as leis advindas dos centros de poder são outro exemplo, uma vez que elas “não são naturais e são estabelecidos por contrato ou acordo. Estas são as próteses”⁴⁵ (DERRIDA, 2008, p. 71). As próprias transformações históricas se inscrevem na categoria de prótese, pois “a lei, a soberania e a instituição do estado são históricas e sempre provisórias, digamos desconstrutíveis, por essência frágeis ou finitas ou mortais”⁴⁶ (DERRIDA, 2008, p. 72). Mesmo a guerra que rege os ritmos da cidade na qual Joseph Walser está inserido apresenta uma nova ordem transumana, bem como o determinismo e a violência que a acompanham. A máquina, enquanto prótese do homem, surge como uma tentativa de superação de uma espécie que pretende se autonomizar e se apartar da natureza a partir do domínio técnico.

Por outro lado, quando destituído da técnica, da racionalidade, das máquinas e das leis que, em teoria, regem as dinâmicas sociais, privado da comodidade que as próteses oferecem, resta ao homem um corpo frágil, indefeso, desprotegido. Para Giorgio Agamben, trata-se de “uma vida separada e excluída de si mesma – tão somente uma vida nua” (AGAMBEN, 2002, p. 58). Após a perda de seu dedo, Joseph Walser só sobrevive ao mau tratamento recebido no hospital graças à sua condição de homem-máquina, o que permite que ele supere qualquer indício de vulnerabilidade ao acreditar que todo o seu corpo é um conjunto de peças reunidas em uma grande engrenagem. Quando ele se levanta descalço e reage abruptamente ao frio do chão, quase instantaneamente, Walser consegue racionalizar os sentidos.

Entretanto, o arrepio vindo dos pés diminuiu. O organismo era uma máquina absolutamente impecável, que rapidamente reagia: a inteligência ao nível da temperatura. Deu um passo, comedido, primeiro, depois outro passo: e os pés iam tornando quente o piso, ou então o inverso. Pelo menos não levou sapatos irresponsáveis, pensou Walser, e quase sorriu (TAVARES, 2010, p. 68).

⁴⁵ (...) *ne sont rien de naturel et sont posé(e)s par contrat ou convention. Ce sont des prothèses.*

⁴⁶ (...) *la loi, la souveraineté, l'institution de l'Etat sont historiques et toujours provisoires, disons déconstructibles, par essence fragiles ou finies ou mortelles.*

É digno de nota que Joseph Walser se apresenta aqui sem os “sapatos irresponsáveis”, como os qualifica o encarregado Klober, uma vez que eram velhos e não condizentes com os novos tempos. Assim, destituído de uma de suas próteses, Walser poderia se expor ao contato com a natureza ao tocar os pés no chão. Contudo, esse personagem singular se vê de tal modo como um objeto técnico, que passa a analisar as reações de seu corpo como se este fosse uma máquina complexa, pronta para se adaptar a diferentes circunstâncias. Em termos biológicos, é natural a todos os mamíferos a regulação da temperatura do corpo em reação às variações térmicas do meio ao redor. No entanto, na perspectiva de Joseph Walser, a inteligência se materializa no ajustamento perfeito do corpo aos elementos, de modo que a própria responsabilidade da mudança da temperatura se torna duvidosa (seria ela dos pés ou do chão?). A resposta, entretanto, não é relevante na medida em que, no pensamento de Joseph Walser, pés e chão são tão somente materiais diferentes uns dos outros.

De acordo com Heidegger (2010), tal perspectiva entra em choque com os interesses da natureza, fazendo com que o filósofo questione a capacidade de o homem gerenciar o mundo em que vive. Afinal, “a natureza transforma-se num único posto de abastecimento gigantesco, numa fonte de energia para a técnica e a indústria modernas” (HEIDEGGER, 2010, p. 19). A própria ideia da morte, fenômeno natural de finitude, é encarada com perplexidade por Walser, uma vez que ela desfaz a continuidade de um somatório.

Uma existência humana era, assim, para Walser, um somatório simples. Era o sinal *mais* que predominava em qualquer ser vivo, e a morte era espantosamente assustadora precisamente porque representava a interrupção abrupta de um somatório que, a certa altura, todos eram levados a pensar ser interminável (TAVARES, 2010, p. 128).

Em um mecanismo, as peças podem ser substituídas de forma recorrente, quase ininterrupta, de modo que as máquinas e os objetos “sobrevivem” à morte de quem os

possui. Quando analisa os parâmetros de sua existência, Joseph Walser teme a morte não por um apreço incondicional à vida, mas porque a morte representa o fim da crença nas capacidades ilimitadas da técnica às quais o corpo deixa de ter acesso. A possibilidade de morrer representa, para Walser, uma negativa de se alcançar uma condição pós-humana.

Somos sempre surpreendidos! Como se nos considerássemos no direito, depois de tantos dias de existência, de não sermos interrompidos; no direito, no fundo, de pertencermos a uma outra espécie, à tal espécie interminável. Mas de uma eternidade individual, aqui se trata, de uma eternidade com o nosso nome, que se fixa na nossa existência (TAVARES, 2010, p. 128-129).

Definir-se como um somatório, ou seja, um conjunto de peças ou próteses é para Walser a garantia da completude desafiadora da própria morte. É por isso que esse personagem supera a perda de parte de seu corpo, já que os movimentos podem se tornar diferentes, mas a sua existência mecânica permanece. A amputação que Joseph Walser sofre compõem, aliás, uma das três instâncias determinantes que regem as suas ações e as dos demais personagens e definem a forma como os mecanismos condicionam a sociedade: a guerra, a perda do dedo indicador da mão direita e a máquina como objeto de desejo. Se, por um lado, Joseph Walser vence o trauma da violência sofrida no manejo de “sua” máquina, assumindo-se como um conjunto de peças substituíveis, por outro o conflito bélico em vigor é visto como um acidente não inédito na cidade, de modo que os habitantes, cientes dessa recorrência, adaptam-se prontamente à “nova” realidade. Assim, a amputação de uma parte da cidade não significa a sua eliminação, mas um “ajuste de peças”.

Inicialmente identificado como “um homem estranho” (TAVARES, 2010, p. 9), Joseph Walser apresenta um comportamento não convencional que poderia revelar tão somente as idiossincrasias de uma pessoa solitária. Contudo, a indiferença universal diante da maldade, a manutenção das qualidades essenciais em tempos de guerra e o roubo de um cadáver visto por uma mulher que “acelerou o passo” colocam em evidência

atitudes de outros sujeitos que não se afastam daqueles atos cometidos por Walser. Este sente orgulho em viver em uma cidade “inteligente”, que “prossegue, resiste e sobrevive” (TAVARES, 2010, p. 128), assim como ele. Para se manter nessa “cidade inteligente”, Walser é capaz de se ajustar a novas realidades – quando, por exemplo, passa a exercer um ofício diferente daquele ao qual estava habituado até sofrer o acidente – mas conserva os velhos hábitos. A ordem, portanto, é diferente, mas os comportamentos são mantidos, como enfatizado pelo encarregado Klober:

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 vê-lo a envelhecer. Você é de uma eternidade espantosa, é uma cópia perfeita, neste lado, daquilo a que vulgarmente se chama sábio (TAVARES, 2010, p. 48 - 49).

A utilização dos verbos na forma futura revela um caráter especulativo dessas declarações de Klober em um momento em que o acidente de Walser ainda não havia ocorrido. A argumentação com base em fatores corporais concretos remete para a necessidade de demonstrações objetivas. O pensamento técnico-científico aproxima o protagonista a uma máquina, uma vez que ele obedece a regras e instruções na medida em que o seu corpo é um organismo constante e homogêneo. Na condição de homem-máquina, Walser está a serviço de um modelo de produção industrial submetido a interesses nem sempre claros dos centros de poder. Não se sabe o que é produzido, nem qual é a real funcionalidade da máquina operada pelo protagonista. Há uma constante vigilância de Klober sobre Walser, até em detalhes minimalistas, como ao observar os seus “sapatos irresponsáveis” e ao se relacionar abertamente com Margha, mulher de seu empregado. Existe, portanto, um estado de vigilância típico de narrativas distópicas em *A máquina de Joseph Walser*. Essa vigilância contínua é caracterizada por David Lyon (1994) como uma potencialização do panóptico de Jeremy Bentham. Seria, então, um

superpanóptico, capaz de fazer “funcionar o projeto de uma visibilidade universal em proveito de um poder rigoroso e meticuloso” (BENTHAM, 2013, p. 16). O panóptico, extremamente útil ao poder disciplinador – como mostra Foucault em *Vigiar e punir* – ganha importância no contexto da biopolítica, impulsionando a ascensão da sociedade de controle. Giles Deleuze usa o termo “sociedade de controle” pela primeira vez ao diferenciá-la da sociedade utilizada pelo poder disciplinar:

Nas sociedades de disciplina, não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto na sociedade de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço, sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 2007, p. 223).

Com base em Deleuze, Michael Hardt e Toni Negri diferenciam a sociedade de controle:

Devemos entender a sociedade de controle como aquela (que se desenvolve nos limites da modernidade e se abre para a pós-modernidade) na qual mecanismos de comando se tornam cada vez mais “democráticos”, cada vez mais imanentes ao campo social, distribuídos por corpos e cérebros dos cidadãos. A sociedade de controle pode, dessa forma, ser caracterizada por uma intensificação e uma síntese dos aparelhos de normalização de disciplinaridade que animam internamente nossas práticas diárias e comuns; mas, em contraste com a disciplina, esse controle estende bem para fora os locais estruturados de instituições sociais mediante redes flexíveis e flutuantes (HARDT; NEGRI, 2000, p. 42 - 43).

Este controle praticado na obra de Gonçalo Tavares pela sociedade e, notadamente, pelos detentores do poder e dos meios de produção, é exercido, em grande medida, na instância do corpo e nas suas relações com a máquina e a técnica. Ignorando a guerra em curso, as máquinas mantêm seu ritmo independentemente dos obstáculos, dos governantes ou das eventuais mudanças. Os ajustes necessários são executados e estes se

sobrepõem a qualquer reserva ética. Os hábitos de Walser, por exemplo, mantêm-se estáveis e acrílicos, mesmo diante de circunstâncias que desafiam padrões morais, como no caso do roubo do cadáver e na omissão de uma informação determinante (que poderia impedir a morte de Fluzst). A ausência de escrúpulos de Walser é camuflada pela indiferença, e sua total falta de ética é resultado de um condicionamento maquinal imposto a ele nas instâncias do corpo e da mente, moldando a sua existência. Os habitantes da cidade também apresentam uma indiferença surda e cega perante os mortos e os desaparecidos na guerra, o que revela um caráter semelhante ao de Joseph Walser, ao menos sob o olhar de Klober, segundo o qual:

Os mortos morrem, é assim mesmo, nenhuma novidade. Enterram-se, escondem-se, desaparecem rapidamente; e os desaparecimentos são os factos mais tolerados pelos corações sentimentais. Perante o que desaparece, perante o que já não é visto, perante o invisível: quem se comove? Só loucos se comovem com o invisível, e vossa excelência – bem como os vários cidadãos decentes desta cidade – não quer ser considerado louco. A loucura é um facto desagradável, não fica bem numa biografia (TAVARES, 2010, p. 47).

Segundo a lógica de Klober, o indivíduo “decente” é aquele que não se manifesta e se cala diante de atrocidades, dando sequência ao seu ritmo quotidiano. A própria figura de Joseph Walser sugere um mundo mecanizado, de uma humanidade relativa, transumana. Walser evidencia a ausência de escrúpulos e o ódio à humanidade mesmo sob os seus ritmos maquinais alienados, que são instigados por mecânicos como Klober. Walser encontra-se estagnado em sua vida remediada, de horizontes escassos, o que é perceptível em seu próprio aspecto físico, uma vez que não parece sequer envelhecer.

Em uma sociedade técnica, na qual os cidadãos “íntegros” são identificados como trabalhadores tão previsíveis como Joseph Walser, o controle é exercido pela aplicação de mecanismos de contenção, isolamento, indiferença, negligência e alheamento. Constrói-se, assim, um regime totalitário no qual aqueles que moldam o próprio comportamento

conforme os padrões estabelecidos pelos centros de poder são o fundamento da organização social. Não há espaço nem perdão para quem pense ou aja de forma diferente, como o faz Fluzst.

De acordo com Hannah Arendt, a natureza humana encontra, no trabalho, parte de seus fundamentos, já que a atividade laboral é a melhor ferramenta para “garantir a continuidade da vida de cada um e da sua família” (ARENDR, 2013, p. 391). Sendo assim, a execução de um ofício é essencial e o local de trabalho se torna um espaço de pertencimento. Os desdobramentos de uma cidade formada por operários são descritos da seguinte forma pela filósofa:

O último estágio de uma sociedade de operários, que é a sociedade de detentores de empregos, requer dos seus membros um funcionamento puramente automático, como se a vida individual tivesse realmente sido afogada no processo vital da espécie, e a única decisão ativa exigida do indivíduo fosse deixar-se levar, por assim dizer, abandonar a sua individualidade, as dores e as penas de viver ainda sentidas individualmente, e aquiescer num tipo funcional de conduta entorpecida e “tranquilizada” (ARENDR, 2013, p. 392).

Cumpridor e eficiente, como se espera de uma máquina, Joseph Walser age como um autômato em cada momento de sua vida. Esta espécie de *homo laborans*, conceito desenvolvido por Hannah Arendt, assume-se como ser individual que valoriza o próprio isolamento:

Ele, sim, era um Homem, um Homem, como defendia Klobber, que conseguia estar separado de todos os outros, um homem verdadeiramente sozinho e individual. Porque precisamente os seus actos pareciam não 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 (TAVARES, 2010, p. 129).

A individualidade de Walser só encontra relativização quando ele está diante de “sua” máquina, mesmo tendo consciência de que a máquina é uma “amiga volátil” e pode facilmente se tornar uma “inimiga mortal”. Essa ameaça é transformada em um estado emocional, de acordo com Klover, anunciador de uma era dominada por um espírito técnico-científico:

Atenção exacta era aquilo que era necessário para quem trabalhava com aquela máquina. Atenção como qualidade emocional, qualidade pouco corpórea, pouco manual, diria Klover, juntamente com a palavra objectiva: exactidão. Palavra racional, vinda do mundo científico (TAVARES, 2010, p. 19-20).

A atenção exata é, com efeito, uma das características definidoras de Joseph Walser e acaba por se transformar em afeto no convívio diário com a máquina. Não há, evidentemente, reciprocidade, tendo em vista que “ela poderia passar a ser *aquilo que quer fazer mal ao seu corpo*” (TAVARES, 2010, p. 20). A marcação em itálico coloca em evidência a periculosidade da máquina, que é aceita sem contestações por Walser, já que o risco de acidentes é decorrente de uma racionalidade científica. Ele segue as instruções impostas sem contestação por ser essencial enquanto peça para o exercício do trabalho.

É por isso que Walser se instrumentaliza. Quando está no hospital, vítima do acidente que lhe decepou um dedo, ele exige atenção, pois, conforme seus argumentos, acabara de ter “um acidente, um acidente importante, têm de lhe dar atenção” (TAVARES, 2010, p. 67). Coincidentemente, era justamente atenção que a máquina exigia, de modo que a existência de Joseph Walser como um homem-máquina se consolida mais uma vez. O seu grito no hospital é “planeado, pensado anteriormente, um grito estratégico” (TAVARES, 2010, p. 67), típico de alguém calculista, pragmático, alinhado à era da técnica. O médico em serviço, Lenz Buchmann – o mesmo de *Aprender a rezar na era da técnica* – revela a desimportância de Walser ao dizer-lhe: “comporte-se, senhor Walser. Está num hospital! – e virou-lhe as costas” (TAVARES, 2010, p. 71). Logo em seguida, a enfermeira se aproxima e acrescenta: “os momentos não são para fraquezas, caro senhor. O que lhe

aconteceu é uma brincadeira. Fazia um enorme favor a todos se se comportas como um homem” (TAVARES, 2010, p. 71). A ironia presente nesse fragmento é evidenciada pelo fato de Joseph Walser ser um homem-máquina, cujo estado biológico fora danificado, embora a sua condição híbrida se mantenha intacta.

O acidente sofrido por Walser cria novas realidades. Se, por um lado, ele é desestruturante, por outro, graças a sua capacidade adaptativa, o corpo é capaz de se reestruturar. Da mesma forma que o protagonista se adapta à sua mão defeituosa, a cidade encontra meios para conviver com a guerra, pois, como sociedade técnica, ela cria estratégias de sobrevivência capazes de transportá-la para os limiares da inumanidade. É por isso que o encarregado Klobner se preocupa com a manutenção do mecanismo superador dos acidentes históricos em detrimento da valorização do homem. Assim, Walser se sobrepõe definitivamente a Fluzst.

Retomando o que já foi observado em *Um homem: Klaus Klump*, o protagonista dessa trama segue um percurso que evidencia a sua capacidade de sobreviver à margem de qualquer parâmetro ético. Ao final de uma guerra durante a qual Klump assistiu e cometeu diversas barbaridades, ele se reintegra à sociedade e se torna o poderoso proprietário de uma empresa: “era preciso ganhar ou não perder, e ele estava só. Eis tudo” (TAVARES, 2010, p. 112). O que distingue Klaus Klump de Joseph Walser é a relação que cada um mantém com a própria individualidade. Klump age e assume a sua individualidade diante da sociedade, enquanto Walser se conserva atado a uma passividade que se compromete com os detentores do poder, que lhe asseguram a sobrevivência.

Em *O tempo e o modo*, filme-documentário lançado em 2012, Gonçalo Tavares menciona o termo “humanesco” para caracterizar os horrores praticados pela humanidade ao longo da história, uma vez que somente a espécie humana foi capaz de criar verdadeiras fábricas da morte, como os campos de concentração nazistas. Portanto, trata-se de um termo que se refere ao relacionamento ético do homem com os seus limiares. Em sua individualidade precária, Joseph Walser é confrontado com a perda. Após ter o dedo indicador da mão direita subtraída pelo acidente com a máquina, ele se vê

privado de seu ofício de operário fabril. Em um campo mais amplo, a cidade assiste ao avanço das máquinas de guerra e percebe o aumento do número de mortos. As personagens de *A máquina de Joseph Walser* vivem dentro de um contexto sociocultural dentro do qual a moral, enquanto suporte existencial do indivíduo, não está mais em vigor, subjugando-se à mera luta pela sobrevivência. O objetivo maior de Walser e da cidade é o poder de adaptação, já que os mecanismos não podem parar. Walter Benjamin define seus contemporâneos como “cansados das complicações da vida cotidiana, e para os quais a finalidade da vida se descortina apenas como ponto de fuga longínquo numa infindável perspectiva de meios” (BENJAMIN, 2012, p. 77). A ordem é, portanto, sobreviver, sem interrogações, fazendo uso da técnica. A sobrevivência é resultado da capacidade de adaptação àquilo que não segue a norma. No segundo volume de *O reino*, os horrores da guerra não são ocultados (ataques terroristas são narrados; há corpos colocados em sacos plásticos). Após o acidente, Joseph Walser passou a observar cuidadosamente as mãos e “sentiu então um terror, como se estivesse a olhar para as mãos de um monstro” (TAVARES, 2010, p. 78). A perda do dedo indicador da mão direita, porém, é irreversível, assim como a guerra deixa marcas que não podem ser apagadas.

Joseph Walser mantém o seu foco no trabalho, embora, concomitantemente, sinta-se frequentemente “excitado e engolido pelo funcionamento da sua máquina” (TAVARES 2010, p. 53). Em sua vida diária, não há circunstância que se equivale ao estado de excitação que Walser experimenta quando está em contato com a máquina (nem a sua coleção, nem o jogo de dados, nem a sua relação com Margha). Georges Bataille delimita algumas distinções entre o trabalho, o domínio de interditos – a violência é aplacada pela necessidade racional de se atingir determinada eficácia – e o lazer, conveniente à satisfação de “movimentos tumultuosos”:

No domínio de nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão. O trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficiência produtiva, é constante. Ele requer um comportamento nivelado no qual os movimentos

tumultuados que são empregados na festa e, geralmente, no jogo, não são necessários⁴⁷ (BATAILLE, 2011, p. 44).

Finalmente, Joseph Walser encontra no trabalho exatamente aquilo que Bataille afirma estar ausente, uma vez que, a despeito do constante esforço “produtivo” e apesar do domínio do cálculo e da razão, o prazer encontrado na alienação supera a eficácia. Na condição de homem-máquina, é no trabalho que Walser se realiza, de modo que ele conserva tal conduta mecânica nas outras instâncias de sua existência, como em seu casamento, no exercício de colecionador e durante os jogos de dados.

⁴⁷ *Dans le domaine de notre vie, l'excès se manifeste dans la mesure où la violence l'emporte sur la raison. Le travail exige une conduite où le calcul de l'effort, rapporté à l'efficacité productive, est constant. Il exige une conduite rationnable, où les mouvements tumultueux qui se délivrent dans la fête et, généralement, dans le jeu, ne sont pas de mise* (tradução minha).

CAPÍTULO 3 - JERUSALÉM: ALEGORIA DA LOUCURA E RUÍNA DA HISTÓRIA NA “CIDADE DA PAZ”

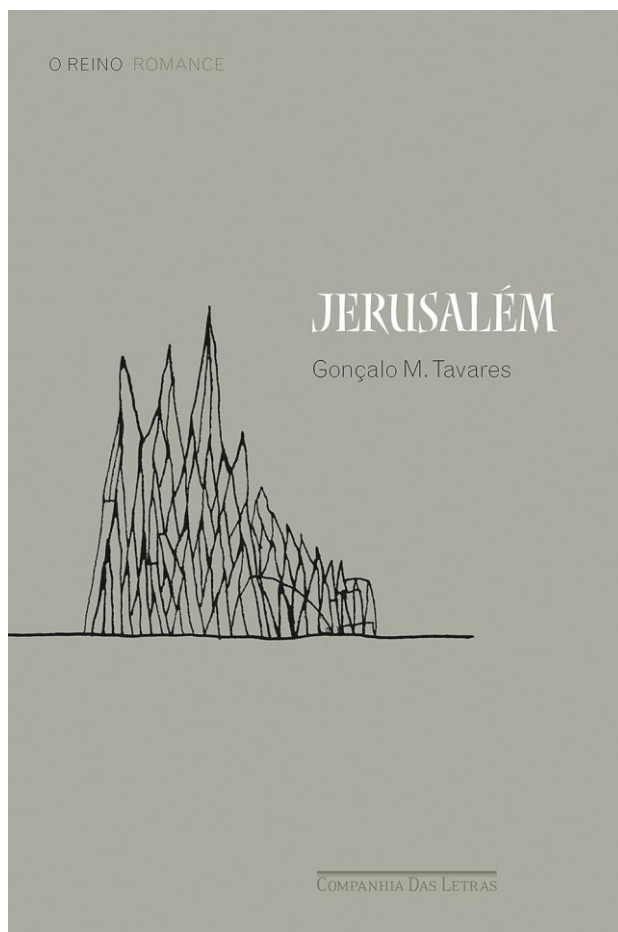


Figura 4: Capa da primeira edição de *Jerusalém*, publicado pela Companhia das Letras, 2017.

Neste capítulo, foi feito um recorte a respeito das formas pelas quais a violência se manifesta em *Jerusalém*, terceiro volume da pentalogia *O reino*, de Gonçalo Tavares, bem como os modos como os testemunhos e as memórias operam ao longo da narrativa. O drama humano exposto pelo autor português tem a violência como protagonista e é possível afirmar que tal violência constitui a espinha dorsal da obra quando apresentada tanto discursivamente quanto materialmente.

A configuração do romance coloca em evidência o percurso traçado pela protagonista, Mylia, durante a noite de 29 de maio. A narrativa tem início a partir do caminho que ela traça em direção a uma igreja e culmina nos degraus do templo onde pretende entrar repetidamente. A partir desta figura feminina, surgirá uma cosmogonia diversificada de personagens que surgem como satélites a partir de duas frentes: em primeiro lugar, as ações que estes realizam durante a noite de 29 de maio; em seguida, a relação que os une a Mylia. Ao longo da narrativa, o passado dos personagens nos é revelado por meio do restabelecimento de memórias que, como uma espécie de quebra-cabeça, revela um quadro repleto de pinceladas violentas e, dessa forma, a história de cada um deles é revelada paulatinamente. Esta jornada de um dia, que nos permite inserir a obra de Tavares na tradição inaugurada pelo “Ulisses”, de James Joyce, em 1922, é iniciada, como observamos, com a figura de Mylia, uma mulher angustiada que sai de casa em busca de uma igreja. O momento é inadequado para atingir seu objetivo. O fisiológico irrompe inesperadamente: a vontade de urinar e a fome são os únicos vetores que permitem esquecer um pouco o desconforto que sente. Essa dor aparece como um enigma que será revelado ao longo do romance e que tem dois responsáveis: Theodor Busbeck e Dr. Gomperz, ambos médicos. O primeiro foi marido de Mylia, filho de Thomas Busbeck e “usurpador” de Kaas Busbeck. Este último é filho biológico de Mylia e Ernst Spengler, interno do Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg (instituição dirigida pelo Dr. Gomperz). Kaas Busbeck também será um dos pontos de contato que une todos os personagens no dia 29 de maio. Naquele dia, o filho de Mylia e Ernst, superando os obstáculos apresentados pela deficiência, sai de casa – aos doze anos de idade – em busca do homem por quem foi criado. Porém, esse encontro nunca acontece, uma vez que, no caminho, ele conhece Hinnerk Obst, um homem que esteve na guerra e que, em um beco escuro, mata a criança, enquanto Theodor Busbeck, pai adotivo de Kaas, conhece Hanna, uma prostituta que mantém um relacionamento com Hinnerk. Depois de matar Kaas, Hinnerk vai até a igreja e lá conhece Mylia e Ernst, que, depois de muitos anos, reencontram-se. Os três iniciam uma conversa e Ernst, com o revólver que pertence ao assassino de seu filho, mata-o, deixando Mylia na cena do crime que, salpicada de sangue

e portando a arma, em frente à igreja, é exposta como responsável pelo homicídio recém-ocorrido. Neste breve resumo, pode-se inferir que o enredo da obra é composto por sequências em que cenas violentas ocorrem sucessivamente e em todas as suas formas (física, discursiva, institucional, de gênero, etc.).

Esta análise está concentrada a partir das características, vivências, memórias e traumas dos personagens de *Jerusalém*, que permitirão apontar as formas como a violência é apresentada nesse trabalho. Antes, contudo, é necessário salientar que Gonçalo Tavares dá origem a uma série de personagens que nos convidam a refletir sobre o que há de essencial e primitivo na natureza humana. Para este autor, o país ou o local onde ocorrem os acontecimentos são, de certa forma, acessórios porque o que lhe interessa abordar são os temas inerentes ao ser humano: violência, medo, desejo, excitação, temas que atravessam as narrativas tavianas em todas as latitudes. A maquinaria narrativa que Gonçalo Tavares propõe confere dinamismo aos personagens que, para além do enredo, ganham autonomia e rompem com o processo de identificação com o leitor. O movimento da linguagem é exatamente oposto, convidando-nos a questioná-los, a observá-los em todas as facetas e a descobrir as consequências que o poder, a submissão e, sobretudo, a violência operam sobre eles. Tavares convida-nos a explorar o cerne da relação de poder que mantém o equilíbrio entre quem governa e quem é governado. Esse equilíbrio naturalizado é trabalhado discursivamente em inúmeras ocasiões a partir da relação sinônima entre legalidade e normalidade. Talvez, um dos pontos mais interessantes seja observar como esta legalidade / normalidade é violada. Aqui, encontramos um dos temas mais relevantes para Gonçalo Tavares, qual seja, a contraposição entre “normalidade” e loucura:

Um dos grandes temas da série *O reino* é a loucura. E isso é algo que me fascina: aquele momento limite em que, de repente, passamos para o outro lado. Esta ideia de que a nossa cabeça pode estar funcionando e, de repente, acontece alguma coisa que a leva para outro espaço, que a impede de se comunicar com outras pessoas de forma real. É uma coisa que me assusta muito e, ao mesmo tempo, atrai-me: a questão do hospício, do louco recebendo tratamento, do louco na sua relação com o homem da vida real. Tudo isso está em *Jerusalém* e em *Aprender a rezar*

na era da técnica. Então, eu não diria que é uma história sobre o mal. É antes uma história sobre o modo de pensar dos homens normais e o modo de pensar dos loucos, que é algo que me atrai muito (GARCÍA ABREU, 2020, p. 5).

A partir desta perspectiva de García Abreu, nota-se como Gonçalo Tavares transita pelo tema da loucura e pelas dicotomias entre são e louco; real e imaginário. Em *Jerusalém*, o hospício ocupa um lugar central: Tavares não só destaca e dá voz aos internos, mas também revela os abusos que ali são cometidos, os atos ilegais e violentos que os atingem. O hospício é um dos locais privilegiados onde observamos a relação de poder dos fortes sobre os fracos, tornando-o um espaço simbólico no qual se opera uma brutalidade institucionalizada e justificada pela necessidade de uma ideia de ordenamento social criado exatamente por aqueles que detêm o poder, bem como pela constatação (também socialmente construída) de que o louco – e, portanto, portador de uma *doença* mental – é incapaz de responder pelos seus atos e de tomar decisões que afetem tanto a si mesmo, quanto (principalmente) a sociedade. Enquanto representação metafórica, a loucura é entendida no século XX como uma tendência a associar a doença mental a uma perspectiva crítica da realidade. Assim, o doente mental, tido aqui como elemento apartado da sociedade e confinado em sanatórios, é o arauto impedido de compartilhar certas “verdades” com aquelas pessoas consideradas sãs e integradas ao corpo social. Esta representação do louco e da loucura não é exclusividade do século XX. Michel Foucault (1999) nos revela que, no teatro europeu que vai da Idade Média até o Barroco, a figura do louco é responsável por revelar a verdade:

De um lado, há um grupo de personagens que dominam sua vontade, mas não conhecem a verdade. Do outro, há o louco que lhes conta a verdade, mas não governa sua vontade e nem mesmo tem o domínio do fato de que conta a verdade (FOUCAULT, 1999. p. 217).

Em *Jerusalém*, a loucura assume uma forma de apresentar a História como ruína, apartando-se do senso comum que a atribui como ente propiciador de certa

autotranscendência daqueles que a experimentam. Partindo desse pressuposto, a loucura se apresenta na obra de Gonçalo Tavares não apenas como metáfora, mas como alegoria, entendida aqui sob a ótica de Walter Benjamin (2004)⁴⁸. À medida que o leitor avança a leitura do romance, uma crescente tensão é experimentada, anunciando algum futuro desastre envolto em um universo bélico, de exploração humana, de horror e, notadamente, da loucura. Tal desastre é confirmado no momento em que Kaas e Hinnerk são mortos e Mylia surge como responsável pelos assassinatos. A estrutura narrativa de *Jerusalém* é configurada de modo a confirmar a relação entre o anúncio e a consumação. A propósito, Márcio Seligmann-Silva (2008) afirma que uma das dificuldades que envolve a narração dos testemunhos – dos eventos traumáticos, principalmente – é exatamente colocar os acontecimentos terríveis a serem narrados de uma forma ordenada, uma vez que esses acontecimentos parecem inverossímeis quando comparados à ordem “normal” da vida. Adorno já havia antecipado algo semelhante quando, ao se referir à posição do narrador no romance do século XX, afirmou que, em função da crise da experiência, a narrativa que se pretendesse completamente ordenada não seria mais aceitável, como o era no século XIX:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (ADORNO, 2003. p. 56).

⁴⁸ Para Walter Benjamin, a teoria da alegoria remete tanto à filosofia da linguagem quanto à reflexão estética. Em *Origem do drama barroco alemão* (1925), Benjamin define a alegoria como “expressão da convenção”, metamorfose expressiva da ligação convencional entre significado e significante, conceito e imagem. Ao engendrar uma progressão de imagens que apontam para fora delas mesmas, a forma alegórica apresenta a própria abstração conceitual como imagem. A metáfora, por sua vez, é vista por Benjamin como um instrumento que a poesia teria oferecido à filosofia, ou seja, compreende o transporte metafórico do sensível ao inteligível como recurso que permite a representação, na linguagem, de conteúdos abstratos do pensamento que não se encontram na experiência sensível.

Os pensamentos de Seligmann-Silva e Adorno convergem quando apontam para a árdua tarefa de narrar, de modo ordenado, os eventos traumáticos, ou seja, a dificuldade em tratar do desastre. Tal dificuldade reside justamente nos eventos que, em decorrência de sua natureza muitas vezes trágica e de catástrofe, são silenciados pela memória. Percebido na esfera da diegese, este desastre está situado em um âmbito superior da obra, que poderíamos classificar como alegórico. Com o intuito de melhor compreendê-lo, faz-se pertinente observar como a loucura encontra representatividade nos personagens Mylia e Theodor Busbeck.

Busbeck é um médico de prestígio que, ao mesmo tempo que trabalha no Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg, também se debruça em uma investigação a respeito do tema do horror ao longo da história da humanidade. Seu intuito é estabelecer “um gráfico que resumisse, que permitisse uma relação entre o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável” (TAVARES, 2010, p. 45). Baseado nesse gráfico, Busbeck crê ser possível alcançar uma fórmula que o permita prever os próximos eventos históricos de horror e, a partir de então, determinar a “saúde da História”:

Perceberei por fim o que tantos quiseram perceber, isto, simplesmente: se a História caminha no bom sentido ou no mau, se há um progresso no estado clínico, deixa-me falar assim, se há ou não melhorias no estado clínico da História, ou se, pelo contrário, o estado do mundo piora, se degrada, desenvolve infecções, fraquezas (...) (TAVARES, 2010, p. 48).

A confiança de Theodor Busbeck neste projeto de difícil realização não se deve tão somente à sua presunção e arrogância, mas também à própria formação acadêmica e profissional que ele afirma deter:

Sou médico, sou um homem formado na ciência, no chão duro e compacto; não sou adepto de voos ou 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. Não se trata de descobrir um tesouro que está guardado à nossa espera, não se trata de algo que hoje não tenho e já amanhã posso ter. Não é uma invenção nem uma descoberta, é um estudo, um raciocínio (...) (TAVARES, 2010, p. 46 - 47).

Não é, portanto, apenas como médico que Theodor Busbeck se considera como detentor do direito de julgar a História, mas principalmente como médico formado dentro de uma concepção cartesiana e positivista da ciência. Exatamente por esta tendência positivista é que surge o temor de se chegar à conclusão de que o horror seja a normalidade. Dito de outro modo, Busbeck teme que, ao final, não haja progresso algum e que a própria História seja destituída de qualquer sentido, tão insana quanto os loucos residentes no Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg. Este medo é confirmado e Theodor Busbeck chega à conclusão de que “o progresso depende apenas da velocidade do mal e das respostas que este provocava” (TAVARES, 2010, p. 150). Transformado em motor da História, o mal é naturalizado, institucionalizado, enquanto a loucura se torna, finalmente, intratável. Frente à loucura da História, Theodor Busbeck abre mão de qualquer ética subjacente associada ao seu ofício e se volta completamente à sua tendência racionalizada, positivista: se a História não pode ser “tratada”, ela pode ser, ao menos, prevista. Assim, Busbeck apresenta uma tabela de acordo com a qual é possível prever quais povos certamente serão massacrados no futuro e quais povos serão responsáveis por dizimar populações indefesas inteiras. Trata-se, como é possível perceber, de um pensamento desumanizante e eugenista, típico de regimes despóticos e totalitários.

A insanidade da teoria de Theodor Busbeck (apesar de parecer algo concreto sob a perspectiva do médico) pode ser classificada como uma alegoria, aqui entendida nos termos propostos por Walter Benjamin (2004), uma vez que a História é apresentada como ruína. Segundo Benjamin, a alegoria se tornou comum durante o período Barroco em função da concepção de História existente nessa época, ou seja, como uma inevitável queda rumo à catástrofe derradeira da existência humana: a morte. Colocada nesses

termos, a alegoria seria, pois, a forma estética ideal para representar a falta de esperança e a decadência:

Na alegoria, o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. (...) Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência (BENJAMIN, 2004, p. 180).

Portanto, um dos propósitos de Theodor Busbeck é exatamente determinar a saúde mental da História, traçando um elo entre a loucura e o mal a partir de uma pesquisa sistemática acerca de diversos arquivos que tratam do horror, em especial sobre os campos de concentração nazistas. Esta referência aos campos de extermínio da Segunda Guerra Mundial remete ao mais conhecido episódio de horror do século XX, qual seja, a Shoah, que é confirmada pela origem dos nomes próprios dos personagens de *Jerusalém*, que fogem ao senso comum português e se inclinam para os universos germânico e judeu. Sob esta perspectiva, pode-se afirmar que a Shoah é referenciada de forma alegórica em *Jerusalém*, colocando em evidência o tratamento que o narrador confere ao passado como ruína. A referência à catástrofe imposta ao povo judeu, entretanto, não se restringe a esses elementos, do mesmo modo como a representação alegórica da História como ruína na obra de Gonçalo Tavares não trata apenas da Shoah.

A função exercida por Theodor Busbeck é relevante não apenas por torná-lo competente para “diagnosticar” a História, mas também por relacioná-lo a um paradigma de investigação científica que surge ao mesmo tempo do pensamento moderno. Recorrendo a Foucault (1999), é possível perceber que a origem da medicina moderna está relacionada ao empirismo e ao discurso racional, que, ao oferecer as bases para a construção de um discurso objetivo sobre o próprio homem, possibilitou o surgimento da clínica:

O olhar não é mais redutor, mas fundador do indivíduo em sua qualidade irreduzível. E, assim, tornou-se possível organizar em torno dele uma linguagem racional. O *objeto* do discurso também pode ser um *sujeito*, sem que as figuras da objetividade sejam por isso alteradas. Foi esta reorganização *formal e em profundidade*, mais do que o abandono das teorias e dos velhos sistemas, que criou a possibilidade de uma *experiência clínica*: ele levantou a velha proibição aristotélica; poder-se-á, finalmente, pronunciar sobre o indivíduo um discurso de estrutura científica (FOUCAULT, 1998, p. XIII, grifos do autor).

Portanto, se, sob determinado ponto de vista, o discurso racionalista acerca do indivíduo possibilitou o advento da clínica médica – o que foi fundamental para o avanço tecnocientífico acelerado da medicina, por outro, ao considerar o indivíduo como objeto da análise científica, também reduziu parte de sua humanidade, ensejando uma hierarquização da relação entre médico e paciente: o primeiro se coloca em um lugar de sujeito ativo, que investiga, analisa, descobre e, principalmente, controla, enquanto o segundo passa a ser mero objeto de pesquisa, passivo, controlado, vigiado, incapaz de afirmar o que quer que seja sobre si mesmo. Trata-se de um traço fundador de um projeto moderno, qual seja, o de tornar “o mundo previsível e, portanto, administrável” (BAUMAN, 2001)⁴⁹. Do mesmo modo como a procura pelo controle absoluto daquilo que o sujeito ativo investiga transmutou o paciente de ser humano a objeto, Bauman alerta para a constatação de que a modernidade obcecada pela ordem revela, também, sua face sórdida, tendendo ao totalitarismo:

A sociedade totalitária da homogeneidade compulsória, imposta e onipresente, estava constante e ameaçadoramente no horizonte [da modernidade] – como destino último, como uma bomba nunca inteiramente desarmada ou um fantasma nunca inteiramente exorcizado. Essa modernidade era inimiga jurada da contingência, da variedade, da ambiguidade, da instabilidade, da idiossincrasia, tendo declarado uma guerra santa a todas essas “anomalias”; e esperava-se que a liberdade e a autonomia individuais fossem as primeiras vítimas da cruzada (BAUMAN, 2001, p. 33).

⁴⁹ Zygmunt Bauman trata da modernidade a partir do que ele denomina como “modernidade sólida”, que se diferencia da atual modernidade, tida como “líquida”, que, por sua vez, está situada dentro de um conceito semelhante ao da “pós-modernidade”.

Tal tendência ao totalitarismo observada por Bauman levou-o a colocar o “konzlager” – o campo de concentração – em meio a um conjunto de ícones desta mesma modernidade. Neste ponto, mais uma vez, observam-se imagens da Shoah sugeridas em *Jerusalém*, apesar de essas referências ocorrerem de maneira indireta, uma vez que não são apenas o objeto e o material de análise da pesquisa de Theodor Busbeck que apontam para tais imagens, mas, sim, a pesquisa por si própria. Os seus pressupostos teóricos, metodológicos e epistemológicos estão fundamentados em um projeto mais amplo e moderno que se configura como tendente ao totalitarismo e ao horror, sendo os campos de concentração investigados pelo médico a sua imagem mais emblemática⁵⁰. O passado, mais uma vez, revela-se na obra de Gonçalo Tavares como ruína não apenas por apresentar alegoricamente a catástrofe da Shoah, mas fundamentalmente porque revela que o holocausto se configura como resultado inevitável de um projeto moderno que pretendia, de forma irônica e perversa, conduzir a humanidade a um estágio de evolução pautado pela ordem e pela perfeição absolutas. Sob esta perspectiva, *Jerusalém* surge como uma ruína alegórica de um projeto moderno.

Se, por um lado, Theodor Busbeck é o sujeito ativo em busca da compreensão dos fenômenos relacionados à loucura, Mylia é colocada como sujeito passivo, a louca, que desempenha um importante papel metafórico no projeto literário de Gonçalo Tavares, não como autotranscendência ou como modo de distanciamento crítico. Sua loucura não a consubstancia como a portadora de uma “verdade” hermética que os sãos não conseguem alcançar. Em *Jerusalém* não parece haver lugar para uma verdade tal como essa, capaz de revelar uma perspectiva integral do mundo e da existência humana. A insanidade de Mylia se recusa a ser derrubada ou se tornar passível de controle, não obstante a todas as tentativas da ciência pretensamente detentora da “verdade”. Por seu turno, o Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg oferece a Mylia dores adicionais, seja a partir da experiência traumática da internação, seja pela desnecessária cirurgia de

⁵⁰ De acordo com Benjamin (1994), em “Teses sobre o conceito da História”, existe uma ameaçadora aliança entre o Fascismo e a noção de progresso (passagem nº 8), enquanto a bela imagem do anjo da História é impelida ao futuro pela tempestade que chamamos de progresso, mas que, ao mesmo tempo, deseja ficar presa a um passado que ela vê como um acúmulo de ruínas.

esterilização a qual foi submetida sem o seu consentimento após ter-se constatado a gravidez resultante de seu relacionamento com Ernst enquanto interna da instituição. Desse modo, a loucura de Mylia – que se apresenta como um outro indomesticável a desafiar um caráter de ciência soberba e orgulhosa – aponta, mais uma vez, para o fracasso dos projetos de controle modernos e suas consequências nefastas. Deparamo-nos, uma vez mais, com a dimensão alegórica da obra e sua representação da História como ruína.

É imprescindível pontuar, contudo, que a demência de Mylia não deve ser considerada tão somente como uma representação da ruína da História, mas, concomitantemente, só é possível alcançar a integralidade de tal ruína a partir da loucura em sua literalidade. É exatamente em função do fracasso literal de Busbeck e do diretor do Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg em lidar com a loucura de Mylia que o leitor é remetido ao fracasso dos projetos modernos, uma vez que estes estão subjacentes àqueles. Em *Jerusalém*, portanto, é possível identificar uma crítica à prática da medicina que não considera a singularidade de cada paciente e que pretende exercer total controle sobre este e sobre sua doença. Tal crítica surge explicitamente a partir das palavras irônicas de Mylia quando esta, ao longo de uma conversa com Theodor Busbeck, afirma que é ele, Busbeck, como médico, quem determina quem está ou não doente:

– Quer dizer – respondia Mylia – que durante vários anos, muito antes de me conhecer, sem sequer saber da minha existência, já estudava a minha cabeça, a cabeça de Mylia? Em que página dos seus livros estava eu? Em que página estava escrito, como título: 'a doença de Mylia', ou, segundo diz, 'a saúde de Mylia'? Que bom alguém saber tanto sobre a nossa cabeça! Dela desconheço o funcionamento médio, quanto mais saber o que ela pode fazer em situações extremas. Caríssimo marido, respeito o seu estudo, os manuais, os professores, os aparelhos, as técnicas, todos os anos em que leu páginas e páginas sobre diagnóstico e tratamentos, respeito tudo isso, mas para se perceber a cabeça de uma pessoa não basta ser médico, tem de ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem. E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico (TAVARES, 2010, pp. 43 - 44).

Nesse mundo ficcional onde nenhum olhar humano consegue imaginar a janela para o horizonte, posto que a escuridão da degeneração esconde o caminho para uma saída, Mylia encarna um Ícaro de asas frágeis, que olha para além das aparências. Gonçalo Tavares constrói uma personagem que carrega o enigma da loucura como fenômeno cultural e social rebelde à apreensão intelectual, ao mesmo tempo que aprofunda a ambiguidade. Ser afetado por uma doença mental significa que as ações e as palavras de Mylia têm um véu de opacidade para os seres ao seu redor. É a estranheza que desconcerta, perturba e desconstrói as normas. É na tensão com os outros que a esquizofrenia de Mylia revela as fissuras e as incongruências dos sujeitos aparentemente saudáveis com os quais ela se confronta. Na primeira consulta com o médico Theodor Busbeck, por exemplo, Mylia admite ter lido a Bíblia antes dos seis anos e questiona o vazio da educação institucional. É justamente a preocupante transgressão da visão unilateral do mundo que ousa desvalorizar a faculdade de cura do psiquiatra, na medida em que ele é “apenas” médico, não um “profeta” ou “santo”.

A doença mental de Mylia é infinitamente mais obscura uma vez que é, ao mesmo tempo, uma evidência de ruptura social, cultural e histórica. O significado irônico da obra de Gonçalo Tavares é baseado no fato de que o médico e pesquisador Theodor Busbeck, atraído pelo enigma da loucura dessa jovem, casa-se com ela porque acredita poder controlar seus delírios, graças aos seus vastos estudos científicos. Mas a sua ligação revela dois corpos desarticulados, fadados ao fracasso. O médico não compreende a profundidade e a especificidade da esquizofrenia de sua esposa porque esta se configura inassimilável. A loucura não é o oposto da razão, mas a revelação de outra cosmovisão oculta. Contudo, Theodor imprime uma terapia abstrata e universalizante que desencadeia um silêncio espesso. Segundo Foucault (2019), “a linguagem da psiquiatria, que é um monólogo da razão sobre a loucura, só poderia se estabelecer sobre tal silêncio”. Incapaz de curá-la, Theodor a enclausura no manicômio que está intimamente associado aos campos de concentração da Segunda Grande Guerra, já que o nome do hospital psiquiátrico remete justamente ao ideólogo do movimento nazista: Alfred Rosenberg. Em *Jerusalém*, o Hospital Georg Rosenberg é uma prisão que reduz os doentes

mentais a corpos dóceis, infantilizados e acorrentados pelas práticas disciplinares de Ulrich Gomperz. Embora o asilo force Mylia à exclusão social e cultural, e a um sistema de opressão cada vez mais alienante, o seu espírito transgressor abala os sistemas disciplinares quando ela dá à luz um filho, fruto de sua relação com o esquizofrênico Ernst. Mylia reencarna o corpo de uma Maria sacrificial, que é punida por Theodor quando ele tira dela Kaas, a criança nascida do adultério, que mancha sua reputação. Sem sua permissão, Ulrich e Theodor forçam Mylia a fazer uma histerectomia, o que faz com que ela desenvolva um tumor. O texto de Gonçalo Tavares denuncia, pois, a razão desumana do psiquiatra que espalha seu poder alienante.

O corpo mutilado é a mãe indignada para onde convergem a falta de ética e o mal visceral, um mal que pensa, pois está ancorado em uma política que consiste em excluir do sujeito anárquico o germe da transgressão, percebido como perigo. O sacrifício de Mylia desmistifica a suposta objetividade da psiquiatria e insinua um paralelo entre o médico e o carrasco nazista. Embora o perseguidor Ulrich distorça o significado original da Bíblia para alienar ainda mais os internados, Mylia se apropria do texto sagrado, remove as passagens mais significativas, grampeia-as e as lê em segredo para reavivar o conhecimento adquirido durante a sua leitura da infância e preservar uma lucidez inegável que lhe permite questionar o sentido deste versículo da primeira epístola aos Coríntios: “Com que corpo voltarão?” (TAVARES, 2010, p. 230), no contexto da devastação moral e física do asilo. Enquanto o diretor do hospital cria uma nebulosa de cura a partir de sua leitura distorcida, Mylia se sente presa à autoridade do médico que impõe seu poder. Entretanto, ela rejeita a lavagem cerebral porque trabalha na sutura entre os significados bíblicos e os significados difundidos da experiência limítrofe do confinamento. Mylia toma consciência, pois, da aniquilação dos espíritos dos tolos, ao contrário da epístola do apóstolo Paulo, que fala da ressurreição dos mortos, baseada na ressurreição de Cristo. No asilo, Mylia é a única louca que decifra o texto do mundo que a esmaga, tecendo sua visão crítica. Utilizando uma estratégia de controle, Ulrich Gomperz apresenta a peregrinação de Jesus Cristo no deserto como um remédio e impõe o jejum para melhor enfraquecer suas vítimas. Gonçalo Tavares desenha linhas tortas entre a razão e a loucura

ao expor como Mylia demonstra lucidez ao recusar se submeter às manobras de Gomperz, que manifesta a sua irracionalidade associada ao poder maníaco de exercer tortura física e moral. O texto insinua que Mylia internaliza a experiência do jejum de Jesus Cristo, capaz de libertar-se da tentação do diabo no deserto. A referência ao deserto revela o papel alegórico de Mylia. O seu percurso pelo asilo transforma-a numa leitora do deserto das vidas abortadas, perdida indefinidamente no desencadeamento de um mal que destrói qualquer possibilidade de encontro entre o homem e a sua humanidade. Diante do odor pungente do não-humano, Mylia sente a mesma fome que Cristo. Ela expulsa a autoridade de Gomperz, que aparece disfarçado de demônio. A personagem tauriana foge do asilo em busca do valor da fome como caminho de redenção. Há de se notar que Mylia, personagem feminina, é a única personagem que foi capaz de escapar da prisão e do arbítrio, embora tenha tido de pagar um preço alto por isso.

Diante da prevalência do mal, na esteira de heroínas trágicas, Mylia demonstra sua angústia na busca por uma igreja aberta às quatro da manhã. Depois de ter testemunhado os limites e as falhas da razão, é a partir do desejo de transcendência que ela procura purificar-se do mal. Contudo, nunca poderá restabelecer a experiência completa do sagrado no sentido primordial de estar plena de poder, nem poderá aprofundar um ritual de redenção porque a igreja permanece fechada. O sagrado é uma prática inacessível, a igreja é uma hierofania impossível. Todo o espaço por onde Mylia vagueia é marcado pela ruptura do profano. A igreja é apenas uma grande sombra sem profundidade, uma aparência, uma pergunta sem resposta, um vazio ao seu redor. Num contraponto irônico que tem ressonâncias em “O processo” de Kafka, a igreja torna-se o tribunal que abre suas portas para condená-la pelo assassinato de Hinnerk, crime cometido por Ernst, quando os dois sobreviventes do asilo se deixam contaminar pela arma de Hinnerk, metonímia da violência da guerra. Mylia transfigura-se no receptáculo da culpa plural: a bestialidade da guerra, as práticas alienantes de Gomperz, a falta de ética e o mal banalizado⁵¹ de

⁵¹ Esta expressão é um conceito filosófico cunhado por Hannah Arendt para denunciar como a submissão do oficial nazista Adolphe Eichmann à autoridade foi suficiente para transformar um homem ordinário e saudável em um carrasco. Conferir em ARENDT, Hanna: “Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal”. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Auschwitz, que perpassa, em código enigmático, toda a narrativa. Ela é um ressurgimento do “anjo da História”, de Walter Benjamin (1992), que luta pela construção do passado apesar das ruínas que se acumulam, tendo as asas apanhadas pelo vento de um niilismo que o suga inexoravelmente para a alienação. Com o peso da culpa, Mylia é aprisionada, obrigada a olhar-se, mais uma vez, no espelho de uma demência que denuncia a incapacidade radical do homem em afirmar a ética. Em Mylia, todos os desvios do mal convergem: dar-lhe sentido é uma abominação.

Mylia sente dores enigmáticas no corpo ao se aproximar da igreja. Uma delas – a de âmbito físico-biológico – causada pela histerectomia, transforma-se no tumor inenarrável e aparentemente incurável, despertando questionamentos sobre a finitude e o medo de morrer. Esse tumor tem um significado alegórico, pois se transforma na doença que se espalha pela sociedade, dominada pelo mal. O ventre de Mylia carrega essa dor abissal que emite um grito de emergência, como a tela de Munch que se projeta em direção a cada poro do leitor para fazê-lo pensar: “A vogal do corpo doente não é muda nem silenciosa; ela grita, ela se torna autoridade” (TAVARES, 2002, p. 23)⁵². Enigmaticamente, o tumor desaparece. Mylia é salva por um milagre inesperado, que coloca em xeque os poderes da medicina. Em Mylia, irrompem os vestígios de uma misteriosa sacralidade, ao mesmo tempo que cria um constante questionamento da sua função alegórica. Se a considerarmos como uma mediadora precária de esperança, visto que avança sozinha em busca de sentido, a dor “boa” que sente tem uma função criativa. Seu ventre anseia por uma conexão profunda com a vida que ela descobre em seu corpo enfraquecido, razão pela qual escreve a palavra “fome” com seu giz branco nas paredes da igreja. É um ato de autoconstrução que coloca Mylia na tradição do escriba, pois ela não apenas sintetiza seu apetite de transcendência, mas, acima de tudo, imprime um sentido de vontade no absurdo da igreja a partir do rito da escrita: o único momento da verdadeira catarse no romance. Esta fome matricial a associa intimamente à fome purificadora de Jesus Cristo.

⁵² TAVARES, Gonçalo M. *Investigações*. Lisboa: Difel, 2002, p. 23.

O milagre de Mylia consiste em acreditar na faculdade restauradora da memória que lhe permite reescrever o Salmo 137 da Bíblia⁵³: “Se eu me esquecer de ti, Georg-Rosenberg, que seque a minha mão direita” (TAVARES, 2010, p. 200). Ao exílio do povo judeu preso na Babilônia, Mylia sobrepõe a memória do mal causado, sem precedentes, nos campos de concentração. Ao contrário das falsas palavras dos perseguidores, o processo de anamnese de Mylia significa acreditar na leitura e na recitação da Bíblia para testemunhar a quebra da ética e dar origem a um discurso denso e ativo cuja semente se desenvolveu em *Jerusalém*. Mylia é a esquizofrenia enigmática como uma lacuna que denuncia o mal-estar da sociedade dos campos de concentração e o questionamento da morte de Deus, anunciada por Nietzsche. No asilo, ela preserva a voz do questionamento: deixar de ser louca é obedecer, engolir as palavras da manipulação e tornar-se corpo-máquina. A beleza de Mylia é exatamente a sua lucidez, que consiste em denunciar que a sociedade está doente em sua essência. Se a morte é a verdade mais incontestável, Mylia passa por diversas mortes para encontrar em suas entranhas algo que vai além da morte: o desejo de guardar a memória. Implicitamente, o leitor infere que a memória é a herança que revitaliza a nossa reflexão sobre o mal de Auschwitz que, hoje, continua a espalhar-se de formas mais insidiosas e que a violência – em todas as suas manifestações – é um fenômeno cada vez mais recorrente na contemporaneidade.

Para revelar esta violência que assola o seu século, Tavares – declaradamente influenciado por Bertolt Brecht⁵⁴ – faz uma ancoragem referencial ao século passado. Este mecanismo narrativo utiliza aqueles estabelecidos pelo dramaturgo alemão a fim de evitar o mimetismo com os personagens e conseguir o devido distanciamento com o propósito de poder refletir e agir coerentemente. Se observarmos a estrutura violenta que Tavares apresenta nesta personagem (Mylia), trata-se de uma mulher cujos direitos foram violados: dois homens decidem sobre o seu corpo. Eles agem sobre ela contra sua vontade, impõem-lhe uma cirurgia e a esterilizam. Tavares apresenta esta situação que

⁵³ Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha direita da sua destreza. Se me não lembrar de ti, apegue-se-me a língua ao meu paladar; se não preferir Jerusalém à minha maior alegria. (Salmo 137, versículos 5 e 6).

⁵⁴ É digno de nota mencionar que Tavares reconhece a sua admiração pelo dramaturgo alemão, tendo mesmo dado o seu nome a uma das personagens (Sr. Brecht), pertencente à série “O Bairro”.

toca a fibra íntima da nossa atual realidade, uma vez que a referida violência, embora em outras dimensões, é vista no presente: a violência de gênero, a violação de direitos e, dentro do amplo espectro de violência a que as mulheres são submetidas, uma delas, talvez uma das menos denunciadas pela dificuldade de notificação, está na violência obstétrica. Na frase “ninguém me perguntou nada” reside o acúmulo violento que se exerceu sobre seu corpo. Como sugere Byung-Chul Han em sua obra “Topologia da Violência” (2017), a violência discursiva ou verbal se dá pela enunciação de palavras ofensivas, com o objetivo de prejudicar, tornando-se uma violência microfísica que assume uma forma sutil e difamatória.

Vale dizer, ainda, que Mylia não é vítima apenas do diretor do Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg, mas também da justiça. O único modo de julgar a violência é por meio da lei, que, por sua vez, é fundada em um ato violento. Nesta narrativa de Gonçalo Tavares, a lei somente é aplicada ao final da obra, momento em que Ernst mata Hinnerk, enquanto Mylia permanece na cena do crime, segurando a arma que a incrimina, de modo que o rigor da lei recaia sobre ela. A lei positiva se aplica punindo uma vez mais quem, na verdade, é vítima:

Quando alguém lhe perguntava por que razão estava presa, Mylia respondia sempre com estas palavras, exactas, como se as tivesse decorado num exercício escolar: “assassínio com pistola de um indivíduo adulto de nome Hinnerk Obst na noite de 29 de Maio” (TAVARES, 2010, p. 248).

Mylia assume a responsabilidade pelo crime e permanece internada em um hospital penitenciário, cumprindo a pena imposta. Este gesto de autoincriminação permite perceber uma forma encontrada pela protagonista de quebrar a lógica da própria lei que a condenou e à qual sempre esteve sujeita. No entanto, isso não significa que ela não seja mais vítima da dor, embora sua vida “milagrosamente” não tenha terminado. Refém de sofrimento físico e confinamento pelo crime que lhe é atribuído, Mylia permanece a sofrer violência.

Outro personagem importante que sofre a experiência da dor e do mal na obra de Gonçalo Tavares é Hinnerk Obst. A experiência traumática da guerra encontra eco nesse homem para quem a violência vivida naquele período trouxe graves consequências. Gonçalo Tavares confere a Hinnerk um caráter que lhe permite ser lido à luz da teoria benjaminiana sobre o regresso da guerra, impossibilitando-o de pronunciar palavras, de compartilhar experiências, e manifestando até desinteresse (ou incapacidade) em pronunciar nomes, qualidades e ações. Benjamin coloca a guerra como uma das causas da perda da experiência transmissível:

O preço da experiência foi reduzido e precisamente numa geração que, de 1914 a 1918, teve uma das experiências mais atrozés da história universal, o que talvez não seja tão estranho quanto parece. Assim, foi possível perceber que as pessoas que voltavam do campo de batalha estavam mudas, não enriquecidas, mas mais pobres em termos de experiência transmissível (BENJAMIN, 1994).

Benjamin explora, ainda, como o impacto e os horrores da guerra causaram, num determinado momento da História, a perda da transmissibilidade da experiência, ou seja, a impossibilidade de transmitir o ocorrido. Tanto a gravidade dos acontecimentos como a sua desproporção relativamente à capacidade de assimilá-los apontam para a constatação de que a experiência não se perde pela falta de fatos e acontecimentos abundantes e impressionantes, mas, sim, pelo seu excesso. A precariedade da experiência comunicável, então, não reside na sua falta, mas, pelo contrário, na sua ampla vastidão. É o excesso que impossibilita compartilhar a memória e faz com que o sujeito se retraia:

Havia como que enterrado os grandes discursos, ou tiradas, num fosso. As palavras aborreciam-no. Não apenas os adjetivos, os próprios substantivos que designavam coisas do mundo concreto, e mesmo os verbos. Desistira das palavras. Fui combatente, comentava, quando alguém observava que ele não era um falador (TAVARES, 2010, p. 95).

O narrador percorre o modo peculiar de agir de Hinnerk e encontra na própria fala do personagem a resposta a esse silêncio. A palavra, portanto, não tem importância para a existência, pois “uma única bala pesa mais na existência individual do que um discurso com dez mil palavras” (TAVARES, 2010, p. 75). A experiência traumática desse personagem não só o leva ao declínio da experiência comunicável e ao apagamento da fala, mas o conduz ainda mais longe. Gonçalo Tavares expõe a psique humana de modo habilidoso: o que foi vivido durante um conflito armado não é gratuito; com a guerra, a pulsão de destruição fica na sua nudez. Hinnerk matou na guerra e esse é um fato que, neste contexto, não tem impacto jurídico, uma vez que são essas as regras às quais ele está sujeito. Entretanto, após a guerra, é impossível adaptar-se novamente a um tempo de exceção, sendo que o mutismo e o medo emergem como sintomas concomitantes. Hinnerk sente “uma capacidade a mais, uma outra força para além da normal, uma capacidade para ultrapassar certos limites” (TAVARES, 2010, p. 99). Na verdade, os limites transgredidos são os da legalidade:

A necessidade de matar – que ele vivera – parecia-lhe mais nobre, para a espécie humana, que a necessidade de comer. Em tempo de guerra, a necessidade primária de alimentação como que passara para segundo plano. Como se existissem outras tarefas mais urgentes, neste caso: não ser morto. Não ser morto era mais importante, mais urgente, do que comer. *Posso comer mais tarde, não posso evitar ser morto mais tarde* (TAVARES, 2010, pp. 98-99).⁵⁵

Durante a guerra, ocorre claramente uma transmutação no que diz respeito aos valores culturais estabelecidos. Matar o outro para salvaguardar a própria integridade é um princípio colocado em primeiro plano – como é possível observar no fragmento citado acima – enquanto o que, em outras circunstâncias, é essencial, como a alimentação, torna-se insignificante. Contudo, o desejo de matar de Hinnerk persiste para além do conflito bélico e esta pulsão faz dele um personagem central para pensar a violência em

⁵⁵ Trecho sublinhado em itálico conforme o texto original.

Jerusalém. Ao retornar da guerra, Hinnerk parece ter ficado à margem da cultura que, de acordo com Sigmund Freud (2008), é o que domina a perigosa inclinação agressiva do indivíduo, enfraquecendo-o, desarmando-o e fazendo com que seja monitorado por uma instância alojada dentro dele (TAVARES, 2010, pp. 114 - 115). No caso do nosso personagem, não há limite para suas ações. A repressão estabelecida pelo superego não se impõe, pelo contrário, notamos nele um claro desejo de matar. O impulso agressivo demonstrado durante a guerra permanece mesmo após o seu término.

Hinnerk saíra de casa – excitado com o relato de Hanna acerca de um rapaz que misturava desejos religiosos e de sexo – e continuava consciente do seu apetite humano, desse assustador apetite que naquela noite parecia excessivamente explícito, quase o incomodando, como um objecto de formas irregulares que não parasse de lhe bater no peito (TAVARES, 2010, p. 146).

As armas o seduzem em um jogo que lhe dá prazer, algo que, segundo o narrador, em tempos de paz, é – em suma – condenável. Percebe-se um erotismo que une esse personagem à arma e ao querer matar outros seres humanos. O trauma vivido na guerra e o medo concomitante criam a máquina motriz que o impulsiona a sair às ruas em busca de suas vítimas. Esse mesmo “apetite humano” o levou a testar sua pontaria e pensar em como seria fácil exterminar as crianças da escola vizinha à sua casa que zombavam dele:

A crueldade daquelas crianças era, pois, perfeitamente ridícula, pensava. A qualquer momento ele poderia pegar na pistola e disparar sobre uma delas; seria um gesto fácil, uma brincadeira infantil. Por que são tão estúpidas estas crianças, pensava Hinnerk. Como podem arriscar tanto, apesar do medo? (TAVARES, 2010, p. 74).

Heranças da guerra, a arma e o medo se mantiveram presentes em torno de Hinnerk Obst. O medo herdado da guerra o impede de dormir, mantendo-o em constante tensão:

Como resultado desta estaca permanente de defesa, Hinnerk descansava terrivelmente, levantando-se como se acabasse de combater corpo a corpo. Olheiras quase de animal noturno eram a marca essencial daquele rosto. (...) Mas na pele concentrada debaixo dos olhos de Hinnerk ocorrera algo de mais complexo, próximo de uma fusão entre diversos nutrientes, uma fusão entre diversos factos de sua biografia, transformados, ao longo dos anos, numa matéria comum, matéria assustadora (...) (TAVARES, 2010, p. 60).

Não é motivo de surpresa que o sentimento de medo seja referido pelo narrador como “objeto”. De modo análogo à arma que pode ser carregada de modo físico, o medo de Hinnerk é instaurado na pele, corporificando-se. Em seu próprio corpo, Hinnerk carrega o trauma instaurado, o que vem ao encontro da ênfase que Gonçalo Tavares confere à materialidade do corpo. Recorrendo ao que Aleida Assman afirma, o trauma de Hinnerk é “a memória corporal de feridas e cicatrizes (...), sendo mais confiável do que a memória mental” (ASSMAN, 2011, p. 265). O aumento desse sentimento de trauma e medo o leva a pegar seu revólver e testar sua pontaria em estatuetas que preservava em seu porão, adotando uma postura de autodefesa. Em outros momentos, Hinnerk adotava o “passatempo” de observar as crianças pela janela de casa:

No entanto, um dos poucos prazeres de Hinnerk era o de olhar pela janela e ver como as crianças se divertiam, despreocupadas; sem medo. (...) Por vezes, sem qualquer intenção de disparar, tendo até armas sem balas, Hinnerk pegava na sua pistola, dirigia-se à janela, e segurando no pequeno binóculo com a mão esquerda apontava o cano a uma das crianças, seguindo seus movimentos (TAVARES, 2010, p. 65).

Ainda que Hinnerk não tivesse a real intenção de atirar nas crianças, o ex-combatente parece ensaiar uma espécie de vingança contra aqueles pequenos adultos em potência que o julgam e o condenam insistentemente, apontando-o como “monstruoso” em função das deformações que ele carrega no corpo, sofridas durante a guerra, e ao seu mutismo, comportamento estranho às crianças. A combinação entre o medo e o ressentimento que o acompanham conferem a Hinnerk um aspecto de animal selvagem acuado, pronto para se defender.

Neste sentido, notamos que, para o narrador, Hinnerk é um personagem que está à margem da lei: “Hinnerk não tem qualquer ilusão de defesa legal através do Direito e da Constituição, não era uma pessoa respeitosa” (TAVARES, 2010, pp. 74 - 75). A norma, a legalidade e o respeito se configuram como uma tríade que se contrapõem à loucura explicitada em sua vontade de matar, no que o narrador chama de “apetite humano” e que resulta na transgressão da norma – e do mandamento cristão – “não matarás”, em seu encontro com Kaas Busbeck. Embora sua intenção fosse procurar por Hanna para praticar sexo, ao se aproximar da igreja ele conhece o filho de Mylia e realiza a ação que finalmente revela a passagem do legal ao ilegal:

Não é bom andares sozinho por aqui, de noite disse Hinnerk, enquanto colocava carinhosamente a sua mão no pescoço do rapaz. Vamos, disse, e puxou-o. Por este lado encontraremos o teu pai (TAVARES, 2010, p. 147).

A forma como Hinnerk conduz o menino para um beco escuro indica sinais de que ele finalmente encontrou uma vítima. O narrador não apresenta detalhes, apenas afirma: “O homem de nome Hinnerk acaba de sair de uma pequena roda onde agora está esticado o corpo de um rapaz. Kaas Busbeck” (TAVARES, 2010, p. 163). No instante em que Kaas é morto, Hinnerk realiza, por fim, o desejo que o acompanha em toda a narrativa. O próprio Hinnerk assume que nenhum alimento ordinário é capaz de cessar sua fome (TAVARES, 2010, p. 88), colocando em evidência que sua pulsão é um apetite crônico pela morte, que é incitada pelo cheiro de sua arma. A morte de Kaas acontece de

forma velada. Não são apresentados mais detalhes sobre o *modus operandi* do crime e o assassinato permanecerá sem solução. Não há punição para quem comete o ato criminoso. O peso da lei não opera de forma justa e imediata, mas revitimiza, como exposto anteriormente, Mylia. Kaas, por sua vez, assume o caráter metafórico do cordeiro oferecido em sacrifício.

Nascido a partir de uma relação “clandestina” entre Mylia e Ernst – ambos classificados como esquizofrênicos – Kaas carrega desde sempre as marcas da exclusão, da ocultação e da monstruosidade, uma vez que ele nasce portando uma deficiência física. O ato sexual que deu origem a Kaas se dá publicamente, como afirma Gomperz: “Foi isto: sua esposa Mylia e um outro paciente. Fizeram-no. À frente de outros pacientes” (TAVARES, 2010, p. 98). Posteriormente, Theodor Busbeck recebe a informação acerca dos desdobramentos desta falta cometida por Mylia e Ernst: “Estamos prontos para assumir a responsabilidade. Uma coisa destas não pode acontecer nesta instituição. O que lhe tenho a dizer é isto: a sua esposa, Mylia, está grávida” (TAVARES, 2010, p. 107). Esta é, pois, a narrativa que dá início à efêmera vida de Kaas Busbeck (há de se salientar que Theodor, apesar de ter sido confrontado com a infidelidade de Mylia, dá seu nome ao filho “bastardo” da esposa). A gestação de Kaas é mantida em absoluto sigilo e Mylia é confinada ao claustro até o dia 25 de maio de um ano não revelado, data que marca o nascimento de Kaas. Mylia é prontamente impedida de conhecer a criança, enquanto o médico e marido assume a guarda e a exclusiva responsabilidade sobre ela: “Por favor, ponha nos papéis que a criança é minha. (...) Quando esta nascer, alguém, da minha parte, a virá buscar” (TAVARES, 2010, p. 113). A partir de então, Kaas passa a viver com Theodor Busbeck, chegando aos doze anos de idade no momento em que a narrativa se desenvolve.

Kaas, fruto de um relacionamento fugaz e clandestino, não programado, não desejado, têm consciência de sua imponderável existência e procura, a todo momento, ser integrado à família e combater o sentimento de abandono. Sob seu ponto de vista, Kaas tem ciência da ausência do “pai” em casa, que saiu em busca de uma prostituta, e o procura pelas ruas da cidade. Inconformado com a negligência de Busbeck, enfrenta a

noite ameaçadora com o intuito de confrontá-lo: “(...) falaria alto, exigiria respeito: não era uma conduta correcta, aquela, deixar o filho sozinho” (TAVARES, 2010, p. 130). Sua determinação é tal, que ele simplesmente ignora suas limitações decorrentes de sua deficiência: “Descuidado, com a mistura de medo e expectativa, o seu caminhar acentuava deficiências (...)” (Idem). A herança genética de Kaas justifica sua deformidade. Seu pai biológico, Ernst, também é deficiente físico, ao mesmo tempo em que ambos os progenitores foram diagnosticados – apesar de o diagnóstico de Mylia poder ser contestado em certa medida – como portadores de esquizofrenia. Uma possibilidade de leitura da obra de Gonçalo Tavares aponta que esta deficiência se configura como uma marca da própria personalidade nebulosa e monstruosa de Kaas, seguindo o que José Gil (2006) afirma:

Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma. Torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível (GIL, 2006, p. 79).

O corpo deficiente e limitado de Kaas parece materializar os acontecimentos atrozos do passado (desde a sua concepção “irregular”) e os que ainda estão por vir na narrativa, como se existisse alguma espécie de ordenação caótica entre sua alma e seu corpo. Conjuntamente à sua herança genética desfavorável, Kaas é obrigado a lidar com o pensamento eugenista de Theodor Busbeck: “Havia em Kaas uma imprudência que era efeito da super-proteção que sempre recebera do pai – Theodor” (TAVARES, 2010, p. 131). Tal procedimento engendra uma personalidade cujas características são ligeiramente monstruosas. Em dado momento, Thomas, pai de Busbeck, afirma: “Os Busbeck nasceram para troçar dos outros, não para serem motivos de troça” (TAVARES, 2010, p. 146), comportamento que é, pois, esperado de Kaas, apesar de suas deformações. O estigma, portanto, que Kaas carrega em seu corpo, coloca-o desde seu nascimento como um “desvio da honra” preservada pelos Busbeck. Os inegociáveis ideais da família são impostos pela humilhação e pela violência:

Kaas, assustado com a cara do pai, tentou dizer uma palavra, que não se percebeu. Theodor pediu para o filho se aproximar, e quando este deu um passo, esbofeteou-o, de uma vez, com força. E depois disse: __ O menino tem de aprender a falar correctamente (TAVARES, 2010, p. 141).

A certa altura da narrativa, Kaas surpreende seu “avô”, Thomas Busbeck, em uma relação adúltera com a empregada da casa, fato que vai de encontro com “a moral e os bons costumes” defendida pela família. O menino é abordado pelo pai, Theodor, que o pune não por sua indiscrição, mas por ter constatado a incoerência velada mantida pela família Busbeck. A partir de então, Kaas percebe a necessidade de ocultar determinados acontecimentos em família, que podem, diante da sociedade, manchar sua reputação. As desarticulações física e moral de Kaas são mais uma vez colocadas em evidência pelo narrador:

De resto, a imagem que mais o marcara na escola resultara de um pequeno conflito; breves insultos entre ele e um colega que foram crescendo de intensidade até ao momento em que nenhum dos dois podia dizer mais uma palavra que fosse sem se tornar aos olhos do outro cobarde; estavam assim os dois naquele instante único onde o contacto físico violento é inevitável e quase imprescindível, quando subitamente, o seu opositor, como que lembrando-se naquele momento de algo que se esquecera com os insultos trocados, parou, e afastando-se num movimento que noutras condições seria indiscutivelmente considerado cobarde, afastando-se, então, disse, para Kaas: eu não posso lutar contigo (TAVARES, 2010, p. 82).

Nesta passagem, constata-se claramente uma rivalidade entre Kaas e um colega em ambiente escolar, memória de sua deficiência física. A outra criança não se atreve a cometer qualquer agressão contra Kaas por saber que este é deficiente, pois mesmo os atos de violência estão submetidos a uma espécie de código moral: não se ataca alguém que não pode se defender, não se deve cometer covardias. Ao perceber que sua condição física é motivo de troça, Kaas parece compreender que não é digno de ser um Busbeck. A partir de então, surge uma insistente tentativa do menino de se enquadrar à sua família.

Paralelamente, Theodor Busbeck – na posição de pai – empreende todos os esforços possíveis na direção de negar – ou, ao menos, mascarar – a condição do filho. Ao expor as fotografias da família, por exemplo, Theodor seleciona as fotos que melhor retratam a saúde de Kaas:

As pernas esqueléticas e desproporcionadas de Kaas eram facilmente escondidas e a incapacidade de dicção normal era, como parece evidente, intransponível para um documento visual, que só dá importância aos olhos do receptor (TAVARES, 2010, p. 81).

A fotografia, aliás, surge na vida de Kaas possivelmente como um mecanismo capaz de estabelecer alguma forma de controle, ainda que apenas de si próprio:

Por razões várias, mas também talvez por essa, Kaas adquirira uma inesperada segunda actividade, em acompanhamento dos estudos (...) As imagens, a captação de imagens mais propriamente, tornara-se um modo de exibir algo escondendo-se (TAVARES, 2010, p. 82).

A fotografia configura-se, portanto, como uma oportunidade para Kaas de transfigurar a sua realidade, em um processo que o coloca em igualdade de condições (técnicas) com as outras crianças de sua idade, proporcionando-lhe uma capacidade física (e moral) raramente possível diante de suas deficiências. Paralelamente, de acordo com o próprio Theodor Busbeck, a fotografia é detentora do poder de construção de “uma certa mentira” (TAVARES, 2010, p. 81). Aquele que fotografa é portador do poder de exibir uma realidade em detrimento de outra, que fica fora de foco ou além das margens da fotografia, selecionando, recortando, escolhendo aquilo que deve ser mostrado e o que deve ser ocultado. Kaas compreende esse poder e o utiliza a seu favor, velando a sua “monstruosidade” e conduzindo o olhar do observador na direção que ele, Kaas, considerar mais conveniente para si.

Os esforços de Kaas para se aproximar de sua família e estabelecer um senso de pertencimento não se limita ao seu interesse pela fotografia. Assim como acontece com Theodor Busbeck, a violência também causa fascínio ao jovem Kaas:

Theodor, fingindo dormir na pequena sala ao lado, uma vez observa isto: o seu filho Kaas, com quatro anos, sozinho na sala com a avó – que perdera já quase por completo a visão – e, entre os dois, circulava o cão da casa. A mãe, velhíssima, quase sem se mover, com a bengala na mão, sentada, implicava com o animal que passava junto às suas pernas. Com a bengala tenta acertar-lhe, falha, vira-se depois para o lado onde não está o cão, chama-o de maneira delicada para o enganar, quer bater-lhe com a bengala. Kaas, de quatro anos, ri-se da velha que já nem percebe em que lado está o cão, e, de repente, sem qualquer razão aparente, dá um pequeno murro, com a mão fechada, nas costas da avó. Theodor viu tudo e controlou o impulso de intervir. Continuou com o olho meio aberto, a observar. A sua mãe deu um pequeno grito quando recebeu o murro de Kaas, este riu-se e murmurou algo. Theodor percebeu o que o seu filho dizia, com ar de troça e com o jeito enrolado: Foi o cão, o cão! (TAVARES, 2010, pp. 163 - 164).

A perversidade constatada neste trecho revela a identidade dos Busbeck, qual seja, a capacidade de troçar daqueles despossuídos do mesmo poder, ainda que o outro seja alguém da própria família, incapaz de se defender em função da idade avançada e da precária condição física. A violência cometida por Kaas contra a sua avó e observada veladamente por Theodor com olhos de aprovação, uma vez que são gestos como o que Kaas acabara de cometer que confere a este o verdadeiro espírito que anima os Busbeck. Um comportamento semelhante ocorre quando Kaas, finalmente, encontra sua mãe, Mylia, pela primeira vez:

___ Kaas Busbeck, levanta-se. Esta é a sua mãe – insistiu Theodor Busbeck no dia da primeira visita de Mylia ao filho. Porém, apesar das insistências de Theodor, Kaas, nessa primeira visita de Mylia, praticamente não lhe deu atenção: aquela mulher que via pela primeira vez tinha um olhar pasmado, que vai e vem ao mesmo ritmo. Uma criança que soubesse exprimir-se de uma forma mais clara diria: eis um olhar ignorante, um olhar que não percebe e não tenta. Porque Mylia apenas saíra há uma semana do Georg Rosenberg, era a

segunda tentativa na vida exterior, o seu olhar era ainda uma coisa como que transportada à mão, um olhar sem força, sem velocidade. (...) Theodor havia sido ensinado pelo pai, Thomas Busbeck, que inteligência era um índice de movimento do olhar. Se fizermos o cálculo, dizia Thomas, da velocidade dos olhos dirigindo-se às coisas para as perceber, velocidade média durante um ano, teremos o valor da inteligência dessa pessoa, e tal bastará para adquirirmos uma ideia bastante precisa acerca da produção intelectual desse indivíduo. (...) O trajecto dos olhos no mundo dá o trajecto da inteligência (...)

__ Kaas – chamou Mylia, mas ele não ligou.

__ Kaas Busbeck! – repetiu Theodor com voz firme. – Esta é a sua mãe. E o rapazinho apenas respondeu:

__ Não. (TAVARES, 2010, pp. 195 – 196).

Neste ponto da narrativa, Mylia, que acabara de deixar o Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg, é negada por seu filho – que já conta quatro anos de idade. Kaas percebe que aquela mulher que está a sua frente não possui um olhar inteligente, tendo como base os ensinamentos herdados de seu pai e de seu avô sobre a relação entre o movimento do olhar e a capacidade cognitiva de um ser humano, ao mesmo tempo que Mylia, vítima de traumas acumulados em sua experiência de vida, exibe um olhar devagar e vago. Evidentemente, o julgamento realizado por Kaas é derivado das teorias formuladas pelos Busbeck, sem nenhuma fundamentação ou exatidão. O modo como Kaas Busbeck expõe os signos de sua dita monstruosidade invalidam os métodos de correção da família. Tendo como base a etimologia do verbete “monstro” (*mostrare*), percebe-se em Kaas um transbordamento de seus estigmas corpóreos e de seu comportamento incomum. Embora suas atitudes mais cruéis ocorram de modo velado, quando, supostamente, não é observado – como no episódio em que interage com a avó cega – o seu corpo deficiente configura-se como um signo onipresente de um desvio, de uma inadequação, de um desenquadramento na ordem natural do mundo. Ao se referir à monstruosidade do corpo na contemporaneidade, Carlos Augusto Júnior, afirma que:

Ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar a sua aberração para que todos a vejam. Seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica (JÚNIOR, 2010, p. 180).

De fato, ao longo da brevidade de sua existência, Kaas Busbeck se mantém em um jogo de revelação e ocultamento. De acordo com os padrões familiares, Kaas não pode ser visto como pertencente ao grupo humano daqueles considerados como “inferiores”, uma vez que ele é um suposto Busbeck. Assim, sua predileção pela troça violenta é a manifestação de um impulso que almeja a ocultação de sua real forma, defeituosa, inadequada, monstruosa, aleijada.

Quando, enfim, alcança os doze anos de idade, Kaas sai confiante em busca daquele que o assumiu como filho, considerando-se, de algum modo, intelectualmente superior. Neste ponto, nota-se que a forma como Theodor Busbeck exerceu o papel de pai e educou Kaas cria na criança uma falsa impressão de invulnerabilidade, conferindo-lhe uma coragem surpreendente que o impulsiona a sair às ruas à procura de Theodor e, fatalmente, ser morto pelas mãos de Hinnerk. De maneira irônica, Kaas se assemelha a Hinnerk de certo modo no que tange à monstruosidade, na medida em que ambos compartilham um caráter sádico que os impulsionam a torturar para que, de outro modo, não sejam torturados.

Se no mundo exterior o assassinato de Kaas e a condenação injusta de Mylia revelam uma violência impiedosa, a rotina dentro do Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg não é menos cruel. Semelhantemente a Mylia, Ernst carrega consigo as consequências do isolamento e do controle total ao qual é submetido. O que o narrador revela sobre os pensamentos de Ernst está relacionado à época em que esse personagem se encontrava em liberdade e, essencialmente, às memórias que ele carrega consigo sobre seus algozes. Neste sentido, são claramente perceptíveis o modo como o trauma opera neste “paciente”:

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 (TAVARES, 2006, p. 7).

É assim que o personagem Ernst Spengler é introduzido pelo narrador em *Jerusalém*, um homem adulto disposto a tirar a própria vida, ato final de desespero, quando ouve o telefone a tocar. Não há na narrativa nenhuma pista sobre as razões que o levaram a considerar o suicídio como solução definitiva, sendo delegado ao leitor a tarefa de inferi-las. Logo de início, compreende-se que Ernst está em uma situação-limite, interrompendo seu propósito de autoextermínio para realizar uma ação corriqueira, ordinária: atender ao telefone. O modo insistente como o telefone toca sugere outra urgência, tal como também é urgente aquilo que causa tormentos a Ernst. Ironicamente, a interrupção abrupta de sua operação suicida ocorre a partir de uma obediência cega a um instinto quase mecanizado, como o de um ser maquínico programado para responder a uma dada circunstância: ora, se há um telefone a tocar, este deve ser atendido.

Ernst não sabe ainda quem possa ser o responsável pela chamada telefônica e é possível que Gomperz ainda esteja a procurá-lo. Seja como for, o narrador é capaz de causar um sentimento de estranhamento no leitor ao evidenciar que Ernst conta quantos toques o telefone emite antes de atendê-lo. O automatismo e a obediência que se evidenciam nesta cena definem e conduzem a leitura do personagem ao longo do texto. Em seguida, é revelado ao leitor que a pessoa que chama por Ernst é Mylia, que, logo após se identificar, desmaia de fome (TAVARES, 2010, p. 22), o que leva Ernst a procurá-la e socorrê-la no meio da noite:

E de repente ela deixara de falar. Aconteceu algo. Estava já na rua. Seriam talvez quatro, cinco da manhã, a escuridão ainda forte. Ernst começou a correr. À medida que corria gritava alto por Mylia (TAVARES, 2010, p. 55).

Neste ponto da narrativa, identificamos os primeiros traços de Ernst Spengler, mais especificamente a sua dificuldade de caminhar. Seus movimentos ocorrem de modo automatizado, o que aponta para uma possível intenção de “normalizar” sua deficiência física:

Os seus movimentos eram descoordenados, o modo de correr absolutamente estranho, como que ineficaz. Se Ernst não fosse um homem adulto, alguém que merece respeito – teria talvez já quarenta anos, perto disso –, dir-se-ia que *não sabia correr*. A perna direita, quando avançava, fazia um movimento mais lateralizado que a perna esquerda, o que provocava um desequilíbrio em todo o corpo, que Ernst compensava instintivamente avançando o tronco para a frente, num excesso que, em certos momentos, parecia à beira de terminar numa queda aparatosa. Mas o corpo de Ernst, como que automatizado e habituado a estas modificações constantes de peso e equilíbrio, reagia, aparentemente no último instante, com um novo avançar da perna direita, avançando igualmente acompanhado de um movimento lateral desnecessário. De qualquer forma, Ernst corria (TAVARES, 2010, pp. 55 - 56).

A inútil tentativa de normalizar seus passos na corrida não o impede de ir ao chão. É exatamente esta insistência de se enquadrar em uma “normalidade-padrão” que caracteriza os anos que Ernst passa no interior do Hospital Georg Rosenberg. A partir desta constatação, compreende-se que os atos automatizados desse personagem têm início dentro do hospício, configurando-se como a mais evidente consequência do trauma em seu corpo.

Giorgio Agamben legitima esta perspectiva de leitura quando retoma termos utilizados nos campos de concentração para discutir as “vítimas totais” ou o rebaixamento extremo ao qual determinados prisioneiros foram submetidos. Para Agamben, o conceito de “muçulmano”, por exemplo, “remete ao significado literal do termo árabe *muslin*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus” (AGAMBEN, 2008, p. 50). Em outras palavras, “muçulmanos” seriam aqueles que tiveram a própria condição humana usurpada e se tornaram seres de cega obediência, transitando em uma tênue fronteira entre o humano e o não humano. Estamos diante, portanto, do anulamento da

subjetividade perante situações extremas. Na realidade, a experiência de aprisionamento, vigilância e punição impostos nos campos de concentração exerciam o papel de esvaziar a condição humana de seus prisioneiros.

A perda da individualidade e da identidade é, pois, um percurso que faz parte do processo “terapêutico” no Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg, o que aproxima este espaço – guardadas as devidas proporções – aos campos de extermínio nazistas. Progressivamente, percebe-se como Ernst revela traços persistentes de automatização e resiliência, decorrentes da violência que sofreu dentro da instituição. Na primeira oportunidade em que o narrador dá voz a Ernst, impressiona a clareza e a forma direta como ele manifesta um pensamento que lhe foi introjetado:

Ernst. Os outros troçam do jeito de Ernst correr.
Chamo-me Ernst. Ernst Spengler.
Gosto de estar aqui (TAVARES, 2010, p. 85).

O Hospital Georg Rosenberg não se configura, em sua constituição, como um sítio de conforto para quem quer que seja. Considerando-se o tempo que Ernst está internado (ele já era um interno quando Mylia dá entrada no hospital), os relatos dos outros pacientes e as violências às quais o personagem é submetido, dificilmente a afirmação “gosto de estar aqui” é espontânea, revelando uma mente que sofreu um duro processo de anulação subjetiva. Ernst, portanto, parece ter perdido totalmente os traços que poderiam identificá-lo como “humano” em sua concepção mais completa. Percebe-se, neste instante, pontos de interseção entre a ideia da perda de subjetividade em Agamben e as ideias apresentadas por Maurice Blanchot:

Daí que os homens destruídos (destruídos sem destruição) sejam como que sem aparência, invisíveis mesmo quando os vemos, e que se eles falam, é pela voz dos outros, uma voz sempre outra que de alguma maneira os acusa, os põem em causa, obrigando-os a responder por uma desgraça silenciosa que eles portam sem consciência (BLANCHOT, 1980, p. 30).

Destituído de sua subjetividade, Ernst se comporta dentro das instalações do Hospital Psiquiátrico Georg Rosenberg dotado de completa resignação perante a suspensão do eu. Há, porém, uma outra leitura possível que aponta esta suposta anulação e a estrita obediência a todas as normas, horários, regras, preceitos e ordens estabelecidos pela instituição e por aqueles que a administram como um estratagema para a redução do tempo de internação e a conseqüente conquista da liberdade. Contudo, esta leitura logo se configura deficiente ao se deparar com o que é constatado pelo narrador:

Ernst caminhava horas pela cidade sem parar, inventando histórias na sua imaginação, construindo relações humanas e amizades que não existiam. Esforçava-se por aprender de novo a contactar com as pessoas normais, e não apenas isso: também com os dias normais: os dias que esperam pelo humano para que este decida o que fazer deles. É que durante anos fora treinado no instinto contrário: o instinto de aceitação, de disciplina total, de ordem: o dia surgia-lhe à frente já preparado, medicado, dir-se-ia – não no sentido farmacêutico, mas num sentido quase de engenharia: o dia seguinte estava já resolvido, construído, as perturbações e os exageros haviam sido afastados, a rotina diária era uma simplificação impressionante da existência (TAVARES, 2010, p. 203).

Ao se esforçar para reiniciar sua existência como sujeito comum e, até mesmo, “normal”, Ernst parece passar por uma epifania e, finalmente, alcançar a compreensão do que realmente havia ocorrido no Hospital Georg Rosenberg, reconhecendo ter sido favorável, em algum momento, aos métodos aplicados no hospício, considerando a rígida disciplina como elemento indispensável para a busca de uma espécie de “cura” para os seus males, muitos deles imputados pelo próprio hospital:

__ Gomperz, o diretor, meteu-nos no bolso – disse Ernst uma vez. – Como um ciumento: não nos quis partilhar com mais ninguém da cidade, isolou-nos como se tivéssemos uma doença perigosa e contagiosa, uma doença física que saltasse de um corpo para outro, através de um animal pequeno e concreto, e que pudesse matar, como a peste, um milhão de pessoas de uma vez.

Mas eles tinham estado simplesmente loucos (TAVARES, 2010, pp. 205 - 206).

Sob a perspectiva de Ernst, a insanidade ou a mera dificuldade de “separar as coisas” (TAVARES, 2010, p. 194) não justificaria a imposição de isolamento social. Paralelamente, evidencia-se para Ernst o fato de que os métodos aplicados pelos médicos e demais funcionários do Hospital Georg Rosenberg se aproximavam mais a de uma prisão do que a de uma instituição de saúde. Gomperz assume a forma, portanto, de um vigilante, de um policial, e não de um médico, que controlava e perseguia até os pensamentos de Ernst Spengler:

Ernst fora perseguido duramente depois do ‘incidente’ com Mylia; e o seu perseguidor, aquele que infiltrara o medo diário e o terror ininterrupto na sua existência, era o director do Georg Rosenberg, o doutor Gomperz. Finalmente isso estava claro para Ernst Spengler (TAVARES, 2010, p. 207).

Gomperz corporifica, afinal, todo o mal sofrido por Ernst durante os seus anos como interno no Hospital Georg Rosenberg, incluindo a opressão e o controle sobre seus pensamentos a partir de questionamentos como “em que é que estás a pensar, meu caro?” (TAVARES, 2010, p. 98). A memória de Ernst revela consequências traumáticas semelhantes, em certa medida, aos testemunhos da Shoah. A estrutura narrativa de *Jerusalém* opera este movimento de transposição de uma catástrofe maior (o terror implantado nos campos de concentração nazistas) para uma esfera distópica menor (os horrores cometidos no Hospital Georg Rosenberg). Um dos elementos que corrobora para esta afirmação é a existência de um livro, “Europa 02”, objeto de estudos de Theodor Busbeck e que alude aos “procedimentos” do holocausto. Em “Europa 02”, lê-se:

Excluídos. Quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa. Quem está fora vê apenas a caixa. Mas quem está fechado,

excluído, consegue ver cá para fora. Vê tudo, vê-nos a todos (TAVARES, 2010, p. 128).

O “erro” mencionado em “Europa 02” não é fruto de uma ação consciente do sujeito, mas, antes, a marca que traz ao nascer, seja uma deformidade, seja sua etnicidade ou mesmo a origem religiosa de sua família. Da mesma forma que judeus, ciganos e deficientes físicos deveriam ser eliminados ou, ao menos, “ocultados” dos olhos da sociedade no estado nazista, os loucos em *Jerusalém* também são recolhidos ao Hospital Georg Rosenberg para não “ferir” o olhar daqueles que fazem justiça à liberdade. A existência desse livro, em estrutura espelhada, sugere uma metanarrativa que poderia remeter ao “Mein Kampf”, de Adolf Hitler, obra que é considerada como texto-base do partido nazista alemão e que apresenta toda a ideologia antissemita e as justificativas para o extermínio de todos aqueles que não pertençam ao ideal ariano.

Ao tomar consciência da inadequação do tratamento e dos abusos sofridos no Hospital Georg Rosenberg, Ernst compreende simultaneamente a dimensão das privações que lhe foram impostas durante o longo período de internação, a começar pela paternidade de Kaas e a relação que poderia ter tido com seu filho biológico. A subjetividade de Ernst é anulada, de modo que há pouco ou nenhum indício a respeito de seu desejo de estabelecer contato com Kaas. Contudo, após sair do hospício e recuperar uma condição mínima de pensar por si mesmo, Ernst percebe que um possível legado, o da perpetuação, fora-lhe usurpado. A partir de então, Ernst passa a tentar criar alguma convivência com o filho, mas, antes, expõe o seu trauma:

Nesse dia, 28 de Maio, três dias depois de dizer para si próprio, ao olhar para o calendário: o meu filho faz doze anos e tem um nome que não me pertence. Kaas Busbeck – três dias depois, não tolerando mais a inquietação crescente acompanhada de uma normalidade que em nada compensava a carga negativa há muito instalada em si, Ernst Spengler decidiu agir como na infância: para terminar com o terror de perseguido (que continuava a sentir) a criança deveria parar de fugir, dar meia volta, e dirigir-se de frente para seu perseguidor. Só depois conseguiria pensar em procurar o filho, falar com ele, explicar-lhe: Kaas (TAVARES, 2010, p. 208).

Ernst toma a resolução, portanto, de confrontar Gomperz, personificação de um longo período de dor, com a intenção de se livrar do trauma enraizado em sua mente e em seu corpo. Esta libertação passaria, necessariamente, pela interrupção da existência de Gomperz, ou seja, pela sua morte, ensejando em Ernst um premente desejo homicida, que é prontamente sublimado no momento em que ele revê Gomperz e percebe que o seu algoz nada mais é do que um homem idoso a quem ele, Ernst, auxiliaria a atravessar a rua:

__ 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-se por completo; acabou aqui. Director 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? (TAVARES, 2010, pp. 226 - 227).

Ernst parece intuir que aquele homem fragilizado pelo avanço da idade não é mais capaz de lhe infligir qualquer mal e que, portanto, sua morte física já não é mais necessária. Apesar de a narrativa indicar, a partir de então, um caminho de redenção para Ernst, logo esta impressão é desconstruída quando o leitor, de modo anacrônico, se recorda de que Ernst está prestes a se jogar pela janela no dia 29 de maio, quando recebe a chamada telefônica de Mylia. Passado o encontro do dia anterior com Gomperz, que parecia tê-lo libertado do trauma, Ernst age de forma que aponta para a impossibilidade de livramento desse mesmo trauma instaurado em si. Ernst parece abrir mão de quaisquer esperanças, ainda sob a influência de reações padronizadas e automáticas. Por

fim, compreende: “(...) o reencontro com Gomperz havia deslocado a sua *energia negra*, não terminara com ela” (TAVARES, 2010, p. 236).

A perspectiva de ser liberto desta “energia negra” – termo que condensa a memória do trauma – parece cada vez mais distante para Ernst, que não é capaz de se dissociar da dor, como não o são os sobreviventes da Shoah. Ao encontrar Hinnerk e saber que este executou pessoas durante a guerra, um disparo de arma de fogo ocorre, por acidente. O narrador não deixa claro se Ernst teve realmente a intenção de atirar, nem se o seu desejo de “vingança” poderia ter sido transferido de Gomperz para Hinnerk, assassino de Kaas, fato ignorado por Ernst.

Tendo como parâmetro o estudo destes personagens de *Jerusalém*, é possível afirmar que o cenário da obra é construído com base nas várias dimensões e representações do mal como um ente onisciente que perpassa toda a narrativa. Em *Jerusalém*, o leitor encontra reminiscências da Shoah como metonímia e tônica do projeto literário de Gonçalo Tavares. Embora presente como uma espécie de “substrato textual”, a Segunda Guerra Mundial e sua máquina de morte não se configuram como o único meio de se praticar o mal na narrativa tavariana. Contudo, ao efetivar este recorte, Gonçalo Tavares reafirma o seu projeto literário em consonância com a obscuridade do século XX, promovendo uma desconexão com seu próprio tempo e um olhar direcionado às memórias traumáticas da história da humanidade.

Ao se arriscar no domínio do indizível – a partir da arte – Gonçalo Tavares encontra espaço para utilizar uma linguagem e construir uma literatura que ele delimita como sua. Para cumprir com a força germinativa dessa literatura, foi preciso dotar a narrativa de *Jerusalém* de um caráter fragmentário e intuitivo, cuja proposta estilística está em harmonia com as ruínas narrativas referidas por Walter Benjamin. A literatura erigida a partir de restos, por excelência, não admite espaço para conclusões, uma vez que ela é composta de fragmentos perdidos.

Em termos espaciais, os personagens de *Jerusalém* habitam a mesma cidade, embora, intencionalmente, o narrador não faça menção, em momento algum, a uma localidade específica. Os nomes próprios dos personagens – que destoam totalmente do

lugar comum português – sugerem nacionalidades que podem indicar um indeterminado centro europeu, provavelmente germânico. É também provável que a cidade de Jerusalém, que dá título à obra, tenha sido utilizada como metáfora histórica (remetendo à ideia de peregrinação e exílio, observada nas dinâmicas das vidas dos personagens) e talvez até mesmo de forma irônica, uma vez que a etimologia da palavra “Jerusalém” aponte para “cidade da paz”. Sob uma perspectiva geográfica, a cidade antiga de Jerusalém é cercada por dois quilômetros de muros, contendo tão somente oito portões de entrada e de saída em todo o perímetro. Pode-se transpor esta imagem para a obra tauriana de forma metafórica, de modo que os personagens são marcados pelo trauma e que, em função disso, estão aprisionados na própria dor.

Toda a narrativa tem como pressuposto o acaso, porquanto esta só se desenvolve a partir da decisão que Mylia, Theodor, Ernst, Hinnerk, Hanna e Kaas tomam de sair às ruas, por diferentes razões, em uma noite de 29 de maio. O passado que perpassa o presente diegético funciona como suporte para que o leitor compreenda as motivações que movem os personagens. Tempo e espaço são delimitados por ruas que parecem se entrelaçar constantemente, evidenciando o isolamento de seus habitantes que vivem em um mundo sem alternativas e que se encontram cercados por muralhas imaginárias. A propósito desta geografia labiríntica, Gonçalo Tavares afirma:

No fundo, o labirinto também é isso: uma infinidade de sem saídas. Não se vai a lado nenhum por muitos lados, ou: há muitos caminhos para não se ir a lado nenhum: eis o labirinto. E, como se existisse apenas uma verdade e uma solução no mundo, o labirinto funda essa coisa estranha que é a crença num único caminho; um processo violento: todos os caminhos estão barrados excepto um (TAVARES, 2016, p. 228).

Deste modo, o labirinto traça inumeráveis caminhos sem saída, ao mesmo tempo em que oculta uma improvável rota de fuga, o que sugere um centro de poder dotado de autoritarismo onipresente e onisciente em *Jerusalém*, que impõe o isolamento social – tanto na esfera temporal, quanto na espacial – em sua narrativa. Neste aprisionamento marcado pela dor e pelo trauma, a memória da Shoah encontra fruição, colocando em

evidência que o pesar subsiste. Se a existência humana no período pós-traumático é indissociável das catástrofes do século XX, como apontado por Seligmann Silva, é possível afirmar que a sociedade contemporânea é a real herdeira e sobrevivente dos traumas do século passado. Assim, a humanidade do século XXI convive tanto com o pós-humanismo e o transumanismo, repletos de inteligências artificiais, quanto com “a pilha de mortos que sobe até os céus do passado”, parafraseando a leitura de Walter Benjamin sobre o quadro de Paul Klee. *Jerusalém*, finalmente, aponta para a Shoah como uma espécie de metonímia do mal contemporâneo, remetendo ao século das catástrofes, que insiste em se manter presente a partir de diferentes manifestações de dor e que mantém a humanidade refém de um trauma que não se dissipa. Revisitar a Shoah, como Gonçalo Tavares faz em *Jerusalém*, impele o leitor a voltar o olhar na direção do mal que persiste em operar sob múltiplas formas e em diferentes lugares que se configuram como novos campos de extermínio, seja na esfera física, seja na moral.

CAPÍTULO 4 – APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA: IMPOSIÇÃO DO MEDO COMO MECANISMO DE CONTROLE E PODER



Figura 5: Capa da primeira edição de *Aprender a rezar na era da técnica*, publicado pela Cia. das Letras, 2008.

O quarto volume de *O reino* pode ser lido como uma continuidade de *Jerusalém*, embora existam elementos que remetam a *Um homem: Klaus Klump* e a *máquina de Joseph Walser*, como será evidenciado mais adiante. Nessa narrativa, não se identificam vestígios de instituições reguladoras ou de práticas de caráter disciplinar, punitivo ou de vigilância, presentes nos três primeiros volumes da série de Gonçalo Tavares⁵⁶. Dos cinco títulos de *O reino*, *Aprender a rezar na era da técnica* (2008) é aquele que comunica mais

⁵⁶ Em *Aprender a rezar na era da técnica*, não se verifica a existência de instituições como prisões, hospitais psiquiátricos ou fábricas, presentes nos volumes anteriores. As únicas exceções dignas de nota se referem ao hospital onde Lenz Buchmann trabalha e ao partido político denominado simplesmente “Partido”, menções tão sutis que induzem o leitor a inferir que o poder que delas emana é praticamente nulo e independente de seus planos concretos.

clara e diretamente o exercício de uma biopolítica e a articulação entre política, medicina e religião – o que conduz à transferência da lógica e da prática “imunizantes” da esfera individual para a esfera pública. A violência, em todas as suas manifestações, é um legado que o protagonista da narrativa, Lenz Buchmann, herda dos ensinamentos de seu pai, Frederich Buchmann, que era seu superior (já, aqui, verifica-se uma hierarquia de caráter paramilitar que perpassa toda a obra) e, portanto, merecedor de completa obediência e respeito:

Lenz sempre interpretara simples ideias do pai sobre o mundo como declarações inequívocas ou mesmo ordens. E mais perto estaria Lenz de deslocar o mundo para que este ficasse na posição exacta apontada pelo pai do que dizer que o pai se enganara. Sabia bem o sentido de uma ordem. Pode ter boas ou más consequências, mas esse é um assunto posterior e que ultrapassa a energia central. Uma ordem é, simplesmente uma frase que deve ser obedecida, um pedaço de linguagem; e quem o recebe deve, à custa da sua vida se necessário, fazê-lo existir na realidade (TAVARES, 2008, p. 114).

Na hierarquia criada pela ordem biopolítica, que se divide entre elementos fortes (saudáveis) e fracos (doentes), era de se esperar que um Buchmann fosse sempre representante da primeira categoria, qual seja, a dos fortes, dos dominantes, daqueles que impõem o medo e o controle sobre si e sobre o outro. Da família Buchmann, destacam-se dois elementos fortes (Frederich e o filho Lenz) e um elemento fraco (Albert, irmão de Lenz). A fragilidade física e de personalidade de Albert sempre fora motivo de repulsa e vergonha para Frederich, que classificava seus dois filhos como lobo (Lenz) e cão (Albert). A incompatibilidade entre os irmãos e a inviabilidade de uma parceria são evidentes, uma vez que “o cão não poderá proteger o lobo porque não tem força para isso, e o lobo nunca protegerá o cão porque tal não está na sua natureza” (TAVARES, 2008, p. 101). Após se tornar médico, Lenz descobre a doença do irmão (dois tumores cancerígenos no cérebro) e a morte de Albert – demonstrando, mais uma vez, um gesto de fraqueza, uma vez que não cumpre os desígnios do pai que afirma que a morte de um elemento forte advém do suicídio, “um Buchmann morre pelo chumbo” (TAVARES, 2008,

p. 111) – provoca um sentimento de alívio em Lenz, que agora pode utilizar o sobrenome Buchmann de modo exclusivo e, ainda mais importante, herdar individualmente toda a biblioteca do pai, detendo o saber advindo daqueles livros e, portanto, o poder representado pelo conhecimento, como prevê Foucault:

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como a força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso (FOUCAULT, 1979, p. 8).

É pertinente observar que o nome Buchmann pode ser livremente traduzido do alemão como “homem-livro”. A biblioteca de Frederich que foi passada para Lenz se configura, portanto, como uma herança ao mesmo tempo pessoal e cultural, como se houvesse a mínima possibilidade de herdar um pedaço do pai e de sua força, afinal, “tratava-se realmente de uma herança do pai, mas a biblioteca não era uma herança material no seu sentido mais clássico, implicava, sim uma posição, uma moral própria” (TAVARES, 2008, p. 122). A moral própria do pai foi introjetada na visão de mundo de Lenz Buchmann e “mesmo nos vários anos em que exercera a medicina, Lenz havia sido um militar” (TAVARES, 2008, p. 108). Condicionado a se comportar a partir da lógica da guerra, Lenz se via sob a necessidade de estar permanentemente pronto para o ataque e, não importando a posição em que se encontrasse, deveria se beneficiar dela. Na infância dos irmãos Buchmann, o pai expusera a ideia de que o medo é um sentimento característico dos elementos fracos e, portanto, na residência dos Buchmann, o medo era terminantemente proibido e aquele que apresentasse qualquer evidência deste “mal”, permaneceria fechado em um quarto escuro da casa. Partindo, pois, do pressuposto de que o medo se configura como um ato de covardia, então, permanecer em uma posição de defesa não poderia ser um ato legítimo para um Buchmann. A orientação era se manter sempre a postos para o ataque, ser rápido nas tomadas de decisões e ter a cautela necessária à técnica de execução, uma vez que “o cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a forma e a função de uma arma, nada mais” (TAVARES, 2008, p. 27).

A partir de uma visão de mundo militarista, Lenz é orientado por Frederich, seu pai, e conduz suas ações de modo a sempre exercer o papel dominante em quaisquer situações. A alteridade é totalmente distorcida na experiência de Lenz e suas relações pessoais são permeadas por abusos e perversidades. Sua primeira relação sexual, por exemplo, foi conduzida em sua totalidade por seu pai, que dirige o ato para que o filho cumpra o seu papel masculino e dominador. Sua obrigação, naquela oportunidade, era “fazer a criadita” diante de Frederich, que a tudo comandava:

__ Despe as calças – ordenou o pai.

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

__ Avança – disse o pai, com rudeza.

E o adolescente Lenz, determinado, avançou sobre a criadita (TAVARES, p. 2008, p. 18).

Sob a forma de ver o mundo de Frederich Buchmann, todas as instâncias da existência humana devem ser encaradas como em um conflito armado, ou seja, é necessário atacar para avançar. Mesmo no que diz respeito à espiritualidade e aos dogmas religiosos, Frederich impõe a Lenz as suas ideias, quais sejam, as de que a Igreja e todos os pensamentos religiosos a ela associados eram uma outra peça que ocupava um espaço onde antes nada faltava. A Igreja, portanto, constitui um ente incompatível com a técnica, uma vez que “no pântano os motores não funcionam” (TAVARES, 2008, p. 164). Assim, a Igreja passa a ser vista por Lenz como uma instituição frágil e facilmente manipulável:

O que era, então, a Igreja para esses dois homens (Lenz e Kestner) fortes? Uma criança, de força dispensável, a quem o atirador, só para não a deixar de lado, pede ajuda. A criança, satisfeita por já ser útil (no caso da Igreja, devido à sua história, aplicava-se o *ainda*), junta as mãos para que o atirador pouse nelas o pé de modo a ganhar balanço e subir. Os poucos segundos lá no alto, suportados com enorme esforço pela criança, serão suficientes para o bom atirador, por cima do muro, fazer pontaria e disparar (TAVARES, 2008, p. 214).

Quanto à relação de Lenz com as forças da natureza, esta é dona de uma lógica segundo a qual mesmo os dias calmos podem ser perigosos, pois representavam períodos de saúde em que ela, a natureza, “acumulava forças que mais cedo ou mais tarde atiraria contra os humanos” (TAVARES, 2008, p. 46). Existe, nesses dias saudáveis, uma espécie de “preparação da maldade – alguém, com cuidado, limpava o cadafalso na véspera de a vítima o pisar” (Idem). Consequentemente, Lenz não confiava na natureza e via na técnica uma forma de sobrevivência e de proteção contra os caprichos naturais. Afinal, a natureza pode se transformar, “em breves instantes, no mais forte dos inimigos” (TAVARES, 2008, p. 97). Ao permitir o mínimo descuido, o homem pode se colocar em “manifesta posição de fragilidade face à natureza indisposta” (TAVARES, 2008, p. 99).

Condicionado pelo pai a ser uma “máquina”, Lenz detém uma moral construída a partir de uma excessiva racionalidade segundo a qual cada gesto, cada ação, cada escolha deve ser minuciosamente calculada. Lenz compreende, portanto, que integra um reino forte, não ilusório, um “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” (TAVARES, 2008, p. 80), em suma, o Reino dos Buchmann. Faz-se evidente, portanto, que:

Numa família, e Lenz sentira-o na pele, formava-se um amplo sistema de hierarquias, proteções e compaixões que repetia, por vezes até de um modo mais intenso, a ligação de intensidades de poder que existem num Reino completo (TAVARES, 2008, p. 84).

Após a morte de seu irmão, Albert, Lenz passa a acreditar estar pronto para se tornar o último e definitivo representante daquele reinado, “o único verdadeiro filho de Frederich Buchmann” (TAVARES, 2008, p. 130), que ocuparia, finalmente, o posto que lhe era devido. Há, portanto, evidências de uma lógica sucessória de poder tal qual aquela verificada nas monarquias, como bem percebeu Foucault:

No fundo, apesar das diferenças de época e de objetivos, a representação do poder permaneceu marcada pela monarquia. No

pensamento e na análise política ainda não cortaram a cabeça do rei (FOUCAULT, 1979, p. 86).

Ao longo de sua existência, Lenz Buchmann seguiu fielmente os exemplos e a educação recebida por seu pai. Desse modo, Lenz foi reconhecido como médico⁵⁷ habilidoso e extremamente preciso, competente, ao mesmo tempo em que era absolutamente impiedoso perante os elementos fracos. “Era alguém que nascera e fora educado para matar e por devaneio intelectual decidira exercer a medicina” (TAVARES, 2008, p. 107). Entretanto, não havia, para Lenz, qualquer traço de generosidade ou empatia em tal escolha profissional:

Sendo médico, é claro que tinha a obrigação, profissional e a nível prático e instrumental, de actuar e tomar posição por um lado, pelo lado humano. Era um soldado do exército que fundara as cidades, porém não mais do que isso: nunca o ouviram a gritar pela causa humana, não sofreria pela espécie da mesma forma que não sofreria se seu bisturi, por acidente, se partisse. A sua aproximação ao sofrimento era individual; não aceitava o sofrimento emprestado de outros; a compaixão era um sentimento desnecessário, ou, como o próprio Lenz referia, *uma ferramenta inútil para a existência*, que tecnicamente nada resolvia: alguém segurava num martelo para unir dois tecidos (TAVARES, 2008, p. 66).

A prática médica configura-se, pois, como a representação do domínio e do controle sobre o outro, bem como a possibilidade de restaurar uma ordem desconstruída pela doença a partir da técnica. No entanto, pouco a pouco, a medicina se torna insuficiente para Lenz Buchmann. Enquanto seu irmão Albert era sepultado, vítima de uma doença que, obviamente, atacava os “fracos”, Lenz faz uma autoavaliação sobre a sua condição atual – era o último dos Buchmann – e, convencido de que poderia utilizar o

⁵⁷ Importante lembrar que, para Michel Foucault, o discurso médico é um dos mais poderosos e herméticos do mundo ocidental, podendo ser comparado ao discurso jurídico, tamanha a sua força.

seu nome “forte” na esfera pública, projeta uma nova carreira, agora na política, de modo a colocar em evidência o poder ao qual era digno para exercitar:

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... (TAVARES, 2008, pp. 92 – 93).

Na condição de homem político, Lenz exercita uma das mais importantes lições advindas de seu pai, ou seja, a imposição do medo como instrumento de controle e de poder. Dessa forma, se de fato “o poder é guerra, guerra prolongada por outros meios” (FOUCAULT, 1979, p. 176), os elementos fracos deveriam ser dominados pelos elementos fortes, representados por Lenz e seu aliado político, Kestner. Dentro desta lógica, qualquer meio, por mais atroz que seja, é justificável para alcançar os fins considerados justos e adequados para a saúde social. Em dado momento, Lenz e Kestner decidem “criar um perigo que eles próprios, depois, vencessem” (TAVARES, 2008, p. 240), uma vez que, após edificarem uma aura de vitoriosos, seria mais fácil conquistar os votos dos cidadãos aterrorizados. Planejaram, pois, um atentado ao teatro da cidade para instaurar “o tal primeiro medo útil para o Partido” (Idem). É pertinente, neste ponto, traçar um paralelo entre este evento da narrativa de Gonçalo Tavares com o incêndio criminoso do Reichstag alemão em 1933 provocado pela SA nazista e que serviu de pretexto para que Hitler se livrasse de seus opositores, principalmente do partido comunista alemão, e concentrasse em suas mãos enorme poder.

É digno de nota ainda salientar que o Partido não recebe qualquer complemento em seu nome – assim como a cidade em que a narrativa se passa – mas é sempre grafado com a inicial maiúscula. Também é possível perceber que, gradativamente, Lenz e Kestner instauram um novo Reino⁵⁸ na cidade, na qual ambos “sabiam que a autoridade da velha coragem e da velha força era a única que resistia às flutuações provocadas pelos múltiplos acontecimentos” (TAVARES, 2008, p. 240). No reino de *Aprender a rezar na era da técnica*, Lenz ocupa estrategicamente o segundo lugar, pois, nesta posição, é capaz de ver o seu companheiro à frente, de costas, de modo que pode eliminá-lo quando a ocasião adequada surgir.

O aprendizado que Lenz herdara de seu pai é aplicado não apenas nas ciências médicas ou na política, mas também em todas as outras esferas da vida, como na sexual, por exemplo. Neste campo, Lenz Buchmann exercia completo domínio sobre a mulher, Maria Buchmann, que aceitava complacientemente todos os desejos e manias do marido. No entanto, paradoxalmente, a completa submissão da esposa chega a enojá-lo. Em dado momento, quando se recorda da mulher, que já não está mais ao seu lado, Lenz expressa este desprezo pela subserviência da senhora Buchmann:

As mais significantes recordações que guardava da mulher diziam respeito à sua actividade sexual, ao modo como essa se sujeitara, depois de perceber alguns ângulos da sua perversidade, às maiores sujeições e humilhações, participando, de uma maneira absolutamente solícita, nos jogos que Lenz Buchmann construía envolvendo outras pessoas. Também era claro para ele que, se sua mulher nunca tivesse primeiro descoberto, depois aceitado e mais tarde participado nas suas perversões, o seu nome estaria inscrito, na existência de Lenz a uma outra profundidade e não ocuparia a superfície neutra que agora ocupava (TAVARES, 2008, p. 275).

⁵⁸ O termo “Reino”, utilizado para denominar uma política de combate não monárquica ou democrática, pode ser associado ao vocábulo utilizado pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial para se referir ao Estado nazista (Terceiro Reich).

Esse desprezo não se repete perante a figura de Julia Liegnitz, filha de Gustav Liegnitz, morto por Frederich Buchmann durante a guerra. Sem saber que Lenz era filho do assassino de seu pai, Julia se torna sua secretária e, mais que eficiente, coloca-se em uma posição de integridade ao recusar o assédio de seu patrão, conquistando-lhe o respeito. O envolvimento com os Liegnitz teve início a partir de uma conversa entre Lenz e o pai. Ao constatar que o trabalho do pai não havia sido concluído ao assassinar Gustav Liegnitz, Lenz decide encontrar os membros remanescentes da família para colocar fim àquilo que havia sido iniciado por Frederich.

Os ensinamentos advindos do pai não foram, porém, assimilados em sua integralidade por Lenz Buchmann, pois, ainda que acatasse as ordens de Frederich, Lenz nutria um legítimo apreço pela natureza e se sentia integrado a ela, motivando-o a operar como um super-homem⁵⁹ ou como uma divindade. Entretanto, o ilusório domínio sobre a natureza – por definição, incontrolável – o conduz à ruína. Por vezes subestimada, a natureza se torna a algoz de Lenz em resposta à arrogância humana. Recorrendo mais uma vez a Foucault:

A partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa (FOUCAULT, 1979, p. 241).

A estratégia de Lenz, contudo, é falha. Apesar de seguir as orientações do pai e não confiar na natureza, o Buchmann remanescente é por ela vencido e dominado a partir do

⁵⁹ Elaborado por Friedrich Nietzsche e adotado por Michel Foucault, o conceito de super-homem (*Übermensch*) designa um ser superior aos demais, um modelo idealizado para elevar o padrão moral da humanidade. O objetivo, segundo Nietzsche, deveria ser o aperfeiçoamento do indivíduo, e não a felicidade coletiva. Desse modo, a sociedade seria tão somente um instrumento para que o indivíduo alcançasse mais poder e desenvolvesse sua personalidade a partir de uma educação eugênica – daí a teoria de que o conceito de super-homem nietzschiano pudesse legitimar as ideias eugenistas do final do século XIX e início do século XX. Finalmente, caberia ao super-homem o compromisso de se elevar além dos limites estabelecidos pela humanidade comum, uma vez que, segundo Nietzsche, nada seria mais temerário do que a supremacia das massas.

momento em que a doença se instaura em seu corpo e, principalmente, em sua mente. Sua natureza animal (biológica) foi exatamente o seu primeiro grande inimigo, a partir do momento em que Lenz se viu incapaz de ter controle sobre os seus instintos sexuais:

No entanto, em si próprio detectava, de forma evidente, o descontrole que a excitação sexual lhe provocava. Tudo o que poderia fazer, quando excitado sexualmente, pertencia a um conjunto de ações 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 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* (TAVARES, 2008, p. 192).

No instante em que Frederich Buchmann ordena que seu filho “faça a criadita” na sua frente, a partir de suas ordens, Lenz o obedece cegamente, como era hábito. No entanto, não foi tão somente o domínio exercido sobre o corpo feminino da empregada que seduziu o jovem Buchmann. Havia em si um prazer perverso de se exhibir durante o ato sexual. A narrativa apresenta esse ritual praticado por Lenz, que convida um mendigo para ir a sua casa e lhe oferece alimento, torturando-o pela demora de o servir. Ao trazer a comida para o pedinte, a esposa de Lenz é violentamente tomada pelo marido, que sobrepõe sua força de domínio e consuma uma vigorosa cena de sexo à qual o mendigo foi forçado a assistir enquanto comia. Posteriormente, Lenz Buchmann se sente atraído por Rafa, o louco da cidade, fascínio justificado pela liberdade que Lenz identifica nesses sujeitos marginalizados:

O que aqueles loucos e vagabundos tinham como grande qualidade era precisamente o facto de agirem parecendo não terem espectadores, parecendo estarem sós no mundo. E realmente estavam. Não eram amados, não amavam, não eram odiados: o terreno estava livre para poderem ser livres. E os homens livres excitavam Lenz Buchmann. Eram, por tudo isso também, os espectadores ideais (TAVARES, pp. 232 - 233).

Desse modo, diante dos sujeitos que vivem à margem da sociedade, Lenz percebe a possibilidade de vivenciar sua imoralidade embora, logo após a entrega às suas pulsões, ele se sinta enojado pelo fato de estar exatamente obedecendo a um desejo natural ao qual não é capaz de resistir e pela desordem moral que tal desejo provocava. Esta rejeição de si também se estende àqueles com os quais se relaciona – a mulher e os homens vulgares que presenciam suas obscenidades –, uma vez que todos “participavam de uma revolta que, mesmo temporariamente, lhe retirava o domínio sobre os outros” (TAVARES, 2008, p. 193).

O momento de maior tensão e descontrolo é exatamente aquele durante o qual Lenz convida Rafa, o louco, para ir à sua casa e, ao dar início ao seu ritual erótico, percebe que seu convidado não se mantém em um estado de passividade, como o fizera o mendigo. O louco Rafa inicia uma ativa narração sobre a cena à qual assiste e, em dado momento, agride Lenz e tenta assumir o protagonismo das ações, afirmando que seria ele a consumir o ato com a senhora Buchmann. É neste instante que Lenz se vê incapaz de controlar a situação e assassina o louco e a sua própria esposa. Não se observa, contudo, quaisquer indícios de arrependimento ou remorso a perturbarem Lenz Buchmann, nem tampouco algum temor de ser julgado pelo duplo homicídio que cometera, afinal:

A evidente facilidade com que mandaria matar um pobre pedinte ou aquele bom louco Rafa sem que isso, por certo, lhe trouxesse qualquer consequência pessoal – receberia os mesmos bons-dias dos cidadãos – levava-o a ter um desprezo brutal em relação à lei (TAVARES, 2008, p. 196).

A impunidade de Lenz Buchmann potencializa a sua postura de desprezo por tudo aquilo que o cerca. Para ele, seria “preciso construir uma analítica do poder que não tomasse o Direito como modelo” (FOUCAULT, 1979, p. 87). A natureza, contudo, sobrepõe-se à vontade de Buchmann, infiltrando a doença em seu corpo e o privando de atender ao derradeiro ensinamento de seu pai, qual seja, a de que os Buchmann morrem pelo chumbo, e não pela atividade de algumas células. Incapaz de apertar o gatilho, Lenz se submete à verdadeira força suprema – a natureza – que o derrota, afinal.

Em termos formais, por sua vez, a narrativa é dividida em três grandes partes – *Força, Doença e Morte* – simbolizando a progressão do mal sofrido por Lenz Buchmann, até o seu estágio terminal, momento no qual ele é vencido pela natureza, que, em última instância, é a verdadeira detentora do poder. Assim, ao explorar o caráter negativo da obra, afigura-se conveniente dividir a leitura de *Aprender a rezar na era da técnica* seguindo a mesma progressão lógica proposta pelo narrador.

Força: A fortaleza e a imunidade dos corpos individuais e coletivos

O texto tem início apresentando uma particularidade que perpassa a estrutura de todo o romance, qual seja, a intercalação de capítulos e subcapítulos que remetem à vida pregressa de Lenz Buchmann e ao tempo presente da narrativa. A partir deste movimento alternado de avanços e retrocessos, essa fórmula de narração concede ao leitor acessos a diversos momentos importantes da educação formal recebida pelo protagonista, criando uma interposição entre passado e presente que torna possível uma melhor compreensão das ações e da forma de pensar de Lenz Buchmann, bem como sua posição (função) no mundo. No capítulo intitulado “Aprendizagem” há um trecho que ilustra bem a forma como o narrador constrói este elo temporal:

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 criada ser delicado era ser fraco e constituiria de tal forma um erro absurdo que até a criada protestaria perante qualquer gesto 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 (TAVARES, 2008, p. 20).

Partindo da íntima relação estabelecida entre a subjugação sexual da criada da casa e uma experiência de caça que ocorre dez anos depois, torna-se possível inferir que a educação recebida por Lenz Buchmann de seu pai, Frederich Buchmann, influenciou-o a adotar uma visão de mundo que tem como base o confronto de forças entre aqueles que são fortes (dominantes) e aqueles que são fracos (domináveis). Sob essa perspectiva, Lenz passa a desenvolver uma constante pulsão de alcançar posições cada vez mais fortes, que lhe permitam dominar a desobediência dos elementos da natureza a partir da técnica, primeiramente por meio da medicina e, em seguida, utilizando a política. Dito em outras palavras, a narrativa permite que o leitor testemunhe a formação da semântica emocional de Lenz Buchmann, bem como o repertório de sentimentos que orientam a sua perspectiva subjetiva do mundo. O seguinte trecho ilustra a forma como uma teleologia com valor de verdade direciona a interpretação das experiências emocionais que estão na base da construção do sentido de mundo e configuram a perspectiva médico-política de Lenz Buchmann:

Uma vez, o pai Frederich levava-o para ver a parada militar e, como sempre, recusara-se a levá-lo acima da cabeça ou às cavalitas: a criança Lenz, pelos seus próprios meios, tinha de lutar para ver. E a sensação da criança Lenz nesses momentos era de puro terror, no meio de centenas e centenas de pernas desconhecidas e, mais do que isso, pernas com a sua atenção dirigida para fora, numa posição de hipnotizado que espera que o desfile militar passe para voltar ao normal, ou seja, às preocupações individuais. Nessas situações a criança Lenz tinha muito medo, não de algum homem em particular, mas daquela união falsa, de uma ponta à outra; união não entre um homem que está ao lado de outro homem, mas de dois homens separados entre si – nesse

momento de maneira ainda mais brutal do que no dia-a-dia – e que se juntam apenas na admiração comum pela mesma paisagem. Pessoas que se tornavam aliadas não na mesma actividade mas na mesma passividade (TAVARES, 2008, p. 138 – 139).

Frederich Buchmann, portanto, subverte a função primordial de pai – o de proteção aos filhos – e expõe Lenz a diversas situações que colocam seus limites à prova, insistindo para que seu filho encontre por si mesmo as soluções de seus problemas e compreenda o conceito de luta permanente entre as forças antagônicas – bem e mal – de modo a sentir e a perceber que, caso queira ser forte, deverá enfrentar e anular o medo. Observa-se, aqui, um eco das ideologias eugenistas nazifascistas, segundo as quais, a seleção natural deveria ser respeitada e a seleção dos fortes em detrimento dos mais fracos deveria servir para a ascensão dos primeiros e a eliminação dos últimos.

A partir destas constatações acerca do processo de educação de Lenz Buchmann – vivências que sugerem uma articulação entre experiência e emoção, permitindo que o leitor compreenda mais nitidamente a visão de mundo do protagonista – é possível depreender que, embora partam de uma mesma base biológica, as suas emoções são construídas por meio de um processo de interação com cenários paradigmáticos da sociedade na qual está inserido. Como consequência, o repertório emocional que Lenz detém em sua vida adulta não se traduz em reações adequadas a determinadas situações. As reações emotivas que ele expressa quando adulto partem das associações entre uma emoção e um determinado cenário paradigmático durante o seu processo de aprendizagem (sobretudo durante a infância e a adolescência).

Igualmente importante é a investigação quanto às práticas de imposição da biopolítica presentes em *Aprender a rezar na era da técnica*. A desobediência perante os elementos da natureza referida pelo narrador ao aludir à experiência de caça dos Buchmann constata o carácter irracional e em certa medida caótico de pai e filho. É precisamente o caos – o desequilíbrio manifestado na forma de paixões, de desastres naturais, de doenças ou de morte – que desperta em Lenz Buchmann uma necessidade de

reação que, em última instância, ratificará a tomada de decisões no campo médico e no campo político:

Por vezes Lenz chegava mesmo a formular a questão, dirigindo-se mentalmente para o jardim tranquilo: em que estará ele a pensar? Como se realmente ele próprio e a natureza estivessem num jogo no qual a racionalidade tinha importância, mas também a força muscular e a vontade. Um dia tranquilo era, para Lenz, um dia de saúde da natureza e, nesse sentido, dia em que esta acumulava forças que mais cedo ou mais tarde atiraria contra os humanos. Lenz não confiava na natureza. (...) Não havia uma única diferença histórica entre o vento que ele podia agora perceber da janela do hospital e o vento que tocara no rosto de um imperador romano. E esta imutabilidade não era um sintoma de fraqueza. Pelo contrário a impermeabilidade à história, à mudança das condições era a grande arma da natureza e, nesse sentido, aí residia o seu perigo: a ponta que queimava. Por outro lado, se os materiais e a forma de os transformar por via dessas metodologias úteis de tortura – torção, dissolução, fusão – haviam evoluído, já as paixões humanas haviam permanecido imobilizadas. 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 (TAVARES, 2008, pp. 46 – 47).

Partindo de um universo psiquiátrico fortemente presente em *Jerusalém* em direção à sociedade de *Aprender a rezar na era da técnica*, observa-se a necessidade de resguardar e de potencializar a existência humana a partir de uma orientação imunológica nas práticas que envolvem a política e a medicina. Entretanto, se o objeto referencial dessas práticas se encontrava circunscrito tão somente à loucura, agora para se expandir à própria natureza, deveria incluir a natureza humana.

A primeira parte do romance apresenta exatamente os fundamentos da imunologia biopolítica e a sua aplicação em sentido terapêutico na sociedade. Atento às dinâmicas do poder – tanto médica quanto política – Lenz Buchmann percebe que detém maior influência aquele que é capaz de controlar não somente o corpo, mas também as

mentes, os corações e a própria possibilidade de “existir” das pessoas a partir da instrumentalização do Estado e da personificação da autoridade. Assim, na ocasião do funeral de seu irmão, Albert Buchmann, Lenz decide se afastar da medicina e abraçar a carreira política:

Mas uma transformação importante ocorreu no espírito de Lenz durante o funeral do seu irmão. E tal transformação profunda deveu-se a um conjunto de factos, imperceptíveis e aparentando não ter qualquer volume, quando analisados um a um, mas que na sua cabeça e na sua vontade se juntaram resultando numa fenda que subitamente surgiu numa parede até ali intacta. A partir de certo momento o ponto de maior interesse para Lenz era observar, pelo canto do olho, durante o período do funeral – período em que algumas pessoas começavam já a sair – o modo como a população se dirigia ao presidente da cidade que, por gentileza, comparecera naquela cerimónia fúnebre. Ao mesmo tempo que recebia ainda alguns pêsames, Lenz notava que as pessoas se aproximavam daquele elemento representativo do poder de maneira totalmente distinta. (...) O que o fascinou não foi então a rapidez com que um cidadão passava da tristeza à sabujice – embora controlada de modo a ser ainda mais eficaz – o que fascinou Lenz foi o modo colectivo com que cada cidadão individual cumprimentava o presidente da cidade – modo completamente diferente daquele com que se haviam aproximado de si. (...) 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” (TAVARES, 2008, pp. 88 – 93).

A submissão dos concidadãos de Lenz Buchmann perante a autoridade do presidente da cidade desperta-lhe uma crescente ambição pelo poder que, embora admire, não compreenda em sua totalidade, desencadeando uma reflexão pelo poder político e as possibilidades a ele inerentes para a expansão da prática terapêutica que envolve a sua multividência. Não se trata, portanto, de uma simples coincidência o fato de que, precisamente em um funeral, ocasião em que os presentes choram “não pela falência individual de um corpo mas pela continuação da falência da comunidade dos homens e do seu principal projecto, a imortalidade” (TAVARES, 2008, p. 87), Lenz

Buchmann começa a perceber os mecanismos terapêuticos que podem ser aplicados em tratamentos da principal doença representada pela natureza dos corpos humanos, seja nas esferas individual ou coletiva: o medo. Ao se filiar ao Partido, no qual o seu reconhecimento enquanto médico lhe proporciona uma ascensão hierárquica prodigiosa, as intuições que Lenz Buchmann identificou durante o funeral de seu irmão são não apenas confirmadas, mas também lhe revelam a verdade que se oculta por detrás das dinâmicas do poder, ou seja, os segredos do domínio:

É que naquele aparente caos de tráfego humano e de decisões possíveis, Lenz percebera a existência de um ponto central naquilo a que chamava energia de domínio. Havia, no fundo, uma questão técnica, exatamente como a que lhe surgira, na vida anterior, quando à frente do bloco operatório. Assim, da mesma forma que numa operação delicada certos gestos prévios eram indispensáveis para que o gesto decisivo se tornasse eficaz – *há sempre um último toque que salva ou falha*, costumava dizer Lenz –, também nessa operação colectiva, que era a política, nesse acto (quase monstruoso quando pensadas as suas dimensões) que colocava milhares de pessoas debaixo do bisturi que uma simples decisão política constituía, também nestas *operações médicas* gigantescas havia então uma técnica elementar que, apesar de não implicar diretamente a salvação ou a morte de um organismo, tocava num sítio sensível: os pontos de medo e de admiração dos homens. Pontos estes que em muitos – Lenz desde cedo o aprendera com o seu pai – se confundiam (TAVARES, 2008, pp. 105 – 106).

O estabelecimento de uma íntima relação entre a visão médica de imunologia e a perspectiva de uma detenção do poder a partir da política ficam evidentes no episódio em que uma bomba é instalada no principal teatro da cidade, seguindo as ordens de Kestner e Lenz, com o objetivo de atribuir às relações de poder uma “garantia de saúde” para a sociedade, configurando um estado de exceção tal como conceitualizado por Giorgio Agamben:

As medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal (AGAMBEN, Giorgio, 2004, p. 78).

Ao definir o objetivo de mobilizar a cidade a partir da imposição de movimento, Lenz e Kestner compreendem que somente o medo “exigia de todas as coisas orgânicas um compromisso, um reposicionamento, uma atenção, uma preparação para o movimento decisivo” (TAVARES, 2008, p. 219), sendo este, portanto, o único mecanismo capaz de provocar uma mobilização significativa e constante nos cidadãos. Ao estabelecer um estado de tensão na cidade, um terror de origem não localizada que somente eles seriam capazes de enfrentar, Lenz e Kestner assumem a anomia como condição interna e necessária à elaboração e ao estabelecimento de novas normas, bem como à instituição de uma ordem política forte. De modo similar ao que ocorria com a inoculação da loucura para garantir a saúde mental no corpo social, Lenz e Kestner se empenham em oferecer antinomicamente uma legitimação à anomia da cidade.

No entanto, Lenz Buchmann manifesta ambições mais amplas no que concerne à força vital e à saúde da população da cidade. A ideia de uma sucessão de rápidos movimentos – que imprimiriam um permanente temor na população – aponta para o objetivo final a ser atingido logo após a vitória de Kestner nas eleições para a vice-presidência do Partido. Ao impor à cidade um estado de medo onipresente, Kestner e Lenz passariam a exercer controle sobre o poder de “suspender” a lei de acordo com seus próprios interesses. Este “por enquanto não” que o verdadeiro poder ostenta para suspender a lei, “podendo manter uma cidade inteira debaixo do seu domínio” (TAVARES, 2008, p. 221), revela um estado de exceção constante almejado por Lenz, de modo a reestruturar profundamente a cidade de forma impositiva de acordo com as suas visões das relações de poder:

Suspender era o verbo por excelência do poder, do rei que pode colocar o polegar para baixo determinando a execução de um prisioneiro, mas que no último momento decide suspender o gesto. Não se arrepende, vai apenas pensar. É o *ainda não*, ou, o mais terrível: *por enquanto não*. Este por enquanto não, e disso Lenz tinha plena consciência, tinha claramente um alcance maior do que a mera execução definitiva; poderia manter uma cidade debaixo do seu domínio (TAVARES, 2008, p. 221).

Lenz e Kestner, portanto, colocam-se em uma posição de superioridade e observam, a partir de seus escritórios no edifício do Partido, as pessoas “ordinárias” que caminham nas calçadas. Quando Lenz formula uma analogia entre si próprio e um padre no momento em que este abençoa os pedestres ao dizer “Deus vos proteja” (TAVARES, 2008, p. 145), ele assume que, sob sua perspectiva de mundo, a esfera política e a esfera religiosa – ambas necessárias para a soberania – justapõem-se. Entretanto, o caráter de “equilíbrio e exceção” de Lenz e Kestner (TAVARES, 2008, p. 157) permite entrever que, no pós-guerra, há uma urgente reestruturação das relações de poder. Em seus diálogos, Lenz e Kestner reafirmam em diversas ocasiões a necessidade de eliminar a passividade e a indiferença advindas tanto da Igreja quanto das sociedades democráticas, reestabelecendo uma consistente articulação entre a população e seus soberanos:

Havia uma tarefa urgente para o Partido.

__ Temos de combinar – disse Lenz – uma espécie de cerimónia na qual as duas peças do puzzle se voltam a encontrar e a encaixar (TAVARES, 2008, p. 189).⁶⁰

⁶⁰ Lenz, nessa altura, diz:

__ O meu pai repetia várias vezes que a articulação que antes unia a população aos reis antigos está há muito partida. Agora, entre as duas partes, mais do que medo, o que existe é indiferença. (...)

Havia uma tarefa urgente para o Partido.

__ Temos de combinar – disse Lenz – uma espécie de cerimónia na qual as duas peças do puzzle se voltam a encontrar e a encaixar. É que o problema da passividade era ter os dois sentidos: evitava por um lado que os imbecis voltassem a tomar a Bastilha (disse Lenz, alto, a Kestner), e a guiar com as suas mãos demasiado rudimentares máquinas que não dominam, mas também impede – disse Lenz, com rudeza – que nos ouçam com atenção. São surdos e mudos, o que não é bom se com eles queremos conversar – concluiu (TAVARES, 2008, pp. 188 – 189).

É exatamente à luz desta necessidade, portanto, que é possível compreender o expediente ao medo enquanto mecanismo de manipulação e de conservação do poder, bem como o posicionamento extremo dos dois políticos: apenas a intervenção de “instrumentos de algo mais alto” – que transcendem as leis humanas – e a instauração do temor na sociedade são capazes de lançar novo fôlego a uma cidade “que começava a estar mais ligada à morte do que à vida”, a uma população envolvida em uma “segurança e indiferença absurdas” (TAVARES, 2008, p. 190) que lhe vituperam a força vital.

Pouco adiante, esta visão é completamente contraposta no instante em que o narrador reafirma a soberania das leis naturais, que interpõem a sobreposição do mais forte sobre o mais fraco, as hierarquias naturalmente construídas entre os homens e a necessidade de imposição daqueles que detêm o poder em detrimento daqueles que lhes devem ser subordinados:

Todos os homens estavam sob a mesma lei, e a cidade e cada um dos seus habitantes orgulhavam-se disso. Porém era evidente que a lei mais importante, a lei básica, era outra que não a das frases que no papel tentavam criar equilíbrios entre dois homens. Havia uma hierarquia prática que esmagava por completo a hierarquia teórica que as leis tentavam impor. Aliás o problema das leis, para Lenz, era precisamente este: não se impunham, argumentavam. (...) Lenz não pertencia a este mundo. A evidente facilidade com que mandaria matar um pobre pedinte ou aquele bom louco do Rafa sem que isso, por certo, lhe trouxesse qualquer consequência pessoal (...) levava-o a ter um desprezo brutal em relação à ideia de lei. Lenz não pôde mesmo deixar de pensar que até nas sociedades mais equilibradas e aparentemente mais justas, os homens poderosos só não matariam na rua, à frente de todos, um vagabundo, com as próprias mãos ou com uma arma, porque não queriam humilhar em público as leis do país, já que de certa maneira eram estas que, em alguns pormenores, os protegiam (TAVARES, 2008, pp. 196 – 197).

Na extremidade oposta da hierarquia prática está o “vagabundo” que Lenz Buchmann convida insistentemente para visitar sua casa e, em seguida, humilhá-lo, relacionando-se sexualmente com a mulher diante dele (TAVARES, 2008, p. 28). À medida que a tentativa de reprodução dos atos de humilhação e desprezo ganham contornos que

ultrapassam a possibilidade de controle, a violência de Lenz alcança seu ápice, quando ele assassina a própria mulher, Maria Buchmann, e Rafa, o louco. É possível identificar aqui uma outra ordem do discurso: a ordem do discurso médico.

Há, portanto, um duplo viés do conceito de “lei” nessa obra de Gonçalo Tavares: uma lei do ordenamento jurídico e outra operada por aqueles que são soberanos, ou seja, que detêm o poder, duplicidade confirmada a partir do assassinato de Maria Buchmann e do louco Rafa, representantes da condição de fraqueza e de doença a eles atribuída⁶¹ e por se atreverem a desafiar a autoridade de Lenz – em dado momento, Rafa tenta se envolver sexualmente com Maria Buchmann – de modo que ambos passam a ficar permanentemente expostos à ameaça de assassinio. O fato de Lenz Buchmann permanecer impune perante o crime de homicídio expressa de forma determinante como os personagens de *Aprender a rezar na era da técnica* se equilibram sobre uma frágil situação-limite estando, ao mesmo tempo, submetidos à lei e excluídos dela. Na sociedade da qual fazem parte e nas situações-limite que vivenciam, há uma tentativa de transformar a anomia em um elemento essencial para a fundação da lei. Como preconiza Giorgio Agamben, “soberana é a esfera em que se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sagrada, isto é, exposta à morte e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 1998, p. 84).

A narrativa permite pressentir, pois, que a fragilidade da aplicação das leis da sociedade que surgiu no pós-guerra e a crescente clivagem entre aqueles que estão no governo e a massa subordinada são capazes de engendrar novas perspectivas políticas que, conduzidas por práticas de violência e pelo fascínio de um poder superior – suprainstitucional e mesmo supra-humano –, resultam na reprodução de discursos e imposições de medo e de terror potencialmente tão ou mais ameaçadores que aqueles dos regimes totalitários, uma vez que são construídos sob a prerrogativa de uma aparente necessidade validada pelas esferas jurídica e política, e sob a existência de “um perigo sem origem identificável” (TAVARES, 2008, p. 243). Assim, é possível identificar sintomas que

⁶¹ Na narrativa de Gonçalo Tavares, há uma divisão entre o mundo dos fortes e saudáveis, e o mundo dos fracos e doentes, do qual Maria Buchmann e Rafa pertencem, bem como Albert Buchmann, irmão de Lenz, e da doente terminal que, no leito de morte, solicita a Lenz o envio de uma carta de despedida a sua família.

permitem ao leitor refletir sobre os efeitos dualistas de tal visão política. Há, a propósito, dois personagens que carregam a questão da falência do modelo imunitário: os irmãos Liegnitz, representantes simbólicos da segunda parte da narrativa, que gira em torno da instância da doença.

Doença: a ruína da visão de mundo de Lenz Buchmann

Recorrendo às memórias de Lenz Buchmann, encontram-se Julia e Gustav, filhos de Gustav Liegnitz, um soldado morto por Frederich Buchmann – pai de Lenz – pelo simples fato de ter demonstrado certa hesitação no olhar ao acatar uma de suas ordens, o que demonstrava uma falta de respeito à autoridade. Ao arquitetar o encontro casual entre Lenz Buchmann e Julia Liegnitz por ocasião de uma reunião do Partido – uma vez que Julia é secretária de Lenz –, e costurando uma continuidade na narrativa e nas histórias pessoais dos personagens, Gonçalo Tavares permite comparar e refletir sobre os modos como as relações de poder se constroem em duas épocas distintas, observando a mesma lógica imunizante.

De início, Lenz Buchmann assume a responsabilidade de dar continuidade ao trabalho que seu pai havia começado, ou seja, proteger os sujeitos fracos e doentes – representados por Julia Liegnitz e Gustav Liegnitz – uma vez que a ele, Lenz, corresponde o elemento forte na relação de poder:

Lenz Buchmann desde o início respeitara aquela mulher, Julia Liegnitz, por razões de sangue que só ele conhecia. Tinha sido o seu pai a abrir a fenda decisiva naquela família. Era pois sua missão, no cumprimento de uma dignidade cujas regras eram apenas definidas por si, continuar o trabalho do seu pai – Frederich. No fundo, tratava-se do mesmo acto, mascarado de outra forma: proteger aquela mulher e toda a família Liegnitz – em especial o irmão, Gustav Liegnitz – era interferir, da maneira que só a hierarquia superior pode interferir, na existência daqueles indivíduos – tal como fizera o seu pai. No fundo, Lenz Buchmann colocava-se num plano tal, em relação àquelas existências,

que matar ou proteger se tornavam acções semelhantes (TAVARES, 2008, p. 171).

É de se notar, entretanto, que, ao longo da narrativa, há uma significativa mudança na relação entre Lenz, Julia e Gustav, e esta alteração determina os papéis que cada indivíduo desempenha nessa relação, de modo que Júlia e Gustav deixam de representar um “risco” a Lenz e se tornam tão somente seres frágeis que necessitam da proteção de uma referência forte, simbolizada exatamente pela figura de Lenz:

Lenz Buchmann sentia a cada dia que passava uma ligação mais forte com a menina Julia Liegnitz. Estava, de certa maneira, a *fazê-la*, como em tempos fizera a criadita que servia na casa dos pais. Uma violação não sexual, mas contínua, aquela que não agarra para depois largar; agarra e jamais larga; primeiro destrói, amassa, mesmo nível, e depois, sim, começa a dar uma outra forma, conduz e infiltra uma outra força. Aquela mulher abandonava, dia após dia, por completo, a ingenuidade. Em dois anos o político Lenz Buchmann e a sua secretária Julia Liegnitz tornaram-se inseparáveis. Como no processo de osmose: uma única substância (TAVARES, 2008, pp. 173 – 174).

Percebe-se, portanto, que os termos da relação em si permanecem guiados por um modelo imunológico sob o qual Lenz Buchmann determina a existência de Julia Liegnitz, por ser ele, Lenz, o elemento forte da relação. Contudo, diferentemente do que ocorria com Gustav Liegnitz (pai) em relação a Frederich, nem Julia, nem Gustav (filho) constituem já uma ameaça verdadeira a Lenz, sendo, a partir de então, vistos como dois seres frágeis que inspiram piedade por Julia e escárnio no caso de Gustav, que era surdo-mudo⁶². Mais que isso, elevando esta relação de poder à máxima potência, a relação de

⁶² Quando Lenz Buchmann se levantou para cumprimentar o irmão da sua secretária que acabara de entrar, por mão desta, no seu escritório, teve uma reação de uma indelicadeza extrema que felizmente não terá sido percebida em toda a sua extensão: espontaneamente Buchmann deu uma gargalhada. Gustav Liegnitz era surdo-mudo, expelia uns *mmms* informes e, explicou Julia, apenas escutava uns sons abafados. (Gustav

Lenz, Julia e Gustav aumenta gradativamente de proporção, de modo que os dois últimos se tornam protegidos do primeiro, até chegar ao ponto em que Lenz os traz para viver consigo em casa.

Há, pois, um paralelismo no que diz respeito à forma como Frederich Buchmann e Lenz Buchmann operam em relação aos demais indivíduos ao redor. Em um contexto de guerra, por exemplo, o modelo imunitário desenvolvido por Frederich é capaz de produzir efeitos positivos. Não obstante à reação excessiva, ao destruir o elemento virulento que interfere em sua ordem, Frederich se mantém em um lugar de exercício da força e, portanto, é capaz de manter a saúde de seu pelotão. No que se refere a um estado de pós-guerra como aquele em que Lenz vive, por sua vez, uma perspectiva imunitária causa uma reação contrária. Considerando que Julia e Gustav não representam uma ameaça a Lenz – dando a impressão, a propósito, que os três se tornam amigos – ele não sabe exatamente como reagir emocionalmente a esta proximidade. A semântica emocional que foi constituída tendo como base a educação recebida pelo pai (Frederich) restringe enormemente as possibilidades para que Lenz compreenda as relações humanas em termos que não sejam dicotômicos (aliado ou inimigo; forte ou fraco; saudável ou doente; útil ou inútil), de modo que a relação de proximidade que é construída junto aos irmãos Liegnitz coloca em xeque as bases desta semântica de tal modo, que ela logo passará a apresentar efeitos autodestrutivos.

A doença física que acomete Lenz constitui, na verdade, uma hipostasia da deficiência de que ele realmente sofre, qual seja, a sua incapacidade de lidar com o medo da morte. As suas fortes dores de cabeça são os primeiros sinais de um mal que a radiografia de seu cérebro confirma logo em seguida. Os “pontos negros” revelados pela radiografia – indicação sintomática da mesma doença que havia atacado seu irmão, Albert Buchmann – revelam que “Lenz Buchmann tinha um tumor na cabeça, já muito desenvolvido” (TAVARES, 2008, p. 254).

Liegnitz nem era capaz de proferir o nome Buchmann.) Aquele, pensou, nunca poderia ser seu adversário (TAVARES, 2008, pp. 185 – 186).

Contudo, somente após as circunstâncias que culminaram na morte de Albert Buchmann, nas quais Lenz, por um momento, encontra-se destituído de sua aparente racionalidade e imunidade às emoções, os sintomas de sua doença se tornam mais evidentes:

E Lenz por uma vez sentiu-se atacado e sem tempo para reagir. Encostou-se a uma das prateleiras, baixou a cabeça e, pela primeira vez desde a morte do pai, fez o que não fizera sequer no enterro desse homem que colocara uma bala na cabeça no momento em que percebeu que a fraqueza, com maneiras indelicadas, tomava conta dele. Rodeado por uma biblioteca reconstituída e feliz, e só incompleta porque tem apetite de mais e não porque lhe falte algo, ao final da tarde, um dia apenas depois do enterro insignificante do seu irmão Albert, Lenz pensou no pai e chorou; esquecendo naquele momento que era o forte Lenz, o único filho que guardava na mão a marca da arma do militar Frederick Buchmann (TAVARES, 2008, pp. 132 – 133).

A falta de habilidade para expor quaisquer sinais de emoção em circunstâncias em que normalmente um ser humano se sentiria tocado se evidencia a partir do momento em que o próprio Lenz, consciente da morte inevitável que a doença lhe acarretaria, mantém-se na mesma lógica maniqueísta da divisão do mundo entre sujeitos fortes e fracos. A sua incapacidade de lidar com a morte está vinculada a um mecanismo de frustração consigo próprio que não lhe permite perceber que a condição última para dotar a vida de sentido está exatamente no reconhecimento de sua finitude. A teleologia que é imposta a Lenz pelo modelo educativo proveniente de seu pai – que tem como base a construção de cenários que, ao ratificar a divisão do mundo entre “forças fortes” e “forças fracas”, estruturam a experiência emocional e a sua visão de mundo – opera em consonância com um modelo imunitário no qual Lenz deve ocupar sempre uma posição de força, não havendo espaço para medo, fraqueza ou doença. Desse modo, o estreito repertório emocional de Lenz Buchmann é incapaz de dotar de sentido a sua própria doença, assim como não permite dar sentido ao apoio recebido pelos irmãos Liegnitz, uma vez que são situações que escapam aos cenários referenciais conhecidos por Lenz.

Eis, portanto, a problemática ocasionada pelo excessivo envolvimento das esferas políticas e sociais na formação do repertório emocional de Lenz Buchmann. A sucessão de situações em que Lenz se vê incapaz de expressar seu medo – uma vez que se trata de uma emoção que não faz (ou não deveria fazer) parte de seu repertório emocional – as suas reações são invariavelmente carregadas de frustração. O corpo de Lenz passa, então, a insistir em uma correspondência entre essas situações e os cenários paradigmáticos que ele conhece, levando-o a crer que as emoções que sente são apropriadas e mitigando, progressivamente, a sua capacidade natural para lidar com o medo. A recordação de sua contínua exposição à morte não corresponde à *“war of every man against every man”*⁶³ (HOBBS, 2019, p. 79), caracterizada como natural no homem em estado de natureza – condição de medo e de confronto constante, imprescindível para a validação do poder soberano do Estado enquanto protetor do corpo social coletivo. Lenz é, pois, um “lobo” (TAVARES, 2008, p. 101) mas de compleição distinta do *“homo homini lupus est”*⁶⁴ referido pelos romanos e pelo próprio Hobbes. Lenz se torna, com efeito, um verdadeiro “animal político” que logo revela a sua condição de enfermo. Neste sentido, faz-se pertinente recorrer ao que Agamben afirma a partir das palavras de Foucault:

Durante milênios, o homem continuou a ser o que era para Aristóteles: um ser vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivo (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 1998, p. 115).

Diante da iminência da morte e perante a descrença em um deus que “não funciona” (TAVARES, 2008, p. 126), o desespero de Lenz Buchmann se torna cada vez mais evidente em atitudes que beiram a irracionalidade. A tarefa que Lenz atribui a Gustav de retirar o nome de Albert do brasão da família Buchmann e o pedido de distribuir pela cidade a sentença “Morte a Lenz Buchmann” (TAVARES, 2008, p. 297) configuram

⁶³ Guerra de todos os homens contra todos os homens (tradução livre).

⁶⁴ “O homem é o lobo do homem” (HOBBS, 2019, p. 107).

tentativas evidentes – apesar de fracassadas – de inscrever o nome e a morte de Lenz na História, associando-os a uma linhagem de saúde, relevância e força. Entretanto, no decorrer da narrativa, constata-se que a sequência de acontecimentos toma outra direção. A mudança dos irmãos Liegnitz para a casa de Lenz se configura como uma expressão simbólica da convivência e da integração entre elementos fortes e fracos:

Com a doença declarada de Lenz Buchmann e após a operação, um e outro Liegnitz deram o último passo na direção da intimidade do ainda poderoso Buchmann. (...) Noutras condições, e visto de longe, tal sucessão de acontecimentos e a notória ocupação do território por parte da família Liegnitz poderia parecer uma invasão, uma conquista hostil. No entanto, tudo se passava com uma harmonia invulgar. (...) Os objectos de uma família e de uma certa forma de pensar foram assim sendo misturados com os objectos e a forma de pensar de Lenz Buchmann. (...) Outra das novas entradas relevantes a que não pode deixar de se fazer referência foi a entrada de *livros Liegnitz*, se assim lhe podemos chamar. (...) Estes, em particular, não eram mais de uma dezena, mas contrastavam de forma brutal com a seleccionada biblioteca dos Buchmann. Eram livros de historietas miseráveis, consumidas aos milhares por adolescentes tontos e por famílias diversas com pouca cultura, como os Liegnitz (TAVARES, Gonçalo, 2008, pp. 258 – 263).

Não obstante Lenz Buchmann permita que os irmãos Liegnitz residam em sua casa – estabelecendo com eles uma relação de confiança – os “objectos fortes” da família Buchmann convivem com os “objectos fracos” de Julia e Gustav Liegnitz, mas com eles não se confundindo, ou seja, a natureza de ambas as espécies de “objectos” permanece intocável, uma vez que Lenz se mantém isolado em sua esfera “superior”. Restrito à sua própria subjetividade – que o impede de estabelecer conexões afetivas significativas com os irmãos Liegnitz – e cultivando em si próprio um permanente medo da morte com o qual não consegue lidar em função da artificialidade da experiência individual que lhe foi imposta pela pedagogia de seu pai, Lenz é incapaz de utilizar a consciência adquirida destes males necessários para conferir significado à sua existência.

Morte: o inevitável anticlímax

Destituído de qualquer força política⁶⁵ em função do seu estado de decadência corpórea, Lenz é retratado – na terceira e última parte da obra de Gonçalo Tavares – sob uma perspectiva distinta das partes precedentes. Sucedendo a atmosfera trágica que perpassa a segunda parte da narrativa⁶⁶ – observada, por exemplo, na inabalável confiança que Lenz mantém em sua visão de mundo (não obstante as vivências experimentadas com a aproximação da morte, que lhe indicam que esta não corresponde à realidade) – no último terço da obra há determinados episódios que, contrapostos ao registro trágico, introduzem um viés quase humorístico, o que pode, portanto, contribuir para que haja uma compreensão mais ampla da condição deste personagem.

Confinado a uma cama e progressivamente perdendo a memória, Lenz Buchmann se vê absolutamente dependente da ajuda – e da boa vontade – de Julia e Gustav. No entanto, a forma como Lenz é tratado pelos irmãos Liegnitz e pelo Dr. Selig durante o seu último exame médico não é mais condizente com a sua posição de político e de detentor de poder e influência. A condição tragicômica da frágil existência humana fica evidente quando Gustav ardilosamente substitui o pedaço de papel em que Julia havia anotado o nome do pai de Lenz por um outro no qual escreveu uma frase infame que Lenz lê por noites a fio com a convicção de que lia e repetia o nome do pai, bem como na ocasião de um exame, durante o qual o Dr. Selig se dirige a Lenz com uma postura que o reduz a uma criança, de modo que “parecia retomar um qualquer exame básico da primeira classe” (TAVARES, 2008, p. 350).

⁶⁵ Embora Kestner tivesse assegurado que a vice-presidência do Partido ainda continuaria a pertencer a Lenz, o episódio em que este, na condição de homem doente, pede para que os horários da recolha do lixo sejam alterados, aponta para a saída de Lenz da esfera da política, do mundo dos elementos fortes. A condição de exceção que Kestner atribuía anteriormente ao seu colega desaparece, e o agora presidente do Partido responde ao pedido do seu vice-presidente como se de um normal cidadão se tratasse: “(...) não é possível alterar os procedimentos ou horários da recolha do lixo, procedimentos que estão instalados há largos anos e que funcionam com eficácia” (TAVARES, 2008, p. 282).

⁶⁶ É digno de nota assinalar que, a despeito das ressonâncias que as ações de Lenz poderão ter com aquelas de alguns heróis trágicos – o caso do Édipo sofocliano talvez seja o mais evidente –, o termo “tragédia” não é tratado na sua acepção teatral, mas, sobretudo, na construção de sentido das experiências emocionais. O termo “tragédia” serve, assim, para expressar situações que, apesar de comportarem inevitavelmente o sofrimento, são indispensáveis para que o ser humano atribua um significado à sua existência.

Em seguida, houve ainda o episódio no qual a vinda de um sacerdote culmina com uma cena que transita entre o ridículo e o cômico:

Lenz fez então o tal sinal e o sacerdote, solícito, de imediato aproximou o rosto do rosto de Lenz, preparando-se para rodar ligeiramente o pescoço de maneira a ouvir o que aparentemente Lenz lhe queria segredar ao ouvido. Mas antes dessa pequeníssima rotação do pescoço, já Lenz, reunindo naquele momento todas as forças que tinha no interior da sua boca, avançava com uma cuspidela, que ele sentira primeiro ganhar balanço e depois sair da boca ou pelo menos tentar sair porque, devido à fraqueza e à posição em que o seu pescoço estava (a nuca pousada por completo sobre o colchão), o que de facto aconteceu foi que o cuspo não chegou a ser projectado; e o que de dentro do seu corpo parecera uma cuspidela firme atirada contra os olhos do sacerdote tinha sido, de fora, do exterior daquele corpo, visto enquanto um desleixo involuntário, um descontrolo da saliva que fizera com que o seu rosto – o de Lenz Buchmann – ficasse sujo da própria saliva, imediatamente acima e abaixo dos lábios e no queixo. (...) O sacerdote saiu minutos depois do quarto do Dr. Lenz Buchmann, fazendo com respeito, mesmo antes da saída do quarto, o sinal da cruz. (...) Porém, tanto o sacerdote quanto Julia não tinham ficado com a sensação da mínima hostilidade de Buchmann em relação àquela visita. A insultuosa cuspidela no meio dos olhos do representante da Igreja só acontecera na cabeça e no interior do corpo do Dr. Buchmann (TAVARES, 2008, pp. 352 – 353).

Ao se contrapor à visão subjetiva de Lenz, a partir da qual ele ainda pertence à categoria dos elementos fortes, ao olhar objetivo do precário e miserável estado em que se encontra, é possível constatar um efeito reverso no que tange ao plano que Lenz traçara em sua mente de humilhar o sacerdote, cuspidando-lhe no rosto, logo após um discurso redentor que o padre havia proferido. A falsa impressão captada por Lenz de ter de fato cuspidado no padre quando, na verdade, não foi capaz sequer de projetar o cuspe, acentua a visão distorcida de Lenz diante da realidade objetiva, situando-o agora como um indivíduo muito mais digno de compaixão do que de medo, uma vez que Julia Liegnitz e o sacerdote têm tão somente a impressão de que o episódio compreendeu nada mais

que “um desleixe involuntário, um descontrole de saliva que fizera com que o seu rosto – o de Lenz Buchmann – ficasse sujo da própria saliva” (TAVARES, 2008, p. 353).

O aspecto de tragicomédia simbolizado por este estado decadente e ridículo de Lenz Buchmann reflete a intrincada negatividade que Gonçalo Tavares impõe em sua obra. Recorrendo, primeiramente, ao modo trágico para afirmar uma racionalidade capaz de dominar as emoções, a narrativa revela uma irracionalidade que debilita a experiência que Lenz acumula do mundo, de modo que o recurso posterior a elementos cômicos permite o acesso a realidades mais profundas da natureza humana em relação às funções das emoções. Colocando em contraste a realidade dos fatos quotidianos e a realidade que lhes é atribuída pela visão de luta de forças que Lenz construiu a partir da educação recebida por seu pai, percebe-se que o modo cômico carrega consigo a lucidez necessária para compreender de modo mais amplo que a adequação das emoções a determinados contextos pela sua aprendizagem por meio de cenários paradigmáticos traz alguma artificialidade para o repertório emocional.

A iminência da morte de Lenz Buchmann concede a oportunidade ao leitor de refletir sobre a individualidade dos valores e das emoções, bem como a respeito dos riscos de uma invasão manipuladora por parte das instituições políticas e sociais – de seus elementos “fortes” e de seus centros de poder – na formação das identidades individual e coletiva e das experiências de mundo das pessoas. Assim, o modo como o indivíduo sente e experimenta o mundo não é uma resposta totalmente pessoal e consciente, mas carrega em si um condicionamento de uma determinada visão de mundo imposta política, social e culturalmente. Desse modo, a própria ideia de morte, a relação do indivíduo com o grupo social e a sua subjetividade se configuram como fontes de insegurança difíceis de transpor. Essa constatação é verdadeira em relação à própria finitude do sujeito, embora o terror que esta inspira seja muito mais óbvio do que a razão pela qual deveria ser temida. A dependência social do indivíduo também pode ser profundamente perturbadora para aquele que já não sabe mais quem é com absoluta certeza. Assim, como pode o sujeito ter alguma convicção sem descobrir quanto de sua emoção vem de si mesmo e quanto está meramente absorvido por uma construção social? E a ansiedade

inerente à reflexão sobre a fonte de seus princípios vem da compreensão de que acreditar na validade absoluta de seus valores socialmente determinados seria apenas um autoengano.

Deitado, finalmente, em seu leito de morte, Lenz Buchmann ouve uma espécie de “chamamento” proveniente da estranha e tranquilizante luz irradiada pelo aparelho de televisão, que pode ser interpretada como um simulacro da luz etérea que guia a alma para um lugar subjetivo no pós-morte. O desfecho da obra parece apontar, pois, para o modo como o ser humano administra a ideia de sua própria finitude. De forma semelhante aos três volumes precedentes de *O reino, Aprender a rezar na era da técnica* não oferece uma conclusão objetiva, nem fornece respostas definitivas.

Há, na era da técnica, uma prece, não relacionada às orações da doutrina cristã, mas, à religião da tecnologia e do progresso científico. No entanto, a aprendizagem do ato de rezar está, em uma reaprendizagem, ou seja, o Deus que é alvo dessa prece é representado não pelo Deus transcendente, mas por uma divindade tecnicista, científica, positivista. Seus doutrinadores poderiam ostentar indumentárias médicas ou trajas tipicamente políticos, mas, diante dos sinais de fragilidade demonstrados pelas sociedades emergentes do pós-guerra, é possível pressentir, nas vozes dos personagens, uma espécie de prece por algo ou alguém que as auxilie a administrar a incapacidade de dotar as suas vidas de sentido. Existe, pois, uma constante sensação de vazio e de necessidade de um ente superior transcendental que as auxilie a realizar os seus objetivos pessoais e a criar relações significativas, inserindo-se na sociedade.

Finalmente, os universos distópicos de Theodor, Mylia e Lenz colocam em evidência instituições representativas das práticas de controle e vigilância – como é o caso do hospital psiquiátrico – e construções discursivas de poder (como a configuração de um discurso (pseudo) científico da loucura que está na base das práticas disciplinadoras e da terapia do corpo dos portadores de demência), que remete ainda para a noção de biopolítica de Michel Foucault, estabelecendo um elo entre as instituições e as práticas de controle nelas adotadas e onipresentes em *Um homem, Klaus Klump, A máquina de Joseph Walser* e *Aprender a rezar na era da técnica*. Paralelamente, percebe-se uma

referência direta ao ponto de vista médico que moldou em larga escala a máquina de propaganda do regime nacional-socialista alemão durante a perseguição aos judeus, bem como outras várias incursões na História em que a questão da saúde e da doença dos corpos – seja individual, seja coletivo – se tornaram determinantes para a compreensão dos mecanismos de poder que regem as sociedades nas quais Lenz, Mylia e Theodor estão inseridos. As dinâmicas que regem as vidas desses personagens em suas respectivas narrativas aludem ao fato de que, embora haja uma certa continuidade de práticas e de instituições disciplinares e de vigilância, estas regem as suas operações com base em uma orientação imunológica que visa ao controle não apenas dos movimentos e das ações dos corpos, mas também da própria forma de pensar e de experienciar o mundo.

Os diversos contextos bélicos nos quais se situam as ações desses primeiros quatro volumes de *O reino*, bem como as situações-limite experienciadas pelos personagens autorizam o leitor a refletir sobre o fato de que as alterações nas relações de poder que se estabelecem nas obras estão intimamente ligadas a uma mudança de percepção que o ser humano tem de seu próprio corpo, tal como se constata na transição que ocorre dos corpos maquímicos de Klaus Klump e de Joseph Walser para o corpo biológico cuja saúde deverá ser controlada desde o nascimento até a morte, assim como ocorre nas existências de Mylia e Lenz. Estas provocações decorrentes da leitura dos quatro primeiros volumes de *O reino* – consideradas tanto na esfera pessoal, como em articulação uns com os outros – sugerem que essas duas noções de corpo (maquímico e biológico) e os modos como são controladas não são antitéticas, constituindo, portanto, duas formas de desenvolvimento intimamente associadas. Os universos ficcionais das narrativas de Gonçalo Tavares podem, desse modo, indicar que a passagem do “corpo humano” para o “corpo biológico” registra uma evolução do conceito de biopoder, na formação de seus mecanismos e de suas construções discursivas.

Esses quatro primeiros volumes vão, pois, ao encontro da jornada arqueológica iniciada por Michel Foucault, uma vez que este intencionou identificar a lógica de formação em suas análises, que emerge quando um poder adota a vida humana como seu objeto referencial, de modo que a segurança e a continuidade da espécie se tornam

prioridades que coordenam a construção de formações discursivas de poder e de conhecimento⁶⁷. O caráter alegórico dessas narrativas e a escrita sistemática de Gonçalo Tavares são capazes de transportar o leitor para um universo que lhe é, ao mesmo tempo, familiar e estranho, remetendo-o para realidades afastadas, mas que, mesmo assim, parecem presentes e pertinentes na contemporaneidade. Desse modo, a narrativa tavariana permite a construção de paralelos entre ficção e algumas questões que caracterizam a realidade, a partir de um passado de violência, terror e imposições ideológicas que, por um lado, ainda assombram a humanidade, mas, por outro, são ignoradas por justamente escapar à total compreensão humana. Esses mesmos elementos – medo, violência, fruição do mal e imposições de poder – dão a tônica de *O osso do meio*, quinto e último volume de *O reino*, que será objeto de leitura crítica no próximo capítulo deste trabalho.

⁶⁷ Tais conjuntos de práticas não se atualizam na realização perfeita de sua lógica. Primeiro, porque esta é sempre para eles um objeto epistêmico contestado. Segundo, porque as coisas sempre mudam de maneira não intencional. As práticas de segurança biopolítica não articulam um *design* na natureza. São conquistas contingentes refletindo a realização parcial de projetos que buscam representar “naturezas”. No processo, há deslizos e rupturas, mudanças e revisões, que os impulsionadores e as preocupações originais da biopolítica já não consideram. [...] A mutação da ordem biopolítica das relações de poder continuou a acompanhar as transformações na ordem mutável das coisas (vivas). Essa mutação não implicou apenas uma mudança ao âmbito da prática. Qualquer mudança na prática é simultaneamente acompanhada por uma mudança na experiência do mundo real (DILLON, Michael; LOBO-GUERRERO, Luis. Tradução livre, 2008, p. 267).

CAPÍTULO 5 - O OSSO DO MEIO: DESEJO, MONSTRUOSIDADES E OBJETIFICAÇÃO DOS CORPOS



Figura 6: Capa da primeira edição de *O osso do meio*, publicado pela Relógio D'água, 2020.

O quinto e último volume da série *O reino, O osso do meio*, foi publicado treze anos após *Aprender a rezar na era da técnica*, lapso temporal que distingue esta obra das anteriores em função tanto do amadurecimento literário de Gonçalo Tavares, quanto das escolhas feitas pelo autor, tendo em vista o lugar em que ele quis situar esta curta novela no início dos anos 2020. Apesar de ser possível identificar certas continuidades em relação aos volumes anteriores da série – como a violência onipresente e o medo, a reaparição de personagens (como Klaus Klump), o corpo de um cavalo morto que surge na rua e a utilização de uma linguagem mais desprendida – as experiências de pensamento e de

escrita encenadas por Gonçalo Tavares em *O osso do meio* parecem ir ao encontro de outro movimento, outra direção. O desejo sexual, tão presente em suas manifestações distorcidas em *Aprender a rezar na era da técnica* – e ambigualmente presente no título – ganha outras dimensões, sendo tratado tanto na literariedade, quanto de forma metafórica.

Nessa obra, a escrita de Gonçalo Tavares revela uma realidade impregnada de crueldades diversas, no corpo e na subjetividade do indivíduo. As situações-limite apresentadas pelo narrador tavariano se dão por meio de um discurso analítico e, em sua sintaxe, surge, frequentemente, a frase curta, exata, direta – “Caiu na cama um corpo igual, só que ao fim da tarde estava mais falso do que no começo do dia. (...) O homem é inapto para a verdade indiscutível” (TAVARES, 2020, pp. 53 – 54). Os capítulos breves se sucedem e contribuem para a formação de um organismo que entra em diálogo com outros, como se o leitor estivesse diante de um jogo que encanta e desencanta e, nesse sentido, o autor o convida a participar do texto, como a aranha a que alude Roland Barthes:

“Texto” quer dizer “Tecido”; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma “hifologia” (“hipphos” é o tecido e a teia de aranha) (BARTHES, 2019, p. 112).

Barthes expõe, ainda, que a neurose⁶⁸ é o recurso derradeiro que permite o sujeito a ler e a escrever. Desse modo, os textos escritos com certa dose de loucura, os textos terríveis, como o são os volumes que compõem *O reino* são, apesar de tudo, galantes. Daí resulta o êxito de Gonçalo Tavares, que se desviou da margem obediente, aquela que

⁶⁸ Trata-se, aqui, não de uma neurose clínica, classificada como doença, mas uma neurose relacionada com o “impossível”.

usaria a língua canonicamente, para se fixar na outra margem, a móvel. O erotismo na escrita está em existirem estas duas margens e em haver uma fenda entre elas. O valor das obras da modernidade provém desta duplicidade. Barthes distingue entre texto de prazer e texto de fruição. O primeiro é aquele que vem da cultura e que está ligado a uma prática confortável da leitura; o segundo é aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta e agita o leitor. Sob esse ponto de vista de Barthes, Gonçalo Tavares se insere na categoria de autor que desestabiliza o leitor, envolvendo-o na responsabilidade de propor uma resposta para as grandes questões humanas referentes aos limites exatos do homem, aos meandros da sempre presente questão da condição humana, que se descortina para além do que é dito. Nesse sentido, faz-se importante salientar que Gonçalo Tavares é um autor que escreve sem um plano prévio, muitas vezes sem saber exatamente como suas narrativas terminarão.

Uma das formas de desestabilizar o leitor neste último volume de *O reino* é o destaque, bastante incisivo, para as dinâmicas do corpo, que condizem, em uma esfera mais ampla, com toda a trajetória literária de Gonçalo Tavares. Esta atenção dada ao corpo e por tudo que ele representa se justifica, provavelmente, à própria formação acadêmica do autor, que é licenciado em Educação Física, mestre em Ciências da Comunicação e doutor em Motricidade Humana. Talvez por isso, Gonçalo Tavares dissecou seus personagens como se fizesse uso de instrumentos de um laboratório – observa-lhes as moléculas, analisa a urina, explora secreções –, ao mesmo tempo que se interessa pelo movimento. Suas incursões pelo corpo libertador de “sujidades” é também uma forma de discorrer sobre os limites do humano, de compreender a linguagem que emana de seu organismo e do que resta após sua morte.

Para encontrar a lógica do ser humano, Gonçalo Tavares o retira de um contexto de normalidade – inserindo-o, portanto, na instância da anormalidade – para chegar à verdade pura e lúcida. Reside aqui o grande paradoxo da sua lógica, na medida em que ela caminha de braços dados com o absurdo. Não é gratuito o recurso ao tema da loucura, do medo, do abandono, da guerra e da morte nos seus contos e na sua pentalogia *O Reino*. Provavelmente, é do tratamento destes temas que resulta o maior binômio da obra do

autor, ou seja, o da oposição entre a lucidez e a loucura, dito de outro modo, entre a contenção e o extravasamento.

A partir da dissertação de mestrado de Gonçalo Tavares, surgiu o livro *A temperatura do corpo*, publicado em 2001; de sua tese de doutorado, derivou a obra *Livro da dança*, também lançado em 2001. *Atlas do corpo e da imaginação*, publicado em 2013, é, possivelmente, o projeto mais ambicioso do autor lusitano no que diz respeito às especulações centradas no corpo, e que consiste em um texto de caráter prioritariamente ensaístico, utilizando as próprias margens para expandir essa perspectiva a partir da interpolação de outras textualidades, como uma série de, aproximadamente, mil imagens produzidas pelo coletivo português “Os Espacialistas”, que traçam um diálogo transversal com o texto ensaístico e que, por sua vez, são acompanhadas por textos narrativos breves ou longos em formato de legendas. Portanto, o corpo ocupa espaço privilegiado na escrita e na forma de perceber o mundo sob a perspectiva de Gonçalo Tavares.

O corpo é, desse modo, objeto a ser utilizado como medida, com toda a sua ampla gama de propriedades físicas, suas possibilidades de se situar no espaço, sendo impossível chegar ao exato, ao padrão. O corpo que se torna régua obriga ao deslocamento do modo pelo qual organiza-se o pensamento e se pretende medir o mundo ao redor. Recorrer ao corpo implica que “marcar uma certa linha num certo instante não permita a previsão certa do próximo passo” (TAVARES, 2013, p. 31). O corpo que ocupa e se faz espaço se inscreve nesse próprio espaço, irremediavelmente, não apenas quando ali está, mas também nos rastros que deixa, sobre a cidade, sobre os outros corpos. Apesar de haver a necessidade de que o sujeito esteja ciente de seu próprio corpo – e de suas potencialidades – e, portanto, de que o reconheça e se reconheça nesse corpo, é necessário também estar aberto às surpresas e às exigências que esse corpo provoca, aos desejos inesperados, aos gestos impulsivos e às divergências que podem ocorrer quando se lida com o que se vê e com o que se sente em relação ao corpo.

Anterior ao corpo, porém – descoberto pelo desejo –, a carne é o “material que se utiliza”. Entre os quatro personagens que dão título aos capítulos de *O osso do meio* (Kahnnak, Maria Llurbai, Albert Mulder e Vassliss Rânia), o primeiro é o que melhor

conhece esse preceito da carne enquanto objeto a ser utilizado. Ele, que acredita pertencer à categoria dos fortes, deve, pois, comportar-se como perseguidor, não como perseguido⁶⁹. Assim, Kahnnak é um homem que emprega a violência para reafirmar sua condição de elemento forte e, “com um olhar antigo, olhar que herdou dos lobos” (TAVARES, 2020, p. 28), no limite de seu desejo, ele mata. O corpo, portanto, é visto por Kahnnak como mera composição biológica cujas duas funções excludentes se apresentam a todo momento: matar ou ser morto, não há outra possibilidade. Desse modo, logo no início da narrativa, Kahnnak comete um ato vil, uma monstruosidade para as convenções sociais, mas não para ele, que enxerga o mundo sob a perspectiva da vida e da morte, bem como da fruição do desejo e do exercício de dominância e de reafirmação de um poder típico de quem detém a força:

Kahnnak não segura a tempo as próprias mãos de modo a evitar o que elas fazem sem qualquer plano, numa ligação imediata a um prazer pouco recomendável entre humanos: as mãos apertam o pescoço da rapariga de saia levantada, deitada na cama, as mãos com força calma de início, mas a pouco e pouco aumentando a pressão. A rapariga sente, tenta resistir, abana as pernas, os braços fraquinhos tentam influenciar os braços fortes do velho, o tempo passa, ela resiste menos, deixa de resistir, e as mãos do velho Kahnnak prosseguem até o fim (TAVARES, 2020, p. 20).

Há, portanto, uma metáfora da dinâmica da caça e do caçador, segundo a qual a pulsão primordial do ser humano – qual seja, a de se manter vivo – perpassa toda a narrativa. A presença de um mundo primordial – anterior à civilização e às cidades, destituído de linguagem – pode ser facilmente percebida ao longo da narrativa de *O osso do meio*. Logo no início, Kahnnak surge manuseando vísceras que são “capazes de levantar asco às crianças mais distraídas” (TAVARES, 2020, p. 14), como se o narrador exibisse ao leitor um universo ao mesmo tempo arcaico e atual, passível de ser verificado em

⁶⁹ A mesma dicotomia entre elementos fortes e elementos fracos é encontrada em *Aprender a rezar na era da técnica*, narrativa na qual o protagonista Lenz Buchmann é o representante de uma dinastia forte, dominante.

qualquer cozinha na qual se processa a carne animal: as mãos têm de lidar com partes de corpos que até bem pouco tempo eram seres vivos, conscientes, e que se tornaram, pela necessidade dos homens – ou pela ignorante pretensão de uma suposta superioridade humana –, restos de uma infundável carnificina (cortando, serrando, partindo, despedaçando, mantendo resíduos de carne nas mãos, manchadas de sangue, ouvindo os ruídos de ossos se partindo, sentindo a resistência da carne, a força do braço e da faca retalhando). Este cenário e as ações que nele atuam colocam o leitor frente a uma memória ancestral que, não raramente, ele gostaria de esquecer.

Não por mera coincidência, Vassliss Rânia se apresenta como açougueiro nessa narrativa de Gonçalo Tavares, manifestando o seu prazer ao retalhar a carne de um animal morto, uma vez que “o talho tem o cheiro verdadeiro do mundo” (TAVARES, 2020, p. 89):

O jovem Vassliss Rânia enfrenta a carne grossa e morta com o seu útil instrumento de corte; sem competição, o já gordo talhante Vassliss Rânia tem o rosto manchado de vermelho, e um ânimo maldoso e neutro faz com que o seu braço não pare e um certo prazer domine por completo o acto de cortar a carne de um animal (TAVARES, 2020, pp. 93 – 94).

Os talhos, a propósito, são fartamente utilizados nas produções cinematográficas dentro do gênero do terror. A carne sem vida – por conter em si a memória do que já foi vida – converte-se em uma presença que torna perturbadora a antítese do silêncio gritante. Recorrendo aos outros volumes que compõem *O reino*, percebe-se que as instâncias do corpo físico são uma constante no fazer literário de Gonçalo Tavares. Em *Jerusalém*, por exemplo, Mylia – que em dado momento urina junto à parede da igreja – não leva apenas urina dentro dela, mas também carrega a morte. Esta personagem leva consigo uma doença incurável em seu ventre, da qual é prisioneira, ao ponto de uma e outra – Mylia e sua doença – terem de conviver até o fim:

A doença veio: ficamos juntas uns anos, depois ela permanece e eu parto. Pois bem, havia que concentrar a energia que existe nos dias ou que existe num corpo e se dirige aos dias, concentrá-la – à energia – como um rolo de carne, estar pronta para agir. Mylia sentiu vontade de rir em frente ao bom homem. Zona má porque perigosa! Ela que vem com a doença que já está dentro e a vai matar num ano, dois, não mais. Ela que está com a morte fechada num sítio de onde já não sai; ela quer precisamente o perigo, aquilo que ainda a excite, que ainda revela nela energia suplementar (TAVARES, 2008, p. 8).

Nesse ponto, pode-se notar a doença materializada em carne, símbolo de força, mas também daquilo que é frágil, perecível, finito. Assim, por mais que Mylia lute contra a doença, jamais será vencedora nessa luta.

Já em *Um homem: Klaus Klump*, o autor anuncia que os órgãos se tornam “coisas frágeis, que a pele e o uniforme devem esconder. A pele, o uniforme, a estratégia, a arma, o teu exercício: tudo elementos que tapam as vísceras” (TAVARES, 2007, p. 61). Por outro lado, ele também afirma que “quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo enorme” (TAVARES, 2007, p. 14). É neste contexto que o corpo que se oculta (para não morrer, afinal as vísceras estão protegidas) também se liberta, pois continua vivo e a sexualidade se expande:

Daí que a fornicção seja tão atractiva e assustadora: é a junção de dois mundos: do mundo do ruído e do mundo da palavra (...). Klaus recordava-se do esforço para decifrar os “barulhos verbais” das suas amantes. (...) No entanto, sempre tinha pensado que é mais fácil simular a parte humana de um som – a parte verbal – que a parte animal – esses tais barulhos disformes. No amor – havia percebido Klaus – ou mais propriamente, na fornicção, existia com evidência um som com dois rostos – um rosto animal e outro humano; e o único rosto verdadeiro era o animalesco (TAVARES, 2007, p. 102).

O homem animalizado é, aqui, uma criatura guiada por dois polos distintos: no primeiro está o pensamento e, no segundo, reside o ruído provocado por este corpo físico. Há, pois, a atividade da mente de um lado e a dos sentidos em outro:

Klaus cheirou-se. Pensar era uma coisa que existia num sítio oposto ao sítio onde se sentem os cheiros. Klaus passou, a grande velocidade, do que estava a pensar para o seu próprio cheiro. O cheiro é uma coisa exterior, é o limite do corpo: se é um pensamento – pensou Klaus – então o cheiro é o pensamento limite do corpo, uma coisa que está quase tão fora de nós como um chapéu: o nosso cheiro. Enquanto os pensamentos estão protegidos por uma série de camadas grossas. O cheiro não (TAVARES, 2007, p. 92).

Entre todos os sentidos, o cheiro é aquele que resta de todas as exalações do corpo e anuncia às pessoas a sua identidade, ou seja, está fora do corpo, como se o vestisse. Após a morte de Xalak, Klaus Klump faz, a partir deste exercício olfativo, um reconhecimento do terreno, do seu terreno, o da geografia do seu corpo. Talvez o homem não esteja tão camuflado como crê, e o cheiro seja a evidência de que existe e pensa. O cheiro é o que permeia o corpo e a razão, ou ainda, o lado de dentro do indivíduo e o lado de fora. Pedro Eiras expõe de que modo o homem de Gonçalo M. Tavares vive “as suas duas camadas”:

Em Gonçalo M. Tavares, as velocidades e os tempos do corpo são ditos de modo muito simples: “existe a vida por fora, uma, e a vida por dentro, duas. E o único corpo humano vive, assim, duas vezes ao mesmo tempo”. Isto é, “um milímetro acima da pele” *‘versus’* “um milímetro abaixo da pele”. Assim, é ainda uma velha dicotomia ocidental, platônica, romântica. Poderíamos opor-lhe a ideia de que a pele não é uma fronteira, mas um mapa de trocas, um diálogo e uma espessura; ou repensar a importância do conceito de aura, segunda pele do corpo que coloca no exterior a interioridade, deslocando perigosamente os termos da oposição. Mas o texto de Gonçalo M. Tavares deixa uma margem problemática de dois milímetros entre o fora e o dentro, ou entre a vida 1 e a vida 2. Na lógica do *‘versus’* há essa fatia de matéria não incorporável nem temporalizável. Dito assim, o contorno do corpo não tem lugar nem tempo (EIRAS, 2006, p. 43).

O cheiro do corpo morto, pois, confronta o leitor com o surgimento de um novo protagonista, qual seja, o cadáver, aquele que é ainda mais ligado à natureza do que o corpo vivo. É exatamente este corpo sem vida, associado à ideia de podridão, que lança sobre o leitor o horror e o fascínio, uma vez que está envolto em uma série de proibições regulamentadas pela sociedade e da qual resulta o asco. Quanto a essa questão, Georges Bataille nos fornece uma importante contribuição:

O poder de gerar podridão é uma crença ingênua que corresponde ao misto de horror e de atração que sobre nós exerce. Esta crença está na base de uma ideia que se formou acerca da natureza e que consiste na noção da natureza má, da natureza “que envergonha”. A corrupção resumia este mundo de onde viemos e para onde voltamos. Nesta apresentação, o horror e a vergonha ligavam-se simultaneamente ao nosso nascimento e à nossa morte. Estas matérias movediças, fétidas e tépidas, de aspecto repugnante, essas matérias onde fervilham os ovos, os germes e os vermes estão na origem das reações decisivas a que chamamos “náuseas”, “enjoo”, “nojo”. Para lá da confusão futura, que se abaterá totalmente sobre o ser que sou eu e que espero ser ainda sobre o ser cujo sentido talvez seja mesmo mais o esperar ser do que o ser (como se eu não fosse a “presença” que sou, mas o futuro que espero e que ainda não é), para lá dessa destruição, dizíamos, a morte anunciará o meu retorno à purulência da vida. Por isso posso pressentir – e viver na expectativa dela – essa purulência multiplicada que, antecipadamente, celebra em mim o triunfo da náusea (BATAILLE, 2013, pp. 50 – 51).

Em *A máquina de Joseph Walser*, por sua vez, a abertura do talho em um horário não convencional e o novo vigor do homem que corta a carne apontam para o fim da guerra e anunciam a prosperidade:

Retomam-se em poucos dias alguns hábitos. O talho abre mais cedo; um homem gordo corta a carne com uma brutalidade nova. Surgem, nos mercados, frutas que não eram vistas há vários anos, e o dinheiro começa a circular, quase parecendo que alguém o distribuiu depois de a guerra terminar (TAVARES, 2007, p. 16)

O animal morto retorna, pois, à sua dimensão de alimento, e nela encontra a vitalidade. É possível extrair dessa vitalidade a recordação dos tempos em que o homem se tornou sedentário, começou a criar gado e a abatê-lo, recordação que coloca a atividade de açougueiro entre as mais antigas do mundo civilizado. No entanto, o que tornará esta profissão fascinante é o que ela representa em uma esfera mais transcendente: a sobrevivência do ato da imolação, como se em cada matança se sacrificasse o mesmo animal. Nesta perspectiva, esta é, certamente, a profissão que mais dá ao homem a sensação de eternidade. A morte se conserva no patamar do etéreo e transmite aos sentidos essa alegria. No entanto, o corpo e a carne, abatidos ou não, proporcionam prazer ao homem desde tempos imemoriais.

Esta instância do prazer é uma constante quando se observa os modos e as ações de Kahnnak, que encontra em Maria Llurbai a objetificação de suas pulsões – “era demasiado bela”. Esse mesmo prazer pode ser identificado no médico Albert Mulder, que “vigilava os rapazes, sem estes o saberem, enquanto eles se despiam num compartimento do consultório. (...) Era um *voyeur* que ganhava afecto pelo que espiava. Um golpe amoroso e mau, mau e amoroso, pensava Mulder” (TAVARES, 2020, p. 80). Este hábito de observar os rapazes se desfazendo de suas vestes encontra eco na prática de desmanchar, destrinchar a carne, como o faz Kahnnak no açougue, transformando-a “na parte do mundo que lhes abre o apetite”, uma agressividade inscrita no desejo, que devolve ao homem a sua animalidade: “o homem que sofre é um animal, o animal que sofre é um homem” (DELEUZE, 1999, p. 114). O universo em que circulam os personagens de *O osso do meio* é, pois, permeado por violência, ódio, medo e instinto de sobrevivência:

“Estou vivo, dá-me”, eis a frase que a cidade esqueceu; a biologia existe, Kahnnak sabe que ela existe e que tem a intensidade que nenhuma história de crianças consegue apagar. Não me contem histórias, pensa Kahnnak, enquanto atira o livro que descreve o processo de instalação da liberdade num país, como se a liberdade fosse uma máquina que pudesse ser instalada no canto de uma pequena sala, carregada por dois jovens robustos e musculosos; não me contem histórias, repetiu Kahnnak. Estou vivo, quero! (TAVARES, 2020, p. 24).

O imperativo “Estou vivo, dá-me”, recorrente em outros trechos da obra, desvela uma outra dimensão em *O osso do meio*. Trata-se do exercício da vontade, que não admite qualquer forma de resistência ou negação ou, visto por outra perspectiva, apenas aceita alguma resistência desde que esta seja utilizada para reafirmar o desejo. No momento em que Kahnnak diz “Estou vivo, dá-me”, é permitido situar tal frase em um lugar compartilhado com o sujeito onipresente ao longo de toda a narrativa, qual seja, o *Urmensch* de Freud, o homem primordial ou primevo. Evidentemente, Freud não pretende se referir a um homem pré-histórico do qual pouco se sabe, mas, sim, a uma presença atemporal e onipresente que habita uma dimensão primitiva, arcaica, rudimentar, ou seja, um homem que é todo ele vontade, pulsão marcada por agressividade e para quem o mundo é reduzido à posse violenta, ao imediatismo, desatento às memórias do passado ou às perspectivas do futuro, cujo único objetivo é sobreviver em um universo no qual os conceitos de “bom” e “mau” são indefinidos:

O centro de gravidade da existência, do percurso, exatamente com a mesma importância da calculadora nos objectos sólidos, concretos: uma existência tem centro de gravidade, disse Maria Llubai, e nunca te deves desorientar ao ponto de deixar de saber onde está esse centro. As doenças de pele curam-se, mas aqui não se trata de doenças na superfície; deves obedecer ao teu centro de gravidade, àquilo a que chamas instinto e pressentimento, e que, no fundo, é algo tão material como uma esfera. O acaso é uma decisão que se torna evidente depois de longas discussões entre pesos. Nada é leve; os acontecimentos têm um sentido, aquilo a que chamas erro é por vezes uma ordem que alguém te dá, ou deus, e não quiseste ouvir. Visto de cima, de um edifício, não há erros, só há movimentos: substâncias que passam de um lado para o outro; formigas agressivas, mas racionais: os homens caminham para um sítio, não são coisas paradas – já nasceram, agora têm de resolver, têm de decidir. O tempo onde a maldade ou a bondade não dependem de nós já passou. Olha para ti. És um homem, e eu sou uma mulher e não estou contente. Não estou contente (TAVARES, 2020, p. 51).

Esta primazia do corpo sobre a subjetividade do humano é transposta de modo a colocar o homem em uma posição pretensamente superior em relação às demais espécies animais. Na cultura ocidental europeia, principalmente, a ideia de que um animal é, por natureza, movido por instintos básicos e, conseqüentemente, dotado de violência, brutalidade, imoralidade (posto que a moral é uma construção humana), irracionalidade, insensibilidade, inconsciência e ausência de sentimentos colocou a espécie humana no centro – e no topo – de uma biologia intencionalmente criada para justificar todo e qualquer tipo de abuso contra as outras espécies, ironicamente colocando o homem em um papel mais violento, brutal e irracional do que aquele creditado aos próprios animais. Em uma entrevista concedida à professora e poeta Maria João Cantinho, Gonçalo Tavares afirma que o homem, não raras vezes, comete atos mais “primitivos” do que os dos próprios animais:

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 (TAVARES, apud CANTINHO, 2004).

É justamente esta predisposição do homem para o mal e a volta para um estado livre, primitivo e irracional que o narrador de *O osso do meio* nos apresenta ao longo do texto, tendo os corpos como os centros das ações de seus personagens. O corpo material, portanto, que é exaustivamente explorado no entendimento das utopias contemporâneas, é também figura central nas distopias, como é o caso de toda a série *O Reino*, de Gonçalo Tavares. Neste sentido, Jameson nos instrui da seguinte forma:

O materialismo já está onipresente em uma atenção ao corpo que busca corrigir qualquer idealismo ou espiritualismo remanescente neste

sistema. A corporalidade utópica é, no entanto, uma assombração, que investe até mesmo nos produtos mais subordinados e modestos da vida cotidiana, tais como aspirinas, laxantes e desodorantes, transplantes de órgãos e cirurgia plástica, todos abrigando promessas mudas de um corpo transfigurado (JAMESON, 2005, p. 6).

O leitor é exposto, pois, a uma outra ética (ou a falta de ética), que rege as ações dos personagens de *O osso do meio*. Assim, para se definir “ética” de forma mais concreta de acordo com os preceitos de Aristóteles, pode-se dizer que ela se preocupa com as condutas consideradas corretas ou erradas em determinadas circunstâncias e examina conceitos como virtude, bem, mal, justiça, amizade e assim por diante. Como tal, a ética faz parte de todas as culturas, seja no oriente ou no ocidente, ainda que nem todas as pessoas compartilhem dos mesmos pressupostos. Uma razão para a existência de diferenças de conceitos éticos em várias culturas é que a ética está frequentemente relacionada às religiões e muitas delas possuem um componente ético inerente. Portanto, não é simples formular uma ética universal, embora exista, independentemente das diferenças culturais, um número considerável de conceitos e valores universais a serem examinados na ética. Na obra de Gonçalo Tavares, contudo, personagens como Kahnnak, Albert Mulder e Vassliss Rânia não observam qualquer preceito ético e, principalmente nas relações dos corpos, cometem ações as mais antiéticas.

Uma vez que o elemento corporal é imprescindível para a compreensão de novos modelos utópicos e distópicos, que corpo é este que permeia e faz a mediação das relações entre os corpos de *O osso do meio* e o mundo? O corpo que se rende ao desejo – como no caso de Kahnnak diante da jovem – torna-se transfigurado por ele. A materialidade que se infiltra em todos os aspectos da vida humana, consequência, possivelmente, de um sistema capitalista perverso, requer a constante mutação desse desejo, bem como de um calculismo hedonista e de uma personalidade narcisista, que são partes deste mesmo corpo. Não obstante, a construção desse desejo conecta-se diretamente à ascensão tecnológica de um capitalismo tardio. O corpo “orgânico”

humano já não é mais autossustentável enquanto essência da humanidade. Dito de outra forma, o capitalismo tecnológico, a partir da construção e da manutenção do desejo, transformou o ser humano em uma criatura híbrida, cuja existência biológica é falha e precisa ser aperfeiçoada por meio dos recursos tecnológicos. Assim, esta relação redefine os conceitos de humanismo e humanidade e propõe as esferas do transumanismo e do pós-humanismo. O corpo passa a ser visto como mais um objeto utilizável, colecionável, aplicável a algum fim determinado. Percebemos essa objetificação do corpo quando a mãe de Kahnnak morre e seu filho contabiliza a parca herança deixada por ela. Um corpo morto, afinal de contas, não necessita possuir quaisquer bens e, portanto, a morte passa a ser considerada tão somente como uma operação de transferência de objetos materiais:

A velha Kahnnak morreu; e o seu filho fecha a porta pesada do quarto, está lá dentro: contabiliza os despojos; os tecidos são fracos, mas ele sabe que há jóias: a mãe morreu, mas a tristeza não é excessiva, não impede que a grande necessidade continue a rolar. Os dedos abrem sacos que gavetas infundáveis escondem. Caixas inúteis com fotografias. Kahnnak nem as vê: o que são as imagens? Redundâncias, pensa, enquanto fixa uma fotografia antiga da família: isto já não existe! (TAVARES, 2020, p. 36).

O narrador de Gonçalo Tavares tece uma literatura coerente aos parâmetros de uma máquina social técnica, que se conecta a uma outra máquina maior, produto do desejo das possibilidades da linguagem, agenciamento maquínico de um corpo pleno que é a própria língua. A partir da literatura, a língua coloca em funcionamento os seus agenciamentos coletivos de enunciação, institui os seus poderes jurídicos, os seus modos de apresentação, os indicadores sociais, de vivência, bem como os processos técnicos de criação, de produção de máquinas desejanter. Isso posto, a narrativa tavariana traça uma história de corpos, constrói uma memória e determina a sujeição do indivíduo a uma instituição de poder. A literatura encerra as máquinas desejanter do escritor, fazendo com que elas se conectem umas às outras (o que pode ser

lido como uma intertextualidade) e permitindo, com tal construção de historicidade, a instauração de regimes semióticos, ou seja, agenciamentos coletivos de enunciação.

A literatura, como arte que é, também é, ela própria, um corpo que integra vários corpos (corpo da língua, corpo jurídico, corpos ausentes de autores e de leitores, etc.). Tomamos, pois, a literatura de Gonçalo Tavares como algo que se destaca, que se desprende do corpo, na relação de ausência dos corpos de quem produz e de quem recebe. Por outro lado, apreendemos a práxis literária como um grande espaço virtual de criação de máquinas desejanter, de onde a literatura se aparta, trazendo as marcas ou os traços desse espaço. É ainda pertinente explorar esse corpo para que se possa compreender esta premissa da arte e de como ela se faz corpo virtual e desejo, dela despertando os devires do corpo que surgem na literatura.

O corpo percebido e a sua exterioridade são cobertos por traços da subjetividade do indivíduo (suas emoções, sensações, afetos e percepções). Trata-se de uma tradução expressiva produzida por gestos, movimentos, sons, tiques, mímicas. Se o interior é um espaço de inscrição, que passa para o exterior, é preciso perceber que o próprio exterior é também espaço de inscrição. O espaço interior é o papel poroso que permite a comunicação entre a *psyché* e a *physis*, permitindo o alcance de um "espaço psíquico", no qual se inscrevem as significâncias e as subjetivações do que se diz ser o inconsciente. Contudo, todo o espaço exterior é envolvido por um grande invólucro de duas faces, que é a pele, fronteira entre o interior e o exterior, condicionante principal para a realização do corpo como *physis-psyché*.

Obviamente, o sujeito não tem consciência do que é o seu corpo, uma vez que a sua consciência é exatamente a inconsciência do corpo. O momento consciente de *physis-psyché* surge com a produção de um corpo virtual de desejo, do qual o sujeito também não tem consciência em função de sua própria virtualidade, mas pleno de desejo e repleto de um poder transformador e de devir (devir sensitivo, afetivo, que atinge e desorganiza a unidade da consciência). Quando se trabalha nos objetos, eles não são inicialmente artísticos. O autor não pensa que está produzindo um objeto artístico, estético, uma vez

que a sua consciência está centrada no objeto em si, na produção e na inscrição do seu desejo no objeto, bem como na abertura de si ao exterior, a todas as pequenas percepções que o rodeiam. Nesse sentido, os objetos de desejo de Albert Mulder giravam em torno de seus pacientes, cujos corpos eram por ele cobiçados de forma intensa, em uma tênue fronteira entre o instinto inconsciente e a premeditação:

Albert Mulder e os seus instintos. Confundidos por vezes com pressentimentos, os instintos são muito mais imediatos; não se trata de um depois de amanhã, o instinto ilumina o momento encostado ao presente como se este fosse o compartimento ao lado daquele onde se está. O instinto abre um buraco no que parece um muro e permite ver um sítio sem entrar nele. E neste outro mundo imediatamente encostado ao de Albert Mulder, o desejo sexual era, de entre todos, o mais ruidoso. Albert Mulder conhecia-o bem: o desejo não era algo que salvasse a beleza, pelo contrário, salvava o sujo, salvava nele o pior que o seu corpo tinha (TAVARES, 2020, p. 79).

O poder do corpo, a potência da escrita e suas possíveis analogias recebem um contorno mais definitivo na obra de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. A singularidade de suas obras é explicada no último volume escrito a quatro mãos, *O que é a filosofia*, no qual os autores afirmam que todo o propósito da filosofia é ser a “arte de formar, inventar, de fabricar conceitos” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 10). Há, nesta filosofia, múltiplos conceitos e sua abordagem é difícil e complexa pela miríade de vozes que entram em comunicação, pelos múltiplos reenvios de sentidos e pela própria questão da escrita por eles pensada e testada.

O termo “conceito”, para efeito de melhor entendimento, terá ecos da noção de signo, de suas questões relacionais, o seu valor e a sua identidade derivada das diferenças, a sua repetição, mas, ao mesmo tempo, altera os nossos próprios conceitos. De acordo com Deleuze e Guatarri, um “conceito” tem uma história, que não apenas conduz a outros conceitos, como também para problemas e planos. Como os signos, cada conceito remete para outros em suas interconexões, mas também com futuros. O conceito tem, por assim dizer, um devir-conceito.

A partir dessa proposição, Deleuze e Guatarri fornecem um exemplo partindo do conceito de *outrem* – do corpo de *outrem*, mais precisamente. O outro se coloca como objeto especial, de modo que é possível identificar dois componentes: a do outro como sujeito e a do outro como objeto. Se um é o sujeito, o outro é o objeto, e vice-versa. Assim, identifica-se a questão da pluralidade de sujeitos, as suas relações e a recíproca apresentação de um e de outro. O problema ganha maiores proporções quando se percebe que o outro é um “mundo possível” pela sua subjetividade expressa pelo seu corpo, tornando-se real pela linguagem que efetiva no mundo.

No instante em que Kahnnak conduz a jovem para o hotel, a fim de violentá-la, por exemplo, ele tem, diante de si, de acordo com sua percepção de momento, tão somente um corpo o qual pode ser usado com a intenção de extrair-lhe o máximo de satisfação às suas pulsões primitivas. Após o estupro e o assassinato subsequente, Kahnnak se dá conta de que havia acabado de cometer um crime grave, razão pela qual ele foge rapidamente do hotel sem, contudo, demonstrar qualquer remorso por ter tirado a vida de uma jovem mulher, evidenciando uma preocupação maior com a desordem que havia deixado para trás e não percebendo a subjetividade de sua vítima:

(...) Kahnnak não segura a tempo as próprias mãos de modo a evitar o que elas fazem sem qualquer plano, numa ligação imediata a um prazer pouco recomendável entre humanos: as mãos apertam o pescoço da rapariga de saia levantada, deitada na cama, as mãos com força calma de início, mas a pouco e pouco aumentando a pressão. A rapariga sente, tenta resistir, abana as pernas, os braços fraquinhos tentam influenciar os braços fortes do velho, o tempo passa, ela resiste menos, deixa de resistir, e as mãos do velho Kahnnak prosseguem até ao fim. (...) É preciso sair rapidamente do hotel, pagar a conta antes que alguém limpe o quarto e encontre a sujidade composta de uma rapariga morta. Não se suja assim os quartos, pensa Kahnnak, e pensa ainda na advertência que poderia receber de uma qualquer mulher susceptível a poeiras e alergias. Kahnnak sorri. __ Sim, quarto 27. Saio mais cedo do que o previsto. Alteração de planos, sim – diz Kahnnak. – Aqui tem. Dinheiro (TAVARES, 2020, p. 20).

Na obra de Gonçalo Tavares, Kahnnak apresenta-se dotado de uma insensibilidade maquínica, que se contrapõe às suas pulsões humanas. Essa dicotomia também é percebida, como foi visto, em *A máquina de Joseph Walser*, em que o protagonista é apresentado a partir de uma concepção positivista que o enquadra como “homem-máquina”, embora, por vezes, haja sutis expressões de subjetividade, como ao se dedicar à sua coleção de pequenos objetos metálicos e ao jogo de dados. A recorrência de personagens desumanizados (ou em processo de desumanização) ecoa naquilo que Deleuze e Guatarri expõem quando apontam o mundo como sendo um enorme território, o corpo pleno da Terra, povoado de máquinas:

O que há por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 7).

Tal pensamento confere um sentido holístico à relação do homem com o universo ao seu redor, o que o faz ser o que é, o que o define, o que produz, o que recebe, fazendo com que tudo se comunique (comunicação não no sentido linguístico do termo, uma vez que não há informação, mas direção, ordenação). A comunicação opera como passagem, como ligação, conexão entre partes, não restando lugar para independências ou para mecanismos solitários. Uma vez que tudo é composto por máquinas, o que Deleuze e Guatarri pretendem avaliar é a sua produção e o seu funcionamento maquínico.

O que existe, de fato, é apenas produção, aqui entendida em três dimensões: produção de produções, produção de registros e produção de consumos. A primeira delas trata das ações e das reações; a segunda se concentra na distribuição e nas referências, enquanto a última trata dos afetos e dos perceptos. Ao mesmo tempo, Deleuze e Guatarri promovem uma noção alterada da realidade do homem e da natureza, bem como do homem consigo próprio. Já não existe separação de essência entre o homem e a natureza,

pois ambos são produtores; o homem deixa de ser criador e passa a ser máquina que põe a funcionar todas as outras máquinas.

O corpo humano, reduzido (ou elevado, dependendo da perspectiva) a máquina, produz o desejo, e esta máquina-desejante realizará o que for necessário para a satisfação da libido. As operações do desejo que guiam Kahnak são assim apresentadas: ele se encontra em determinado local e tempo da narrativa, comete dois crimes (estupro e assassinato) para dar fruição aos seus desejos, experiencia ativamente esse acontecimento, que está de antemão inserido em uma máquina social técnica (um corpo pleno)⁷⁰. Ao final, o que o desejo produz?

O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real resulta disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo; é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objeto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina; o objeto de desejo é também máquina conectada de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nômade e vagabundo um resto. O ser objetivo do desejo é o real em si mesmo (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 31).

Os personagens de *O osso do meio* habitam uma máquina social técnica, ou seja, um corpo pleno que os condiciona a um conjunto de modos de vivências e de práticas. Ao mesmo tempo, o desejo é codificado segundo uma ordem, enquanto o sujeito, tido como máquina-desejante, opera no sentido da desterritorialização, tendo o desejo como uma linha de fuga e como uma avaria na máquina social⁷¹.

⁷⁰ O planeta é aqui considerado como o corpo pleno soberano, desterritorializado, criador dos fluxos de desejo que serão povoados por outros corpos plenos: “máquina é, em primeiro lugar, uma máquina social constituída por um corpo pleno como instância maquinizante, e pelos homens e utensílios que são maquinizados na medida em que estão distribuídos sobre esse corpo” (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 419).

⁷¹ A arte utiliza muitas vezes esta propriedade ao criar verdadeiros fantasmas de grupo que curto-circuitam a produção social com uma produção desejante, e introduzem uma função de avaria na reprodução de máquinas técnicas (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 35).

Maria Llurbai respirava, ofegante, mas tal era agora um jogo respiratório e não um instinto orgânico. Mentir com os pulmões como se mente com outra parte qualquer, mente-se por todo o lado e não apenas na linguagem; mente-se no organismo inteiro, dos pés à cabeça, na totalidade ou apenas em partes; alguém que estende a mão a outro para o cumprimentar; gestos copiados, num trabalho de manufatura, exigente, diário, quase permanente. Mas em certos momentos era preciso dizer a verdade. Maria Llurbai cruzou-se com um homem que tinha vinte e seis anos e se chamava Kahnnak. Maria era casada com Walter Llurbai; cometeu adultério. Chegada à casa, depois de um longo interrogatório do marido, Maria Llurbai disse a verdade: ... um homem na boca, outra vez e outra vez. Esse homem chamava-se Kahnnak, Kahnnak (TAVARES, 2020, p. 60).

Ao confessar seu adultério, Maria Llurbai coloca em evidência a relação entre o corpo (*physis*) e a mente (*psyché*), que é imbuída por uma moral socialmente construída. O corpo pode ser entendido, pois, como um complexo de relações de forças (como o definia Nietzsche), fluxos de energia e desejo – no sentido deleuzo-guatarriano – ou como o jogo da *différance* (como o concebia Jacques Derrida). O corpo é, portanto, um múltiplo conjunto de forças com diferentes qualidades – aquilo que, nas palavras de Nietzsche, surge como ativo e reativo – em relação com outras quantidades e qualidades de força. Um corpo é constituído e se expressa pela relação com outros corpos – tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e fazer o outro sentir, afetar e ser afetado. Entretanto, a esfera sensorial não é suficiente para definir o que é um corpo. A dificuldade de se falar do corpo gira em torno de sua resistência à linguagem, ou seja, tudo aquilo que ele implica no desenrolar de sua história, nas suas potências e possibilidades, esquiva-se à linguagem.

Neste sentido, é sintomático perceber a linguagem utilizada por Gonçalo Tavares em *O osso do meio*. Centrado no corpo, raramente o narrador se dedica a descrever as fisionomias dos rostos de seus personagens, embora, por vezes, identificamos a importância simbólica dos olhos ao longo do texto:

Ela também escuta, a velha, que quase surda escuta com os olhos, assustando como uma vidente louca; alguém que depois de ver muito começa a cantar; e desafina, e assusta as crianças com o som, como se o uivo de um lobo que as quer comer. (...) A janela é a parte da casa feita para os olhos, a porta, a parte da casa feita para os pés e para as pernas (TAVARES, 2020, pp. 15 – 17).

Há na obra de Gonçalo Tavares uma resignificação do que é o corpo, suas implicações e suas relações de forças. A ocultação das descrições e das expressões do rosto inviabilizam a comunicação das sensações percebidas pelos sujeitos. Os rostos são o espaço ideal da subjetivação dos personagens de uma narrativa e a concretização dessa subjetivação se faz, segundo Deleuze e Guattari, a partir de uma máquina abstrata, uma *visagéité*. Os rostos, portanto, não são individuados, mas principiam como uma frequência de expressões, um campo de traços ordenados que reduzem as significações que escapam a um regime semiótico, formando um lugar no qual ressoam as sensações, “o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante (isto é, um regime semiótico)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 32). Assim, o rosto é formado a partir de uma tela na qual os significantes se chocam, enquanto os afetos e as percepções são filtrados. O rosto, como máquina abstrata, ao mesmo tempo social e técnica, produz um regime semiótico que confere um significante a uma tela em branco. Trata-se de uma superfície marcada por traços de expressão, rugas, padrões geométricos (rostos triangulares, redondos, ovais, quadrados), portando orifícios (boca, narinas, olhos), regida por outro código diferente daquele do corpo, o “código-rosto” da máquina abstrata, desterritorializada. “Vassliss mede as cavidades do rosto: estar vivo aumenta as cavidades do rosto, uma escavação não visível e lenta” (TAVARES, 2020, p. 91).

Essa desterritorialização percebida nos personagens de *O osso do meio* implica, ao menos, três aspectos. Primeiro: a desterritorialização envolve invariavelmente dois termos e cada um deles se reterritorializa sobre o outro (as mãos fortes de Kahnnak sobre os braços fracos da rapariga; o policial correndo atrás do pedinte coxo); segundo: cada

termo de desterritorialização apresenta intensidades e velocidades diversas, não devendo ser confundidas com as do desenvolvimento; terceiro:

A máquina abstrata não se efetua apenas nos rostos que produz, mas, em diversos graus, nas partes do corpo, nas roupas, nos objetos, que ela rostifica segundo uma ordem das razões (não uma organização de semelhanças) (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 31).

Os comportamentos primitivos dos personagens da obra de Gonçalo Tavares (notadamente os de Kahnnak e de Vassliss Rânia) encontram eco na categorização criada por Deleuze e Guattari de povos “primitivos” e povos “desenvolvidos”. O conceito de “rostidade” desses pensadores é o que promove esta distinção entre primitividade e desenvolvimento humano. De acordo com Deleuze e Guattari, os povos considerados primitivos não se regulam pelo mesmo regime semiótico adotado pelos povos desenvolvidos. A relação que as pessoas pertencentes à ala primitiva têm com o corpo e a sociedade da qual fazem parte – bem como perante a cultura, a natureza e as possibilidades de serem preenchidos ou possuídos por energias exteriores em rituais (os devires animais) – não lhes confere a necessidade de possuírem um rosto. Paralelamente, centrado em um regime que inaugura um corpo próprio, a individualidade necessita da constituição de um rosto:

Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passavam as semióticas multidimensionais. Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 49).

É exatamente a partir do rosto, portanto, como princípio de subjetivação, que se tem acesso ao outro e que se adquire, também, um rosto. Não se trata, contudo, de um reflexo especular, mas uma equivalência, um jogo de perguntas e respostas, em que um sujeito envia signos de significância e subjetivação e recebe a resposta com os traços do outro. Os aspectos do rosto são, nesse sentido, os indícios da paisagem do interior, as forças que o animam, as energias que percorrem o sujeito, os seus afetos e as suas percepções de mundo. Ao se estabelecer uma relação entre ver e ser visto, o olhar não se prende ao exterior, o que torna o rosto a referência de identidade de qualquer indivíduo. Ademais, do mesmo modo como o ser humano pode se comunicar a partir de diversas línguas, também é possível possuir mais de um rosto, posto que este é instável – sujeito ao tempo, aos humores, às diversas expressões, dependentes das experiências vividas – embora esses outros rostos partam de um só.

No que diz respeito às representações do corpo, por sua vez, Gonçalo Tavares traz uma relação interessante entre o homem e a animalidade nele presente, como no episódio em que Vassliss Rânia retalha a carne de um animal morto:

O jovem Vassliss Rânia enfrenta a carne grossa e morta com o seu útil instrumento de corte; sem competição, o já gordo talhante Vassliss Rânia tem o rosto manchado de vermelho, e um ânimo maldoso e neutro faz com que o seu braço não pare e um certo prazer domine por completo o acto de cortar a carne de um animal. As mulheres enojam-se daquele russo de pouco mais de vinte anos que parece ter perdido já a juventude frente à velha autoridade da mesa onde a crueldade legal do talho apara a carne nos gramas pretendidos pelos clientes (TAVARES, 2020, pp. 93 – 94).

Aqui, a figura humana de Vassliss Rânia se confunde com o corpo do animal que está sendo por ele cortado, não por um processo de mutação, mas, sim, pela deformação do corpo pelo espírito, o espírito animalesco de Vassliss Rânia. Portanto, não é tarefa fácil não reconhecer nesta fusão ou indistinção uma metáfora da animalidade latente do ser

humano. Para Deleuze, a propósito, esta zona objetiva de indiscernibilidade é representada pelo corpo enquanto carne viva. Neste sentido, a carne é a zona de aproximação entre o homem e o animal, uma vez que ambos são constituídos de matéria orgânica. É precisamente nesta zona de vizinhança ou de indiscernibilidade entre o homem e o animal que se situa a “quarta pessoa do singular” que endossa a enunciação feita por Gonçalo Tavares em outra de suas obras, *Animalescos*, e que é anunciada em epígrafe pela voz de Gilles Deleuze: “quarta pessoa do singular; é ela que se pode tentar fazer com que fale” (DELEUZE *apud* TAVARES, 2013, p. 79).

Durante uma entrevista cuja temática girou em torno da vocação e dos limites da filosofia⁷², Deleuze expõe que toda pessoa que escreve faz com que o outro fale, colocando este outro em um fundo anônimo e indiferenciado que não se reduz a indivíduos ou a pessoas, mas a singularidades individuais e impessoais:

São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados e nem propriedade. O poeta Ferlinghetti fala da quarta pessoa do singular: é ela que se pode tentar fazer com que fale (DELEUZE, 2008, p. 185).

Em *O osso do meio*, Gonçalo Tavares revela esta quarta pessoa do singular, corporizada por seres desterritorializados que não são nem indivíduos, nem pessoas e nem tampouco animais. De forma semelhante, em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari citam como experiências de desorganização do corpo os casos do paranoico, do esquizofrênico, do masoquista, do drogado, entre outros (DELEUZE; GUATTARI, 1980, pp. 185 - 195). São

⁷² Entrevista concedida a Jeannette Colombel e publicada na revista *La Quinzaine Littéraire* (nº 68, março de 1969, p. 18 - 19), sob o título “*Gilles Deleuze parle de la philosophie*”. O texto foi republicado numa compilação de textos e entrevistas de Deleuze, sob o título *L’île déserte et d’autres textes: textes et entretiens 1953-1974* (Les éditions de Minuit, 2002), numa edição preparada por David Lapoujade. Na presente tese, foi citada a tradução brasileira desta obra, organizada por Luiz B. L. Orlandi e publicada pela Editora Iluminuras.

precisamente as vozes destes loucos e esquizofrênicos que se fazem ouvir em *O osso do meio*. Sua escrita instintiva e desterritorializada, radicada nas entranhas do ser, aproxima-se intencionalmente do discurso típico do esquizofrênico, apresentado por Deleuze, em *Lógica do sentido* (2009), como uma linguagem talhada na profundidade dos corpos em oposição a uma linguagem de superfície:

Nesta falha da superfície, toda palavra perde o seu significado (...), isto é, o seu poder de recolher ou expressar um efeito intangível distinto das ações e das paixões do corpo, um evento ideal distinto do seu próprio presente desempenho. Todo acontecimento é realizado, mesmo que de forma alucinatória. Cada palavra é física, afeta imediatamente o corpo. (...) A palavra deixou de exprimir um atributo de um estado de coisas, as suas peças fundem-se com qualidades sonoras insuportáveis, irrompem no corpo onde formam uma mistura, um novo estado de coisas. (...) Trata-se, portanto, para o esquizofrênico, menos de recuperar o sentido do que de destruir a palavra, de afastar o afeto ou de transformar a paixão dolorosa do corpo em ação triunfante, a obediência em comando, sempre nesta profundidade abaixo da superfície perfurada. (...) O triunfo não só pode ser obtido a partir do estabelecimento de palavras sussurradas, palavras gritadas em que todos os valores literários, silábicos e fonéticos são substituídos por valores exclusivamente tônicos e não escritos, aos quais corresponde um corpo glorioso como uma nova dimensão do corpo esquizofrênico, um organismo sem peças que faz tudo por insuflação, inspiração, evaporação, transmissão fluídica (DELEUZE, Gilles, 2009).

Há, com efeito, uma tessitura narrativa na obra de Gonçalo Tavares que aproxima – por vezes, funde – o que há de humano e o que há de animal em um indivíduo, refém de suas pulsões e de suas necessidades mais básicas, que acarretam um desmembramento do pensamento e da personalidade das personagens que se afastam de suas condições de humanidade, cindindo até ao paroxismo, e se entregando cada vez mais às suas animalidades, como é possível perceber no comportamento de Albert Mulder:

Era isso a vida, para Albert Mulder: uma massa que recebia tudo, uma matéria excessivamente gulosa: os actos desapareciam no exacto momento em que se tornavam fortes, no momento mais alto ficavam invisíveis. Estamos dissolvidos em algo que é mais potente, pensava. O peso tem maior importância do que a sensação de que somos uma espécie bípede que, por cima dos sapatos, olha de igual para igual para o dia (TAVARES, 2020, p. 81).

Uma vez que os personagens de *O osso do meio* são concebidos como meio animais, meio humanos – ou nem animais, nem humanos – ou seja, seres híbridos e desviantes, sem uma definição clara de suas constituições físicas e psíquicas, não é difícil atribuir a eles características monstruosas, transumanas, anomalias, que de todo escapam à circunscrição de seus campos. Por outro lado, os monstros não se encontram fora do humano, mas no seu limite das possibilidades do corpo, das sensações, das pulsões, das experiências, do sentido e da linguagem. A imposição da força e da vontade do forte diante do mais fraco, por exemplo, é um sintoma do exercício da monstruosidade, da transumanidade, como se pode perceber no comportamento de Kahnnak perante Maria Llurbai:

Essa força que atirava Kahnnak para seres desprotegidos, porque sem linguagem para resistir, e pior do que isso: animaismente desprotegidos desse escudo principal que os seres vivos guardam, mesmo que possuam grandes inteligências – a força, ela mesmo; e só ela protege quando tudo falha (falar é ridículo!). Ou és forte e vences ou és fraco e perdes. E é nessa impotência da frase perante o ataque da força material de dois braços mais fortes, que agarram para maltratar, é nessa impotência que o progresso humano de séculos se revela como é de verdade: um logro, uma ficção longuíssima, com enormes raízes, mas ficção, história bem contada, pensava Maria Llurbai (TAVARES, 2020, p. 117).

Sabe-se que um monstro pode surgir a partir de um limite em uma estrutura que opõe o homem à divindade, por um lado, e à natureza, por outro. Se essa distância de oposição é reduzida – ou se os polos se cruzam – criam-se as condições ideais para a

origem de anomalias, ou seja, de monstros, que desregulam uma certa ordem, que dão origem ao caos, a excessos. Contudo, o monstro é decorrente de uma memória de um corpo mais animal, mais vivo, menos apegado às instâncias culturais que regulam um corpo, uma memória que se pretende esquecer com a cultura da estética do corpo e, portanto, é o esquecimento por excelência da identidade do sujeito, de sua humanidade. Há, pois, uma relação do monstro com a doença e os desastres que recaem sobre determinado lugar, como anuncia Derrida:

A pureza do centro só pode ser restaurada, desde então, *acusando* a exterioridade sob a categoria de um suplemento, inessencial e, no entanto, nocivo à essência de um excedente que não *se deveria* ter acrescentado à plenitude impenetrada do dentro. A restauração da pureza interior deve, pois, reconstituir, *narrar* – e é o próprio mito, a mitologia, por exemplo de um *logos* contando a sua origem e remontando às vésperas de uma agressão farmacográfica – aquilo ao que o *phármakon* não se deveria ter acrescentado, *parasitando-o*, assim, *literalmente*: letra instalando-se no interior de um organismo vivo para lhe tomar o seu *alimento* e *confundir* a pura audibilidade de uma voz. (...) Para curar este último *logos* do *phármakon* e expulsar o parasita é preciso, pois, reconduzir o fora ao seu lugar. Manter o fora, fora. O que é o gesto inaugural da própria “lógica”, do bom “senso” tal como ele se concilia com a identidade a si *disso que é*: o ente é o que é, o fora é fora e o dentro, dentro (DERRIDA, 1997, p. 77).

Percebe-se que, para Derrida, o próprio conceito de origem ou de natureza corresponde ao nascimento da complementaridade, pois a inauguração de uma origem pretende negar aquilo que lhe subjaz, qual seja, o gesto da *différance* originária. Não há origem sem que seja estabelecida uma estrutura que faça derivar a presença e a ausência, o positivo e o negativo. A complementaridade é a estrutura da *différance* originária, que se faz no interior da origem⁷³. Ainda segundo Derrida, observa-se na complementaridade duas instâncias que se inter-relacionam no interior do homem, no qual se espelham, de um lado, as características humanas enquanto ser que faz parte da natureza – animalidade, necessidade, desejo, pulsões, sentidos – e, do outro, aspectos humanos com os seus

⁷³ Estrutura no sentido de complexidade irreduzível no interior da qual se pode somente deslocar o jogo da presença e da ausência.

suplementos de homem cultural – humanidade, imaginação, linguagem, liberdade. Estas duas séries representam os sinais de vida e de morte. Uma é o suplemento da outra. As possibilidades da segunda série, por exemplo:

Têm entre si relações de substituição metonímica, nomeiam indiretamente o próprio perigo, o horizonte e a fonte de todo o perigo determinado, o abismo a partir do qual se anunciam todas as ameaças (DERRIDA, 1997, pp. 223 – 224).

Há aí algo que se torna inconcebível para a razão: a posição do homem perante este jogo, uma vez que ele é o mediador entre a natureza e a cultura, ou seja, entre a *physis* e a *téchné*. A natureza pode ser colocada como um suplemento da cultura, apresentando em si o que falta à outra, mas sendo a natureza “primeira”, o que lhe vem depois é o seu suplemento. O monstro é, pois, concebido como a própria estrutura da suplementaridade da qual o homem se foi fazendo. O monstro é toda a linha de fronteira de onde partem as séries de vida e de morte. Não será nunca o animal que se opõe ao homem, mas o seu outro, que corrompe todas as convenções pela anulação ou excessiva aglutinação dessas mesmas convenções. São todas as marcas e rastros de gestos humanos expandidos por uma animalidade, as necessidades e as paixões humanas desfiguradas pela bestialidade.

Recorrendo uma vez mais a Derrida, a suplementaridade “torna possível tudo o que constitui o próprio homem: a fala, a sociedade, a paixão, etc.” (DERRIDA, 1997, p. 297). Assim, pensar a *différance* do homem não é tornar possível a sua caracterização – ou seja, o que o constitui como humano – mas, antes, pensar o seu limite, o que está dentro e fora da esfera do homem, todo o jogo de presença e ausência, o seu lugar na natureza e na cultura, para que nesse mesmo limite seja possível apreender a sua possível definição. Toda a construção de uma estrutura de suplementaridade é, afinal de contas, a concepção de uma lógica a partir de um outro, o conhecimento de si, do homem, do centro para as margens e de volta para o centro, apagando, paulatinamente os traços que o assemelhavam ao outro.

Por vezes, no entanto, a dessemelhança do homem perante o outro conduz à atribuição de uma monstruosidade a esse sujeito, seja pelos aspectos físicos incomuns ou por suas atitudes que não observam a moral e a ética socialmente estabelecidas. O surgimento do monstro na literatura representa, por um lado, o choque entre dois regimes semióticos – ou forças que caracterizam os aspectos culturais, sociais, políticos, etc. de um povo – fazendo ele parte de um desses regimes e, por outro lado, representando-se como metáfora ou metonímia. O monstro, portanto, representa aquilo que é preciso negar para instaurar o reino da representação.

Desse modo, despojados da alma racional e intelectual que os distingue dos animais e submersos em comportamentos desumanizantes, por vezes monstruosos, os personagens de *O osso do meio* se aproximam daquilo que Michel Foucault, em *História da loucura*, designou como grau zero da natureza humana:

A animalidade que assola a loucura despoja o homem daquilo que nele pode haver de humano; mas não para se entregar a outros poderes, mas, isso sim, para estabelecê-lo apenas no grau zero de sua própria natureza (FOUCAULT, 2005, p. 166).

Despir o humano de sua humanidade parece, pois, ser o que Gonçalo Tavares pretende em *O osso do meio*. Para alcançar esse objetivo, o narrador faz com que os personagens regridam a um estado primário e instintivo do ser, em uma angustiante tomada de consciência da finitude de suas carcaças humanas. O autor expõe, dessa maneira, o humano despido de todo e qualquer filtro, frágil, procedendo a uma penetrante sondagem do psiquismo animal do homem e dos limites de sua humanidade.

Gonçalo Tavares pretende, na realidade, firmar um compromisso ético com o mundo, obrigando-o a refletir, com uma seriedade desencantada, sobre a parcela de instinto que ainda retemos de nossas origens e evolução, bem como a repensar a fronteira que nos separa daquela animalidade que, desde sempre, tentamos recalcar.

Assim, optando pela função de desencantar, o autor utiliza o horror, o absurdo e o grotesco como recursos de linguagem expressivos que lhe permitem, recorrendo a uma expressão de Herberto Helder (HELDER, 2006, p. 118), converter a ficção em um “instrumento para acordar as vísceras”.

CONCLUSÃO

A partir da leitura crítica dos volumes que compõem a pentalogia *O reino*, bem como do aporte teórico fornecido pelas referências selecionadas, esta tese pretendeu ser o resultado de um estudo acerca das representações distópicas criadas por Gonçalo Tavares a partir de instâncias como desumanização, desterritorialização e perda da subjetividade sofridas por seus personagens. Para melhor condução deste trabalho e com o objetivo de expandir o horizonte de observação acerca da distopia na literatura, foram mencionados – principalmente na introdução – obras de outros autores, como *1984*, de George Orwell e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de modo a inserir Gonçalo Tavares e *O reino* nessa tradição distópica, o que foi possível ao se traçar um panorama da literatura pós-moderna e situar o lugar da distopia na pós-modernidade, tornando-se evidentes os parâmetros que permitiram essa inserção. Entre as principais evidências para esta classificação está o fato de que as narrativas distópicas têm, como traço determinante e comum, a ciência e a tecnologia como parte integrante e indispensável nas relações entre os personagens e destes com o mundo ao redor. A dessubjetivação e a desterritorialização dos sujeitos também são onipresentes, em um processo de desumanização determinada pela imposição do poder a partir do controle violento e abusivo sobre os corpos. Assim como os livros pretos de Gonçalo Tavares, *Admirável mundo novo*, *Nós*, de Yevgeny Zamyatin e *1984* são obras da literatura distópica que apresentam a ciência, os avanços tecnológicos, a perda da subjetividade e a violência como componentes essenciais de seus enredos.

Em *A máquina de Joseph Walser*, por exemplo, os artefatos mecânicos e a técnica superam o homem e tal superioridade é representada de forma marcante no campo simbólico, principalmente se considerarmos o cenário de guerra e as máquinas da morte que estão a caminho da cidade, gerando uma atmosfera de medo, apatia, loucura e desesperança, que determinam a prática do mal, do despotismo e do totalitarismo, como nos ensina Hannah Arendt. Identificamos uma consciência da deterioração da condição humana na obra de Gonçalo Tavares, provocada por um regime totalitário que se exerce a

partir de uma dominação biopolítica e da imposição do mal como instrumento de conservação do poder por aqueles que detêm o controle das leis e dos meios de produção. Joseph Walser se apresenta como ser incompleto, parte de um mecanismo maior, e tenta, em vão, encontrar a completude em sua coleção de peças metálicas, tão inacabada quanto o protagonista. Enquanto isso, a banalidade do mal identificada no segundo volume da pentalogia de Gonçalo Tavares remete a uma dupla experiência de guerra vivida pela Europa ao longo do século XX e ainda não totalmente superada no imaginário das pessoas.

Paralelamente, foram colocadas em perspectiva algumas considerações a respeito de como a memória é manipulada na obra de Gonçalo Tavares, ao mesmo tempo em que a alienação e a perda da subjetividade assumem um papel de instrumento de controle sobre as massas, tão comum na literatura distópica. Quando a memória passou a ser industrializada (conforme a definição oferecida por Bernard Stiegler), esta começou a afetar os processos psíquicos e coletivos da individualização, de modo que os personagens de *O reino* demonstram uma incapacidade de possuir memórias de longo prazo, parecendo viver em perpétuo esquecimento. Os próprios habitantes das cidades – locais que, deliberadamente, não são identificados na pentalogia – são destituídos de memória e sobrevivem ao ritmo de suas rotinas permeadas de violência, das máquinas de guerra, da loucura, dos hospitais psiquiátricos, dos abusos cometidos contra seus corpos, da sobreposição dos fortes sobre os fracos, de maneira que não participam do passado, nem projetam o futuro com base nos ensinamentos que somente a memória poderia oferecer. Os moradores dessas cidades se mantêm presos ao presente e dedicados a manter um simulacro de ordenamento social ditado pelos detentores do poder e dos meios de produção. Uma vez que a memória não encontra recepção entre os habitantes dessas cidades anônimas, estes se tornam passíveis de repetir as barbáries cometidas no passado, em um ciclo no qual os propagadores do mal não são responsabilizados e o próprio mal se torna comum, institucionalizado.

O problema central de Gonçalo Tavares é, em última análise, a necessidade de apontar como construímos a memória cultural por meio da dialética entre continuidade e

descontinuidade em relação ao passado, que precisa ser sempre negociada e que, portanto, implica uma ideia relacional do sujeito. Todos os protagonistas “fortes” de Tavares têm um problema com sua concepção de si próprios: eles negam a alteridade ao se distanciarem do mundo externo, do outro que está neles mesmos, e rejeitam a possibilidade de uma memória coletiva negociada com outras pessoas. Klaus Klump, por exemplo, perde sua linguagem e seus vínculos sociais; Joseph Walser se esconde em seu estudo não compartilhado e em sua utopia de ordem; Theodor Busbeck apaga o passado de seus pacientes e depois reconhece os aspectos dos testemunhos das vítimas que reforçam sua imagem de si próprio, ignorando as experiências que estão fora de seus limites; Lenz Buchmann é uma demonstração exemplar da política de memória repressiva: ele constrói uma campanha como um testemunho de sua compreensão da nação, que são as memórias militares de seu pai; Kahnnak emprega a violência extrema ao violar e matar uma jovem em um hotel da cidade e, em seguida, deixa o local do crime pela porta da frente, sem se preocupar com as consequências de seu ato, esquecendo-o quase instantaneamente. Os personagens de Gonçalo Tavares resistem a dar uma resposta ética excludente a respeito de como sobreviver e reconstruir a memória e a identidade. O que se faz é propor uma fenomenologia das estratégias de resistência e sobrevivência, destacando sua porosidade e proximidade recíprocas.

Finalmente, os volumes que compõem *O reino* são, de fato, eixos basilares de um discurso que aponta para um mundo pós-moderno distópico. *Um homem: Klaus Klump* traz a temática da guerra e seus horrores; *A máquina de Joseph Walser* expõe as conturbadas relações entre homem, tecnologia, máquinas e poder; *Jerusalém* discute – seguindo o espírito da biopolítica de Foucault e Agamben – os mecanismos de segregação e confinamento por meio de metáforas espaciais de asilo, prisão e campos de extermínio; *Aprender a rezar na era da técnica* aborda a relação entre poder e ideologia, bem como entre fé e racionalidade; *O osso do meio*, por sua vez, coloca em evidência o corpo como instância de poder, domínio, subjugação e desterritorialização em um universo no qual as ações violentas não encontram punição e nem mesmo causam mais surpresa ou indignação.

Portanto, o reino visceralmente – e assustadoramente – humano de Gonçalo Tavares causa forte impressão por ser exatamente o território pertencente e determinado pelos homens tidos como superiores e técnicos – aqui, o termo “técnica” pode ser confundido com “arma”. Em um mundo fechado e sem a possibilidade de alternância do poder, aquele que o domina é também o senhor da linguagem, que determina os mecanismos de força e de fraqueza – quem é forte e quem é fraco; o que é normal e o que é anormal. Desse modo, a narrativa de Gonçalo Tavares se aproxima das alegorias negativas de uma denominada pós-modernidade, ambas partidárias da falência do humano.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. Trad.: Jorge M. B. de Almeida.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem e o animal*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O Poder Soberano e a Vida Nua – Homo Sacer*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Adriano Correia. São Paulo: Forense Universitária, 2016.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Tradução de Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARENDT, Hannah. Algumas questões de filosofia moral. In: *Responsabilidade e Julgamento*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução de Denise Bottmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

- ARENDR, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de bolso, 2013.
- ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BACZCO, Bronislaw. *Nell'anno 2000 – Dall'utopia all'ucronia*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2001.
- BAILEY, Ronald. *Liberation biology: the scientific and moral case for the biotech revolution*. New York: Prometheus, 2005.
- BARRENTO, João. *Dor é um fantasma do fim do século*. Lisboa: Revista Românica, Fins do Século, nº 8, p. 21-28, 1999.
- BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: *A Espiral Vertiginosa*. Lisboa: Editora Cotovia, 2001.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2019. Trad. de Maria Margarida Barahona.
- BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Minuit, 2011.
- BALLARD, James Graham. *A utopia*. In: *P. S. ideas, interviews & features*. London: Harper Perennial, 2008, p. 14-16.
- BAUDRILLARD, JEAN. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão Lisboa: Edições 70, 2008.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradutora: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1996.

BELL, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society*. 3 ed. New York: Basic Books, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – crítica do poder. Tradução de Willi Bolle. In: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Edusp; Cultrix, 1986. P. 160-175.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moite, Manuel Alberto e Maria Amélia Cruz Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 162..

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221-232.

BENTHAM, Jeremy. *An introduction to the principles of morals and legislation*. Mineola, New York: Dover Publications, 2007.

BIRKERTS, Sven. *The Gutenberg elegies: the fate of reading in an electronic age*. Boston: Faber and Faber, 1994.

BLANCHOT, M. *A escritura do desastre*. Tradução de João Rocha. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. Westport: Greenwood Press, 1994.

BORDINI, Maria Isabel. A Máquina de Joseph Walser: indiferença e totalitarismo. In: *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Santa Maria, n. 24, jul. – dez. 2014.

BOSTROM, Nick. In defense of posthuman dignity. In: *Bioethics*: Ruth Chadwick editor, London, junho de 2005, pp. 202-214.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BRANCO, Lucia Castello. Traços de um mal estranho: a ficção portuguesa contemporânea. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*: Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 17, n. 21. 1992.

BRITO, Sandra Beatriz Salenave de. Gonçalo M. Tavares e o espaço da guerra: os limiares entre a ficção e a não ficção. In: *Espacialidades – Revista eletrônica dos discentes em História da UFRN*. Natal, v. 10, jul. – dez. 2016.

BRITO, Sandra Beatriz Salenave de. O Reino de Gonçalo M. Tavares e a voz dos silenciados no espaço de guerra. In: *Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*. Salvador, v. 3, n. 1, 2015.

BRITO, Sandra Beatriz Salenave de. O Reino de Gonçalo M. Tavares como uma representação da sociedade contemporânea. In: *Letrônica – Revista digital do Programa*

de Pós-graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre, v. 10, n. 1, pp. 459-469, jan. – jun. 2017.

CAMPOS, Rodrigo Medeiros. *Representações distópicas em A máquina de Joseph Walser, de Gonçalo Manuel Tavares*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CANTINHO, Maria João. *Gonçalo M. Tavares*. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/index.htm>>. Acesso em: 9 de abril de 2024.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

COLOMBANI, María Cecilia. Monstruos, crímenes y otros: construyendo el topos de la degeneración. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 3. 2010.

CORDLE, Daniel. *Postmodern postures*. Toronto: Kobo Editions, 2017.

CORTEZ, António Carlos. Poéticas da ficção: sobre Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 173, p. 119-127, jan. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002

DERRIDA, Jacques. *Séminaire la bête et le souverain*. Paris: Galilée, 2002.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão e Homero Santiago. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DILLON, Michael; LOBO-GUERRERO, Luis. "Biopolitics of security in the 21st century: an introduction". *Review of International Studies*, 2008, nº 3, pp. 265–292.

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

EIRAS, Pedro. *Platão no Rolls Royce*. Campinas: Pontes Editora, 2023.

FERREIRA, Vítor Vieira. Utopia e distopia do século XXI e pós-modernismo. In: *Papéis – Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS*. Campo Grande, v. 19, n. 38, 2015.

FERRY, Luc. *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

FERRY, Luc; RENAUT, Alain. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. Tradução de Robert Markenson e Nelci do Nascimento Gonçalves. São Paulo: Editora Ensaio, 1988.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, Gregory (Org.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. 2ª edição. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura e Sociedade. In: FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro Ditos & Escritos I. 1ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 210 - 234.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 10ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1992.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Tradução de Roberto Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: forense Universitária, 1998..

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France*. Tradução de Graham Burchell. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

FREITAS, Maria E. F. Lopes de. *Parábolas do absurdo nos "Livros Pretos" de Gonçalo M. Tavares*. Dissertação de mestrado em línguas, literaturas e culturas – Estudos Românicos: Textos e Contextos. Lisboa: FCSH, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FURÃO, Igor G. G. *Abraços. Entre “Bios” e “Política”: a Tetralogia O reino, de Gonçalo M. Tavares*. Dissertação de mestrado em Estudos Comparatistas. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCÍA ABREU, A. (2020). *El lenguaje forma parte de lo imparable*. Entrevista a Gonçalo Tavares. Disponível em:

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/64af1a15-4d1e-4062-86c6-ab22dea51e99/entrevista-con-goncalo-m-tavares>

GELLNER, Ernest. *Pós-modernismo, razão e religião*. Tradução de Susana Souza e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

GIL, J. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2006.

GOTTLIEB, Erika. *Dystopia Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen University Press, 2001.

HABERMAS, J. *Conhecimento e interesse*. Tradução: Luiz Repa. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HAMPEL, Juliana Florentino. O medo insultuoso em *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares. In: *Anais do CENA*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70 Almedina, 2010.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: *Scientiae Studia*. Tradução de M. A. Werle. Ano 5, n. 3, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Identidade e diferença*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Vozes de bolso, 2018.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. In: *Anuário Literário*. Florianópolis, v. 18, n. 2, pp. 201-215, 2013.

HIRSCH, D. *Deconstructing literature: criticism after Auschwitz*. Hanover/London: Brown University Press/University Press of New England, 1991.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2019.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOEPKER, Karin. *No maps for these territories: cities, spaces and archaeologies of the future in Willian Gibson*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

HOLLINGER, Veronica. *Stories about the future: from pattern expectation to pattern recognition*. Philadelphia: Joan Gordon ed., 2006.

HOLZ, Martin. *Traversing virtual spaces: body, memory and trauma in cyberpunk*. Heidelberg: Univesitatsverlag Winter, 2006.

HUXLEY, Aldous. *Brave new world*. Londres: Pearson, 2011.

HUXLEY, Julian. *Evolutionary Humanism*. Londres: Prometheus, 1992.

IASCI, Maria Laura. Memories of the Second World War in — O Reino by Gonçalo M. Tavares. In: *Revista de Filologia Románica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, v. 33, número especial, pp. 117 – 125, 2016.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Tradução de Vinicius Dantas. São Paulo: Novos Estudos Cebrap; n. 12, p. 16-26, 1991.

JÚNIOR, Carlos Augusto. *Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença*. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, pp. 179 – 187, jan. / mar. 2010.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 2008.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes e Outros Escritos*. Tradução de Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2005.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KELNNER, Douglas; BEST, Steven. *The postmodern turn*. New York: The Guilford Press, 1997.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2007.

LEFORT, Claude. *Pensando o político: ensaios sobre democracia, revolução e liberdade*. Tradução de Eliana M. Souza. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIPSTADT, Deborah. *The Eichmann Trial*. New York: Nextbook Press, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. "Repensar Portugal". *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2007, p.69-79.

LYOTARD, J. F. *Defining the postmodern*. London: W. W. Norton & Company, 1979.

MAIA, Antonio. Do Biopoder a Governabilidade: sobre a trajetória da genealogia do poder. In: *Currículo sem Fronteiras*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan. – jun. 2011.

MARCUSE, Herbert. *O Homem Unidimensional: Estudos da Ideologia da Sociedade Industrial Avançada*. Tradução de Robespierre de Oliveira. São Paulo: Edipro, 2015.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Il manifesto futurista*. In: *Le Figaro*. Paris: 20 de fevereiro de 1909.

MARQUES, José Oscar de A. Sobre as Regras para o Parque Humano de Peter Sloterdijk. In: *Natureza Humana*. São Paulo: PUC, IV (2), 2002.

MARQUES, Maria Margarida de Araújo. *A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares*. Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.

MARQUES, Susana Moreira. *Os livros também têm biografia – Se nos esquecermos de ti*, Jerusalém. Lisboa: Público, p. 22-23, 2012.

MARTINS, Altair Teixeira. A matéria narrativa de O Reino, de Gonçalo M. Tavares, ou a tirania da normalidade. In: *Revista Práxis*. Novo Hamburgo, a. 15, n. 2, jul. – dez. 2018.

MATEUS, Suzana. No limiar do fim do mundo em *O reino* de Gonçalo M. Tavares. In: *Libretos*. Porto, v. 2, 2015.

McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Routledge, 1992.

McLUHAN, MARSHALL. *Understanding media: the extensions of man*. Massachusetts: MIT Press, 2003.

MERQUIOR. *De Praga a Paris*. Tradução de Ana Maria de Castro Gibson. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

MORE, Thomas. *A utopia*. Tradução de Luís de Andrade. São Paulo: Edipro, 2014.

MOURÃO, Luís. O Romance - Reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. In: *Diacrítica*: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, n. 25, p. 45- 61, 2012.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. A nova soberania. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais (entrevista). São Paulo, 24 de set. 2000.

NICOL, Bran. *The Cambridge introduction to postmodern fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAIK, Peter Y. *From utopia do apocalypse: science fiction and the politics of catastrophe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PERES, Ana Maria Clark. A Literatura – o mal – e a infância. In: *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 2, 1997.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Organização: Maria Stella Martins Bresciani. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 a. p.167-234.

PERROT, Michelle. *História da vida privada*. ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, 2001b. v. 4, p. 9-14.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahan. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Madalena Vaz. *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

PINTO, Madalena Vaz. Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 3, nº 4, abril de 2010.

RABIKIN, E. S. *No place else: explorations of utopian and dystopian fiction alternatives*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.

REAL, Miguel. *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

REAL, Miguel. *O Romance Contemporâneo Português (1950-2010)*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2012.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de massas do fascismo*. Tradução de Maria da Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

REYES MATE, M. *Nuevas teologías políticas*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.

RIBEIRO, Renato Janine. *A última razão dos reis: ensaios de filosofia e política*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. A geração da Utopia em Tempos de Distopia. In: *Revista Nau Literária*. Porto Alegre, v. 7, n. 1, jan. – jun. 2011.

SARAMAGO, José. Embargo. In: *Objecto Quase*. Alfragide: Caminho, 2010.

SARGENT, Lyman Tower. *Utopian literature in English: an annotated bibliography from 1516 to the present*. Pennsylvania: State Libraries Open Publishing, 2010.

SCRUTON, Roger. *Confessions of a Skeptical Francophile*. Disponível em: <https://www.roger-scruton.com/articles/284-confessions-of-a-sceptical-francophile>. Acesso em: 23 de dezembro de 2022.

SCRUTON, Roger. *Tolos, Fraudes e Militantes: pensadores da nova esquerda*. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

SEED, D. *The flight from the good life: Fahrenheit 451 in the context of postwar American Dystopias*. In: *Journal of American Studies*. Disponível em: www.jstor.org/stable/40464168. Acesso em 25 de março de 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'Existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. Crime, violência e maldade na Literatura do norte: uma problemática em questão. In. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José O. A. Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos*. Tradução de Max Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SOUSA, Pedro Quintino de. *O Reino Desencantado: Literatura e Filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2010.

SPENGLER, Oswald. *O homem e a técnica*. Tradução de Érico Veríssimo. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 1: la faute d'Épiméthée*. Paris: Galilée, 2006.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps 2: la désorientation*. Paris: Galilée, 2008.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Gonçalo M. Tavares no reino dos capitais circulantes. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*. Florianópolis, v. 14, n. 22, pp. 127 – 139, 2014.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Berna: Peter Lang Publishing, 2016.

TALLIS, Raymond. *Not Saussure: a critique of post-saussurean literary theory*. 2 ed. London: MacMillan, 1995.

TAVARES, Gonçalo M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

TAVARES, Gonçalo. *Animalescos*. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2016.

TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na era da técnica*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

- TAVARES, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre a ciência*. Lisboa: Editora Relógio D'água. 2006.
- TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- TAVARES, Gonçalo M. *Canções mexicanas*. São Paulo: Casa da Palavra, 2013.
- TAVARES, Gonçalo M. Ciência e imaginação: notas a propósito de Gaston Bachelard. In: *Revista Colóquio / Letras*. Lisboa, n. 183, p. 49 – 56, maio 2013.
- TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. São Paulo: Editora Foz, 2013.
- TAVARES, Gonçalo M. *O osso do meio*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2020.
- TAVARES, Gonçalo M. O Senhor John (excertos). In: *Revista Colóquio / Letras*. Lisboa, n. 161 / 162, p. 349 – 369, jul. 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio. In: *Revista Colóquio / Letras*. Lisboa, n. 173, p. 168 – 169, jan. 2010.
- TAVARES, Gonçalo M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- VATTIMO, Gianni. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- VELIKOVSKY, Immanuel. *Mankind in amnesia*. New York: Doubleday, 1982.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.