

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
JÚLIA VASCONCELOS STUDART

A LITERATURA DE GONÇALO M. TAVARES:
investigação arqueológica e um *dançarino sutil* nas esferas
O Bairro e O Reino

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em
Teoria Literária. Orientador: Profa. Dra. Maria
Lúcia de Barros Camargo.

Florianópolis – SC
2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

S9331 Studart, Júlia Vasconcelos

A literatura de Gonçalo M. Tavares [tese] : investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino / Júlia Vasconcelos Studart ; orientadora, Maria Lúcia de Barros Camargo. - Florianópolis, SC, 2012.

326 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Tavares, Gonçalo M. - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3. Ensaio. 4. Dança. I. Camargo, Maria Lúcia de Barros. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

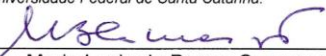
**"A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação
arqueológica e um dançarino sutil nas esferas
O Bairro e O Reino"**

Julia Vasconcelos Studart

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

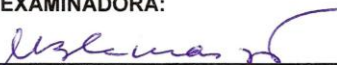
Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC)
ORIENTADOR (A)

Profa. Dra. Susana Scramim
COORDENADORA DO CURSO

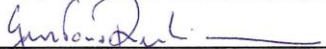
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC)
PRESIDENTE



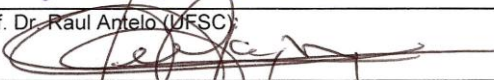
Profa. Dra. Paula Glenadel Leal (UFF)



Prof. Dr. Gustavo Rubim (Universidade Nova Lisboa)



Prof. Dr. Raul Antelo (UFSC)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)

Prof. Dr. Sérgio Medeiros (Suplente – UFSC)

AGRADECIMENTOS

meus amigos, especialmente: Aline Natureza, Carlito Azevedo, Davi Pessoa, Demétrio Panarotto, Eduardo Jorge, Eleonora Frenkel, Fernando Petry, Franklin Alves, Helano Ribeiro, Ieda Magri, Jeferson Cândido, Laíse Ribas, Larissa da Mata, Leonardo Gandolfi, Letícia Pimenta, Maria Carolina Fenati, Rachel Caiano, Rodrigo de Almeida, Sidnei Cruz e Aurora.

núcleo de estudos literários e culturais, NELIC

professores Carlos Eduardo Capela [UFSC], Gustavo Rubim [UNL], Paula Glenadel [UFF], Raúl Antelo [UFSC] e Sérgio Medeiros [UFSC], que aceitaram acompanhar de perto esse trabalho

Maria Lucia de Barros Camargo, orientadora e amiga, pela confiança sempre

Silvina Rodrigues Lopes, co-orientadora, pela generosidade e acolhida [UNL, Universidade Nova de Lisboa]

CNPq, pela bolsa integral de pesquisa e CAPES, pela bolsa de estágio no exterior

Sérgio, Maria José e Álvaro, esta pequeníssima esfera familiar e amorosa

Gonçalo M. Tavares, pelas conversas, passeios e amizade

e *Manoel*, muito, todos os dias

“São os indivíduos mais prosaicos do mundo, mas em quase todas as pessoas a veia afetiva é igual, somente o invólucro que ela deve atravessar é mais ou menos permeável”

*Georg Büchner,
em **Lenz***

RESUMO

Esta tese tem como proposição investigar arqueologicamente o procedimento de escrita da literatura de Gonçalo M. Tavares a partir de uma ideia que ele propõe também como política para o seu trabalho: a literatura como um *corpo-dançarino* entre o *poder da ficção* e o *ensaio* [como experiência intelectual livre e também como ato em si, repetição, treino] e como um pensamento sucessivo entre um passado reminiscente e um presente ativo que se apresenta como uma forma de resistência no mundo agora; a literatura como um movimento arqueológico de colisão dos tempos com o espaço e como desejo político do *espírito livre e sem gravidade*, quando a escrita vem, *com* Nietzsche, como um corpo forte que se pergunta o tempo inteiro se é capaz de dançar. Investigar os modos de operação de uma escrita que procura seguir de perto os movimentos de um *dançarino sutil* [conceito do próprio Gonçalo M. Tavares] e tomar para si uma mobilidade de *dança* a partir do uso de uma reconfiguração do espaço da história – principalmente nos projetos **O Bairro** e **O Reino**. E assim, nestes projetos, ler criticamente como esta escrita é capaz de inserir-se seguindo a *morfologia esférica* proposta por Peter Sloterdijk.

Palavras-chave: Ensaio, dança, esfera,

ABSTRACT

The aim of this thesis is to investigate archaeologically the writing procedures of the literature by Gonçalo M. Tavares based on an idea that he also suggests as policy for his work: the literature as a dancing-body between the power of the fiction and the essay [as free intellectual experience and also as an act itself, repetition, training], as well as a successive thought between a reminiscent past and an active present manifested as a way of resistance in the world now; thus, the literature conceived as an archaeological movement of collision among the times and the space and also as political desire for the *free spirit without gravity*, when the writing comes, *with* Nietzsche, as a strong body that asks the whole time if it is able to dance. The thesis also investigates the ways of operation of a writing that intends to follow the movements of a subtle dancer [a concept by Gonçalo M. Tavares], and take to itself a mobility of dance supported on the use of a reconfiguration of the history space – mainly in the projects **O Bairro** and **O Reino**. Finally, in those projects, it also aimed to read critically the way that writing can be representative of the *spherical morphology* proposed by Peter Sloterdijk.

Keywords: Assey, dance, sphere

SUMÁRIO

1. PARTE UM [ANOTAÇÕES DE ABERTURA]

a primeira pergunta: *é capaz de dançar?*

1.1 Introdução, movimento até <i>O Bairro</i> e <i>O Reino</i>	07
1.2. Apresentação, literatura, corpo	20
1.3 Plano de trabalho, livros, ficção-ensaio	32
1.4 Quadro, as séries	53

2. PARTE DOIS [UMA ARQUEOLOGIA DO PROCEDIMENTO]

corpo desobediente, projecto para uma poética do movimento

2.1 Método é desvio, ter várias hipóteses: o ensaio	55
2.2 Desassossego, enciclopédia, espírito livre	64
2.3 O contemporâneo, a aventura, o tonto	99
2.4 Treinar o corpo a ser FUNDO, o neutro, o dançarino sutil	118

3. PARTE TRÊS [UMA ARQUEOLOGIA DA VIZINHANÇA]

O Bairro: dança de desejos, intimidade esférica

3.1 Movimentos traçados no ar, o espaço íntimo, a utopia	130
3.2 Corpos impossíveis, compor o espaço	148
3.3 Sobrevivências, temporalidades emaranhadas	170
3.4 Condutor de marionetes, <i>fabulare</i> e graça	182

4.PARTE QUATRO [UMA ARQUEOLOGIA DO HOMEM COM A MÁQUINA]

O Reino: *repetição moribunda, imunidade territorial*

4.1 Morfologia esférica, série e transparência	212
4.2 Catástrofe, cidade moderna, espaço contemporâneo	234
4.3 Coreografia desoladora, as máquinas fortes	247
4.4 Posição no mundo, voltar a respirar	267

5.CONCLUSÃO [OUTRAS ANOTAÇÕES DE ABERTURA]

<i>a literatura centáurica</i> do Senhor Gonçalo M. Tavares	284
---	-----

6.BIBLIOGRAFIA

6.1 Bibliografia geral	294
6.2 De Gonçalo M. Tavares [Brasil – Portugal]	310
6.3 Sobre Gonçalo M. Tavares [Brasil – Portugal]	313

1. PARTE UM [ANOTAÇÕES DE ABERTURA]

a primeira pergunta: *é capaz de dançar?*

1.1 Introdução, movimento até O Bairro e O Reino

O plano dessa tese tem como proposição investigar um procedimento de escrita no trabalho em curso do escritor angolano-português Gonçalo M. Tavares, a partir de uma ideia que ele parece desenvolver como política: a literatura como um corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio e como um pensamento sucessivo de um passado remanescente que se apresenta no presente ativo como resistência no mundo agora. Ou seja, a literatura como um movimento arqueológico de colisão com o espaço. O plano segue a perspectiva de uma expressão sugerida pelo próprio escritor no “subtítulo” de seu primeiro livro, o **Livro da Dança** [2001], a de um “projecto para uma poética do movimento”. Esse projeto, que se arma entre a ficção e o ensaio, numa operação crítica e de uso [e *ensaio* entendido numa variação: como método e modelo literário, procedimento de reflexão crítica, experimento intelectual e estudo sobre algo; e como ação, ato em si, treino, repetição, coreografia, experiência do corpo e experiência da nudez], entre o poder da ficção e o desejo político do *espírito livre e sem gravidade*, sem território e sem meta, entre a posse e a despossessão de algo da história da literatura e da história para compor *duos*, pares, duplos, ou ainda um terceiro termo que pode ser um *neutro*, sempre aberto a mover desvios na história: quando a escrita vem, com

Nietzsche, como um corpo que se pergunta o tempo inteiro se é capaz de dançar.

Não por acaso tomo algumas reflexões de Nietzsche como norteadoras, como, por exemplo, as da atuação do corpo leve e sem gravidade no tempo histórico, as ideias que giram em torno da expressão *espírito livre*, a sugestão de um corpo desobediente e que ri da inaptidão das crenças e das maneiras espirituais. Deste modo, o ponto de partida vem de uma passagem do livro **A gaia ciência**¹, de 1882: “É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?” Nessa passagem, que cito abaixo, Nietzsche apresenta uma espécie de *clinâmen* ao tomar como referência um objeto e um ato, a leitura de um livro erudito [um *clinâmen* é aquilo que pende, um pendor, uma declinação, uma inclinação, aquilo que se desvia ou aquilo que pode provocar um desvio]:

Diante de um livro erudito. – Não somos daqueles que só em meio aos livros, estimulados por livros, vêm a ter pensamentos – é nosso hábito pensar ao ar livre, andando, saltando, subindo, dançando,

¹ Importante ressaltar que a expressão "gaia ciência" tem a ver, diretamente, com a poesia praticada pelos provençais, século XII. A expressão deriva do provençal, língua usada por poetas como Arnaut Daniel e Guilherme de Peitieu, e indica uma habilidade e um *espírito livre* para cumprir a tarefa da poesia. Augusto de Campos coloca a poesia provençal, a partir das ideias do poeta americano Ezra Pound [1885-1972], como uma arte entre a literatura e a música, como uma participação, como uma visão desmitificadora dos conceitos ou preconceitos da sociedade medieval. Não só pela crueza do vocabulário, mas também pelo uso de termos eróticos que se distanciam da idealização amorosa apregoada pela primeira crítica desta poesia, bem anterior a Nietzsche, por exemplo. [CAMPOS, 1968, p. 8-9] Esse livro de Nietzsche, **A gaia ciência**, pois, apresenta a sua ideia sobre o *eterno retorno*, retirada do estoicismo grego [mas completamente diverso], que ele toma como uma legítima e plena afirmação da vida, as suas teses sobre *a morte de Deus*, que têm a ver com a perda de referências universais, como as ideias cristãs acerca da alma, do mistério da onisciência divina, da vida eterna, da moral etc., e também *Zaratustra*, o antigo profeta persa, reinventado por Nietzsche, que aparece pela primeira vez neste livro.

preferivelmente em montes solitários ou próximos ao mar, onde mesmo as trilhas se tornam pensativas. Nossas primeiras perguntas, quanto ao valor de um livro, uma pessoa, uma composição musical, são: “É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?” ... Nós lemos pouco, mas por isso não lemos pior – oh, como rapidamente adivinhamos de que modo alguém chegou a seus pensamentos, se o fez sentado em frente ao tinteiro, com o estômago apertado, a cabeça curvada sobre o papel: oh, como também rapidamente acabamos seu livro! As vísceras contraídas se revelam, pode-se apostar, e igualmente o ar abafado, o teto do quarto, a estreiteza do quarto. – Estes foram agora meus sentimentos, quando fechei um honesto livro erudito, grato, muito grato, mas também aliviado... No livro de um erudito há quase sempre algo opressivo, oprimido: em algum lugar vem à luz o “especialista”, seu zelo, sua gravidade, sua ira, sua sobrestimação do canto no qual fica e tece, sua corcunda – todo especialista tem sua corcunda. Um livro erudito sempre espelha igualmente uma alma entortada: todo ofício entorta.

[...]

Todo ofício, mesmo tendo uma base de ouro, tem também sobre si um teto de chumbo, que pressiona e comprime a alma até que ela fique estranha e torta. Nada se pode fazer quanto a isso. [NIETZSCHE, 2001, p. 267-268]

Esse *clinâmen* indicado por Nietzsche, a alma estranha e torta espelhada por um livro erudito, um provável vetor da modernidade em movimento cinético, leva a uma possibilidade de traçar os pontos de contato de seu pensamento com o percurso do trabalho de escrita de Gonçalo M. Tavares: a de uma leitura da história cumprida através do ensaio ficcional e como isto se arma como uma potência política da escrita ficcional, ou seja, como intervenção no espaço da história. E aí

não apenas para cumprir *dizer*, um *DICHTUNG*, mas *dizer* como um mover-se na história tal qual os impasses do poeta moderno/contemporâneo – aquele que parece estar depois e antes da história num ajuntamento de tempos, numa perspectiva que é, talvez, daquele que se coloca entre a ordem civilizatória e se pergunta acerca do humano nos tempos de agora; a literatura, mas sem moeda de troca. Assim, é possível pensar numa escrita que vem numa mobilidade de dança e a partir do uso de um espaço-mundo, de palavras-espaço – **O Bairro e O Reino** – e se constitui como uma ficção para gerar uma utopia. Ao mesmo tempo é possível também ler/ver uma escrita de incorporação de algumas capacidades de um *estado de dança* para mover o corpo da história a partir de seus vestígios, desconfianças e suspeições – *as sobrevivências* – como um corpo político confrontado com o que pode ser ainda utopia e, numa transparência, distopia.

Por isso é possível dizer do quanto que esta escrita em movimento postula-se no encontro decisivo de um “presente ativo” com seu “passado reminescente”, o que Didi-Huberman chama de “colisão” a partir da imagem dialética de Walter Benjamin e o seu caráter de intermitência em torno do problema do tempo histórico e, também, de Aby Warburg com um agenciamento movente para a memória moderna:

Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente [*saccadé*] da imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de ‘imagem’? [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 46]

E ainda:

[...] esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral. Mas cabe inicialmente a Aby Warburg ter mostrado não apenas o papel constitutivo das *sobrevivências* na própria dinâmica da imaginação ocidental, mas ainda as funções políticas de que os agenciamentos memorialísticos se revelam portadores. [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 61]

Por isso, também, ler a escrita de Gonçalo M. Tavares num uso político da imaginação que interroga e interpela o presente, o contemporâneo, em alguns espaços de suas sobrevivências para, primeiro, “... interrogar o contemporâneo na medida de sua filologia oculta, de suas tradições escondidas, de seus impensados, de suas sobrevivências” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 69] e, depois, a articulação do seu projeto quando é no “nosso modo de imaginar [*que*] jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 60-61]. Pode-se pensar que estamos diante de uma escrita que procura gravitar sobre o peso da tradição ocidental, mas sem opor o peso da história à leveza distraída e desinteressada do presente, e sim, numa tentativa de deslocar todos os marcos de fronteira e reposicioná-los através da imaginação como um limiar da história: “[...] a imaginação é apenas uma forma inteligente de maltratar o mundo, desordená-lo” [TAVARES, 2004a, p. 165]. Ou seja, o peso daquilo que gravita sobre o peso de uma tradição e, ainda, quando o que gravita tem uma atração por um centro de influência, como os planetas que giram em torno do sol, como a força de atração

que a terra exerce sobre um corpo material colocado sobre sua superfície, em seu interior, para desordená-lo.

Assim, se pode pensar numa escrita que, ao se mover sob o efeito da gravitação tenta estabelecer entre seu próprio peso de presentificação e o peso da tradição em que se insere o gesto do que pode ser leve, como a dança, que no gesto de pequena luz de um *dançarino sutil* o faz descolar do solo, da terra; gesto para o que é “leve”.² Seguindo Nietzsche, é preciso nomear a terra, centro de atração, também como ‘a leve’. E se uma escrita capaz de montar estados de dança como incorporação, a dança vem como um pensamento subtraído de qualquer idéia de gravidade, sem centro e sem pontos extremos, uma atração mútua entre os corpos, como um movimento entre “um laboratório de sensações” e uma “uma forma carnal literária” [GIL, 1987, p. 14]. Talvez a partir daí seja possível sugerir algum deslocamento territorial – espaço, tempo, língua, *cultus* –, porque, ao mesmo tempo, entende-se aí que, numa leitura de Nietzsche, a sugestão de Peter Sloterdijk é a de que “O movimento é o grande tema impensado nas nossas línguas” [SLOTERDIJK, 2002, p. 55].

É fundamental apontar, portanto, que a opção pelo pensamento de Friedrich Nietzsche como primeiro norteador da pesquisa e da tese não é apenas uma escolha aleatória, mas sim, porque há no trabalho de

² Entendo que é ainda impossível descolar completamente a literatura de Gonçalo M. Tavares dos vetores do que se pode chamar de literatura e tradição portuguesas, desde um uso assertivo da língua portuguesa falada em Portugal até os hábitos mais perceptivos do desassossego moderno que vem de Fernando Pessoa e, ainda, no espaço avariado de seus personagens todos com nomes às avessas à língua portuguesa, porque quase sempre com nomes alemães, como na tetralogia **O Reino**: Klaus Klump do livro homônimo, Ernst Spengler e Theodor Busbeck de **Jerusalém**, Joseph Walser de **A Máquina de Joseph Walser** e Lenz Buchmann, de **Aprender a rezar na era da técnica**.

Gonçalo M. Tavares fortes indicações, desde o primeiro livro, que tem o sugestivo título de **Livro da Dança**, do uso de várias teses do pensador alemão entre pensamento histórico, melancolia, movimento [ambivalência, bipolaridade etc.], vontade e potência, por exemplo. A partir disso, se Gonçalo M. Tavares escreve com Nietzsche, decidi por tornar procedimento teórico essa opção e também uma variante das hipóteses da tese: escrever com Nietzsche sobre o trabalho de Gonçalo M. Tavares. Para este, “a literatura é tudo o que toca a alma” [TAVARES, 2004a, p. 53], ainda mais se levar em conta outra sugestão de Sloterdijk acerca da importância de Nietzsche para os estatutos da modernidade e o que nos sobraria depois, como presente, para a vida:

O que dá a Nietzsche uma posição especial na história da filosofia mais recente é a circunstância de, depois dele, se aprender a compreender a conexão entre pensamento histórico e melancolia. [...]

A lição a tirar da história para o presente não é senão que com ela se aprende as razões para desesperar dela. A historicidade é, por isso, a senha filosófica para a depressividade; sabe-se isso desde que o jovem Nietzsche deu indicações lúcidas acerca dos inconvenientes da história para a vida [SLOTERDIJK, 2002, p.112].

Uma outra questão, ou lição da história para o presente, seria a do espaço a partir do próprio Peter Sloterdijk [uma espécie de segundo norteador da pesquisa], leitor de Nietzsche, e seu “modo de pensar esferológico” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 137] em torno de uma seriação e de uma variação da pergunta acerca do “estatuto do íntimo” e também da “extimidade” que vem da cultura moderna à cultura contemporânea. Ao mesmo tempo, como uma ambivalência, uma tirania da intimidade e

uma debilidade da esfera pública. Sloterdijk propõe, grosso modo, o que ele chama de “Crítica alternativa da modernidade – uma crítica da mobilização planetária, qual falsa revolução permanente” [SLOTERDIJK, 2002, p. 16]. Isto teria a ver com uma história da flutuação, ou seja, de propor ler e tratar criticamente as chamadas “sustancias e individuos nada mas que como momentos o pólos de una historia de la fluctuación. [...] con la ayuda de una teoria profana o antropológica del espacio compartido o del campo subjetivo” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 140]. A ideia, a partir de um primeiro e preciso entendimento do procedimento de escrita de Gonçalo M. Tavares, é exatamente tentar ler como a sua literatura se apresenta – tal qual um “impulso morfológico” e tal qual uma “relação impensável” fazendo um uso singular do ensaio como forma e estrutura oscilante de escrita – como uma composição de homens habitantes da esfera vazia do mundo contemporâneo entre os deslocamentos que se pode produzir a partir das cartografias que desenha, como uma transparência, entre **O Bairro e O Reino**.

No sentido dessas cartografias é muito interessante ver como Sloterdijk insiste em dizer que os homens estão inseridos numa esfera bipolar e que esta esfera seria um espaço relacional íntimo composto de uma variação de outras esferas – numa passagem: como *bolhas*, *globos* e *espumas* – e que, ao mesmo tempo, elas são projeções de cercanias para aqueles que só se encontram quando já estão perdidos. Ele afirma que as esferas chamam atenção quando se batem umas nas outras e estalam, e quando se dão por perdidas é que podem se converter em objetos teóricos. Diz ele:

Lo que me importa, frente a las representaciones cotidianas del espacio y los testimonios exteriorizados de recipientes y planos, es describir a los hombres como componentes de un intenso y secreto relacional. Por eso digo que no hay individuos, sino solo dividualos, o que los hombres no existen más que como partículas o pólos de las esferas. Existen, finalmente, las parejas y sus prolongaciones; lo que se considera como individuo, visto desde este ángulo, no es más que el obstinado resto de una estructura de pareja abortada o disimulada. [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 145]

A pergunta passa a ser, mais ou menos, segundo ele, *onde está o indivíduo*; e a resposta se prolonga numa abertura: “está en una esfera, está en un campo psíquico abombado como un polo entre polos” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 146]. A saída é apontar para *sphaira*, o *globo*, porque para ele os homens são seres que se encontram em globos ovalados, ou seja, que o modo de referencialidade humana e suas estruturas relacionais sutis e quase imateriais gira em torno de um problema de exposição. Problema que, para o homem moderno, vai do nascimento, como uma primeira catástrofe, até a manutenção da história como ela permanece, que seria uma deambulação da catástrofe na perspectiva de Walter Benjamin, por exemplo.

Sloterdijk fala que as nações modernas se organizaram como asilos políticos e, depois, como asilos vernáculos, mas fala principalmente dos sistemas de delírio de nossa “oquedad predestinada”, de nosso princípio humano de recipiente. Fala da crise das imagens do mundo relacionadas com as extensões umbilicais: “todos los hombres sin excepción, a consecuencia de su cohabitación intrauterina con la placenta, son criaturas que continuán dependiendo de un

acompanhamento anônimo” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 168]. A questão é não só um *estar-no-mundo*, mas também um *vir-ao-mundo*: “Venir-al-mundo es la fórmula filosófica para este acontecimiento biológico de carácter ontológico” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 174]. Assim, ele completa numa conversa com Hans-Jürgen Heinrichs:

Lo que hago es interpretar el lugar del hombre como esfera, puesto que no siento a gusto con esa fría aislada fórmula sonora de estar-en-el-mundo. [...] En el momento en que sustituyo la palabra ‘esfera’ por ‘mundo’ caigo en el problema que usted anteriormente me ha indicado, a saber, me convierto en una especie de cosmólogo individual. Tendría que contar la historia del mundo para cada hombre individual. Habría que mostrar, para cada uno y para todos, como él o ella se habitúa a su propia esfera en virtud de un movimiento inconfundible de venir-al-mundo, y cómo esta esfera cobra entonces tanta consistencia como para presentarse a estos hombres en diferentes estadios y formatos como la totalidad del mundo, el mundo de un lactante, el mundo de un hombre de aldea, el mundo de un hombre de pueblo, el mundo de un hombre de imperio, el mundo de un hombre en la época de la globalización. Todos son diferentes formatos de estar-en-el-mundo, siempre e cuando esto se interprete en un sentido esferológico. [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 175-176]

Ler no trabalho de Gonçalo M. Tavares – que partiria de um procedimento de escrita como a de um *dançarino sutil* porque ensaia entre a poesia e a filosofia, o poder da ficção e a ciência [ou seja, que estamos condenados a poetizar e a pensar] –, o caráter inóspito das relações modernas/contemporâneas a partir da *arqueologia do íntimo do*

mundo e da *extimidade*³ – *estar-no-mundo* / *vir-ao-mundo* – como uma composição da sobrevivência do pensamento, logo, da condição humana mais débil e mais íntima, é também tentar entender os procedimentos do quanto uma escrita se vale de uma linguagem poética para tornar fecunda a formulação de modelos teóricos a partir dos usos do ensaio [como forma e estrutura], mas também como é possível a construção de uma poética política do espaço para tocar as formações malogradas dos espaços políticos de convivência. Assim, me parece, como projetos esferológicos, ele procura compor os habitantes e os narradores dos projetos **O Bairro** e **O Reino**: com maneiras diferentes de estar-no-mundo para armar *duos, parejas* [duplas], no caso do primeiro e, num *intermezzo* de tempo violento, no caso do segundo, quando “Los asilos nacionales sirven para proteger la necesaria ilusión de arraigo, de inmunidad territorial, de inclusión solidaria; donde esta función asilar falla, irrumpe la violencia” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 187-188]. Como sugere Sloterdijk – para percebermos que a humanidade se encontra

³ Sobre o conceito de extimidade, diz Raúl Antelo: “Ese lugar ambivalente en que afirmamos, alternativamente, que no somos animales pero tampoco nos comportamos como hombres del pasado, diseña una nueva condición que el psicoanálisis llamaría extimidad, un lugar simultaneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida. En ese sitio-guion, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno. [ANTELO, 2009, texto cedido pelo autor] e “A extimidade, conceito apresentado por Lacan no Seminário 11 (cap. 7-9), é um aspecto da incompletude no simbólico. Designa de maneira problemática essa presença do real na história. Construído sobre o termo intimidade, o conceito oferece uma alternativa às noções de interior-exterior ou mundo subjetivo-mundo objetivo, que só têm sentido no nível mais puramente imaginário. Extimidade, pelo contrário, permite estabelecer que o mais interno, o mais íntimo, encontra-se, paradoxalmente, no exterior, no exposto e no aberto, e assinala sua presença segundo o modelo de um corpo estranho que reconhece uma ruptura constitutiva da intimidade. Não se trata, assim, do espaço marcado e separado pela imagem, o imaginário, mas sim de uma topologia que permite situar o que vacila entre interior e exterior [...]” [ANTELO, Boletim de Pesquisa NELIC v. 9, nº 14. 2009.2]

hoje diante de um monstruoso processo de entrelaçamento e de mobilização com muitos riscos, impulsionado por ideias ilusórias de compatibilidade e da confusão de tudo com tudo – é importante pensar simultaneamente a finitude e a abertura. A esfera não seria um objeto de narração, mas de construção, se lida como um evento, um acontecimento originário.

Assim, opto por uma investigação arqueológica do procedimento e do que resulta o trabalho de Gonçalo M. Tavares em torno desse pensamento esferológico e a partir do pensamento de Nietzsche, tomando arqueologia como entende Agamben: “a arqueologia é uma ciência das assinaturas, e devemos ser capazes de seguir as assinaturas que deslocam os conceitos ou orientam sua interpretação para âmbitos diversos” [AGAMBEN, 2011, p. 128]. A partir disso, o texto da tese se organiza em 4 partes numa tentativa de ler por dentro e o mais perto possível o conjunto que forma o trabalho de Gonçalo M. Tavares até desembocar nos seus dois projetos que, a meu ver, são os mais pertinentes e indicadores de seu pensamento *com e para* a literatura, **O Bairro** e **O Reino**. Assim, esta *Parte um* é composta por uma breve introdução, seguida de uma apresentação do conjunto de formação [trajetória e bibliografia] e das inúmeras séries que compõem o trabalho de Gonçalo M. Tavares, tendo também como primeira preocupação inserir algumas questões que, de certo modo e principalmente, norteiam o texto e as hipóteses teóricas da tese. A *Parte dois* é uma investigação do procedimento de Gonçalo M. Tavares e de seu método de composição; uma leitura crítica de sua relação com a modernidade e com o contemporâneo, como seu trabalho se organiza na passagem e na colisão dos tempos da história a partir de um texto

movente entre o que retira da dança e o que sugere como articulação filosófica [do fragmento ao ensaio] até o conceito que elabora de *dançarino sutil*. Na *Parte três* trato especificamente da composição do projeto **O Bairro** como um deslocamento da biblioteca íntima para a construção de um espaço íntimo gerador de utopia. A reunião de *corpos impossíveis* [Nietzsche] em torno da ideia inquiridora de uma percepção esferológica [Peter Sloterdijk] da história e da literatura como uma vizinhança aberta que se organiza em torno de uma dança de desejos, de temporalidades emaranhadas e da postulação da *sobrevivência*. A *Parte quatro*, por fim, trata da recuperação do projeto **O Bairro** agora em confronto com o projeto **O Reino** e do quanto e como este **O Reino** se organiza em torno dessa morfologia esférica que vem da modernidade – a cidade moderna – até o presente – o espaço contemporâneo – cumprindo à risca uma espécie de denúncia da coreografia desoladora do homem e sua posição no mundo em meio às máquinas fortes repetidoras da catástrofe.

A ideia é estabelecer um trânsito na leitura crítica da literatura de Gonçalo M. Tavares que é permeada por tantas séries e por uma espécie de dispêndio enciclopédico, tanto entre o que já caracteriza normativamente o seu trabalho e o que, ao mesmo tempo, desequilibra esta normatividade e aponta para formas ou caracteres tão indistintos. Uma questão que perpassa tudo isso o tempo inteiro é, de fato, como ler criticamente o que ele procura organizar como uma espécie de investigação filosófica recuperando alguns impasses da modernidade, trazendo-os até o presente e armando modos de operação em torno da sua escrita para que ela acompanhe de perto os movimentos de um *dançarino sutil*.

1.2 Apresentação, literatura, corpo

Importante verificar, antes, que Gonçalo M. Tavares nasceu em 1970, em Luanda, capital de Angola, antiga colônia portuguesa que se localiza na costa ocidental africana e que ficou independente apenas em 1975, já depois do imperativo fascista da ditadura de Salazar encerrada em 1974. E que, é sabido, o primeiro português a chegar em Angola foi, confirmado por Damião Peres, o navegador-conquistador Diogo Cão, aparentemente em duas viagens realizadas mais ou menos entre os anos de 1482 e 1486. A ausência de relatos precisos dessas viagens ao quase nada, como destino e trabalho, cumpridas por Diogo Cão, pode servir como figuração do interesse português pela conquista de novos territórios imprecisos e misteriosos, um interesse pela viagem e, agora, um interesse pelo passado impreciso gerado por essas viagens, como indica Eduardo Lourenço quando fala do “navio-nação que chamamos Portugal”: “Nenhuma barca européia é mais carregada de passado do que a nossa. Talvez por ter sido a primeira a largar do cais europeu e a última a regressar” [LOURENÇO, 1997, p. 19] e quando comenta acerca da convocação de todos os fantasmas portugueses e de sua sublimação: “É sob esta forma, sobretudo, que o passado nos é caro. Um passado fundamentalmente vivido como justificação transcendente do presente e caução do futuro” [LOURENÇO, 1997, p. 20]. Mas também, principalmente, como figuração do percurso de um escritor que, mesmo tão jovem – como insiste em repetir a maioria da crítica portuguesa e brasileira, sempre com certo pasmo, quando comenta sobre o seu trabalho –, já publicou cerca de 30 livros em mais de 40 línguas e países

diferentes, e que não porque chega em Portugal aos 3 anos de idade, filho de pais portugueses, mas muito mais porque toma como princípio e anúncio a idéia de que escreve porque perdeu o mapa, nem África nem Portugal, mas também África e Portugal; nem colônia nem metrópole, mas também colônia e metrópole, e inclua-se aí, principalmente, a língua portuguesa e, depois, a velha Europa em meio à crise econômica de fim dos estados-nação adultos deflagrada no começo do século XXI que, a todos os lados, se interpenetra como uma guerra de circunstâncias políticas em torno de um impedimento comum, a humanidade: “quem tiver mais dinheiro ganha” [TAVARES, 2004a, p. 53]. Tanto que Sloterdijk prenuncia: “Talvez o estado adulto nunca tenha sido mais do que uma expressão codificada para designar aquilo que vem a seguir ao desespero” [SLOTERDIJK, 2002, p. 208]. Isto comparece anotado, como vestígio, no verso final de um poema intitulado “o mapa”, de seu livro **1** [publicado em 2004]⁴, ao se perguntar por que escreve, mas é também uma indicação de desespero daquele que, tonto, por dentro da esfera que se manifesta na ideia de um Portugal-ainda-navio e sem direção alguma:

⁴ Gonçalo M. Tavares intitula **1** [assim, desta maneira, o numeral solto na capa] um de seus livros de poemas; este livro foi publicado em 2004, pela editora Relógio D'Água, de Lisboa, Portugal. E ganha uma edição brasileira em 2005 [Bertrand Brasil]. Este livro de poemas configura quase uma antologia de oito pequenos livros, de oito projetos aparentemente distintos, divididos e nomeados como *livro um*, *livro dois*, *livro três* e assim sucessivamente até o *livro oito*. Os títulos dos livros, pistas de sua aparente distinção são, respectivamente, *Observações*, *Livro dos ossos*, *Atenas e a metafísica*, *Frio no Alaska*, *Homenagem*, *Explicações científicas e outros poemas*, *Autobiografia* e *Livro das investigações claras*. É de se notar que estes títulos de livros, de alguma maneira, acompanham os títulos que Gonçalo M. Tavares atribuiu a alguns poemas do **Livro da dança** na edição brasileira, porque perseguem a sua idéia de uma poética do movimento que é, ao mesmo tempo, uma poética de releitura da metafísica e de inserção do corpo: “Exibição”, “Sobre o osso”, “A técnica”, “Definição de Função”, “Aprendizagem”, “Indicações quase gerais”, “Biografia e prestígio”, “Coração e cicatriz” etc.

[...]

Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:

Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
Que existe na escrita (errar de *errância*, de
caminhar

Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.

[TAVARES, 2005a, p. 161]

A opção por escrever, ou *ex-crever*, como um *não sei* que contraria um princípio de uma lógica matemática, logo cartesiana e racional [é preciso renunciar compreender a esfera de maneira precisa e matemática, lembra Sloterdijk], por exemplo, se apresenta tal qual o navio-português sem direção alguma porque é inteiramente corpo e, como tal, erro, errância: o sem meta da escrita como um corpo em *estado de dança* se postula na perda do mapa. E é provável que esta perda do mapa demonstre também as perquirições em torno da idéia de esfera, este “receptáculo de tudo” e “o *continens*”, “el único continente de la unidad existente, del que puede decirse con razón que contiene todo pero que no es contenido por nada” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 32]. Além da imagem do *Atlas Farnesio*, o titã que sustenta o globo em suas costas porque sustenta também um céu literário e filosófico e toda uma biblioteca de constelações que vem da tradição ocidental. Diz Sloterdijk que “Con palabras conmovidas, Aby Warburg ha celebrado el globo celeste, cubierto de constelaciones, como el auténtico manifiesto del genio grieco: como la síntesis humana de matemática y poesía” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 58]. Esta indicação da esfera proposta por Sloterdijk, como já aponte, norteia também a leitura crítica de um projeto de composição de escrita que desemboca nas séries **O Bairro** e

O Reino, elaborado entre a ficção e o ensaio por um poeta que pode ser lido como poeta pós-humanista que, assim como *Farnesio* ou o filósofo, é quem se coloca como um “atleta de la totalidad” que carrega o peso do mundo mas sem declinar, ao mesmo tempo, de seu fardo. Ou seja, é possível ler estes projetos, com Sloterdijk, como uma escrita da “esferopoiesis”, esta demarcação fundamental da ilustração europeia que coincide com o “fim da história humana confusa” e anuncia as condições do que se pode chamar de pós-história:

[...] una situación en la que el espacio ha absorbido el tiempo. Tras las historias: el mundo simultáneo. Para el conocedor, la esfera ha vencido a la línea, el reposo esencial a la agitación del devenir. La posthistoria es, pues, tan antigua como la teoría filosófica de la esfera; lo que hoy se designan con esa expresión es el intento de rehacer en el globo terráqueo lo que Platón hizo originariamente en el globo del cosmos: distensión en el apocalipsis del espacio. [SLOTERDIJK, 2009a, p. 44]

É importante demarcar traços do começo dessa perspectiva e dessa postura política com a literatura que se organiza na imagem expandida de um projeto de escrita que é também um projeto de pensamento a partir da formação de Gonçalo M. Tavares em *Motricidade Humana*, que corresponde a uma área da Educação Física. Este projeto parece ter início a partir de suas atividades como professor da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, dando aulas de Epistemologia e de Cultura e Pensamento Contemporâneo em cursos de arte ligados à dança e também em um curso chamado de Reabilitação Psicomotora, que é um curso para a formação de professores que irão trabalhar com pessoas portadoras de

deficiência mental e física. E chama atenção no conjunto de seus livros um que nunca aparece na sua lista de publicações, uma espécie de livro relegado e nunca mais reeditado, de abandono, uma *sobrevivência*, que pode dar a ver o princípio de seu projeto – a partir dessa sua primeira atividade – com a escrita como se fosse uma errância do corpo: **A Temperatura do Corpo**, publicado no mesmo ano do **Livro da Dança**, em 2001. Ele é resultado de sua dissertação de mestrado, livro que hoje considera “desatualizado e dócil”, mas que é – de fato – onde parece começar a sua linha de ação em torno de uma ideia da linguagem para a arte, no caso, para a literatura, como um corpo explícito que pratica uma experiência limite variada entre o prazer e a doença – “Momentos, repara, onde a linguagem se torna dispensável” [TAVARES, 2004a, p. 163] –, uma desordem da corporeidade, do que é próprio da escrita numa tentativa, como sugere Manuel Sérgio no prefácio do tal livro, de “contribuir para a re-definição da corporeidade, a partir de uma reflexão sobre as imagens do corpo e, especificamente, a partir da incidência em algumas obras de pintura” [2001, p. 9-10]. Manuel Sérgio também afirma que

[...] o licenciado em Educação Física [que é o autor deste livro] assume a ruptura epistemológica, porque o Passado é para respeitar e superar. E, homem culto que é, fazendo seu o “pensamento débil”, isto é, sem princípios rígidos e com a força contumaz da sua debilidade, se acaso têm razão Vattimo e Rovatti, no livro *El Pensamiento Débil* [Cátedra, Madrid, 1988]. Com efeito, ‘lo débil es fuerte en su porosidad, en su maleabilidad, como es lo fuerte en su resistencia, en su rigidez’. [TAVARES, 2001, p. 10]

Essa debilidade a qual Manuel Sérgio faz referência tem a ver, diretamente, com uma escrita que se toma como um corpo alterado para, de alguma maneira, mover a história por onde ela já se movia, mas não mais a partir de um corpo anatomicamente perfeito, com formas definidas ou fixas, para dar cabo da curiosidade do homem dos séculos XV, XVI ou XVII, e sim de corpos que sugerem outros apontamentos e um afastamento do corpo-forma, dos corpos-sólidos, para tentar inscrever um corpo mais gasoso, vaporoso, deformado.⁵ Esse livro é, de alguma maneira, muito importante para um começo de compreensão das articulações da escrita de Gonçalo M. Tavares num deslocamento do objeto moderno: da representação para uma ideia em torno da repetição de um corpo “animalesco, emocional, maquinal” e “sem limites” [TAVARES, 2001, p. 20]. A recuperação dessa passagem se dá a partir da análise de duas pinturas conhecidas de Pablo Picasso [“Les Demoiselles d’Avignon”, 1907, e “Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler”, 1910] para demonstrar que há uma trajetória de representação do corpo-forma na pintura que corresponde a um afastamento progressivo deste mesmo modelo [o do corpo-forma], em que a anatomia aparecia milimetricamente detalhada. Arma a trajetória

⁵ No livro **A máquina de Joseph Walser** [publicado em Portugal em 2004 e em 2010 no Brasil], um dos volumes da tetralogia **O Reino** [objeto de análise crítica da tese], a personagem protagonista de nome Walser perde um de seus dedos durante o trabalho em sua máquina de operar. Esta perda provoca uma alteração radical no seu corpo e, assim, por isso, uma alteração na sua forma de pensar. Fica-se, dessa maneira, diante de uma questão [que pode ser também uma das inquirições deste trabalho] para a operação da escrita de Gonçalo M. Tavares no espaço-tempo do presente, ou seja, diante de um “nível brutal da perda” e de um lugar inespecífico para o corpo, para o pensamento e para arte: como operar a história pronta com o corpo político alterado? E ainda: só é possível operar a história a partir da alteração debilitada de um corpo político da escrita e da escrita como um corpo político alterado?

crítica da recusa de uma concepção do corpo defendida e valorizada pelos paradigmas empiristas e cartesianos – “um corpo que designámos – numa expressão-síntese – como em estado sólido, isto é: corpo com anatomia fixa e definida, separado do mundo por espessas fronteiras-linhas, e diferenciável, ele próprio, em órgãos autónomos com funções específicas” [TAVARES, 2001, p. 154].

Assim, diz que é Picasso quem, nesses quadros, por exemplo [como consequência de todo um *movimento* da arte moderna de reação em que se procurou o desequilíbrio e a desproporção, o cubismo], mostra, destrói e choca “as tradicionais formas qualitativas frias que cristalizavam instantes, identidades, referenciais, e que diferenciavam ainda toda a anatomia do corpo afastando-o, assim, do mundo” [TAVARES, 2001, p. 154]. Desse modo, a partir dessa análise das pinturas de Picasso, é possível identificar uma “recusa da representação”, como tal, e é possível também procurar uma saída desse “corpo de temperaturas baixas” [corpo perfeito, definitivo e anatomicamente minucioso], o corpo de uma arte da *mimese* que congela o movimento em poses ou, num dos seus momentos, submisso às ideias da medicina de Galeno, à organização mecanicista de Descartes ou à Fábrica de Vesálio⁶, ou ainda à harmonia Universal do Renascimento. Note-se o que aparece como anotação a partir da medicina de Galeno sem perder de vista a inserção deste à tradição do

⁶ Andrés Vesálio ou Andreas Vesalius Andries [Bruxelas, Bélgica, 31/12/1514 – Zante, Grécia, 15/10/1564], foi um anatomista, autor de um dos primeiros livros mais influentes sobre anatomia humana, intitulado **De humani corporis fabrica** [Sobre a estrutura do corpo humano], uma composição feita como prancha enciclopédica. No Brasil há uma bonita edição deste livro feita pela Ateliê Editorial, de São Paulo [ver bibliografia]. Edição que procura reproduzir as pranchas tal qual se apresentavam.

pensamento articulado em Portugal por José Gil num livro de 1980, intitulado **Metamorfoses do corpo**. Gonçalo M. Tavares afirma:

Os escritos de Galeno, como refere José Gil, integram ‘uma teoria fisiológica coerente, relacionada com uma descrição anatómica do esqueleto e das vísceras [fruto de múltiplas dissecações realizadas em animais e talvez em cadáveres]; uma farmacopeia, uma arte do diagnóstico e uma teoria filosófica - de origem estoica - sobre a vida.’ Convergem já, como vemos, para esta teoria, dados que poderemos designar como científicos; embora não se possa esquecer que, apesar de procurar combater o âmbito de feitiçaria que predominava anteriormente, Galeno ainda admitia interferências, quase mágicas e definitivamente não objectivas, na construção científica que se começava a delinear. O entendimento do corpo encontra-se, assim, como que entre dois fogos: um que predominara até então - fruto da mistura de uma racionalidade metafísica e de ‘restos de crenças mágicas’ - e outro que emerge, ainda que timidamente, com um potencial poderosíssimo - o pensamento científico.

Assim, ‘O homem, centro de energias ocultas, de virtudes escondidas, de antipatias e simpatias, centro de correspondências e analogias’, nas quais a imagem do corpo reflectia a ideia de um Microcosmo - mera reprodução do Universo, esse Homem profundamente místico é ainda e em contraste, ‘objecto de uma experimentação médica que serve de base ao raciocínio científico’. [TAVARES, 2001, p. 23-24]

O pensamento de Galeno fundamentou, assim, “o cadinho a partir do qual, nos séculos XIV e XV se vai constituir a Anatomia Científica” [GIL, 1980, p. 123]. A medicina, para Galeno, teria a responsabilidade de curar os *erros* do corpo e da alma. Esses *erros* que a medicina de Galeno procura corrigir, nos lembra Gonçalo M. Tavares, já num

processo de incorporação aos seus textos, estão exatamente onde a alma se cruzaria com o corpo, como uma pretensão que ao tratar-se do corpo para conhecê-lo melhor se trataria e se conheceria melhor a alma. É que o corpo e a sua anatomia não são ainda o objetivo dos estudos de Galeno. Gonçalo M. Tavares complementa dizendo que

Agarrada ao corpo, Galeno transporta uma concepção do universo impeditiva de uma reflexão que se baseie unicamente na sua observação. Existem, portanto, *a priori* que se impõem ao conhecimento anatómico; o que, em suma, faz com que, ao não sair dos limites que o texto de Galeno lhe impõe, que são consequência do modo de ver o universo, o corpo seja ainda escravo da alma e o conhecimento do corpo mero subsidiário do conhecimento bem mais profundo e importante - o do *espírito*. [TAVARES, 2001, p. 26]

Veja-se que – num outro exemplo fundamental ao procedimento de Gonçalo M. Tavares para chegar depois ao *thymós*: se *a literatura é tudo o que toca a alma* e se “nenhuma máquina é pacífica” [TAVARES, 2006a, p. 17] – , Descartes, em seu **Discurso do Método**, na quinta parte intitulada “Ordem das Questões de Física”, descreve anatómica, matemática e minuciosamente o funcionamento do coração para comprovar a distinção entre alma e corpo, porque para ele a alma determina a possibilidade de pensar, e pensar é uma ação provocada pela razão que, por sua vez, é um instrumento universal que pode ser usado em todas as oportunidades. Os órgãos do corpo, ao contrário, têm necessidades de disposição especial para cada ação particular. Por isso que, para ele, uma máquina – mesmo quando dotada de várias partes ou órgãos – não é capaz de agir da mesma maneira que a razão pode fazer

agir o homem. Descartes usa o exemplo do autômato, esta figura permeável anunciadora de certos vetores da modernidade e tão em voga nos séculos XVI e XVII, para dizer que

De nenhuma maneira isso parecerá estranho àqueles que, sabendo quantos autômatos diferentes ou máquinas móveis pode engendrar a indústria humana, utilizando somente um número de peças reduzidíssimo em comparação com a enorme quantidade de ossos, músculos, nervos, artérias, veias e todas as demais partes de que é composto o corpo de cada animal, considerarem esse corpo como uma máquina que, tendo sido obra das mãos de Deus, é sem comparação possível mais bem arrumada e tem em si movimentos mais admiráveis que os homens possam inventar. [DESCARTES, 1993, p. 102]

Descartes defende que a alma racional humana não deriva da matéria corpórea, que por isso ela seria imortal, que por isso nenhum animal, por mais bem nascido que fosse, seria capaz de reproduzir a linguagem elaborada de um embrutecido ou de um estúpido, ou de um louco, porque – para ele – a linguagem não é uma coisa natural, mas sim algo expressamente criado porque nossa natureza divina é completamente independente do corpo. Num movimento contrário, atribuindo e devolvendo animalidade, espírito livre e gravitacional, forma-informe e morte ao corpo como uma potência de vida, seguindo as pistas de Nietzsche, Gonçalo M. Tavares, já nesse livro semovente, **A Temperatura do Corpo**, toma os quadros de Picasso como aquilo que expressa, por via de uma energia de *con*-fusão, a busca de outro olhar para a ontologia do corpo, logo uma outra expectativa do sujeito [esta tarifação moderna], num corpo de formas quantitativas e quentes que, com luz própria, e não iluminadas do exterior ou iluminando-o, ao

mesmo tempo, procura tornar indistintos os momentos referenciais, os espaços, as anatomias e, particular e principalmente, as identidades.

Ficamos, segundo ele, diante de algo indistinto ou, seguindo as pistas de Sloterdijk, numa temporalidade em que “A subjetividade, dissemos nós, é, em termos cinéticos, o esforço-que-eu-sou. Os limites do meu esforço são os limites do meu agüentar, limites do resistir, do perseverar, do conter, do manter. Onde o esforço acaba, o estar de pé por si próprio chega aos seus limites [...]” [SLOTERDIJK, 2002, p. 141]. Percebe-se, assim, como ele sugere, uma tentativa da arte moderna e de vanguarda de presentificar a história a partir de corpos em estado gasoso, corpos de altas temperaturas, mas que se mantêm de pé mesmo em arqueadura de queda, quando tudo se derrete e evapora, quando tudo é transitório, fluido e, como tal, indistinto. Algo como um *duo*, uma dupla, um emparelhamento, uma ambivalência: ao manter a história de pé – *é capaz de andar? é capaz de dançar?* – a partir da composição de outros corpos, abri-la num mesmo movimento ao comestível. Tanto que, numa pequena narrativa de seu livro **Biblioteca** [2004], no verbete *Picabia*, escreve a partir do artista *Dada* que esteve com Picasso entre 1909 e 1911, em Paris, vinculados às proposições cubistas do indistinto das formas: “Porque as teorias são como a carne: podem resistir anos em congeladores sofisticados, mas há sempre um limite para o mundo ser comestível” [TAVARES, 2004b, p. 140]. Por isso é indicador o que diz Raúl Antelo acerca da memória histórica a partir de Kójeve, da “clara diferença” entre história humana e evolução biológica na fronteira perdida entre o animal e o humano, quase como uma reparação à questão:

É pela memória histórica, portanto, que a identidade do homem se conserva, através do tempo, a despeito de todas as autonegações cometidas, de modo que ela se realiza como integração de um passado absolutamente contraditório. Como consequência, a história (a fábula) é sempre uma tradição desejada, e toda história real se manifesta, a rigor, como uma historiografia (uma ficção): não existe história sem memória histórica consciente e vivida, o que equivale a postular que o ser real concreto é duas coisas ao mesmo tempo: é identidade e negatividade. Não é somente um Ser-estático-dado, feito de espaço e natureza, mas sim um devir de tempo e história. Não é apenas identidade-ou-igualdade-consigo-mesmo, senão um Ser-outro, ou negação de si mesmo como dado, e então, criação de si como algo diferente do dado. [ANTELO, 2011]⁷

Esses apontamentos críticos levam a um dado interessante para a escrita de Gonçalves M. Tavares se pensarmos que ela se apresenta como um comentário à história perdida, ao texto perdido, como uma mistura em estado híbrido, isto que ele chama de *energia con-fusa*, o que pode indicar também o quanto sua escrita conversa com uma história do corpo que vem – por exemplo – desde as pranchas enciclopédicas do séc. XVI, como no caso de Vesálio, atravessa algumas das idéias da arte e da literatura modernas na busca por um corpo gasoso e, agora, toca-se e toca o solo da luta das imagens que compõe a história moderna-contemporânea através da montagem exibida de um corpo-dançarino, com perguntas que podem completar a hipótese dessa tese: 1] estamos diante de uma escrita ficcional capaz de se mover na história, através de

⁷ Texto apresentado no **Colóquio Internacional Animais, Animalidade e os Limites do Humano**, realizado entre os dias 06 e 08 de maio de 2011 na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Texto cedido pelo autor.

um estado de dança e da incorporação do ensaio, entre um passado reminiscente e um presente ativo? 2] Qual movimento de uma escrita que, ao tomar posse, como despossessão, do ensaio incorporado pela ficção, num procedimento arqueológico em direção às sobrevivências, se derrete, se evapora e se instala como transitória, fluida, indistinta na história de agora [esta história a que Sloterdijk chama de flutuante]? É ainda Raúl Antelo quem indica o quanto a modernidade, como uma operação que talvez tardiamente habite o espaço-tempo contemporâneo, ou melhor dizendo, do presente, se reposiciona exatamente na postulação de suas sobrevivências e de suas especulações de conceitos, como uma saída da reprodução para a repetição [ANTELO, 2011, p. 47-48].

1.3 Plano de trabalho, livros, ficção-ensaio

Assim, é muito importante, como serviço, traçar um desenho do plano de trabalho de Gonçalo M. Tavares entre todos os seus livros para não só apresentar a outros pesquisadores a construção desse campo de ação que se dá a partir de um sem número de vetores da modernidade demoníaca, como também articular o sentido do recorte que estabeleci no projeto de seu procedimento de escrita até as séries **O Bairro** e **O Reino**. O que se tem, em princípio, nesse plano variado entre tantos livros, são compósitas de séries armadas em divisões que seguem a nomenclatura de algumas etiquetas que, por sua vez, constituem de um lado, um “modo de uso” e, de outro, alternativas para “como ler” esses livros. Tudo parte dos nomes usados para identificar os livros que compõem as tais séries e que mantêm entre si uma linha ou fronteira de

texto comum. São termos de apreensão que aparecem anotados como um aviso ao leitor: *Livros pretos* [**O Reino**], *Livros pretos* [**Canções**], **O Bairro**, **Estórias**, **Enciclopédia**, **Bloom Books**, **Poesia**, **Teatro**, **Arquivos**, **Investigações**, **Epopéia** e **Short Movies**. A colisão da literatura com a história numa espécie de mapa perdido e, ao mesmo tempo, auto-referente, que é desenhado a partir de uma experiência intelectual – como já disse – que se apropria do ensaio para compor um laboratório ficcional de sensações, sempre como um processo em *devir*, que resulta também “metodicamente sem método” [ADORNO, 2003, p. 30] na provocação de uma liberdade de espírito e num procedimento anacrônico, livre e descontínuo, aberto e composto ao mesmo tempo. Procedimento, por isso, muito próximo de um *estado de dança* numa movência “com os pés do acaso” [NIETZSCHE, 2006a, p. 202], a literatura como um movimento arqueológico de colisão, num “projecto para uma poética do movimento” para ler o estalado das esferas.

É possível dizer que toda essa idéia de série, como percurso e ato, começa a ficar evidente no trabalho de Gonçalo M. Tavares em 2002 quando publica o livro **O Senhor Valéry**, que daria origem à série **O Bairro** e que inicia com uma frase singular: “O senhor Valéry era pequenino, mas dava muitos saltos” [TAVARES, 2002a, p. 7]. Basta levarmos em conta que é Paul Valéry quem afirma, entre homem e sangue, em **Réflexions simples sur le corps**: “Comment on supprime l’être vivant en lui donnant pour rien, et dans la meilleure qualité ce que son organisme et ses actes dans son milieu lui fournissent” [VALÉRY, 1948, p. 65] e que, como ideia fixa, “o mais profundo é a pele” [VALÉRY, 1948, p. 215-216]. As passagens são demarcadoras desse projeto de pensar a linguagem como ato, abertura, zona de contato e

alteração. A linguagem como um corpo por dentro da literatura, a literatura como um corpo que pode ser inserido na linguagem.

Gonçalo M. Tavares, por sua vez, diz que esta série não foi pensada antes de tal livro existir e que **O Senhor Valéry**⁸ era apenas um livro isolado, mas depois veio **O Senhor Henri** [2003], Henri Michaux, depois **O Senhor Brecht** [2004], **O Senhor Juarroz** [2004] **O Senhor Kraus** [2005], **O Senhor Calvino** [2005], **O Senhor Walser** [2006], **O Senhor Breton** [2008], **O Senhor Swedenborg** [2009] e **O Senhor Eliot** [2010]. Assim, ele começa a desenhar a cartografia inoperante do seu bairro como uma utopia seguindo uma estrutura que contém todas as *formas-trabalho da história*, todas as *formas-duplas* de composição de sua biblioteca de interesses, e da literatura toda a história da literatura e seus desdobramentos. Este projeto utópico se emenda antes como uma possibilidade de convivência ou estrutura relacional, como um princípio de vizinhança no seu desenho mais simples, o de uma cartografia poético-urbana, como a que Will Eisner desenha em uma de suas novelas gráficas, **A Vizinhança - Avenida Dropsie**. Eisner já anuncia algumas idéias sobre isso no prefácio que escreve para essa novela: “Vizinhança tem períodos de vida. Elas nascem, evoluem, amadurecem e morrem.” e “As pessoas, não os prédios, são o coração da matéria” [EISNER, 2004, p. 01]. Tanto é que o próprio Gonçalo M. Tavares afirma em uma entrevista [**Revista Cronópios**, 2009] que brinca muito com esse bairro e que procura assemelhá-lo à lógica da aldeia de Asterix

⁸ Gonçalo M Tavares escreve outra série dentro da série **O Bairro** e a denomina de **O pequeno Bairro**. São pequenas histórias do Senhor Valéry, ilustradas e adaptadas para crianças e adolescentes por Rachel Caiano. Estes livros têm como ponto de partida o livro **O Senhor Valéry**. Desse **O pequeno Bairro** já foram publicados **Os sapatos** [2009], **A casa de férias** [2008], **Os dois lados** [2007] e **Os amigos** [2007], todos pela editora portuguesa Caminho.

Desta forma, esse bairro começa a ser habitado por personagens estranhos, com lógicas e hábitos completamente distintos e, ao mesmo tempo, indistintos, um tanto curiosos ao se aproximar do absurdo que é a vida comum e da constituição de pares com um narrador que toma posse de cada um deles; “são as figuras [...] que oscilam entre a lógica da emancipação e do reconhecimento [...] e a lógica do ressentimento e do retorno do recalçado” [SILVA, 2011, p. 13]. Figuras que aparecem como aquilo que Sloterdijk chama de “crítica alternativa”, “uma crítica da mobilização planetária” [SLOTERDIJK, 2002, p.16]. Para o pensador alemão, “a modernidade é, ontologicamente, puro ser-para-o-movimento” [2002, p. 33] e enquanto ser-para-o-movimento, diz ele, a modernidade caracteriza-se como “mobilização propriamente” [2002, p. 64]. Note-se o que diz Gonçalo M. Tavares, ainda na mesma entrevista:

A certa altura, percebi que o Bairro é uma espécie de utopia, de espaço utópico. E isso foi algo que não percebi no início, mas que, para mim, agora está claro. A ideia de um Bairro sem espaço em que se cruzam, por exemplo, o Sr. Balzac com o Sr. Duchamp, pessoas que no tempo não poderiam cruzar, que nunca viveram num mesmo espaço. Eu fiz um Bairro completo, um desenho que tem já uma série de senhores, que ainda não saíram e que eu ainda não escrevi. É um projeto quase interminável. Mas aquilo lá é um bocado o projeto que eu gostaria de fazer. São cerca de 40 senhores, desde artistas, arquitetos, escritores. Os nomes dos senhores do Bairro são homenagens. É dar o nome de um escritor ou de um artista a um personagem de ficção. Eu costumo dar o exemplo de que é como dar o nome de um escritor a uma rua. Quando damos o nome de um escritor a uma rua, em primeiro lugar, não se espera que a rua se pareça com o escritor. Agora, quando se dá aquele nome precisamente a uma rua, não se dá por acaso. Dá-se, por exemplo, porque o escritor

viveu lá ou porque tinha lá o seu escritório. E é um pouco essa a relação com o personagem de ficção, ou seja, não é aleatório. Mas o que é importante é que são personagens de ficção, não me interessa nada a biografia do escritor, é puramente ficcional. Portanto, o que os personagens fazem é mandatário meu. Mas eu gosto dessa mistura. Há sempre um ponto de ligação. Eu acho que também o que dá unidade ao Bairro tem a ver com o caráter lúdico dos personagens. Os personagens que estão no Bairro não são necessariamente meus personagens favoritos, não tem nada a ver com isso. Por exemplo, eu gosto de Thomas Mann, mas não o vejo como um senhor do Bairro. Tenho que sentir que pode haver um personagem com aquele nome. [TAVARES, 2009]

O livro **Biblioteca**, que pertence sozinho a uma série chamada não à toa de **Arquivos**, segue de muito perto a idéia do projeto **O Bairro** e é também fundamental para entender como esta comunidade exposta se interpela como uma imagem de abertura e alteração, não apenas em direção ao *arquivável*, mas sim numa deriva mais interessante, em direção ao *arquivante*. Desta maneira, é imperativo o que diz Jacques Derrida quando comenta que o arquivo teria a sua potência naquilo que falta, na sua falha ou debilidade, um “mal de arquivo”. Para ele o arquivo, se tomado como “impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral”, não seria “somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo *arquivável* passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido”, mas sim o quanto “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua

relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” [DERRIDA, 2001, p. 29].

Biblioteca foi publicado em Portugal em 2004 e segue um modo de composição a partir de narrativas breves, verbetes precisos, que formam pequenas ficções abertas, desdobradas a partir de alguns nomes de escritores, críticos e filósofos [quase como **O Bairro**, mas numa montagem dispar] e que estão dispostos no livro armando uma constelação arquivante. Os verbetes estão organizados de A a Z numa série de desenhos narrados que começam com o escritor argentino Adolfo Bioy Casares – “Um homem foi morto pelo seu espelho e, no entanto, era belo” [TAVARES, 2004b, p. 11] – e vão até Zhang Kejiu, poeta chinês do século XII: “Uma bota mais vertical que horizontal não leva a perna para mais próximo do céu” [TAVARES, 2004b, p. 190]. No intervalo entre um e outro há também uma infinidade de figuras ausentes e, de alguma forma, distorcidas. Entre os diversos nomes aparecem, por exemplo, os de Guy Debord, Italo Calvino, James Joyce, Paul Valéry, Marcial, Jean Cocteau, D.H. Lawrence, Luis Cernuda, Robert Musil, Roland Barthes, Walt Whitman. Os verbetes são anotações de circunstância desses nomes e compõem pequenas histórias entre a ficção e o ensaio numa seriação de imagens desconectadas e rearmadas da história ou de qualquer proximidade com a biografia, e seguem também a perspectiva indicativa de uma enciclopédia, de um arquivo por vir entre afecções e legado afetivo. Algo muito próximo de um encantamento com a atitude crítica que esses autores articulam e promovem entre *poesia* e *ação*, aquilo que Didi-Huberman chama atenção, por exemplo, em Lessing – que “articulava *poesia* e *ação* num mesmo e obstinado afrontamento de todos os preconceitos” [DIDI-

HUBERMAN, 2011, p. 57] –, para falar com os outros. Alguns desses nomes mais ativos entre o espaço e a palavra, como o escritor Italo Calvino – “Nenhuma cidade é tão bela como um sinônimo” [TAVARES, 2004b, p. 81] – e o poeta Paul Valéry – “nenhuma palavra consegue ser tão triste como uma idéia” [TAVARES, 2004b, p. 138] –, já compõem efetivamente também a série esférica de senhores que habita **O Bairro**.

É por isso que a ideia de uma biblioteca – uma espécie de revisão da metafísica clássica, “la metafísica clásica como una suerte de biblioteca de aserciones efectivas sobre la totalidad del mundo como sistema inmunitario” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 180] – que pode ser pensada também como esfera, é o que indica Maria Filomena Molder no texto *O mais forte de todos os venenos* [em seu livro **Matérias Sensíveis**] ao comentar sobre o projeto de Novalis que é muito exemplar ao que Gonçalo M. Tavares pretende com o seu projeto para uma poética do movimento; tanto que Novalis é fundamental nesse projeto a partir dos usos que fez do fragmento e da anotação para compor um esforço de conceber seu pensamento a partir de uma encruzilhada do conhecimento; diz Gonçalo M. Tavares em dois trechos do verbete acerca de Novalis em seu **Biblioteca**: 1] “A imaginação e a mentira não são defeitos da realidade e da verdade. A realidade é um acidente saído da imaginação e a verdade é um acidente nascido das mentiras.” e 2] “Nenhuma guerra é ganha de um para cem mil, daí que a imaginação e as mentiras sobrevivam nos que perdem e nas minorias, tal como o casaco do cadáver se encontra pendurado no armário, intacto, e sem um único vinco” [TAVARES, 2004b, p. 127]. E confirma no livro **Investigações. Novalis**: “Da linguagem? / Apenas o que Novalis queria

da palavra: / ‘atingir diversas ideias com um só golpe’” [TAVARES, 2002b, p. 64]. Maria Filomena Molder, por sua vez, escreve que

Novalis concebeu um projecto de enciclopédia que correspondia a uma procura do comunitário, da ligação íntima de cada saber com cada outro, pressupondo a analogia como lei universal que rege os corpos e as suas almas. Em cada uma das suas expressões confirmava-se a passagem do que é potencial à sua actualidade. Esse projecto é conhecido pela designação de *Das Allgemeine Brouillon* e o número das suas entradas dá bem conta da imensidade do projecto. Enunciemos algumas: cosmologia, física, química, medicina, história, psicologia, geografia, matemática, teoria poética, história natural, estilística, fisiologia, arquitectónica, teologia, mecânica, lógica, organologia, filosofia, política, culinária, música, ética, economia, gramática, pedagogia, técnica. Este enunciado, embora não exaustivo, permite, pelo menos, o esboço de uma sinopse, que progride visivelmente na associação dessas entradas. Exemplifique-se: estilística fisiológica, ética histórica, economia política. Entre estas formas compostas, há umas que se revelam como autênticas fórmulas: *teoria do futuro da humanidade [teologia]*, *teoria psicológica do futuro*, *teoria da excitação e da excitação analógica*. Deve entender-se psicologia à maneira antiga, grega, como elucidação do princípio que anima cada ser existente, princípio de movimento e crescimento, poder de preservação e perfeição. A analogia aparece sob a figura do movimento anímico por excelência, a excitação, a resposta à presença alheia, através da qual se exhibe a afinidade, o parentesco do todo. E o futuro apresenta-se como uma distensão da alma, uma promessa da raça humana. [MOLDER, 1999, p. 98]

Este projeto de analogia, de Novalis, serve como prospecção ao projeto de Gonçalo M. Tavares que tende ao imperfeito e ao inacabado.

Note-se que se “o futuro é o tempo do sonho constantemente renunciado” [MOLDER, 1999, p. 99] ele é também o tempo da espera, do “céu que nos espera” [MOLDER, 1999, p. 99], este mesmo céu que é carregado nas costas do titã Farnesio, como esfera, e que pode “designarse como la figura metafísica del pensamiento *par excellence*” [SLOTERDIJK, 2004a, p. 73]. A série **Enciclopédia**, por exemplo, é a que se engendra mais diretamente com o pensamento *par excellence*, como um ponto de partida, porque é muito colada no *ensaio*. Ela dá a ver o aparecimento do uso que Gonçalo M. Tavares faz das *tabelas literárias* como um recurso da anotação solta e breve do fragmento, que é sempre filosófico, como um procedimento muito recorrente em toda a sua escrita dirigida para um futuro, um por vir. Isto parece advir da composição de Novalis, por um lado, com a analogia, e de Karl Krauss [um dos senhores habitantes d’**O Bairro**], por outro, com o aforismo. Esta série é composta dos livros **Breves notas sobre ciência** [2006], **Breves notas sobre o medo** [2007] e **Breves notas sobre as ligações – Llansol, Molder, Zambrano** [2009], publicados em Portugal, separadamente [editora Relógio D’água]. E mais recentemente no Brasil, em 2010, os três volumes encartados numa caixa-estante acompanhados de um caderno crítico de apresentação de minha autoria [pelas Editoras UFSC/Editora da Casa]. Nesses três livros, a ideia de enciclopédia aparece como uma recuperação da tarefa dos enciclopedistas dos séculos XV e XVI, fascinados com a anatomia, com o corpo, com o mundo natural, com as possibilidades da ciência, a confecção de mapas, as viagens em volta da terra, a terra, os novos mundos e, principalmente, com os impasses trazidos pela ideia da razão como um contraponto a um estatuto divino. Por isso, também, a escolha

por três trabalhos de escrita como pontos de colisão: o da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, que tem um trabalho entre o relato ficcional e o diário íntimo; Maria Filomena Molder, professora e filósofa de forte atuação em Portugal e que, de alguma maneira, sugere os passos de Novalis em torno da enciclopédia e, ainda, por fim, María Zambrano, importante pensadora e ativista espanhola, exilada de seu país por vários anos, e que começou suas pesquisas com uma tese sobre Espinosa.

Junto a esta série, há outras duas muito importantes nessa deriva do projeto de escrita: **Investigação** e **Bloom Books**. A primeira, intitulada como **Investigação**, é composta por três livros: **Livro da Dança** [2001], **Investigações. Novalis** [2002] e **Investigações geométricas** [2004]. Esta série é um desdobramento composto e variado da **Enciclopédia**, e parto dela para pensar, por exemplo, toda a primeira questão que envolve a tese, como hipótese, tendo em vista que o **Livro da Dança** é o primeiro livro de Gonçalo M. Tavares e nele, exatamente, aparece a anotação que já apontei como proposição crítica: “projecto para uma poética do movimento”. Importante chamar atenção também para a etiqueta que nomeia a série, que remete diretamente a uma articulação arqueológica do pensamento, a *investigação*, quando escreve em forma de poema-ficção comentários críticos e imaginativos que têm a ver também diretamente com Ludwig Wittgenstein e o seu **Investigações Filosóficas** [publicado postumamente em 1953]. Diante disso, até agora, pode-se apontar a leitura crítica do projeto de escrita de Gonçalo M. Tavares, primeiro, como um *estado de dança* [atributo do “espírito livre” proposto por Nietzsche, movimento e oscilação da forma], depois como um procedimento em torno do fragmento, esta

escrita que vem, por exemplo, de Novalis com sua série de anotações filosóficas escritas no auge do romantismo alemão, por volta de 1789, intitulada como **Fragmentos** e, entremeio a tudo isso, como uma investigação que se anuncia entre a ficção e o ensaio fragmentado tal qual a escrita de Wittgenstein.

A outra série, **Bloom Books**, é composta pelo livro **A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil**, publicado em 2004. O livro é dividido em duas partes inteiramente distintas, inclusive graficamente, na própria distribuição do texto na página. A primeira parte corresponde ao livro **A Perna esquerda de Paris**, que conta a história de Maria Bloom com seus amores por meio de uma série de fragmentos. Nessa parte está também Bloom, uma remissão direta ao Odisseu de James Joyce no romance **Ulisses** [1922], o cumpridor da viagem pelo palimpsesto de língua e vertigem da cidade moderna que aparece depois no livro publicado em 2010, a epopéia tardo-irônica-melancólica, **Uma Viagem à Índia**, como um narrador que divaga com o texto que é – ao mesmo tempo – a épica lusa de Vasco da Gama e livro-naufrágio de Luís de Camões, **Os Lusíadas**. O nome da série aponta diretamente para o texto inclassificável, o que, de certa forma, é o texto que explora as fronteiras entre os gêneros literários e o nome de uma personagem que ficou tão importante quanto o seu autor. Na segunda parte – **Roland Barthes e Robert Musil** – o texto passa a ser distribuído em *tabelas literárias*, com linhas e colunas, e transita livremente entre o *ensaio* e o *aforismo* partindo dos trabalhos críticos de Roland Barthes – “Havia um homem que escrevia em fragmentos até o próprio nome” [TAVARES, 2004a, p. 151] – e da ficção-ensaio de Robert Musil – “Todas as sensações ou actos são

raciocínios que falharam” [TAVARES, 2004a, p. 150]; autores que também comparecem no livro **Biblioteca**, como verbetes; e Musil já é apontado no desenho que mostrei anteriormente como um futuro morador d’**O Bairro**.

A série chamada de **Livros pretos – O Reino**, aparece a partir da ausência da cor ou da escuridão, porque carrega um sentido de dureza em sua estrutura narrativa e no desenrolar de seus enredos como geradores da esfera implodida para a *extimidade* num tempo movido para a violência e condicionamento do ar e da experiência, *as espumas*. A série é composta pelos romances-ensaios intitulados **Um homem: Klaus Klump** [2003], **A máquina de Joseph Walser** [2004], **Jerusalém** [2005] e **Aprender a rezar na Era da Técnica** [2007]. As edições brasileiras de cunho mais comercial não são totalmente pretas, recebem cores escuras nas capas, um verde ou um roxo envelhecido, e apenas as lombadas e contracapas se mantêm pretas. Um detalhe suspeito dessa série é o livro intitulado em minúsculas **água cão cavalo cabeça** [2006], publicado exatamente entre **Jerusalém** e **Aprender a rezar na Era da Técnica**, e que também recebe a etiqueta **Livros pretos**, mas é – ao mesmo tempo – etiquetado noutra série, chamada **Canções**. Ou seja, tem-se aí uma espécie de série dentro da série, ou *clinâmen* [desvio e linha tortuosa], ou ainda apenas um apêndice à série, uma perna esquerda etc. Interessante pensar porque um livro que tem no título uma sequência desfeita e desnorteada, **água cão cavalo cabeça**, aparece como uma canção de esperança por dentro da série composta

por livros de mutilação do humano, livros monstruosos ou livros de guerra.⁹

Os livros que compõem **O Reino**, de fato, são carregados e duros, desde o uso da frase abrupta, curta e interrompida, até aos tratamentos com os assuntos que são muito marcados por violência de guerra e violência de relações de convivência quase sempre causadas, principalmente, por princípios de sobrevivência. Nestes livros, a estrutura temática e a constituição dos personagens estão muito vinculadas ao pensamento de Nietzsche como se estabelecessem uma crítica dos processos desencadeados pela modernidade, quase como exercícios de subversão frente aos modelos estabelecidos e, ao mesmo tempo, uma *declaração de guerra*, um *direito à estupidez*, uma *retradução do homem de volta à natureza*, uma compreensão do corpo e uma imposição da doença como saúde numa arte de transfiguração para *prolongar a dança terrestre*. A ideia de nomear este projeto como **O Reino**, quase ironicamente, segue não só o projeto das palavras-espaco, esféricas, mas também de impor sobre o pressuposto da mobilização que vem da modernidade, por exemplo, outro sentido, desencantado e gerador de impasses: a globalização. É Peter Sloterdijk quem chama atenção para o quanto as modernizações, “para nós, apresentam sempre, do ponto de vista cinético, o caráter de mobilizações” [SLOTERDIJK, 2002, p.38]. Para ele, a “mobilização é uma categoria do universo

⁹ Nietzsche comenta no **Ecce Homo** que, depois de um momento de enfermidade e tomado de esperança, escreve um texto a que intitula **Aurora**, que pode ser lido como a sua *canção de esperança*: “Nunca fui tão feliz comigo mesmo como nas épocas mais doentias e dolorosas de minha vida: basta olhar **Aurora**, ou **O andarilho e sua sombra**, para compreender o que foi esse ‘retorno a mim’: uma suprema espécie de cura!... A outra apenas resultou desta.” [2008a, p. 72] E depois, diz: “Com **Aurora** iniciei a luta contra a moral da renúncia de si.” [2008a, p. 77]

bélico, que abrange os processos críticos graças aos quais potenciais de combate em estado de repouso são levados à prontidão para entrar em ação” [SLOTTERDIJK, 2002, p.39]. E ainda:

Muito para além das intenções de Jünger, a categoria da mobilização pode facultar pontos de vista que não são compatíveis com o sono dos justos no projecto da Modernidade. A fórmula ominosa da “mobilização total” prepara-nos para o reconhecimento, que continua sendo escandaloso, até quase insuportável, de que há no mundo moderno um processo fundamental político-cinético que tende a neutralizar de facto a diferença, moralmente importante, entre guerra e trabalho e anula cada vez mais a distinção entre situação de reserva e a entrada em ação. É esse, precisamente, o fatídico processo de mobilização, que encaminha para a “frente” tudo quanto seja reserva de forças e impele para a realização tudo quanto seja potencial. [SLOTTERDIJK, 2002, p.39-40]

Note-se que **O Reino**, rapidamente, ao se apresentar como uma palavra espacial generalizada e próxima de um paradigma teológico-político, o que poderia ser diferente d’**O Bairro**, aponta para um espaço expandido, de grandes e descontroladas dimensões e, por isso mesmo, aparentemente inseguro e temido, ou que precisa ser guardado e protegido; um sentido de nação às avessas, sem nome e em tempos de guerra, logo, um sentido de asilo e auto-exílio. Mas, também, a partir d’**O Reino**, arma em direção a este **O Bairro** – que, por sua vez, parece compor os *duos* ou as *duplas* – uma mesma e indistinta disposição de articulação crítica: ficar de pé para perguntar-se se é capaz de andar, se é capaz de dançar. É a perspectiva comum do homem e sua condição de vizinhança, ou seja, de convivência – como diz Carlos Drummond de

Andrade no poema *O homem; as viagens* de seu livro **As impurezas do Branco** [Drummond não faz parte do livro **Biblioteca**]: “[...] / o homem / descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas / a perene, insuspeitada alegria / de con-viver”, [DRUMMOND, 2005, p. 37] –, logo, de existência, que entra em xeque, no entorno de um espaço de vida explorada que se mostra inseguro, desequilibrado e que notoriamente se “des-avizinhou” e clama por sobrevivência. Diz Nietzsche: “O homem tornou-se gradualmente um animal fantástico, que mais que qualquer outro tem de preencher uma condição existencial” [NIETZSCHE, 2001, p. 53].

Há ainda três séries, uma a que denomina **Estórias** e é composta, até este momento, apenas pelo livro **Histórias Falsas** [2005], livro em que procura refazer a trajetória de alguns filósofos num conjunto de narrativas quase ao modo de Jorge Luis Borges entre a “atribuição errônea” e o “anacronismo deliberado” propostos no conto *Pierre Menard, autor do Quixote*. São histórias de margem, laterais, que tratam de personagens transparentes, como os casos de Lianor de Mileto, uma “criadinha” que se apaixona por Tales, um tal Listo Mercatore que encontra Diógenes e o desafia ou Faustina, a esposa de Marco Aurélio, o estoico. Mas, ponto muito importante, é a advertência que abre estas narrativas, intitulada de *Breve Nota*, que diz muito do procedimento de Gonçalo M. Tavares acerca da posse da história para refazê-la, principalmente no que trata da despossessão, já a partir do título pontuado pelo substantivo *história* seguido do adjetivo que o desequilibra, *falsas*. Depois porque aponta para o exercício de escrever um “desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia” e porque estabelece a proposta em torno da imaginação e da curiosidade

para se aproximar da verdade e tornar tudo um largo e denso plano indistinto, ao “perceber o modo como a ficção [verossímil ou nem tanto] se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme.” Diz a nota:

Escritas no mesmo período, algumas destas *histórias falsas* foram sendo, no entanto, publicadas em momentos muito distintos, desde 1999, em revistas portuguesas e numa antologia de contos [*Jovens escritores para a nova Europa*], publicada em italiano e húngaro.

‘Não são histórias de gênero fantástico, mas um homem – de há três mil anos – pode nelas utilizar objetos que ainda não existiam.’

Quando as escrevi o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer um ligeiro desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia; por outro lado, tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção [verossímil ou nem tanto] se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme.” [TAVARES, 2008a, p. 9]

Interessante também lembrar, por exemplo, que os personagens desse livro têm a ver com o método que Gonçalo M. Tavares toma como modo de uso para sua escrita. Zenão, por exemplo, é personagem feito em **Histórias Falsas**. Ele foi discípulo de Parmênides e tinha como método discursivo a elaboração de paradoxos [um dos primeiros métodos dialéticos de que se tem notícia]. Assim, ao invés de simplesmente reprovar as teses que combatia, Zenão dava provas, através dos seus paradoxos, da falsidade e dos absurdos destas. Assim, Gonçalo M. Tavares faz um falseamento da história também através de paradoxos, muitas vezes irreconciliáveis, que tentam provar os absurdos do que lemos como história, numa mistura informe de ficção e ensaio.

Depois, a série **Poesia**, que contém apenas o livro de poemas intitulado **1** [2004], que é uma espécie de reunião e conjunto de oito pequenos livros aparentemente distintos. Os livros que compõem o projeto **1** estão divididos e nomeados como *livro um*, *livro dois*, *livro três* e assim sucessivamente até o *livro oito*. Os títulos dos livros, pistas de sua aparente distinção são, respectivamente, *Observações*, *Livro dos ossos*, *Atenas e a metafísica*, *Frio no Alaska*, *Homenagem*, *Explicações científicas e outros poemas*, *Autobiografia* e *Livro das investigações claras*. Ou seja, o livro nomeado como **1** que compõe sozinho a série **Poesia** apresenta uma espécie de percurso e passeio pelas questões e procedimentos da escrita de Gonçalo M. Tavares: a anotação, o aforismo, o fragmento, a linha, a frase interrompida, o movimento entre a dança e o corpo, a metafísica e a história, homenagens e interrogações constantes àquilo que leu e a quem leu. Depois, aproximações com o projeto de Novalis, que já comentei, entre a ciência, a ficção e a poesia, a investigação filosófica, o ensaio e com sua tarefa como escritor de uma autobiografia falseada. Interessante que este livro tenha como título o numeral ‘1’, grafado como um carimbo definidor e, mais interessante ainda, é um livro de poemas.

Há ainda a série **Teatro**. O livro intitulado **A Colher de Samuel Beckett e outros textos** [2002] é o único que a compõe e, além do texto que dá título ao livro e que dialoga diretamente com o escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett [que, por sua vez, já aparece como um futuro morador do bairro, um potencial vizinho de Robert Musil e de Ludwig Wittgenstein e que é, de forma interessante, um ausente do **Biblioteca**, publicado dois anos depois], se organiza em pequenos textos feito peças anotadas, uma espécie de “dramaticulos” – tão ao gosto do

autor de **Esperando Godot** [1952], **Fim de partida** [1957], **Improviso de Ohio** [1981] entre outros textos profundamente radicais no gesto de esgarçar a linguagem, como a sua trilogia **Molloy** [1951], **Mallone Morre** [1951] e **O inominável** [1953]. Os outros textos que compõem esse livro de Gonçalo M. Tavares se intitulam *Alguns dólares sobre teatro e outras notas menores*, *Escada zero*, *Resposta a duas perguntas* e *Debaixo da cidade*, e são quase todos divididos em fragmentos numerados. A ideia do teatro, *théa/ver*, aparece não só com a indicação de que ler é ver, mas também fazendo uso de que o teatro tem a ver diretamente com o projeto de Gonçalo M. Tavares, quando entende-se que há aí um debate com o espaço, uma colisão com o espaço. Se seguimos o que diz Valére Novarina: o teatro, como algo que cava, nos dá a ver diretamente “nosso corpo mais próximo: a linguagem” [2009, p. 15], porque tem “ossatura e forma cruel” [2009, p. 27], porque nos apresenta o homem “pintado tal como ele é: irrepresentável” [2009, p. 28] e, ainda, porque avisa que “nós levamos o mundo na nossa boca ao falar” [2009, p. 19] e que “o fim da história é sem fala.” [2009, p. 13] E, por fim, mais atualmente, duas novas séries abrigam os livros mais recentes: a série **Epopéia** com o livro **Uma Viagem a Índia**, já mencionado aqui, publicado em 2010; e **Short Movies**, composto por livro homônimo [2011, ver *nota 5* da *Parte três*] de narrativas breves e extremamente visuais, uma tentativa de compor quadros fílmicos a partir de cenas descritas sob a ideia da montagem e sequências de detalhes. Importante dizer que dois outros livros, também publicados recentemente, ainda não trazem indicativos de séries, são eles **Matteo perdeu o emprego** [2010] que de alguma forma flerta com a série **Enciclopédia** [ver *nota 17* da *Parte dois*] e **Canções Mexicanas** [2011],

uma ficção fragmentada escrita sobre o impacto da impressão de uma viagem à Cidade do México.

Dessa forma, é muito notório a extensão do trabalho de Gonçalo M. Tavares, não só devido às inúmeras séries reunidas em cadernos, mas sim também por causa da imensa quantidade de livros publicados [muitos deles publicados duas vezes na mesma língua, no caso das edições brasileiras] e, ainda, o grande número de edições vertidas para outras línguas em mais de 40 países. Diante da ciência disso, tomo como opção concentrada para o objeto de leitura crítica dessa tese, algumas questões que atravessam e passeiam por todo o seu trabalho, de um livro a outro, de uma série a outra, desde o primeiro livro, o **Livro da Dança**, e concentro a tese nas esferas mobilizadoras de seu procedimento até os projetos **O Bairro** e **O Reino** numa perspectiva para uma arqueologia do movimento. Um último dado: há um livro publicado em 2002, que não foi incluído em nenhuma dessas séries, intitulado **O homem ou é tonto ou é mulher**. Este livro solto e descontínuo, um monólogo debochado e aberto, muito próximo também dos textos das peças de Samuel Beckett, dividido em fragmentos numerados [de 1 a 50] e distribuídos nas páginas como se reproduzissem a forma do verso livre, ao mesmo tempo seguindo o movimento contínuo de um poema longo e de uma peça de teatro entrecortada, narra a vida do narrador-personagem entre as circunstâncias modernas da vida cotidiana até as interrupções que o tempo da vida contemporânea tenta incorporar.

O narrador-personagem, num texto todo em primeira pessoa [este é o único livro de Gonçalo M. Tavares todo narrado em primeira pessoa], é um crítico mordaz de sua própria vida e das formas políticas de existência ao seu redor, além de insistir na idéia de que é um bom

dançarino: “para além disso sei dançar muito bem” [TAVARES, 2005b, p. 76] e “agora vou dançar um bocadinho. [dança] / Já vos disse que adoro dançar?” [TAVARES, 2005b, p. 39] Uma espécie de anticristo, ao modo do que disse Nietzsche, que persegue o projeto de uma escrita dançarina, a de um *dançarino sutil* – “Nada é tão doentio, no meio do nosso modernismo doentio, como a piedade cristã. Sermos médicos, sermos implacáveis “neste caso”, dirigirmos o escapelo, isto “nos” cabe, esta é a ‘nossa’ espécie de amor ao homem, por ela ‘nós’ somos filósofos, nós os hiperbóreos [NIETZSCHE, 2005a, p. 18] – derivação do idiota, estúpido ou tonto que são contrários ao anjo, anjos sem mensagem, como indica Sloterdijk: “aquele que se comporta como si no fuera él mismo, sino más bien como su doble, su íntimo complemento; por lo tanto potencialmente podría ser el íntimo complementador de cualquiera con quien se tropiece” [SLOTERDIJK, 2009, p. 520]. Este *dançarino sutil* é muito mais uma espécie de *coringa placentário*, como sugere Sloterdijk. Ou seja, a tarefa – também arqueológica – é tentar ler esses projetos de Gonçalo M. Tavares tal qual “una experiencia de proximidade inexplicable” [SLOTERDIJK, 2009, p. 521].

1.4 Quadro, as séries

O Reino [Livros Pretos]	Um homem: Klaus Klump – 2003 A máquina de Joseph Walser – 2004 Jerusalém – 2005 Aprender a rezar na Era da Técnica – 2007
Canções [Livros Pretos]	água Cão Cavallo Cabeça – 2006
O Bairro	O Senhor Valéry – 2002 O Senhor Henri – 2003 O Senhor Brecht – 2004 O Senhor Juarroz – 2004 O Senhor Kraus – 2005 O Senhor Calvino – 2005 O Senhor Walser – 2006 O Senhor Breton – 2008 O Senhor Swedenborg – 2009 O Senhor Eliot – 2010
Enciclopédia	Breves Notas sobre a Ciência – 2006 Breves Notas sobre o Medo – 2007 Breves Notas sobre as Ligações – 2009
Bloom Books	A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil [ficção] – 2004
Poesia	1 – 2004

Estórias	Histórias Falsas – 2005
Teatro	A Colher de Samuel Beckett e outros textos – 2002
Arquivos	Biblioteca – 2004
Investigação	Livro da Dança – 2001 Investigações. Novalis – 2002 Investigações Geométricas – 2004
	O homem ou é tonto ou é mulher – 2002
Epopéia	Uma Viagem à Índia – 2010
Short Movies	Short Movies [2011]
	Matteo perdeu o emprego – 2010 Canções Mexicanas [2011]

2. PARTE DOIS [UMA ARQUEOLOGIA DO PROCEDIMENTO]

corpo desobediente, projecto para uma poética do movimento

2.1 Método é desvio, ter várias hipóteses: o ensaio

Gonçalo M. Tavares publica o seu primeiro livro em Portugal em 2001, intitulado **Livro da dança**,¹ dividido e numerado em 114 fragmentos, que também se aproxima muito do *ensaio*, como uma primeira hipótese, pensado como um método de escavação arqueológica do texto que se dá através de uma repetição incessante de uma ideia sobre o corpo. O livro mantém uma relação direta com questões da filosofia e com questões retiradas de um pensamento da dança e para a dança. É a partir disso que se tem um ponto de colisão para ler/ver no trabalho de Gonçalo M. Tavares o começo da elaboração dos seus apontamentos ou das suas *investigações* quando define no começo deste livro que seu trabalho é – todo ele – um “projecto para uma poética do

¹ Esse primeiro livro foi definido pelo próprio escritor como “investigação”, termo ou *etiqueta* que constitui uma espécie de “modo de uso” ou de “como ler”, etiqueta que é também um nome de uso para identificar uma série de livros que mantêm entre si uma linha ou um limiar de texto comum. Essas etiquetas aparecem, principalmente, nas listagens dos livros que podem ser encontradas, por exemplo, no começo ou ao final de alguns de seus livros, quase sempre acompanhadas da biografia do autor. O termo *etiqueta* aparece no *blog* oficial de Gonçalo M. Tavares (<http://goncalomtavares.blogspot.com/>). O **Livro da Dança** foi publicado no Brasil em 2008 [Editora da Casa] com uma versão diferente da edição portuguesa; na edição brasileira o texto parece indicar outro desdobramento da linha, ou do verso, mas se compõe de fato como uma reunião de fragmentos. Algumas linhas estão muito diferentes e trechos inteiros foram removidos. Os fragmentos não são mais numerados, vêm com títulos e estão organizados a partir de um sumário que também aparece pela primeira vez.

movimento”.² Ou seja, como proposição e projeto, uma escrita que procura acompanhar [e de fato como *busca, aventura*] a ideia de um *corpo leve* e de um *corpo para a dança*, movida por um *pensamento da dança* ou ainda por um *pensamento até a dança*. O que marca ainda mais a imprecisão de um gesto de escrita com a dança, de um movimento solto do corpo da escrita: a coreografia do corpo leve e pesado da frase como um poema que é também um corpo que ensaia e ao ensaiar encontra sempre outra coisa, impura e informe.

No trabalho de Gonçalo M. Tavares com a literatura, que tem início nesse livro, a dança e o corpo vêm como um acidente mútuo que pode e deve ser rearticulado de outra maneira e, assim, sucessivamente, num sem número de combinações infinitas, como um *ensaio* infinito. “Especializei-me nos ensaios” [TAVARES, 2004a, p. 11], diz Bloom, categórico, um personagem às avessas que foi retirado e refeito do Odisseu moderno, o **Ulisses**, de James Joyce. Este Bloom de Gonçalo M. Tavares está no **A perna de esquerda de Paris** [2004] e, depois, aparece novamente na epopéia lutuosa, **Uma Viagem a Índia** [2010], para cumprir outra vez o prisma da viagem de Vasco da Gama e o impasse provocado pela narrativa épica de Camões, **Os Lusíadas**: “Um homem que partiu de Lisboa” [TAVARES, 2010a, p. 25], mas que começa sua “viagem no início do século XXI” [TAVARES, 2010a, p.

² Esta definição ou indicação de leitura [“projecto para uma poética do movimento”] aparece na primeira edição portuguesa [Assírio & Alvim, 2001], na página que segue a folha de rosto, no canto inferior direito da página, lugar normalmente reservado à dedicatória ou à epígrafe. Na edição brasileira [Editora da Casa, 2008], a indicação aparece na página depois do índice, na parte superior, quase que centralizada e em destaque [negrito], como se agora cumprisse a função de um subtítulo ou de um outro título.

27]. A frase, pois, é elaborada no meio de um diálogo amoroso com Maria Bloom, que lhe cobra espontaneidade – “O que quero é uma imitação verdadeira do espontâneo” [TAVARES, 2004a, p. 11] –, e daí em diante desenrola-se o duelo moderno de incorporação do pequeno gesto do ator que remete às ações quase imóveis e inimitáveis do teatro *nô*, mas também – ao mesmo tempo – de incorporação do falseamento:

Bloom decidiu fazer um pequeno ensaio com gestos: apenas com cem gestos tentou imitar algumas ideias.

Como consegues imitar ideias com gestos?

Quantos gestos necessitas de fazer para exemplificar uma ideia?

Como se traduzem ideias em gestos?

Em vez de um ensaio – disse Maria – com as tuas mãos conta-me um romance, uma história de amor.

Ou então – disse Maria, com ar malicioso – com uma qualquer extremidade do teu corpo conta-me uma novela erótica ou, se quiseres, pornográfica.

Bloom disse: especializei-me nos ensaios. [TAVARES, 2004a, p. 11]

Quatro proposições armadas pelo crítico João Barrento apontam um começo de percurso em torno do *ensaio* ao retomar a disposição de Montaigne – “livre como o sou naturalmente” [MONTAIGNE, 1972, p. 60] que podem inquirir o projeto de Gonçalo M. Tavares em meio a esta opção traçada também como um pequeno gesto com a literatura: 1] “a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação [mas orientada], deriva [mas sem perder o norte], labirinto [com um zênite à vista], centro que é permanentemente descentrado e a que sempre regressa” [BARRENTO, 2010, p. 19], 2] “o ensaio é uma dança que,

sem o saber, chega às portas do paraíso perdido, até se aperceber de que a entrada, afinal, nos está vedada” [2010, p. 20], 3] “Penso em Kafka e na sua obra, uma obra de ficção construída segundo o método obsessivo e a busca aberta do ensaio. Benjamin diz dela que era o comentário a um texto perdido. Comentário sem aspas” [2010, p. 22] e

4]

O ensaio é um gênero sem gênero, mas tem sexo[s]. Poderá ser um neutro, se o neutro não for o vazio [nem...nem...], mas o neutro afirmativo [sim...sim..., tanto...como...]. Neutro é o ensaio, não por não ter marca, mas por um excesso de marcas, por um indefinido que se abre a todas as possibilidades do COMO e do QUÊ, que traz a marca do OUTRO, do múltiplo e do mutável, da experiência do in-fixável que o informa: o ISSO do inconsciente.” [BARRENTO, 2010, p. 24-25]

Dessa forma, o *ensaio* – seguindo o que diz João Barrento –, no trabalho de Gonçalo M. Tavares, pode ser entendido atravessando várias maneiras *in*-distintas e complementares: descentramento, dança, método obsessivo e arqueológico, comentário a textos perdidos, neutro e, principalmente, como método ou gênero literário, procedimento de reflexão crítica ou estudo sobre algo, que é o caso, por exemplo, do que vem a partir de seu primeiro livro, em que as reflexões acerca do movimento, do corpo e da dança aparecem e depois se expandem por todo o seu projeto contaminando e falseando assim todos os seus livros seguintes desse mesmo método. Estas reflexões, como imagens expandidas, aparecem também no livro seguinte que foi publicado em 2002, **Investigações.Novalis**, numa perseguição do mesmo procedimento do **Livro da Dança**, além de aparentar-se muito como um

suplemento deste, numa elaboração de comentários críticos acerca do corpo, da dança e do movimento e, como já disse, seguindo a tarefa do escritor do romantismo alemão para compor uma linha de pensamento a partir da figuração do fragmento e, principalmente, tomando nota do que diz o pensador alemão em expressões que percorrem todo o livro para a elaboração de seus pequenos ensaios, tais como: “Leio Novalis” [TAVARES, 2002b, p. 83], “Escreve Novalis” [TAVARES, 2002b, p. 85], “Novalis diz” [TAVARES, 2002b, p. 90] ou “De Novalis esta frase: ‘A poesia é, entre as ciências, a juventude’” [TAVARES, 2002b, p. 87].

E seguindo o que diz Theodor Adorno, em seu conhecido texto *O ensaio como forma*, publicado em 1958, no volume intitulado **Notas de literatura**, o ensaio é também uma espécie de entusiasmo infantil, que faz com que alguém, como uma criança, tenha imensa disposição para algo e não tenha “vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” [ADORNO, 2003, p. 16], uma sorte de felicidade e de jogo que exige certa liberdade de espírito, um corpo livre e disponível para tal tarefa. Assim, o *ensaio* seria mais ou menos como um espírito livre, inacabado e aberto que, ainda na proposição de Adorno, “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” [ADORNO, 2003, p. 17]. Dessa forma, ele ocuparia um lugar entre os despropósitos, entre desatino e disparate, um excesso de desejo e atenção sobre algo, um pensamento fragmentado e relativizado que na maior parte das vezes é um pensamento sobre algo absolutamente efêmero e mutável, que recua diante de dogmas e de interpretações rígidas e universais. Gonçalo M. Tavares, por sua vez, procura transitar nesta *experiência intelectual* livre, do *ensaio*,

articulando-o como um pensamento descontínuo, sempre um conflito em suspenso de um exercício do corpo:

Temos de exercer o corpo; erguê-lo do chão;
conhecer os gregos, Séneca e Kierkegaard.
IN-COMER provoca in-cabeça.
Essa coisa rara que é a cabeça (Ashberry) merece
alimento.
É urgente levar a cabeça a passear lá fora, como
se faz aos cães.
Excrementos para fora e liberdade;
soltar as pernas – é assim que se diz.
A cabeça tem de Passear; é sabido que dentro de
casa os quadros não mudam.
Claro que me entendem;
Não é no comboio, o passeio, é na cabeça-cabeça.
Dois pontos: é na IDEIA.
Levar a Ideia a passear, e voltar diferente, com
mais calor, mais frio, mais desespero.
A cabeça tem de passear dentro da cabeça; se não
não há comboio que mude de sítio. [...]
[TAVARES, 2002b, p. 79-80]

Nas palavras de Adorno: “a descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” [ADORNO, 2003, p. 35] –, assim, Gonçalo M. Tavares se apropria do exercício do *ensaio* como um pensamento de composição para sua ficção crítica dando a ela alguns dilemas de enfrentamento para tentar tocar o intocável e tornar inteligível o ininteligível contexto histórico problemático do presente como um corpo violento em constante estado de deriva. O ensaio passa a ser a sua operação, o seu método de operação arqueológica, como origem e salto, *estado de dança*, metodologia de erro [*errância*] por dentro de um processo de experiência intelectual do poeta que se coloca como um vetor *a-*

histórico ou, talvez, *pós-histórico*. Como nesta indicação de Adorno que propõe:

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método. [ADORNO, 2003, p. 29 - 30]

A composição de uma ficção-ensaio, aberta para todos os lados como uma impaciência e uma inquietação com o presente – “É necessário treinar a Paciência.” [TAVARES, 2002b, p. 81] –, que Gonçalo M. Tavares apresenta em seu projeto literário desde o **Livro da dança**, modula-se também na eleição dessa ideia de uma *experiência intelectual* como modelo, como laboratório de sensações,³ uma situação

³ Esta expressão é um desdobramento do estudo de José Gil sobre Fernando Pessoa, no primeiro capítulo do livro intitulado **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações** [ver bibliografia], que se chama *Laboratório Poético*. José Gil comenta que Bernardo Soares tem por característica essencial “o facto de não viver nem escrever senão em situação experimental. O laboratório poético de Pessoa está em plena actividade no **Livro do**

sempre experimental – “levar a Ideia a passear”, como processo, num trabalho que resulta “metodicamente sem método” em liberdade de espírito, num procedimento anacrônico, livre e descontínuo – “soltar as pernas”. E nenhum outro procedimento estaria tão próximo de um *estado de dança* como o *ensaio*, na “liberdade que dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das ideias” [ADORNO, 2003, p. 41].

Outro apontamento para ler/ver esta inserção do *ensaio* no trabalho de Gonçalo M. Tavares é, principalmente, tomar o *ensaio* como *ato em si*, como *ação*, *movimento* de algo que se repete inúmeras vezes, como o fragmento de uma coreografia, uma dança – o texto inteiro como um corpo que dança, que treina, que ensaia. O ensaio seria aquilo que tenta “Treinar a nudez” e “Experimentar a roupa nua” [TAVARES, 2001, p. 40], diz ele. Ou seja, uma série de movimentos e de suspensão de movimentos que devem ser incorporados ao corpo da escrita como o é ao corpo do bailarino através de um hábito nu, de uma rotina nua de trabalho, de treino [exercitar, acostumar, ensaiar etc], até que se saiba apenas o próprio corpo-movimento de cor, incorporado, ou seja, com o

Desassossego” [1987, p. 13]. Não à toa José Gil assinala que Bernardo Soares escreve apontando para um movimento neutro e para um estado larvar de consciência, uma consciência vazada numa prosa nítida e com penetração; diz ele: “Não há nada para lá ou para cá dos fragmentos, do que estes narram: estados larvares de consciência, e uma consciência dessa consciência vazada nos moldes de uma prosa extremamente nítida, impressionante de penetração e rigor” [1987, p. 15]. Pode-se dizer, de alguma maneira, que este procedimento é um estado de dança, mesmo que ainda embrionário, mas sempre tocado pela repetição do gesto: eis o ensaio do qual Gonçalo M. Tavares parece tomar posse como *despossessão*; ainda mais se entendemos que um de seus intentos é tocar de perto a tradição da literatura dita portuguesa e provocar nela uma escavação à contrapelo: *reler e rever*, porque *lê-la* é também *vê-la*.

coração; e até que o corpo seja pensamento e resistência, corpo-pensamento-resistência, uma *intensidade*: “O meu Coração, afinal: um órgão!” [TAVARES, 2002, p. 59] Como sugere Alain Badiou, a partir de Nietzsche, quando fundamenta a dança como uma metáfora do pensamento, um corpo-pensamento. Segundo Badiou, ela é exatamente uma *intensificação*, um pensamento efetivo *no lugar*, e não exterior a ele, que se intensifica sobre si mesmo ou que representa o movimento de sua própria *intensidade* [BADIOU, 2002, p. 81]. Porque ler-escrever o *ensaio* tem a ver com corpo livre, desejo, estrato, afecção, modos de ser da escrita na constituição do que podemos chamar de palavras-espço; como **O Bairro** e **O Reino**. É Nietzsche quem chama atenção à questão do quanto se deve e se pode convencer o corpo a se modular como uma convicção para o pensamento e um lugar certo, desde os gregos:

Pois não haja engano acerca do método: uma mera disciplina de sentimentos e pensamentos não é quase nada (– nisso está o grande mal-entendido da formação alemã, que é totalmente ilusória): deve-se primeiro convencer o *corpo*. [...] o lugar certo é o corpo, os gestos, a dieta, a fisiologia, o *resto* é consequência disso... Por isso os gregos permanecem o *primeiro acontecimento cultural* da história – eles sabiam, eles *faziam* o que era necessário; o cristianismo, que desprezava o corpo, foi até agora a maior desgraça da humanidade. – [NIETZSCHE, 2006b, p.97]

Por isso que, para Sloterdijk, é Nietzsche quem reconhece o quanto a história do Ocidente cristão se revela como uma espécie de “suicídio retardado”. Ele afirma que nessa história, sem corporeidade, “os impulsos negadores da vida penetram todas as formas de pensar, todas as maneiras de sentir, artes e instituições, com uma profundidade

que mete medo” [SLOTTERDIJK, 2002, p. 115]. Ficamos assim diante de uma ausência do corpo e permeados por conceitos que impediriam nosso engendramento: que o conceito psicológico seria a tomada do poder pelo ressentimento; que o biológico seria a decadência; o religioso, o cristianismo e o filosófico o niilismo. Por fim, conclui que “A história universal do ressentimento cristão é, para Nietzsche, a história de uma desvalorização do mundo e da vida com conseqüências incomensuráveis” [SLOTTERDIJK, 2002, p. 116].

2.2 Desassossego, enciclopédia, espírito livre

Por outro lado, a partir da escrita como um corpo que oscila e dança entre a ficção e o ensaio, Gonçalo M. Tavares procura construir o seu espaço literário de ação para provocar algum *desassossego* na história através de uma singularidade que pode ser apontada como *saliência*,⁴ *salto*, ineficácia, ou uma espécie de *metodologia do erro* – a

⁴ É o moralista francês Vauvenargues, nos primeiros anos dos 1700, que aponta a existência do que chama de “três princípios notáveis no espírito: a imaginação, a reflexão e a memória” [1998, p. 10]. Vauvenargues acresce a isso a percepção de toda a sua *moralia*, para depois desembocar em conceitos e procedimentos do espírito humano como a delicadeza, a finura, a força, o amor, a amizade, a grandeza, a justiça, o gênio, o caráter, a seriedade e, entre algumas outras, a *saliência*. Diz ele, numa preocupação política para a filologia crítica que se *saliência* vem de saltar [em francês “saillir”, que vem do latim “salire”, que significa “saltar”, “lançar-se com ímpeto”; e que para o português chega como “sair”, ou como “saliência”, “saliente”], o “ter saliências é passar sem gradação de uma idéia a outra, que pode aliar-se a ela” [VAUVENARGUES, 1998, p. 18]. A *saliência*, então, pode ser lida como algo próximo – ou dentro – das intensidades do espírito, e carregada de uma potência para aquilo que inverte o sentido, que desfaz o uso. Dessa maneira, é possível remeter o princípio de Vauvenargues acerca da *saliência* a essa *metodologia do erro* quando ele sugere que: “As *saliências* ocupam de certo modo no espírito a

literatura como errância, desvio e imprecisão numa ausência de tempo. Escrever, avisa Blanchot, “é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” [BLANCHOT, 1987, p. 20]. Para Blanchot, a ausência de tempo não é nunca um modo puramente negativo, longe disso, seria sim um tempo sem negação, sem decisão, quando “o EU que somos reconhecesse ao soçobrar na neutralidade de um ELE sem rosto. O tempo da ausência do tempo é sempre presente, sem presença. Esse ‘sem presente’ não devolve, porém, a um passado” [BLANCHOT, 1987, p. 20].

Gonçalo M. Tavares declara, por sua vez, em algumas entrevistas: “penso que a literatura ainda é, e deve ser cada vez mais o espaço por excelência do pensamento, da reflexão, enfim, da lucidez”; “a literatura pode ter a função de diminuir a ingenuidade e eu tento aumentar a lucidez das pessoas”; “é a tentativa de infiltrar lucidez no mundo”; “gostava que quem lesse os livros ficasse mais lúcido. Eu gosto muito da ideia de que – e tento isso, não sei se consigo, mas tento – os meus livros possam ser uma espécie de 150g de lucidez”.⁵ Por isso mesmo é importante perceber e estabelecer uma leitura crítica dos desdobramentos do seu projeto de ficção: de como ele se enlaça com a

mesma posição que o humor pode ter nas paixões. Não supõem necessariamente grandes luzes. Elas desenham o caráter do espírito; assim, aqueles que aprofundam prontamente as coisas têm saliências de reflexões; as pessoas de boa imaginação, saliências de imaginação; outras, saliências de memória; os maus, das maldades; as pessoas alegres, das coisas engraçadas etc” [VAUVENARGUES, 1998, p.18-19].

⁵ As entrevistas citadas foram retiradas, respectivamente, da **Revista ENTRELIVROS**, Edição 29 [2007], **Folha de São Paulo, Ilustrada** [2007], **Folha de São Paulo, Ilustrada** [2005] e **Cronópios – Literatura e Arte em meio digital** [2009]. Ver Bibliografia: “Sobre Gonçalo M. Tavares” – Entrevistas.

produção de pensamento que está na aventura do *ensaio*; como o ensaio, por sua vez, se entranha na passagem do moderno para o contemporâneo e na construção de um espaço literário esférico, depois numa ausência de tempo através da força e do esforço do *destruidor*.⁶ E aí como se apresenta num procedimento crítico do pensamento e, também, como o que se pode chamar de *poder da ficção*.⁷

⁶ Tomar a tarefa da escrita como uma proposição destrutiva, no sentido do “caráter destrutivo” apontado por Walter Benjamin: “O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que todo ódio” [BENJAMIN, 1995, p. 236]. E ainda, também, no sentido daquilo que Benjamin aponta como uma certa condição nietzschiana de caráter do ato de destruir [além do criar espaço, e do despejar, que aparece no sentido de abrir caminhos]: “O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir remoja, já que remove os vestígios de nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radiciação de seu próprio estado” [BENJAMIN, 1995, p. 236]. Como o que pode recuperar e desalojar as cenas de leitura e escrita disponíveis para rejuvenescê-las, remoçá-las e, principalmente, como aquilo que se coloca na encruzilhada para abrir caminhos, sem saber o que pode ser posto no lugar daquilo que destrói, sem interesse algum em ser compreendido, aquilo que está ali para atravessar o princípio moderno das ruínas no caminho que há entre elas até chegar a um outro lugar, outra coisa, mesmo que seja aquilo que não se sabe. Diz Benjamin: “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” [BENJAMIN, 1995, p. 237].

⁷ Isso tem a ver com um desejo que vai tomar a escrita como um “poder de ficção” e tomar a “ficção como uma teoria da leitura”, e aí, ficamos muito perto do **Livro de areia** de Jorge Luis Borges: “Disse que seu livro se chamava o *Livro de Areia*, porque nem o livro nem a areia tem princípio ou fim” [BORGES, 1995, p. 125]. Depois, ao dizer do livro de areia como um espaço-tempo que se alarga ao infinito [como uma cosmogonia da ficção]: “Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos

em qualquer ponto do tempo” [BORGES, 1995, p. 125]. E, por fim, que “o livro era monstruoso” [BORGES, 1995, p. 127]. Numa leitura dessa questão em Borges, quando tenta compreender e tomar a verdade de algumas dessas lições, Ricardo Piglia sugere que “Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção [Borges não é Derrida, não é Paul de Man], mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano [se é que isso existe] é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura” [PIGLIA, 2006, p. 28]. Este poder da ficção se amplia como gesto de escrita no que o próprio Gonçalo M. Tavares afirma: “Cada linha do que escrevo faz parte de uma espécie de biblioteca”; “Escrevo sem qualquer estrutura, escrevo uma frase sem saber qual é a frase seguinte, sem saber nada do que está para a frente. Se sei o que quero escrever, desinteresse-me, e já não escrevo.” Isto coloca em xeque o ato de escrita tocado por uma cena de leitura ancestral, mas ao mesmo tempo aponta para um gesto de escrita incorporado ao livro. Maurice Blanchot nos confirma o gesto em xeque, porque pressupõe um “alguém que lê”: “O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza, quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” [BLANCHOT, 1987, p. 13].

Assim, a escrita de Gonçalo M. Tavares aproxima-se muito da bonita imagem da cena de leitura construída por Barthes, quando este pergunta se nunca nos aconteceu ao ler um livro interromper o tempo inteiro a leitura, por causa de um corrente afluxo de idéias, de excitações, de associações, se nunca nos aconteceu ler levantando frequentemente a cabeça [BARTHES, 2004a, p. 26]. Uma questão é se estamos diante de uma escrita que nos provoca levantar a cabeça para recompor toda uma cena de leitura num anacronismo deliberado. Por isso, outra vez, muito perto de Borges, em seu “Pierre Menard, autor do Quixote”, que está no livro **Ficções**, em que a questão de Menard, a personagem, não é escrever outro Quixote, ou reescrever o Quixote, quiçá escrever a reescrita de outro Quixote, mas sim, e bem mais simples, escrever **O** Quixote, aquele mesmo ali, tal e qual, mas que é e pode ser também outro, sempre outro, sendo sempre o mesmo, num sem fim de outridades do e ao livro de Cervantes: “Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – como as de Miguel de Cervantes” [BORGES, 1989, p. 33]. Menard é, na verdade, *lector* do Quixote. A tarefa passa a ser também a de recompor a cena de leitura da escrita de Gonçalo M. Tavares ao tomar posse dos gestos de Menard: o da técnica do anacronismo deliberado e o das atribuições errôneas. Diz o conto de Borges: “Menard [talvez sem querê-lo] enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação

A primeira pista para isso, como exemplo, entre o *esforço para cumprir o caráter destrutivo* e o *poder da ficção*, está na incorporação do projeto moderno e mutilado de Bernardo Soares⁸ como interferência direta no sistema ou circuito da tradição portuguesa e, principalmente, como elemento interrogativo para que possa penetrar e ao mesmo tempo estabelecer rotas de saída dessa tradição a partir de seu projeto moderno mais abrangente, a heteronímia de Fernando Pessoa.⁹ O projeto da heteronímia de Fernando Pessoa não é, assim, apenas um indicativo da tradição portuguesa, mas muito mais um vetor que demarca um confronto de tempos e de subjetividades – algo como ser dois ou mais – e, ainda, de uma “formación descentrada” [SLOTTERDIJK, 2009, p. 73] e de “intimidad consubjetiva” ou “desdoblamiento plascental” [SLOTTERDIJK, 2009, p. 97] para tocar a pergunta: *onde se encontra o*

infinita não leva a percorrer a **Odisséia** como se fora posterior à **Eneida** e o livro *Le Jardin du Centaure* de Mme. Henri Bauchelier como se fora de Mme. Henri Bauchelier. Essa técnica povoa de aventura os mais plácidos livros. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?” [BORGES, 1989, p. 38]

⁸ Sabe-se que Bernardo Soares é o heterônimo de Fernando Pessoa que se dedicou à composição de um diário íntimo como forma de elaboração do ensaio e, ao mesmo tempo, o heterônimo que fora planejado para cometer suicídio. O que se sabe também é que Fernando Pessoa rejeitou o plano e atribuiu a Soares apenas a tarefa moderna do desassossego, ou seja, da ausência de tempo, entre a anotação pessoal e o ensaio, e dirigiu o plano do suicídio a outro heterônimo, o Barão de Teive.

⁹ É importante lembrar que na composição do livro **Biblioteca**, já indicado na primeira parte desse trabalho, não há nenhum escritor nascido em Portugal ou que faça parte, de alguma maneira, da tradição da literatura daquele país. O que encontramos nessa composição são autores brasileiros díspares entre si, uns menos outros mais, como Cecília Meireles, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto [que tem uma afecção particular com uma idéia da dança e do corpo, principalmente a partir do flamenco e da bailarina andaluza, e das touradas com seus toureiros] e Lygia Fagundes Telles.

sujeito? Ou seja, é a participação definitiva daquilo que se produzia em Portugal no começo do século XX em torno da questão moderna da arte como dimensão esférica do inacabado, figuração da subjetividade e de uma autonomia que pode sugerir a construção de uma ética, que é o que parece interessar ao trabalho de Gonçalo M. Tavares. A heteronímia de Fernando Pessoa se equilibraria entre a “obra de arte como indefinível, porque moderna; porém, definida porque funcional.”, seguindo o que diz Raúl Antelo [ANTELO, 1996, p. 16], e complementa:

Não se trata de propor uma ética dos enunciados, daquilo que é dito, mas uma ética da enunciação, do dizer enquanto fazer. Essa ética abandona o problema das identidades [que são racionais, sociais, estatais] e abre a questão da subjetividade. Um sujeito é aquilo que prolifera subjetividade e, na medida em que o próprio da arte e da literatura é transformar subjetividades, as obras mais duradouras são as inacabadas que não cessam de inacabar nas diversas subjetividades. Essa seria, pois, a medida de sua modernidade. O acaso do sujeito é a modernidade. A modernidade é o infinito [confronto] das subjetividades. [ANTELO, 1996, p. 21]

Assim, a escolha de Bernardo Soares, talvez por causa de uma prosa deflagradora de sentidos, e não de significados, parece protocolar se entendemos que esta prosa se desenha no limiar da experiência moderna exatamente *quando um século e uma superfície caem num ponto* – e quando a escrita “recomeça de novo, e de novo, *ad infinitum*. É sem fim, sem começo. É sem futuro” [BLANCHOT, 1987, p. 21] – tomando o pensamento como aquilo que se move armando possibilidades políticas de interferência e intervenção da literatura como corpo e segredo no mundo moderno: a constituição do *espírito livre*

proposto por Nietzsche. Mas tem a ver também com uma implosão do sentido e dos gêneros, além da descontinuidade de um tempo contra o outro ao modo de Borges: *atribuição errônea / anacronismo deliberado*. Este “espírito livre”, para Nietzsche, é a afirmação da vida e também uma espécie de declaração de guerra e de vitória a todas as velhas concepções, uma “transmutação de todos os valores”, que tende a dissolver todos os paradigmas, todos os sentidos e os binarismos: um estado de *neutro* que, por sua vez, esconde um segundo *neutro* como protesto, como “não” irredutível, um “não” suspenso diante do endurecimento da fé e da certeza¹⁰ [BARTHES, 2003, p. 33]. Nietzsche vai dizer que não podemos desprezar que “‘nós mesmos’, nós espíritos livres, somos uma ‘transmutação de todos os valores’, uma ‘formal’ declaração de guerra e de vitória a todas as velhas concepções do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’” [NIETZSCHE, 2005a, p. 24], ou seja, igualmente um *neutro* como protesto, incorruptível pela fé e pela certeza. De outra forma, ele também reforça a importância do que define como “necessidade do ilógico”, como uma necessidade que está

¹⁰ O conceito de *segundo neutro*, como uma segunda questão que se desprende de uma primeira, é elaborado por Barthes a partir do que ele chama “um acontecimento grave, um luto”, a morte de sua mãe em 25 de outubro de 1977 – “o indivíduo que vai falar do Neutro já não é o mesmo que decidiu falar dele” [BARTHES, 2003, p. 32]. Esta segunda questão, que passa a ser objeto implícito do curso, tem como forma essencial *um protesto*. Diz ele: “consiste em dizer: pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e o que saberei até o fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte. O Neutro é esse *Não* irredutível: um *Não* como que suspenso diante do endurecimento da fé e da certeza e incorruptível por uma e por outra” [BARTHES, 2003, p. 33]. Interessante é que essa nova tomada de posição aproxima ainda mais o *Neutro* da perspectiva do *espírito livre* de Nietzsche, como aquele que se despede de toda fé e certeza, de todo valor, ou seja, nem *um* nem *outro*, mas uma intensidade, um desejo ardente, um querer-viver que parece ser indissociável de um querer-destruir [*um e outro* ao mesmo tempo].

firmemente alojada nas paixões, na arte e na linguagem, responsável pela maioria das coisas boas.

Nietzsche define ainda o “espírito livre” – corpo desobediente e soberano tão presente na literatura de Gonçalo M. Tavares, quando o texto se apresenta como um corpo furioso e desobediente, corpo de intensidades –, como um desvencilhar-se de toda crença, de toda convicção profunda ou desejo de certeza, que pode ser representado por uma escolha, pela arrogância do paradigma, pela entrada no conflito, ou seja, escolher *um* e rejeitar *outro*, fazer a escolha certa e o erro etc. E crença entendida “quando uma pessoa chega à convicção fundamental de que *tem* de ser comandada” [NIETZSCHE, 2001, p. 241], que é um estado de permanente obediência, de corpo dócil e servil. Nietzsche vê no “espírito livre” a *liberdade* de vontade por excelência e um corpo leve capaz de equilibrar-se sobre delicadas cordas ou de dançar até mesmo à beira de abismos, mesmo que esse “espírito livre” – como declara no prólogo para o volume I de **Humano, demasiado humano – Um livro para espíritos livres** –, seja uma espécie de invenção, de ficção sua, uma forma de “manter a alma alegre em meio a muitos males” [NIETZSCHE, 2005b, p. 8]. Esses espíritos seriam como “valentes confrades fantasmas, com os quais proseamos e rimos, quando disso temos vontade, e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes – uma compensação para os amigos que faltam” [NIETZSCHE, 2005b, p. 8].

A escolha de Bernardo Soares, nesse sentido, parece convir e constituir um vínculo, uma dupla, com toda essa implicação de um

espírito livre por excelência, com o projeto de Gonçalo M. Tavares. Numa entrevista ele afirma precisamente acerca desta escolha:

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

A implosão de que falamos refere-se também aos diferentes géneros. “Se o coração pudesse pensar pararia”; esta frase pode ser vista como um verso, ou como a pequena parte de um romance, ou como coisa que vai a caminho do ensaio ou, simplesmente [voltando ao início], como uma frase. No livro que referi cita-se o *Desassossego* enquanto se reflecte sobre a imagem. Nos livros em que se estuda todo o resto que não a imagem, também se poderia citar o *Desassossego* de Pessoa. Para qualquer assunto, enfim, encontraremos uma citação vinda do livro. Uma frase [a anterior] que também pode ser ouvida quando se fala de livros religiosos. Eis, pois, os efeitos evidentes de uma implosão: tudo o que antes parecia ocupar muito espaço e tudo o que antes parecia tão diferenciado é agora coisa uniforme concentrada no mínimo. [TAVARES, 2008]

O livro de Bernardo Soares – **Livro do Desassossego** – é um abandono, uma tarefa inacabada e um objeto sem pertencimento, uma “autobiografia sem factos” [SOARES, 1999, p. 54] e uma “história sem vida” [SOARES, 1999, p. 54]. É, principalmente, uma espécie de ensaio livre e de investigação ficcional acerca do lugar do escritor moderno, que teima em observar a vida nas esferas mais íntimas de suas

trivialidades para tentar comentar o texto perdido, como aquele que procura cumprir o caráter destrutivo; e também do lugar da literatura, que se estabelece num conhecimento que se dá por montagem para tentar tocar a modernidade onde ela se deixa apreender, entre a poética e a técnica. A frase aludida por Gonçalo M. Tavares está escrita de outra maneira no fragmento 1 do **Livro do Desassossego**: “O coração, se pudesse pensar, pararia” [SOARES, 1999, p. 45]. As vírgulas, por sua vez, parecem abrir pausas na respiração do narrador que relata e impõe a escansão, a cesura e a contingência como fundamento da vida moderna. Assim, o que Gonçalo M. Tavares toma do livro de Bernardo Soares, este efeito evidente de uma implosão, é esta imprecisão inconsciente do ensaio como articulação mínima de uma subjetividade sem unidade alguma – quando a palavra vem como ato presentificado, mas também como esquecimento – que se insurge contra o mundo de uma maneira espectral e que se coloca em jogo também contra o cansaço da visão, da aparência, do fantasma [que pode ser ainda o passado português sobre o qual Gonçalo M. Tavares insiste em se mover para rever/reler, mesmo que de outra forma, o que o faz um escritor muito vinculado às perquirições da cultura portuguesa]¹¹ e da imaginação. Algo como dar corpo ao incorpóreo, mas mantendo a assombração ambivalente da proposição subjetiva – *ser e não ser*, encanto e desencanto: “Quem vive como eu não morre: acaba, murcha, desvegeta-se” [SOARES, 1999, p. 77].

¹¹ Isto aparece principalmente no livro publicado em 2010, **Uma Viagem à Índia**, uma epopéia, que já comentei na primeira parte e que não é um objeto sobre o qual possa me debruçar agora. Esta questão valeria outro estudo, outros desdobramentos, que muito me interessam e que não me furtarei de fazer em outro momento.

O livro de Soares é, assim, um começo de percurso para uma entrada na questão da tradição como casa de acolhimento e também rota de fuga. São inúmeras as suspeitas e perguntas levantadas por Bernardo Soares sobre o “ser quem” daquele que é e está condenado a poetizar e a pensar, sobre o desconhecido e a data falsa, o fingimento como sinceridade, o mofo e o fungo da vida ao redor, um bafio que vem como ausência de renovação do ar e, principalmente, as dobras do relato que monta como um híbrido moderno: a ficção íntima e o ensaio, ou seja, um corpo-pensamento intimado por um procedimento esferológico. Tudo isso armado por um narrador que é também “figura de livro”, “vida lida”. Diz Soares:

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

[...]

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é [sem que eu queira] sentido para se escrever o que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. [SOARES, 1999, p. 200-201]

Esse heterônimo, pois, move o projeto de Fernando Pessoa para a abertura da construção de uma ontologia da diferença, um outrar-se, um “desvegetar-se” e “uma distribuição desencadeada das imagens”, em que toda origem de UM é o UM LUGAR para o *devir-outro*: ser dois, formar parênteses intermináveis e ainda ser figura de livro, vida lida, aviso mínimo ao destino íntimo, pensamento imediatamente em palavra, ser a prosa que escreve: “Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma” [SOARES, 1999, p. 63] e “Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver” [SOARES, 1999, p. 63]. É possível apontar ainda que todo o projeto da heteronímia de Fernando Pessoa tem a ver com sobrevivência, estrato, afecções e corpos. Todo o movimento da escrita de Gonçalo M. Tavares parece se dirigir a este impacto da impressão como sobrevivência, estrato, afecções e corpos que expandem a imagem e a hora presente sugerida por Bernardo Soares: uma arte sem nexos, sem desejo de nexos, mundo de imagens sonhadas, com fome da extensão do tempo e *ser a e na prosa que escreve* como um registro de colisão: estar-no-mundo, vir-ao-mundo.¹² É o empréstimo que a escrita de Gonçalo M. Tavares toma de uma história da leitura – como o faz Bernardo Soares sem o uso da nomeação –, da história, dos modos de uso como posse e, ao mesmo tempo, desposseção. Isso pode levar a uma leitura crítica do uso que procura fazer dos procedimentos de

¹² No fragmento de número 14, Bernardo Soares afirma em pequenos picotes de frases entrecortadas: “... o mundo de imagens sonhadas de que se compõe, por igual, o meu conhecimento e a minha vida... Em nada me pesa ou em mim dura o escrúpulo da hora presente. Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu sem condições” [SOARES, 1999, p. 56]. Mais adiante, no fragmento de número 361, quando discute acerca da procura da verdade, indica: “A arte tem valia porque nos tira de aqui” [SOARES, 1999, p. 329].

oscilação provocados por um espírito livre seguindo a atribuição moderna do desassossego de Bernardo Soares ou daquilo que Nietzsche sugere como uma liberdade de vontade: quando “um espírito se despede de toda crença, todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Um tal espírito seria o *espírito livre* por excelência” [NIETZSCHE, 2001, p. 241]. Sloterdijk, seguindo esse apontamento de oscilação, diz, pois, que a modernidade

representa o programa paradoxal que consiste em executar um projecto infinito sobre uma base finita, pode agora dizer-se a propósito da história no seu todo, na medida em que esta se processa como êxodo antropogónico, como utópico caminho para casa e como mobilização apocalíptica. A tensão criadora de história entre o projecto e o fundamento, entre aquilo que impele e aquilo que existe, não assenta, porém, apenas na desproporção entre o infinito e o finito, entre o utópico e o tópico. Tem um efeito muito mais poderoso nessa tensão a confusão da lembrança de uma existência intra-uterina, ditosa e acosmista, com a antecipação de uma felicidade geral extra-uterina, terrena e real. Na fantasmagoria do ainda-não, que se alumia a si próprio antecipadamente, um passado acósmico é projetado sobre um futuro cósmico, o dote intra-uterino é transferido por alucinação para o refractário mundo exterior. [SLOTERDIJK, 2002, p. 244]

No fragmento do **Livro da Dança** intitulado “o mapa”, do qual já citei um trecho na *Parte um* deste trabalho, há uma especulação das perspectivas de erro e impossibilidades de resposta à pergunta “Por que optei por escrever?” como se esta interrogação oscilasse os modos de escrita de Gonçalo M. Tavares, por exemplo, do fragmento entre a linha

da prosa ficcional e o pensamento que tende ao ensaio. A resposta convulsa e imediata à pergunta que aparece no fragmento é: “Não sei.” Ou como indica Sloterdijk entre um passado acósmico e um futuro cósmico, “ainda-não”. Com isso, Gonçalo M. Tavares parece advertir que seu método se aproximaria do *desassossego* de Bernardo Soares e sua operação narcísica com as formas da arte em torno de uma apreensão da modernidade [poética e técnica]¹³ agora como uma equação matemática insolúvel da presença física do vazio na vida moderna:

Sempre senti a matemática como uma presença
 Física; em relação a ela vejo-me
 Como alguém que não consegue
 Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa
 demasiado Apertada
 nas mangas.
 Perdoem-me a imagem: como
 Num bar de putas onde se vai beber uma cerveja
 E provocar com a nossa indiferença o desejo
 Interesseiro das mulheres, a matemática é isto: um
 Mundo onde entro para me sentir excluído;

¹³ Walter Benjamin, no ensaio *Sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade técnica*, diz que “Todos os esforços para estetizar a política convergem para um só ponto. Esse ponto é a guerra” [BENJAMIN, 1985, p. 195]. Susan Buck-Morss lê essa questão como uma condição da *anestésica*, quando remete às preocupações de Benjamin do quanto a modernidade se dá a partir da introdução definitiva da estética na vida política. Ela ainda diz que é a partir de uma *anestésica* que estabelecemos um gozo narcísico com a visão de nossa própria destruição [BUCK-MORSS, 1996, p. 11-12]. E a modernidade, apontada por Benjamin, vem do engendramento entre experiência estética e experiência histórica. Para ele é a vida moderna que está em jogo numa condição múltipla que vai da banalidade ao fazer – diante do horror –, *arte tal qual a vida*. Segundo Raúl Antelo, de certa maneira, a arte moderna tem pauta nessa ambivalência: “É esse o nó entre *técnica* e *poética* porque a banalidade é mero correlato da reprodução e do poder das massas” [ANTELO, 1996, p. 14].

Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação
 Aos números e aos seus cálculos, é um sistema,
 Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever
 Não é mais inteligente que resolver uma equação;
 Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez
 Saiba:
 Entre a possibilidade de acertar muito, existente
 Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
 Que existe na escrita (errar de *errância*, de
 caminhar
 Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
 Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.
 [TAVARES, 2005, p. 161]

Não custa lembrar que para Sloterdijk o idealismo explicitamente geométrico não é algo interessante. Para ele, o que conta, no âmbito das esferas íntimas, é que “los globos exatos no se toman en consideración” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 146]. O fragmento destacado acima, de Gonçalo M. Tavares, é uma proliferação deliberada de circunstâncias da matemática como pontos de partida em direção a uma errância da escrita. A matemática se apresenta como uma ciência que além de estudar os objetos abstratos [entre eles os números, as figuras, as funções, as noções de ordem e tantos outros, daí uma idéia em torno das fabulações da astrologia, dos destinos, da imaginação de mundos e de universos, da constituição dos mapas etc.] estuda também as tantas relações existentes entre estes objetos como um procedimento sempre suspeito que vem de seu método dedutivo. E um método que utiliza a dedução não pode ser senão um método que provoca desejo no outro: um mundo onde se entra para a sensação do fora, de exterioridade ou exclusão, por isso pode tratar as desproporções entre *aquilo que impele* e *aquilo que existe*, entre o *infinito* e o *finito*, o *utópico* e o *tópico*, por

exemplo, como um “objecto exacto” e ao mesmo tempo vago, que seria o do campo íntimo do pensamento que tende às “formas esféricas vagas y relativamente amorfas, en cierta medida con nidos invisibles, con sutiles entoldados, en los que el Dos se climativa mutuamente. Insistamos outra vez, pues, en la pregunta: donde está el individuo?” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 146-147] Não à toa num fragmento de **Investigações.Novalis** afirma: “Sou muitos no que SINTO. / PENSAR é ser só um; EXACTO” [TAVARES, 2002b, p. 63]. E num outro fragmento do **Livro da dança**, intitulado como “Um objecto exacto”, ele inscreve:

Entreter o infinito.
 Tratar o infinito como objecto, atirá-lo ao chão,
 partir-lhe a FACE,
 curar-lhe as feridas, chamar pelo pai e pela mãe;
 dar-lhe pão à
 boca no dia das doenças, contar-lhe os ossos e,
 por fim, desprezá-lo.
 Entreter o infinito.
 Tratar o infinito como objecto.
 [TAVARES, 2001, p. 81]

A partir disso notamos as “instâncias de negociação entre sujeito e objeto” [ANTELO, 1997, p. 05], porque há uma espécie de convite para deslocar o infinito de sua abstração numérica e jogá-lo ao chão do humano, ou seja, dar a ele um corpo, uma doença, uma possibilidade de morte, medo e, como paradoxo, nenhuma exatidão. Uma oscilação entre acerto e erro; as possibilidades de exatidão que vêm da matemática caem por terra diante das possibilidades de errância que vêm da literatura. Daí o gesto mais ou menos sem meta nos modos de sua escrita que os fragmentos sugerem. A conclusão é categórica: “Escrevo

porque perdi o mapa”, mas também não diz muita coisa se tomamos um mapa como uma composição ficcional de um lugar imaginário ou imaginado, construído a partir do método dedutivo, como um *ensaio*, movido por uma *errância* sem método para atingir uma suposta meta.¹⁴ E, assim, se *meta* tem a ver com limite, fim, termo, remate ou, quiçá, equação resolvida e ainda limiar, o que se pode espaçar depois disso – e a partir do movimento da escrita e seus modos de operação crítica – é uma *errância*. E toda errância tem vínculo com liberdade, com espírito livre e, principalmente, com erro.

Ainda no **Livro da dança** duas anotações acerca do erro, como título e sugestão, parecem-me muito importantes como demarcação desse movimento para a escrita. Os fragmentos se chamam, respectiva e propriamente, “Erro” e “Conselho consequência da definição de erro”. É interessante observar que o procedimento desses fragmentos exemplifica, de algum modo, o princípio disso que estou chamando de um movimento para a escrita que se daria a partir da constituição de um gesto circular, repetitivo e oscilante, para fazê-la também se mover:

Claro que podemos errar e não voltar atrás para corrigir o erro porque o erro não é o ERRO o erro só começa no corrigir, errar e avançar não é errar: é avançar; errar e corrigir não é corrigir: é errar.
(TAVARES, 2001, p. 53)

¹⁴ Não por acaso, no projeto **O Bairro** Gonçalo M. Tavares parte da idéia de um mapa. Este mapa é a ficção de um lugar imaginário ou imaginado também construída a partir do método dedutivo sempre como um *ensaio* e movida pela errância sem método. Este **O Bairro**, objeto de análise da *Parte três*, mais especificamente, é também uma recuperação de sua afirmação: “Escrevo porque perdi o mapa”.

e

Só voltar atrás se atrás for à Frente.
(TAVARES, 2001, p. 54)

A repetição aparece como uma insistência de método e, no primeiro dos fragmentos, é possível notar o passeio iniciado entre o erro e o método de errância da própria escrita.¹⁵ No segundo, um conselho ao modo de Zenão de Cício, o estoíco [334-262 a.C. – que pregava a remoção das paixões e uma aceitação resignada do destino, por isso também a influência estoica na ética cristã tão contrariada, por exemplo, por Nietzsche e Sloterdijk], ou ao modo de Sêneca em suas *Cartas*, num ir e vir circular, como um rodopio, entre razão e paixão, mas ao mesmo tempo negando certa condição estoica ao colocar um corpo como um perseguidor de outros corpos, um corpo perseguidor de outros sentidos, o que talvez não seja possível; sempre para tentar entender esta lacuna entre o erro e a correção do erro, entre voltar atrás e seguir em frente e, ainda, voltar atrás se atrás for seguir em frente como uma outra dimensão da errância.¹⁶

¹⁵ Há um poema de Paulo Leminski, publicado no seu livro **La vie en close** [1991], intitulado ERRA UMA VEZ, que trata dessa questão de uma forma muito interessante, se tomamos a errância como um método; no caso de Leminski, que se dizia um *trotskista* ou um trocista, como uma *práxis* ou simplesmente uma graça e uma insistência ou um poema-piada: “nunca cometo o mesmo erro / duas vezes / já cometo duas três / quatro cinco seis / até esse erro aprender / que só o erro tem vez” [LEMINSKI, 1991, p. 46].

¹⁶ Gonçalo M. Tavares diz em uma entrevista [**Entrelivros**, n. 29, set. 2007] que se considera “um filho de Sêneca”, que tem “uma parte estoíca”, pois “guarda alguma distância em relação ao que vai acontecendo”. Diz também que o livro que mais marcou a sua vida é o das cartas de Sêneca a Lucílio, **Cartas a Lucílio**, livro em que Sêneca avisa que só tem domínio de si aquele que não faz de seu corpo um peregrinador por outros corpos, outra dimensão da *errância*:

Ensaíar, no exemplo desses fragmentos, é no sentido daquilo que a escrita se assemelha a dança e, ao mesmo tempo, se distingue. Esta condição do método de escrita através do ensaio, como errância, é que pode apontar a escolha de Bernardo Soares como exemplo. Com ele é possível tomar a literatura de Gonçalo M. Tavares como a que se dirige a um *Weiltgeist* [um espírito do mundo], ao propor a sua escrita – tal qual a escrita do heterônimo de Fernando Pessoa – numa modulação geográfica do espaço a partir de uma modulação da língua portuguesa, e aí muito mais como leitor, numa incontinência pertinente da língua entre a ficção e o ensaio, como uma dança, por exemplo, não apenas com o espaço e com o tempo, mas quando ela se toma e se expande de afecções com UM LUGAR, um movimento entre contato e contaminação. Este UM LUGAR da literatura é o que o próprio Gonçalo M. Tavares costuma chamar de exercício de resistência, uma espécie de pensamento movente que cria como mundo autônomo para a literatura

“Se te persuadires de que toda a terra te pertence, o primeiro ponto em que parares agrada-te-á de imediato. O que tu fazes agora não é viajar, mas sim andar à deriva, a saltar de um lado para o outro, quando na realidade o que tu pretendes – viver segundo a virtude – podes consegui-lo em qualquer sítio” [SÊNECA, 2009, p. 105]. Ora, o estoicismo está ligado a uma colocação do ser na razão para sobrepor-se às paixões, mesmo que, depois, se ligue também a uma clivagem entre corpo e alma numa tentativa de fazer com que o homem suplante a dor e, principalmente, a dor da perda provocada pela morte, dor que é uma inimiga da razão. Sabe-se que Sêneca, diz Joaquim Brasil Fontes [1992, p. 15 – na apresentação a uma pequena edição brasileira de **Consolaciones / Cartas Consolatórias**], falava para e contra uma sociedade aristocrática, culta e em perpétuo sobressalto, em que Nero era o imperador e se auto-intitulava senhor da vida e da morte. Joaquim Fontes chama atenção para o quanto Sêneca tensiona a língua latina e a filosofia estóica, numa dupla racionalidade, a da ordem das palavras e a da ordem do mundo, através de um discurso entre razão e paixão. A sua busca se dirige ao *otium*, à contemplação filosófica e à produção literária; e é isto que ele cobra de Lucílio, por exemplo, por mais que este, em princípio, oponha-se com resistência.

que escreve e publica. Ele insiste em dizer, categoricamente, muitas vezes, que a sua literatura vem do seu exercício resistente de leitor, ou seja, podemos pensar quando o livro aparece como uma necessidade de lançamento do corpo sobre uma rearticulação do mundo. Assim, retomamos o *Hamlet* [que para Elsa Morante é um dos personagens-atitude junto com Dom Quixote e o Grego da idade Feliz; para o Hamlet, diz ela, a realidade causa repugnância, ele não encontra salvação e assim decide não ser] e também o Hamlet apontado por Ricardo Piglia: o herói da consciência moderna e depois o herói da consciência moderna porque é um leitor – isolamento, solidão, *ser* e *não ser*. O que está em jogo é uma interioridade, diz Piglia, é uma possibilidade de recuperar magia e encantamento, e isto vem com a leitura [PIGLIA, 2006, p. 36-37]. É quando o livro desloca a impressão do mundo e a história da leitura pode ser, numa suspeição visceralmente criativa, uma vingança contra esse UM LUGAR ao provocar um espaço para a intimidade.

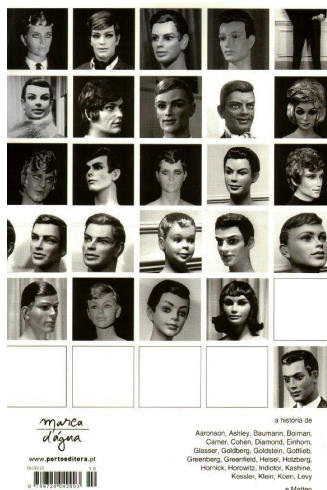
O método para isso é que é muito interessante, porque persegue não só a oscilação entre a ficção e o ensaio, mas sim como esta oscilação desenha uma organização enciclopédica, um método que seria ao mesmo tempo enciclopédia e também aquilo que pode se desviar dela. A pergunta é: como mover-se entre posse e despossessão, entre casa de acolhimento e rota de fuga, como um escritor que é também um dançarino sem qualidades? Isto remete a uma possibilidade de pensar a escrita de Gonçalo M. Tavares também como a de um praticante das curiosidades universais e particulares dos séculos XV ou XVI, uma espécie de poeta que é um “escritor filosófico de prosa”, quando a

“literatura en su conjunto ha sabido formular infinitamente mejor y de manera más válida estos conocimientos” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 157], porque é um organizador de termos e notas para enciclopédia, porque todos os seus livros são organizados como cadernos numerados com palavras muitas vezes seguidas de pequenos desenhos-indícios como aponteí na *Parte um*, e muito por isso todos os livros são organizados em séries nomeadas.

Roland Barthes, no texto intitulado *As pranchas da enciclopédia*, publicado no livro **O grau zero da escrita**, repisa, por exemplo, a separação que a enciclopédia promove entre texto e imagem, texto e desenho [e não custa lembrar que Gonçalo M. Tavares ao mesmo tempo em que parte do princípio da enciclopédia entre texto e desenho, separados, procura exatamente desfazer essa separação, quando atribui ao desenho um lugar imprescindível dentro do texto, como é notório em vários livros da série **O Bairro**, a partir dos desenhos feitos por Rachel Caiano, o que veremos na *Parte três*].¹⁷ Barthes diz que este corte é

¹⁷ Há também no livro composto de 25 narrativas curtas, intitulado **Matteo perdeu o emprego**, publicado no final de 2010, a inscrição de uma ideia da série enciclopédica a partir da justaposição de vínculos e autonomia entre o texto e a imagem. As narrativas deste livro seguem uma sequencia alfabética, logo enciclopédica, a partir dos nomes dos personagens e a cada narrativa apresenta-se ao final o personagem da narrativa seguinte. Os nomes vão de Aaronson a Matteo e o livro se encerra aí, na letra M. As imagens são de bonecos que remetem àqueles bonecos usados por ventríloquos e servem também como títulos quando estão em tamanho grande e, ao mesmo tempo, organizam a série de todo o livro a cada narrativa quando aparecem de forma crescente e pequena no canto da página anterior ao início de cada narrativa. Na contracapa do livro [ver a imagem abaixo] aparecem todos os rostos dos bonecos juntos – “Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade”, “A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto”, “o rosto é uma política”, “Se o rosto é uma política desfazer o rosto também o é” e “Na verdade, não há senão inumanidades, o homem é somente

feito de inumanidades, mas bastante diferentes, e segundo naturezas e velocidades bastante diferentes” [DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 33-49-50-61] – denunciando a nulidade do esquema de descrição dos comportamentos de cada personagem que está também em cada nome: é a enciclopédia de exposição das intimidades. Esta é uma esfera íntima da face, como propõe Sloterdijk, o que tem a ver com uma história da arte elaborada pela cultura europeia da imagem em sua “representación del rosto humano individualizado” [SLOTERDIJK, 2009, p. 153].



O livro contém ainda um posfácio escrito pelo próprio autor como uma espécie de segunda parte, em que procura descrever, de certa maneira, seus personagens e, principalmente, seu procedimento. Assim, transforma todo o livro numa compósita em direção ao *ensaio*. Diz ele: “Eis o que é pensar: saber desenhar. A geometria já se sabe, como coisa antiga – o que separa o que liga” [TAVARES, 2010b, p. 167]. Depois, falando de seu personagem Goldstein, que é cego e rico, uma compensação. O dinheiro é, para ele, uma outra forma de ver porque o dinheiro permite tocar: “E daí, a importância da prostituta, esse ‘objecto’ tocável por excelência, tocado pelo dinheiro: quanto mais dinheiro mais tocas, mais conheces. A prostituta sintetiza a racionalidade alternativa dos cegos. Não tens acesso à grande racionalidade do século XXI – a fotografia, a imagem – mas podes entender de forma coxa, entender como um coxo que, em vez de insistir em correr, decide dançar e é admirado pela original como dança. Dançando não se nota que coxeia – porém ninguém (nem o coxo) pode dançar muito tempo” [TAVARES, 2010b, p. 174-175]. A imprecisão do dito

interno às pranchas e não algo meramente formal. Uma análise das pranchas da enciclopédia, quase sempre feitas de cobre e madeira, pode nos levar a uma idéia de autonomia da imagem por causa desta separação entre figuras e texto, “uma iconografia autônoma do objeto” [BARTHES, 2004b, p. 104]. E se estas pranchas são de um tempo mais vegetal, mais próximo de uma história natural, como nos indica Barthes, ele também nos faz entender que a ideia da interferência do homem ali passa a ser “minar” a natureza com os seus sinais, seus indícios, suas notas. Não me parece tão diferente o procedimento de Bernardo Soares do qual Gonçalo M. Tavares toma posse e como é notório também o seu interesse pelas pranchas de Vesalius [como indiquei na *Parte um*].

Uma das séries de Gonçalo M. Tavares se chama exatamente **Enciclopédia** [como também já indiquei na *Parte um*], composta,

comparece não só na figuração do ensaio, mas muito mais na figuração daquele que é capaz de dançar, mesmo que sutilmente, de forma coxa. E, por fim, ao comentar sobre o personagem que dá nome ao livro, Matteo, diz, impondo o estalido das esferas íntimas, porém elípticas porque ainda colada numa dimensão física: “É evidente que a forma geométrica deste ‘Matteo...’ é a circunferência. Começando na rotunda e terminando na última personagem que é, afinal, a penúltima: a que vem antes do que ainda não existe. O livro não termina em **Matteo**. Uma nova personagem é chamada – **Nedermeyer**, mas então não estamos afinal diante de uma circunferência, mas quando muito diante de uma elipse. De Matteo não voltamos a Aaronson, de Matteo avançaremos para **Nedermeyer**, personagem que suportará não sabemos ainda que acontecimentos. Não há circunferência porque não se chegou a Z, eis uma justificação possível” [TAVARES, 2010b, p. 202]. Gonçalo M. Tavares não só nos devolve o problema em torno de seu procedimento, de sempre propor a sua escrita num ensaio que é como uma dança política das esferas, mas também a pergunta básica dessa questão já proposta por Sloterdijk: *onde está o indivíduo?* É possível pensar também numa estratégia de continuidade pública no circuito da literatura, seus livros se movem também muito por aí, anunciando outros. Mas acredito que esta ideia em torno dessa estratégia me levaria a outro trabalho.

respectivamente, dos livros **Breves notas sobre ciência** [2006], **Breves notas sobre o medo** [2007], **Breves notas sobre as ligações – Llansol, Molder, Zambrano** [2009], e se constitui através da busca por um saber de escrita que, inicialmente, é lançado ao termo *nota*, à expressão *tomar nota*, e, ainda, ao verbo, como ação plena, *anotar*, para depois abrir-se a uma margem do que não está à vista da *anotação*. Importante perceber também que a inscrição do termo *nota*, como étimo, leva a sinal, marca, indício, indicação. Ou seja, há algo de vestígio, contato, contaminação e anotação íntima aí.

Note-se que no primeiro livro da série, **Breves notas sobre ciência**, ele escreve uma anotação intitulada *A 2.^a matemática*, a partir de Wittgenstein, numa composição de retomada da matemática, o que para Gonçalo M. Tavares aparece como uma espécie de contrafluxo da escrita. Na anotação há o que ele chama de “primeira matemática” para dizer daquilo que ainda seria feito e pensado a partir de ordens e regras, quando toda oposição estabelece uma escolha entre uma coisa *OU* outra, como a paixão ou a razão no plano estoico ou o erro e sua correção, que já seria também entre uma coisa *E* outra. Desfazer isso é armar o paradoxo, armar o paradoxo é quando propõe que o começo de algo, como o erro, está em sua correção, por exemplo, o que normalmente seria o contrário: a correção seria o fim do erro, e não o seu começo. Segue a anotação:

A 2.^a matemática

Questão de Wittgenstein:

“Se todos os homens acreditarem que $2 \times 2 = 5$, 2×2 será ainda igual a 4?”

Existe uma 2.^a matemática atrás da primeira.

É feita daquilo que é Erro na primeira, e é ainda — como a primeira matemática — feita de ordem e regras.

Os erros da 2.^a Matemática são também proposições incontestáveis na 1.^a Matemática.

[Pensar nos opostos. No mal e no bem. Na exactidão e na falha. No alto e no baixo.]

[TAVARES, 2006c, p. 65]

Esse movimento que se dá entre uma coisa e outra, como uma duração, é estabelecido pela elaboração do paradoxo ao modo de Zenão de Eléia, que elaborou argumentos contra à ideia do movimento. Gonçalo M. Tavares joga com o pensamento de Zenão na narrativa de seu livro **Histórias Falsas** [2008], intitulada *A história dos tiranos*. Toma Zenão como um “negador das coisas evidentes: o espaço não existe, o tempo não existe, o movimento não existe” [TAVARES, 2008a, p. 39]. Ele aponta que o problema de Zenão foi negar a realidade, que negar a realidade é também negar as hierarquias. Sabe-se que Zenão foi torturado porque colocou-se de encontro ao tirano que governava a sua cidade, que não delatou seus amigos, que talvez tenha mordido a orelha do tirano quando esboçou lhe dizer algo ao ouvido, que arrancou a própria língua e cuspiu na cara do tirano. Na narrativa de Gonçalo M. Tavares o enlace se dá num diálogo entre Zenão e o carrasco acerca da existência do corpo, da dor, dos ferros de tortura e da resistência da carne: “Nos intervalos dizia: a dor não existe. / E acrescentava, provocador: o rei não existe. / Cristo, séculos mais tarde, mostrou-o aos homens: a resistência da carne é bem menor do que aquela que a História deseja. Torturado até o limite, Zenão acabou por morrer” [TAVARES, 2008a, p. 42]. O paradoxo parece se desfazer, tornando-se

assim muito mais um desvio, num ir e vir. Num trecho que abre esse livro [trecho que citei integralmente na *Parte um*], Gonçalo M. Tavares insiste que quando escreveu essas histórias falsas estava interessado em provocar “um ligeiro desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia”, e que tinha muita curiosidade “em perceber o modo como a ficção se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme” [TAVARES, 2008a, p. 09].

Dessa maneira, entendo que este ir e vir da equação e do enlace da narrativa provocam um confronto entre as duas matemáticas e propõem um pensamento constituído de opostos, mas sem anulação de nenhum, uma espécie de arquitetura sinuosa, um pensamento construído para o paradoxo, mas que se alargaria numa ambivalência ou num *neutro*: mal e bem, exatidão e falha, alto e baixo, corpo e dor, carrasco e condenado, rei e carne. Porque há também, na anotação, uma questão de crença – “Se todos os homens acreditarem” – e não apenas de resultado; há algo aí para além do estar-no-mundo e completamente tocado pela imaginação, pela fantasia. Porque o paradoxo, para Gonçalo M. Tavares, seria o que abre o belo para sobreviver;¹⁸ diz ele que “O paradoxo abre o belo. / A sobrevivência do belo: é urgente tornar PARADOXO o belo: / A sobrevivência do belo” [TAVARES, 2001, p. 46] –; é preciso, nesse sentido, “mudar o corpo para melhor” [TAVARES, 2001, p. 46], ou seja, tal qual um estoico, “O corpo deve ao mesmo tempo, no mesmo

¹⁸ Na edição brasileira do **Livro da dança** este fragmento, que é o de número 35 na edição portuguesa, aparece intitulado como *Sobreviver*. Na sequência, o fragmento que se inicia com *Evitar Pitágoras* é o de número 34 na edição portuguesa e se intitula, na edição brasileira, *Evitar*.

momento, evitar amar e entender” [TAVARES, 2001, p. 45]. Sobreviver passa a ser cumprir a ação do *ensaio* como uma recuperação e comentário aos textos perdidos, e se lido aqui também como ato e ação, sobreviver teria a ver com método. Assim, é possível pensar que Gonçalo M. Tavares, ao passear entre o erro e o método, e ao tomar o erro como método, compõe um modo de uso da escrita girando em torno da expressão “metodicamente sem método”, ou seja, da presença de um e de outro numa mesma equação onde um não anula o outro porque é importante ter várias hipóteses, é importante formar *duos*. É na peça de teatro intitulada *A colher de Samuel Beckett*, do livro **A colher de Samuel Beckett e outros textos** [2002], que aparece a importância da posse de várias hipóteses e de um método:

Quatro acções. (*conta pelos dedos*) Beber, olhar, deitar, organizar. Quatro acções possíveis. Podia ser pior. Há quem não tenha quatro acções. Há quem tenha menos. 4. Quatro. Não é mau. (*pausa*) Aborrecido deve ser quando se tem uma única acção. (*pausa*) É preciso organizarmo-nos para ter sempre várias acções a fazer. Nunca deixar que fique só uma. Nunca. (*pausa*) Sempre várias. Hipóteses, é a palavra. É importante ter várias hipóteses. Uma, duas, 3, 4. Uma ou outra ou outra ou outra (...) O importante é o método. Como utilizar o quê. (*pausa, sorriso*) (...) Não interessam as acções, mas sim como. (*pausa*) [TAVARES, 2002c, p. 22-23]

Assim, a escrita de Gonçalo M. Tavares parece se compor não apenas num movimento que vai de uma forma a outra, como transformação, mas sim como metamorfose, quando a escrita procura se mover por dentro da forma que adota, no caso, a oscilação entre a ficção e o ensaio, entre ato em si [treino, repetição, método] e o seu *como*

fazer, modo de operar livremente a escrita para a construção de uma “cultura filosófica”, a construção esférica de um pensamento. Ler a escrita de Gonçalo M. Tavares sugere, ao mesmo tempo, tanto uma necessidade de deslocamento da perspectiva meramente literária, quanto uma tentativa de contato mais direto e mais aberto com algumas outras questões que atravessam os seus livros de uma maneira sistematicamente circular, como algumas coisas que vêm da filosofia e da dança, por exemplo. E isso se faz necessário porque é o próprio Gonçalo M. Tavares quem defende a idéia de que toda arte deve ser feita a partir de uma resistência, e que a grande resistência do ser humano no mundo agora ainda é pensar, ainda é o pensamento;¹⁹ e que unir literatura e pensamento não é um ato de vanguarda, mas, ao contrário, é apenas uma interessante volta às raízes, uma composição da sobrevivência do pensamento como um traço da afetividade entre os homens. Ele lembra que na antiguidade clássica, por exemplo, poesia e filosofia andavam juntas, elas eram uma mesma coisa, depois é que se separaram, e uni-las numa só outra vez é voltar às raízes. Já aqui, de algum modo, estabelece que lhe interessa uma concepção circular da história, anacrônica, como modo de uso, leitura e escrita do *ensaio*.

Pode-se notar isso, por exemplo, no terceiro livro da série **Enciclopédia**, que parte de um contato pleno e uma contaminação direta

¹⁹ Em entrevista para o jornal **Rascunho** [Curitiba, 05. Jan. 2010], perguntado acerca do uso notório de um pensamento mais reflexivo em sua literatura, algo muito próximo da filosofia, como uma armadilha contra o senso comum, Gonçalo M. Tavares responde que: “Pensar é ainda um dos atos de resistência do ser humano. Não concebo qualquer ato humano sem o pensamento, mas é evidente que este pode se expressar de muitas formas. Na antiguidade clássica, a filosofia e a poesia estiveram juntas, eram a mesma coisa, mais tarde se separaram. Juntar as duas de novo é voltar às raízes, não é ser vanguardista.”

com os trabalhos da escritora Maria Gabriela Llansol, da professora e filósofa Maria Filomena Molder e do pensamento de María Zambrano à procura de uma libertação daquilo que ainda nos sobrevive como humano: “O actuar segue-se ao conhecer” [ZAMBRANO, 1995, p. 189]. Nele, há um pequeno texto intitulado “Método é desvio” que inscreve o vestígio do método – a formação de *duos* – que Gonçalo M. Tavares aos poucos começa a compor a partir de certos confrontos com a modernidade [como no caso de Bernardo Soares, que usei como exemplo] e no que entende como contágio. A expressão é retirada de Walter Benjamin e anotada por Molder e, depois, por sua vez, anotada por Gonçalo M. Tavares como ponto de partida para a sua breve nota. Diz ele:

“**Método é desvio**”, escreve Walter Benjamin, citado por MFM.

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

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

O relevante, o pressentimento: interferir nos vestígios é interferir na coisa que lhes deu origem. Um escritor cuja curiosidade sai da folha que está em frente de si no momento em que escreve? O olhar desviado desvia. Porque o escritor não é um leitor que depois de ler a frase pode desviar os olhos para um sítio inexistente e ficar por aí largos minutos ou mesmo horas, num devaneio imaterial. Para o escritor, pelo contrário, os devaneios deverão ser concretos; de tal forma

materializáveis que possam ser colocados em sacos de plástico. O escritor está a fazer o que ainda não foi feito. O leitor pode pousar o livro, a frase não foge; o escritor odeia o acto de pousar, porque pousar é não fazer, e não fazer o que ainda não foi feito é um erro. Não fazer é o maior pecado. [TAVARES, 2009a, p. 75-76]

As anotações de Gonçalo M. Tavares seguem a proposição aberta por Bernardo Soares, de um relato íntimo sem unidade para dar corpo ao incorpóreo, para atribuir-se um corpo de pensamento leve e sutil, um corpo desobediente, quando o método é desvio na composição do tal espírito livre e limítrofe que roça uma espécie de invenção, de ficção singular, imaginada, como uma forma de “manter a alma alegre em meio a muitos males” [NIETZSCHE, 2005b, p. 8]. Tanto é que esta série procura se abrir como corpo desobediente e se estabelece também a partir da terminologia de “enciclopédia”: uma autonomia da sua escrita, herdada como leitor, sem desfazer a autonomia daquilo que toma posse. Para Barthes, o que chama a atenção na enciclopédia é que ela propõe um mundo sem medo, e é exatamente através da anotação do medo que o corpo desobediente e intenso comparece na enciclopédia de Gonçalo M. Tavares. Ora, o segundo volume da série se chama **Breves notas sobre o medo**, e nele há uma passagem intitulada *Sobre a hipótese mais baixa de continuar humano* em que ele escreve: “ali vai o homem e ali, mais abaixo, o animal” [TAVARES, 2007b, p. 63]. Diz a anotação:

Entre um animal e o homem claramente distingue, olhando apenas para o exterior, a cabeça de um e de outro; a cauda que no humano nunca aparece; a roupa que jamais apresenta dimensões adequadas ao animalesco — mesmo

que as medidas sejam, com rigor, as certas; e ainda o modo de falar, claro, que num — no homem — pode ser expresso em milhares de Línguas e sons e no outro — no animal — se assemelha a infantis gatafunhos verbais. Sabes, pois — olhando até distraidamente —, dizer — e como isso te orgulha —: ali vai o homem e ali, mais abaixo, o animal.

No entanto, por vezes são os gestos — de um e de outro — que confundes. De tal maneira que, se fosse possível conceber dois tipos de seres sem forma nem linguagem, mas com movimento, homem e animal pertenceriam — juras — à mesma inclinação; inclinação, quase desesperada, para amar umas coisas e fugir de outras. Se esquecermos, dizes, a estética e a frase, estaremos face a uma comunidade de desejos e medo.

E isso mostra que — se quiseres — em pouco tempo conseguirás rastejar como o mais hábil dos répteis. [TAVARES, 2007b, p. 63]

Esta operação do indistinto entre o homem e o animal pode ser lido no que Giorgio Agamben comenta, a partir de Kojève, como *o aberto*, ao dizer que o corte entre o humano e o animal se estabelece fundamentalmente no interior do homem e que o que se deve reparar de um modo novo é a própria questão do homem e, principalmente, do humanismo. Diz ainda que em nossa cultura o homem foi sempre pensado como uma articulação e uma conjunção de um corpo e de uma alma, de um vivente e de um *logos*, de um elemento natural [que seria o animal] e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Ele chama atenção que temos que aprender a pensar o homem de outro modo, muito mais como aquele que resulta da desconexão desses elementos, e investigar de perto não mais o mistério metafísico dessa conjunção, mas o mistério prático e político da separação. A pergunta que faz e a tentativa de fazê-la ressoar é: “Que és el hombre, si es siempre el lugar –

y la vez, el resultado – de divisiones y cesuras incesantes?" [AGAMBEN, 2010, p. 28] Nietzsche, por sua vez, diz que receia “que os animais vejam o homem como um semelhante que perigosamente perdeu a sadia razão animal – como o animal delirante, o animal ridente, o animal plangente, o animal infeliz” [NIETZSCHE, 2001, p. 176-177]. No Fragmento de Gonçalo M. Tavares há não só um enfrentamento entre ciência e desejo, mas também entre a interferência do homem no mundo natural, numa tentativa de minar a natureza, e sempre com possibilidades incomuns a uma inclinação desesperada. Esta paisagem enciclopédica descrita no fragmento, claramente indistinta entre o animal e o homem, refaz-se nos gestos de um que aparecem no outro e, principalmente, no que declinam nesses gestos entre o amor e a fuga, o que o mundo social aceita e o que o mundo natural permite, procedimento que Gonçalo M. Tavares parece praticar como *o aberto* que trata Agamben desde o seu **A temperatura do corpo** ao ler a pintura de Picasso como sistema de libertação da forma e do pensamento [como já comentei na *Parte um* desse trabalho].

Por outro lado, é importante reparar que, para Barthes, é na paisagem enciclopédica que nunca se está sozinho, nela há sempre um produto fraternal do homem consigo mesmo a partir de seu outro: o objeto autônomo passa a ser “a assinatura humana do mundo” [BARTHES, 2004b, p. 106] e a enciclopédia, como tal, “um saber de apropriação” [BARTHES, 2004b, p. 109]. Ele complementa dizendo que a “imagem enciclopédica é humana, não somente porque o homem aí está figurado, mas também porque constitui uma estrutura de informações” [BARTHES, 2004b, p. 112]. Barthes defende a tese de

que o didatismo da enciclopédia é ambíguo, porque a prancha detém uma língua radical feita de conceitos, todos puros, sem palavras de ligação ou sintaxe.

Retomando o terceiro livro da série, **Breve notas sobre as ligações**, que parte de trechos dos trabalhos de Llansol, Molder e Zambrano, as ligações passam a ser pensadas como aproximação, acordo, pacto e trama, o que desfaz a ideia de Barthes de entender a enciclopédia sem palavras de ligação. E é de se prestar atenção: no livro de Gonçalo M. Tavares, *ligações* também indicam curvas traçadas no ar, ligadas entre aquele que escreve e aquele sobre quem escreve, num papel por quem aprende a escrever, uma espécie de primeiro exercício para formar as letras. Enquanto esses trabalhos, dos quais Gonçalo M. Tavares toma posse, se impõem como uma resistência ao sentido, Barthes avisa e nos lembra que a resistência ao sentido é o paradoxo que faz com que a linguagem da prancha enciclopédica se torne completa, o que ele chama de “linguagem adulta” [2004b, p. 114], o que, por outro lado, contrasta, numa deliberação, com o primeiro exercício, o gesto da criança que forma letras movida por um vestígio natural da mão. Mas Barthes também afirma: “Pode-se até precisar melhor a que se reduz o homem da imagem enciclopédica, qual é, de certo modo, a essência mesma de sua humanidade: são suas mãos.” E, como complemento: “Não se acaba facilmente com a civilização das mãos” [2004b, p. 111]. O trabalho de Llansol, a escritora portuguesa que optou pela linha vazia e pela distância, por exemplo, por dentro das ligações paradoxais da escrita de Gonçalo M. Tavares, remete ao tanto que o sentido do relato íntimo é enviesado para a “cena fulgor”, o que ela também chama de

“apropriação desapropriante” [posse e desposseção] ou um traço, um vestígio, como faz no seu livro brevíssimo intitulado **Hölder, de Hölderlin**, um encontro com o destino todo concentrado na composição de intimidade: “Hölderlin sentou-se silencioso à minha frente que sou casa – não disse nada – mas eu conhecia os seus verdadeiros pensamentos pela inconstância do seu olhar; olhar que me era dirigido, longa e baixa, que terminava nas paredes, e principiava nas janelas” [LLANSOL, 1985, p. 8].

Uma das ideias de Gonçalo M. Tavares em todo o seu trabalho parece ser a de cumprir a enciclopédia como uma ficção efetiva de origem, a escrita como a origem de outra subjetividade entre choques, surpresa e desassossego que tanto pode vir das escolhas para compor as séries como de uma trajetória da intimidade e de uma *extimidade*, como por exemplo as três autoras de **Breves notas sobre as ligações**; quanto da deformação da forma ou do gênero, da narrativa ficcional e do ensaio, e das formulações em torno da ciência e da filosofia [como no caso da anotação que trata do que pensa sobre o poema, logo a seguir]. O importante é retomar e refazer o princípio de colisão que vem da modernidade entre poética e técnica. Eis aí, talvez, o que se pode chamar de “civilização das mãos”. Como o que disse Perniola da escolha de Heidegger ao decidir estudar Hölderlin: “Parece então que Heidegger escolhe a poesia e o pensamento reflexivo contra a política, reprovando a fraqueza e a impotência desta última” [PERNIOLA, 2011, p. 81]. Gonçalo M. Tavares parece deixar à vista como funciona este seu procedimento na anotação que trata daquilo que pensa acerca do *poema* [como uma espécie de pensamento reflexivo] intitulada, a partir de duas

frases de Maria Filomena Molder, de “pensamento na palavra” e de “propagação acústica”. A anotação traz um indicativo de seu procedimento contaminado pela imaginação, um modo de uso de como ler/ver e escrever a palavra, a frase; como fazer a escrita acompanhar uma oscilação do corpo que é capaz de dançar, quando o poema vem da curva sinuosa e perigosa da floresta em contraponto à curva matemática da arquitetura das cidades, por exemplo, e armando uma ambivalência entre a saúde e a doença:

“pensamento na palavra” e “propagação acústica” [MFM] do poema.

O poema é uma substância que remete para as surpresas da física. Um verso avança como se fosse uma coisa com electrões e desassossego. Tem núcleo, uma carga positiva e uma carga negativa.

O verso terá ainda de ser um medicamento para a linguagem, algo que traz de volta a saúde perdida nas frases de circunstância, nos lugares-obscenamente-comuns, lugares prostituídos da linguagem. Um medicamento natural, o verso, um elemento benéfico, sem efeitos secundários; a língua doente deverá recebê-lo de braços abertos. Um espaço entre duas palavras que habitualmente estão ligadas [lugar-comum] permite a interferência, ali, no meio, de uma outra palavra [ou mais] que desequilibra o óbvio. Por exemplo: em vez de lugar-comum —, ligação comum entre as palavras lugar e comum — depois de abrir espaço entre elas [entre essas duas palavras] introduzir uma outra, uma pequenina, pouco ruidosa. Por exemplo: menos. Ficaremos então com: lugar-menos-comum. Um bom lugar para uma palavra.

E mesmo dentro de um poema pode existir — nesse lugar incomum — um outro lugar-menos-

comum: um verso central, intenso, que desequilibre.

A linguagem não pode ser um lugar de comunidade, de comunicação na pólis; a linguagem terá de ser o lugar do indivíduo, da incomunicação, do isolamento: a frase que me isola é a frase que me conhece, é a frase que me faz conhecer. As frases têm um lugar privado, não comunitário, ou então não são as minhas frases. Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem necessidade de comunicar, sem o pressentimento do negócio que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial: para vender e comprar precisamos de nos encontrar num sítio comum, utilizando palavras comuns, não individuais. Ninguém faz negócios com o que não compreende. Compreender para fazer negócio; retirar a ambigüidade à frase.

Frases que não surgem por instinto negocial.

Frases que vêm da floresta. [TAVARES, 2009a, p. 77-79]

2.3 O contemporâneo, a aventura, o tonto

Outras perspectivas abertas pela oscilação da escrita de Gonçalo M. Tavares são as questões em torno do contemporâneo ao tomar o *ensaio* como uma aventura, e aventura no sentido do que disse Georg Simmel, que “a forma da aventura, em sua acepção mais genérica, pode ser assim expressa: ela extrapola o contexto da vida” [SIMMEL apud SOUZA e ÖELZE, 1998, p. 171-172]. E ainda que a aventura “é um corpo estranho em nossa existência, que, no entanto, é de alguma forma ligado ao centro. O externo é, mesmo via um longo e não habitual desvio, uma forma do interno” [1998, p. 171-172]. Diz ele, numa

passagem maior, da relação entre a aventura e a arte, o aventureiro e o artista:

[...] a relação profunda do aventureiro com o artista, e talvez também o fundamento da inclinação do artista pela aventura, pois a essência da obra de arte é que ela recorta um pedaço da linha infinitamente contínua da plasticidade e da experiência, o solta da conexão com este e com aquele lado e lhe dá uma forma auto-suficiente, determinada a partir de um centro interno, e por de mantida unida. O fato de uma parte da existência - entrelaçada na ininterruptão desta - ser, todavia, sentida como uma totalidade, como uma unidade acabada, constitui a forma comum à obra de arte e à aventura. E em função dela ambas são sentidas - em toda parcialidade e casualidade dos seus conteúdos - como se em cada uma delas de alguma maneira se resumisse e se esgotasse a vida toda. E isto parece acontecer não de um modo pior, mas sim de um modo mais perfeito, porque a obra de arte se coloca do lado oposto da vida, uma realidade, e a aventura se coloca do lado oposto da vida, como um processo ininterrupto, que entrelaça compreensivelmente todo elemento com seu vizinho. Justamente porque a obra de arte e a aventura se opõem à vida [mesmo que nos mais distintos significados do *oposto*], uma e outra são análogas à totalidade de uma vida, como é representado em um pequeno corte e na densidade da experiência do sonho. Por isso o aventureiro é também o exemplo mais forte do homem a-histórico, do ser do presente. [SIMMEL apud SOUZA e ÖELZE 1998, p. 173]

A aventura, vista desta maneira como propõe Simmel - a partir de um impasse de opostos entre a arte e a vida, a aventura e a vida -, interessa porque é uma proposição paradoxal que nos coloca frente a frente com o "*Gegenüber*", ou seja, "perante", "estar diante de", e com

a aventura do corpo contemporâneo e a-histórico trazido pela escrita de Gonçalo M. Tavares, ao tentar compô-la como uma *dança*, com os seus desdobramentos entre método e erro, movimento esférico oscilante e contato, imaginação e paradoxo.

Essa aventura é também o que pode nos levar a um infinito do que não sabemos, acerca do quê e de quem somos contemporâneos como homens de uma pós-história e, ao mesmo tempo, homens do presente. É possível pensar numa série de interrogativas em deriva acerca do que é ser contemporâneo – quando e onde somos contemporâneos, do quê somos contemporâneos, o que significa ser *contemporâneo de*, do que precisamos dar conta como contemporâneos – que estão presentes na escrita de Gonçalo M. Tavares. E a questão nem é compreender, mas muito mais imprimir sobre o tempo de agora alguns vetores de articulação que ressoam de sua literatura ao pensá-la como um corpo desobediente, um corpo intempestivo e alargado em direção à ficção do *espírito livre*. Giorgio Agamben, por exemplo, faz algumas dessas interrogações no seu texto “Che cos’è il contemporaneo?”, e parte da frase de Roland Barthes: “O contemporâneo é o intempestivo”, que, por sua vez, parte da leitura que fez das “Considerações intempestivas” de Nietzsche:

[...] esta consideração é intempestiva porque procuro compreender como sendo um mal, um defeito, uma carência, algo que a época atual se orgulha a justo título, sua cultura histórica [*historische Bildung*], porque acho inclusive que estamos todos corroídos por uma febre historicista [*historische Fieber*] e porque deveríamos, pelo menos, ter consciência disso. Mas, se Goethe tinha razão de dizer que cultivamos ao mesmo

tempo nossos vícios e as nossas virtudes e se é verdade, como alguém disse, que uma virtude hipertrofiada – tal como é, na minha opinião, o sentido histórico [*historiche Sinn*] da nossa época – pode, assim como um vício hipertrofiado, provocar a ruína de um povo, então, que me permitam falar sobre isso.” [NIETZSCHE, 2005c, p. 69]

e

Este é exatamente o princípio sobre o qual o leitor é convocado a refletir: *o elemento histórico e o elemento a-histórico são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de um povo, de uma cultura.* [NIETZSCHE, 2005c, p. 74]

O ponto, para Agamben, a partir de alguns apontamentos de Nietzsche, como os citados acima – *um empenho permissivo para falar sobre isso* e os *elementos históricos e a-históricos* –, é como se pode manter fixo o olhar ao nosso tempo e, como, desta maneira, ver o escuro: “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de escuro que provém do seu tempo” [AGAMBEN, 2009, p. 64]. Para ele, enfrentar o presente é uma questão de coragem porque o presente é o nosso tempo mais distante, a nossa fratura, que não pode nos alcançar. O presente é uma espécie de compromisso secreto entre o arcaico e o moderno, e a chave do moderno fica escondida no imemorial e no pré-histórico. Diz ainda que se faça urgente a intempestividade, o anacronismo, e que a via de acesso ao presente tem a forma de uma arqueologia que não regride a um passado remoto, mas a tudo aquilo que não podemos viver agora, o não-vivido. É preciso dirigir uma

atenção a este não-vivido, que esta é a vida do contemporâneo [AGAMBEN, 2009, p. 69-70]. Tanto que, de outra maneira, Nietzsche ainda afirma noutro trecho de sua “II Consideração Intempestiva”:

Na verdade, só quando o homem pensa, medita, compara, separa, aproxima, é que ele pode delimitar este elemento a-histórico, é somente aí que um raio luminoso surge no seio desta nuvem envolvente, é somente aí que ele é forte o bastante para utilizar o passado em benefício da vida e para refazer a história com os acontecimentos antigos, é somente aí que o homem se torna homem: o excesso de história (*ein Uebermasse Von Historie*), ao contrário, mata o homem, e, sem este invólucro de a-historicidade, ele jamais poderia ter começado ou pretendido começar a existir. Que ações poderiam os homens realizar sem ter previamente penetrado nesta bruma do a-histórico? [NIETZSCHE, 2005c, p. 75]

É neste sentido que é possível dizer, como sugere Agamben, “o meu tempo” [AGAMBEN, 2009, p. 71], para abrir nele uma cesura, uma descontinuidade, para *ler/ver* uma relação especial entre o tempo contemporâneo e os outros tempos, armar um *kairós* para possibilitar o anacronismo e o intempestivo no espaço esférico da história. A proposta da escrita de Gonçalo M. Tavares parece interpelar o excesso de história com este dito, “meu tempo”, porque se lança sobre este tempo com humor e ironia, com um esmero arqueológico para lançar um tempo contra o outro – *que não regride a um passado remoto, mas a tudo aquilo que não podemos viver agora, o não-vivido*, como diz Agamben – e num uso proposto desse artifício da arqueologia como perturbação e corrosão de alguma marca de poder, num distanciamento provocado pelo deslocamento de qualquer sentido fixo e de qualquer permanente

para se ler a história. É possível ler isso num de seus livros de título mais irônico, **O homem ou é tonto ou é mulher** [2002]. Desde o título, o deslocamento do termo, avatar da história ocidental, *homem*, para uma definição imprudente e desmanchada, “ou é tonto ou é mulher”, coloca a leitura numa costura sem opções, porque a repetição da conjunção “OU” projeta a leitura para um sem saídas entre um “E” outro: “é tonto”, “é mulher”.

Pedro Eiras, professor e crítico português, em seu livro **A moral do vento – ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares** – um estudo acerca do trabalho de Gonçalo M. Tavares –, numa passagem sobre **O homem ou é tonto ou é mulher**, se pergunta se estamos diante de uma revolução por causa da avaria das células do corpo aparentemente definitivo do centro da história: o homem. E depois: se células avariadas, como funciona este corpo? E complementa: “Ou será que o corpo em revolução é um corpo que deixa de funcionar, de ser funcional, de ter funções, serviços? Para que serve este corpo? Resposta: não serve para nada, porque não serve nenhum senhor. Revolução?” [EIRAS, 2006, p. 91] Pedro Eiras nos remete a um problema que Gonçalo M. Tavares salienta o tempo inteiro em seu trabalho: que o corpo que parece interessar a sua escrita é exatamente um corpo em revolução, um corpo que se aventura como forma de escrita em busca de um tempo ausente. E isto é um direito da literatura à revolução pensada como uma avaria das células da forma, um *impulso morfológico*, o que emancipa a forma a partir de uma desobediência a suas próprias células. Por isso pensar a literatura como um corpo desobediente e que *dança* sobre a história a partir de um sem número de células avariadas. Ler isto

como uma avaria se dá também diante da possibilidade de ler este *tonto* como aquele que seria o contrário do anjo, ou um anjo torto,²⁰ um anjo

²⁰ Em torno da idéia do anjo torto é possível indicar não só o “anjo da história” da tese 9 de Walter Benjamin do documento intitulado **Sobre o conceito da história**, elaborado a partir do quadro e, principalmente, do traço de Paul Klee ao compor a figura do *Angelus Novus*: com o rosto voltado para o passado para dar a ver uma cadeia de acontecimentos e apontar a “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” [BENJAMIN, 1985, p. 226]; o que o impele para o futuro em meio a essas ruínas é o progresso. Nos anos 1970, no Brasil, Torquato Neto escreve o poema “Let’s Play That”, para lançar um desafio ao seu tempo: “quando eu nasci / um anjo louco muito louco / veio ler a minha mão / não era um anjo barroco / era um anjo muito louco, torto / com asas de avião / eis que o anjo me disse / apertando a minha mão / com um sorriso entre dentes / vai bicho desafinar / o coro dos contentes / let’s play that.” [NETO, 1982, s/p] Há ainda um poema de Mário Quintana intitulado “O anjo Malaquias”, do livro **Sapato Florido** [publicado em 1948], que de certa maneira recompõe a figuração do anjo torto ao estreitar a relação entre monstro, santidade, homem, anjo e literatura, num desenho do anjo com as asas brotadas na bunda: “O Ogre rilhava os dentes agudos e lambia os beiços grossos, com esse exagerado ar de ferocidade que os monstros gostam de aparentar, por esporte. / Diante dele, sobre a mesa posta, o Inocentinho balava, imbele. Chamava-se Malaquias – tão pequenino e rechonchudo, pelado, a barriguinha pra baixo, na tocante posição de certos retratos da primeira infância... / O Ogre atou o guardanapo ao pescoço. Já ia o miserável devorar o Inocentinho, quando Nossa Senhora interferiu com um milagre. Malaquias criou asas e saiu voando, voando, pelo ar atônito... saiu voando janela em fora... / Dada, porém, a urgência da operação, as asinhas brotaram-lhe apressadamente na bunda, em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros. Pois quem nasceu para mártir, nem mesmo a Mãe de Deus lhe vale! / Que o digam as nuvens, esses lerdos e desmesurados cágados das alturas, quando, pela noite morta, o Inocentinho passa por entre elas, voando em esquadro, o pobre, de cabeça pra baixo. / E o homem que, no dia do ordenado, está jogando os sapatos dos filhos, o vestido da mulher e a conta do vendeiro, esse ouve, no entrechocar das fichas, o desatado pranto do Anjo Malaquias! / E a mundana que pinta o seu rosto de ídolo... E o empregadinho em falta que sente as palavras de emergência fugirem-lhe como cabelos de afogado... E o orador que pára em meio de uma frase... E o tenor que dá, de súbito, uma nota em falso... Todos escutam, no seu imenso desamparo, o choro agudo do Anjo Malaquias! / E quantas vezes um de nós, ao levantar o copo ao lábio, interrompe o gesto e empalidece... – O Anjo! O Anjo Malaquias! – ... E então, pra disfarçar, a gente faz literatura... e diz aos

sem mensagem [como já aponte na *Parte um*], mas principalmente aquele que retoma a literatura como um direito do aparentemente mais fraco, e aí não só tal qual o *anticristo* de Nietzsche, mas principalmente tal qual o *idiota* de Dostoiévski, o Príncipe Michkin, que oscila entre Quixote e Cristo e, principalmente, o conhecido personagem de Herman Melville, o *Bartleby*, o escrevente, o copista, o escriturário. Para Giorgio Agamben, a partir das narrativas de Franz Kafka e de Robert Walser, este tonto é o que ele chama de “ajudante” ou “assistente”, esta figura permeável ou este “coringa placentário”; diz ele das personagens de Kafka e depois das de Walser, por exemplo:

Nos romances de Kafka, deparamo-nos com criaturas que se definem como “ajudantes” [*Gehilfen*]. Mas parecem incapazes de proporcionar ajuda. Não entendem de nada, não têm “aparelhos”, só conseguem aprontar bobagens e infantilidades, são “molestas” e, às vezes, até “descaradas” e “luxuriosas”. Quanto ao aspecto, são tão semelhantes que se distinguem apenas pelo nome [Artur, Jeremias], assemelhando-se entre si “como serpentes”. Contudo, são observadores atentos, “ágeis”, “soltos”; têm olhos cintilantes e, contrastando com seus modos pueris, rostos que parecem de adultos, “de estudantes, quase”, e barbas longas e abundantes. Alguém – não se sabe direito quem – os confiou para nós, e não é fácil livrar-se deles. Em suma, “não sabemos quem são”; talvez sejam “enviados” do inimigo [o que explicaria por que insistem em ficar à espreita e espiar]. [AGAMBEN, 2007, p.31]

e

amigos que foi apenas uma folha morta que se desprende... ou que um pneu estourou, longe... na estrela Aldebaran...” [QUINTANA, 2005, p. 147]

Da mesma índole são também os assistentes de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável. Se estudam – e parece que estudam muito –, fazem-no para tirar um zero bem redondo. E porque motivo deveriam colaborar com o que o mundo considera sério, quando na verdade não passa de loucura? Preferem passear. E se, caminhando, encontrarem um cão ou outro ser vivo, cochicham: “não tenho nada para te dar, querido animal; de bom grado o daria, se o tivesse”. A não ser que, ao final, se deitem sobre um prado para chorar amargamente sua “estúpida existência de ranhentos”. [AGAMBEN, 2007, p.33]

São estes ajudantes que conseguem “concluir nada, e ficam geralmente sem o que fazer” [AGAMBEN, 2007, p. 31-32]; parecem todos destinados a não deixar o menor rastro exatamente porque não querem nada, nem poder, nem a lei, nem ser. Parecem muito mais provocar a si mesmos uma falta de relação, talvez como marcas da cultura contemporânea –, mas também, ao mesmo tempo, como figuras que ao espreitar consigam deixar algum vestígio terrível e sutil de existência, uma espécie de inscrição mínima das suas experiências de proximidade inexplicáveis. Num trecho de um ensaio intitulado **Da Estupidez**,²¹ resultado de uma conferência pronunciada em Viena em março de 1937, Musil afirma que:

²¹ Em minha dissertação de mestrado há um longo capítulo em que trato exata e detalhadamente da questão do estúpido nos personagens de Evandro Affonso Ferreira a partir de Robert Musil, Agamben, Foucault e Melville. Neste capítulo digo, a certa altura, que o escritor austríaco criou uma das personagens “estúpidas” das mais interessantes da história da literatura ocidental no seu romance intitulado **O homem sem qualidades**; como disse Blanchot acerca desse personagem: “o homem qualquer, e mais profundamente o homem sem

A estupidez honesta é um pouco lenta em compreender, não tem a ‘compreensão fácil’, como se diz. Pobre em representações e em vocabulário, não sabe muito bem como se servir dele. Prefere o banal, cuja freqüência torna a assimilação mais fácil; e quando assimila qualquer coisa, não tem muita predisposição para consentir que lhe retirem logo em seguida, nem para permitir que a analisem, ou para jogos de ambigüidade em relação a ela. Tem, de resto, uma boa parte das ‘faces felizes’ da vida! Parece sem dúvida muitas vezes confusa na sua reflexão, facilmente paralisada por qualquer nova experiência; de imediato, agarra-se ao que é acessível aos sentidos, àquilo que ela pode, de algum modo, contar pelos dedos. Numa palavra, é a brava ‘pura estupidez’; e se ela não se mostrasse por vezes desesperadamente crédula, confusa e incorrigível, seria um fenômeno absolutamente agradável. [MUSIL, 1994, p. 29]

Por outro lado, Musil se refere à “pura estupidez” ou à estupidez “autêntica” como sendo também uma estupidez reveladora, surpreendente e criativa quando diz, por exemplo: “A estupidez ingênua é muitas vezes uma autêntica artista.” [MUSIL, 1994, p. 30] O que, segundo ele, explica o fato de que esse “espírito do idiota” tenha sido representado com tanto prazer pela literatura. Daí é que podemos pensar o entrecorte às avessas do príncipe Michkin, do romance de Dostoiévski, **O Idiota**, que foi publicado pela primeira vez em 1869, que toma como referência as vertigens do Dom Quixote, de Cervantes,

essência, um homem que não aceita cristalizar-se num caráter, nem fixar-se numa personalidade estável” [BLANCHOT, 2005, p. 201] – Dissertação defendida neste Programa de Pós-Graduação, em fevereiro de 2008, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Medeiros, acerca do trabalho de composição nas narrativas de Evandro Affonso Ferreira [no prelo, a sair em livro ainda este ano pela Dobra Editorial, de São Paulo com o título **Arquivo debilitado – o Gesto de Evandro Affonso Ferreira**].

ao sugerir que pelo fato simples de ser honesto, bondoso e romântico todos teimam em achar que o príncipe não passa de um idiota. Ainda segundo Musil, este tipo de estupidez, “honesta”, mais perto da figura do poeta ou esta estupidez desconcertante, “desesperadamente crédula, confusa e incorrigível”, se opõe a um segundo tipo de estupidez, “a superior”, que é a mais perigosa, que corresponde a uma doença da formação, “ausência de formação, formação falhada, mal recebida, desequilíbrio entre a sua substância e a sua força” [MUSIL, 1994, p. 31]. Ela pode ainda “atingir até a mais alta intelectualidade; porque, se a estupidez autêntica é uma artista pacífica, a estupidez inteligente, que contribui para a mobilidade da vida do espírito, provoca sobretudo a sua instabilidade e esterilidade” [MUSIL, 1994, p. 31].

Para Sloterdijk a questão entre Dostoiévski e Nietzsche, por exemplo, é reveladora porque estabelece uma igualdade entre aquilo que ele chama de “idiologia”, de um lado, e da “doutrina del salvador”, do outro [SLOTERDIJK, 2009, p. 428]. No mundo moderno a hierarquia pertence ao anjo e o rasgo de igualdade ao idiota. Numa imemorial compenetração [uma íntima persuasão], diz ele, o sujeito idiota pode se comportar tanto como ele mesmo quanto como um duplo de si mesmo e é, principalmente, um complemento de intimidade, “un complementador íntimo”, [SLOTERDIJK, 2009, p. 429] de qualquer outro que venha a encontrar: “El idiota se placentaliza a si mismo” enquanto dispõe de “una idiotez noble, que se manifesta en una servicialidad y disponibilidad prehumana-sobrehumana” [SLOTERDIJK, 2009, p. 429]. Num ponto, para Sloterdijk, o exemplo do idiota de Dostoiévski parece servir a todo um desdobramento de enxertos, derivações e

contaminações que vêm depois dele num trânsito da modernidade, exatamente porque está sempre a disposição de UM OUTRO como complementar:

La genialidad filosófico-religiosa de Dostoievski muestra que él fue el primero en reconocer y en examinar con toda minuciosidad la oportunidad de transferir la cristología de la angelética a la idiótica. Precisamente porque el mundo moderno está saturado del ruido de los mensajeros de los partidos de poder y del estruendo artístico del gènio, que llaman la atención sobre sus obras y sistemas delirantes, la diferencia religiosa ya no puede señalarse convincentemente desde la figura del embajador. El Dios presente no puede alcanzar a los mortales como enviado, sino solo como idiota. El idiota es un ángel sin message: un íntimo complementar, sin distancia, de todos los seres que casualmente encuentra. También su aparición es escénica, pero no porque personifique en el, más acá un fulgor transcendente, sino porque, en medio de una sociedad de representantes de papeles y de estrategias del ego, él encarna una ingenuidad inesperada y una benevolencia que desarma. [SLOTTERDIJK, 2009, p. 426-427]

Os personagens de Gonçalo M. Tavares, como este narrador-personagem-poeta que não traz mensagem alguma de **O homem ou é tonto ou é mulher**, que pode ser lido nessa tradição dos idiotas, ajudantes e estúpidos como descrevi acima, constrói-se numa espécie de monólogo entre humor e contrassenso por dentro de uma escrita que procura fazê-lo um poeta permeado por essa estupidez desconcertante, uma escrita que procura fazê-lo um bom dançarino,²² ou seja, que possa

²² Em alguns trechos de **O homem ou é tonto ou é mulher**, como exemplo, podemos entender melhor este movimento a que chamo de uma escrita que

fazê-lo “dançar sem parecer ridículo” [TAVARES, 2005b, p. 61]; isto, provavelmente, como em todo trabalho de Gonçalo M. Tavares, para acompanhar os passos da sugestão de outro aparentemente tonto e estúpido, que seriam o *anticristo* e o *Zaratustra* de Nietzsche. Vejamos o que diz, por exemplo, este segundo personagem de Nietzsche em três passagens: 1] “Somente dançando, eu sei falar em imagens das coisas mais elevadas” [NIETZSCHE, 2006a, p. 143]; 2] “Um pouco de sabedoria, é possível; mas esta bem-aventurada certeza eu achei em todas as coisas: que é ainda com os pés do acaso que elas preferem – *dançar*” [NIETZSCHE, 2006a, p. 202] 3] “Assim quero o homem e a mulher: capaz para a guerra, um, capaz para a procriação, a outra, mas capazes ambos de dançar com cabeças e pernas. E reputemos perdido o dia em que não se dançou nem *uma* vez! E digamos falsa toda verdade que não teve, a acompanhá-la, nem *uma* risada!” [NIETZSCHE, 2006a, p. 251]

Assim, se retomamos a questão do estúpido em **O homem ou é tonto ou é mulher**, é possível pensar a partir do que disse Blanchot da personagem de Robert Musil, “o homem qualquer” e “o homem sem

procurar fazer o seu narrador-personagem um poema fora da história exatamente porque seria capaz de dançar, porque se quer um bom dançarino. No fragmento 9, ele diz: “Gostaria que ela voltasse. // Quando ela está eu sofro muito, / mas também danço muito. / Sofro 50 e danço 150. / Fico a ganhar 100 de dança. / Por isso é que quero que ela volte” [TAVARES, 2005b, p. 21]. Depois, num trecho do fragmento 21, emenda: “Não sou um anarquista, mas também não sou parvo. / Conheço-os bem. / Sei bem o que eles querem. / Quando vou trabalhar levo só a pele. Por dentro fico em casa a dançar. // Já vos disse que adoro dançar? // Já devo ter dito.” [TAVARES, 2005b, p. 38] Ou ainda no fragmento 34: “Sou muito mais poderoso que os reis porque não sou obrigado / a reinar. / Além disso posso dançar em qualquer situação / sem parecer ridículo. / E qual é, afinal, o rei que o consegue? / Dançar sem parecer ridículo” [TAVARES, 2005b, p. 61].

essência”, o homem que não se cristaliza num caráter nem se fixa numa personalidade estável, o homem que *não*, talvez. Mas Blanchot chama a este homem, também, de o homem sem particularidades, logo, este seria o que ele também nomeia como o homem possível:

O homem sem particularidades não é pois uma hipótese encarnada pouco a pouco. Pelo contrário: é uma presença viva que se torna um pensamento, uma realidade que se torna utopia, um ser particular descobrindo progressivamente sua particularidade, que é a de não a ter, e tentando assumir essa ausência, elevando-a a uma busca que faz de si um novo ser, talvez o homem do futuro, o homem teórico, cessando enfim de ser para ser autenticamente o que é: um ser somente possível, mas aberto a todas as possibilidades. [BLANCHOT, 2005, p. 205]

No fragmento que abre este livro de Gonçalo M. Tavares, grafado apenas como “1.”, verifica-se uma variação dessa condição do tonto entre o *homem que não* e o *homem possível*, uma figura permeável por sua condição demasiado humana, muito próximo do que sugere Nietzsche ao propor ler esta condição como a de um espírito tornado livre: “Eu conheço *mais* o homem... Em nenhum outro sentido a expressão ‘espírito livre’ quer ser entendida: um espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse” [NIETZSCHE, 2008a, p. 69]. É assim que este narrador-personagem de Gonçalo M. Tavares, aos poucos, vai se postulando como um homem teórico, aquele que pratica o poder da ficção entremeado pela formulação do pensamento que está na prática do ensaio, logo, ao mesmo tempo, postula-se também como um homem do futuro, aberto a todas as possibilidades entre a máquina e a poesia, logo, a ambivalência moderna: técnica / poética.

Tenho pedras no bolso.
Muitas pedras no bolso.
Troco duas pedras por uma máquina de pensar.
Quando penso dói-me a cabeça.
Daí as pedras.
Tenho 5 pedras porque penso mal 5 vezes.
Tenho 5 pedras nos bolsos.

Quero viajar.
Mas para viajar é necessário ser leve.
As pedras são pesadas.
Não consigo viajar com tantas pedras.
Tenho tantas pedras dentro da cabeça, dentro do
crânio.
Total: 5.
Daí o meu peso.
Impossível viajar com tanto peso.

Quero comprar uma máquina que pense por mim.
Tenho o livro de um filósofo.
Tenho 2 livros de um filósofo.
Um livro é uma máquina que pensa por mim
e é uma máquina barata.
Mas eu não quero que pensem por mim sempre
da mesma maneira.
O mesmo livro pensa sempre da mesma maneira.
Se eu fechar o livro, calo-me, e as pedras pesam-
me mais no crânio.
Se eu abrir o livro começo a falar, mas digo
sempre a mesma coisa.

Alguém me disse que um livro de poesia é
diferente.
É uma máquina muito mais rápida.
A cada vez que passa, passa de outra maneira.
Deve ter pés estranhos.
Pés adaptáveis à terra
Ou então capazes de a dominar.
De resto nunca li um livro de poesia.
Sou demasiado homem para isso.
Sou demasiado contemporâneo: trabalho muito.
Ler poesia para quê?

Eu trabalho muito, sou contemporâneo. Ler poesia para quê?
[TAVARES, 2005b, p. 7-8]

Nietzsche diz que “não se pode excluir a *dança*, em todas as formas, da *educação nobre*; saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras; ainda tenho que dizer que é preciso saber dançar com a *pena* – que é preciso aprender a *escrever*?” [NIETZSCHE, 2006b, p. 61] O fragmento acima aponta também a precisão de uma outra tarefa do poeta: que se desdobra em *provocar movimentos circulares com estes pés e é preciso aprender a ler*. Há peso [as pedras que carrega no bolso], leveza [a necessidade de viajar], depois um hiato e um contágio entre peso [um livro de filosofia] e leveza [um livro de poesia], e o que se constata é que a separação entre poesia e filosofia é absolutamente irônica como também é a separação entre o homem e o seu tempo agora, o contemporâneo. Não permitir tocar o escuro intempestivo do contemporâneo não se evidencia na salvaguarda do trabalho excessivo; diz Nietzsche, num suplemento ao espírito livre, que “A vida tornou-se-me leve, a mais leve, quando exigiu de mim o mais pesado” [NIETZSCHE, 2008a, p. 48]. É a necessidade de contato entre poesia e filosofia, sempre inscrita por Gonçalo M. Tavares como uma articulação de sua escrita, que arremessa esta mesma escrita para o *ensaio* entre uma variedade de narradores e personagens que o tomam como uma prática daquele que é, ao mesmo tempo, muito mais do que apenas uma figuração do tonto e do idiota, mas sim um poeta sutil que se apresenta – mesmo sem mensagem – tal qual um *dançarino sutil*. Um exemplo está no narrador do último romance da série **O Reino, Aprender a rezar na era da técnica**, que diz à certa altura: “[...] os ossos da cabeça de um

tonto que não dominasse sequer a linguagem não seria diferente dos ossos de um estudioso ou de uma personalidade de acção" [TAVARES, 2007a, p. 47].

A chave de entendimento dessa questão é a indicação de que sua escrita acompanha os movimentos de um *dançarino sutil*, e isto atribui sentido a pergunta que aparece no final do fragmento: “Ler poesia para quê?” Esta pergunta, por sua vez, recupera um poema do poeta português Ruy Belo, do livro **Homem de Palavra[s]**, publicado em 1970, intitulado “Cinco palavras cinco pedras”.²³ Neste poema, Ruy Belo retoma a discussão do lugar ocupado pelo poeta inserido numa modernidade esférica, diante da vida moderna – *qual lugar da literatura, qual lugar do poeta e qual a tarefa do poeta com e a partir da linguagem* – retirada, por sua vez, da linha convulsa e inquieta da poesia portuguesa modernista praticada por todo o conjunto da heteronímia de Fernando Pessoa;²⁴ questão que Gonçalo M. Tavares não

²³ Esse livro de Ruy Belo teve uma segunda edição em 1978, e veio com um prefácio escrito pelo próprio poeta; nele, Ruy Belo afirmava escrever com os olhos postos no futuro e com toda a poesia anterior, com toda a poesia e a arte anteriores e contemporâneas por trás [BELO, 2002, p. 186]. Ele afirma também que “ninguém, no futuro, nos perdoará não termos sabido *ver*, esse verbo que tão importante já era para os gregos” [BELO, 2002, p. 188]. Em finais de 2011, em Lisboa, aconteceu um colóquio internacional em torno da poesia de Ruy Belo a partir também desse livro que, mais uma vez, foi reeditado. Este talvez seja o seu livro de poemas que mais abre e aproxima a sua poesia de uma discussão filosófica.

²⁴ No livro **Fazer, Lugar – a poesia de Ruy Belo**, Manoel Ricardo de Lima afirma acerca desta linha tensa entre os impasses da modernidade incorporados pela poesia de Fernando Pessoa e, de certo modo, a recuperação desses impasses pela poesia de Ruy Belo. Diz ele que Ruy Belo “procura pensar o mais perto possível da ambivalência proposta por Fernando Pessoa: nenhum lugar ao poema e nenhum lugar ao poeta, *nenhures* e *alhures*. O seu encontro com Fernando Pessoa está diretamente relacionado com a importância de um

só retoma como posse, como também a imprime de outra maneira por todo o seu trabalho. Ruy Belo propõe, no poema, um confronto entre tempos, uma colisão: um tempo arcaico – em que os deuses eram grandes e havia muitos versos – com um tempo agora, presente – tempo do trabalho útil e do salário –, quando toda sobra é o poema praticado por aquele que tem pés estranhos, aquele que *não*, o homem possível de tornar-se um complementador íntimo em direção ao outro:

Antigamente escrevia poemas compridos
 Hoje tenho quatro palavras para fazer um poema
 São elas: desalento prostração desolação
 desânimo
 E ainda me esquecia de uma: desistência
 Ocorreu-me antes do fecho do poema
 e em parte resume o que penso da vida
 passado o dia oito em cada mês
 Destas cinco palavras me rodeio
 e delas vem a música precisa
 para continuar. Recapitulando:
 desistência desalento prostração desolação
 desânimo
 Antigamente quando os deuses eram grandes
 eu sempre dispunha de muitos versos
 Hoje tenho só cinco palavras cinco pedrinhas
 [BELO, 2000, p. 203]

começar e da construção de um outro ato de origem por dentro de sua poesia. Tanto é que ele comenta que ‘e[...] praticamente nenhum outro nome nos foi dado, tanto que até o podemos esquecer. A poesia em Portugal era uma coisa e passou a ser uma coisa diferente depois de Fernando Pessoa. Quem não tiver compreendido isto pouco terá compreendido de poesia’ [BELO, 2002, p. 226]. [...] Neste desacerto do encontro, Ruy Belo ocupa o lugar da visita e incorpora Fernando Pessoa como um vestígio, um sulco, um traço; incorporar a tradição como um vestígio é poder matá-la. Levinas diz que “O vestígio é a inserção do espaço no tempo, o ponto em que o mundo se inclina para um passado e um tempo. Este tempo é o retiro do Outro” [LEVINAS, 1993, p. 65].” [LIMA, 2011, p. 28-30].

A conversa do fragmento de Gonçalo M. Tavares com o poema de Ruy Belo é muito interessante, desde a importância do verbo *ver* à oposição entre pedra e viagem, depois entre pedra e palavra, e da colisão entre um tempo remoto e um tempo agora. Mas, principalmente, do quanto denota a necessidade de SER LEVE, de que o poema possa tocar *a leve, a dança*, num mover-se inteiro em si mesmo: “Alguém me disse que um livro de poesia é diferente.” Gonçalo M. Tavares parece não apenas tocar a confirmação de seu plano de escrita, um círculo repetitivo para o movimento e até quando e como a sua escrita, se lida/vista como contemporânea, consegue *ser corpo e corpo fundo*, mas também aquilo que parece sempre interessá-lo, mesmo como desvio, ao remoçar as linhas da tradição cultural portuguesa da qual a poesia de Ruy Belo é parcela significativa²⁵ e expandi-las como uma imagem que luta *no e com* o tempo presente, como uma imagem esférica que se impõe como sobrevivência, da língua aos temas, a partir de um corpo fundo, de espírito livre e neutro: o do *dançarino sutil*.

²⁵ Tanto é que a conversa entre o fragmento e o poema citados, ainda cai sobre um trecho de uma fala de Ruy Belo numa entrevista, quando ele comenta acerca da tradição literária portuguesa e, principalmente, da tarefa do poeta nos dias de agora: “O patrimônio poético português constitui hoje uma tradição integrada por muitas tentativas de renovação empreendidas por escolas ou por outros poetas isolados. Tem de se escrever numa linguagem viva, caso contrário, se não morre, é porque já se nasceu morto. No actual movimento de renovação, só me não parece certo que se divida a poesia em duas partes: a poesia tradicional, que se escreveu até hoje, e a poesia experimental, concreta, neo-concreta, ‘praxis’ ou outra que é a poesia do presente e do futuro. Parece-me isso uma falta de perspectiva. Estamos tão chegados ao muro que não vemos a paisagem. Está-se é num momento em que a poesia portuguesa procura corrigir e assim criar a sua tradição. Fernando Pessoa cortou quase todas as pontes, a publicação tardia da sua obra em volume deu origem a alguns equívocos mas hoje, de novo, os poetas trabalham” [BELO, 2002, p. 25-26].

2.4 Treinar o corpo a ser FUNDO, o neutro, o *dançarino sutil*

Em um fragmento do **Livro da dança** intitulado “Planeamento e Milagre”, Gonçalo M. Tavares escreve a confirmação desse plano de gesto circular e repetitivo para compor uma escrita que faça a forma oscilar num movimento muito próximo de uma ideia da dança – e escolhe como apontamento ou resultado uma perspectiva também muito próxima do *ensaio* – e, para isso, elabora uma espécie de proposição: como *treinar para o corpo da escrita ser fundo*.

Planear Milagres e ensaiar.
 Ensaiair Milagres.
 Colaborar com deus na coreografia.
 O corpo é estranho e FUNDO.
 Treinar o corpo a ser FUNDO.
 Ser Profundo nos ENSAIOS e mostrá-lo depois à superfície.
 SER PROFUNDO no dia da EXIBIÇÃO Profunda.
 Exibição interior.
 Planear Milagres e ensaiar.
 Exibição interior.
 [TAVARES, 2001, p. 115]

O fragmento anuncia um evento, ou acontecimento, em que a escrita teria como seu próprio algo fora do comum, algo inexplicável e fora de qualquer lei da natureza: o milagre tal qual uma exibição interior da intimidade. Ficamos assim diante de um evento, de uma visão do invisível, de uma vinda, de uma visitação, de um acontecimento, de um porvir e, ao mesmo tempo, de uma anterioridade. Por isso, diz Derrida, é preciso inscrever a memória do evento para dar graças. Observar a lei para além da vista, ordenar a verdade à dívida, dar graças ao dom e à

falta, ao devido, à falha do é preciso [*il faut*]: do é preciso ver [*il faut voir*], de um resta ver [*il reste à voir*] que conota ao mesmo tempo a superabundância e a fraqueza do visível, o demasiado e o demasiado pouco, o excesso e a falência [DERRIDA, 2010, p. 36]. O fragmento experimenta e propõe, como circunstância de pensamento, retirar e impor corpo à superfície e ensaiar, num mesmo movimento, uma espécie de *profundidade*, para criar um próprio para o ensaio/para o *ensaiar* vir à superfície, dar-se a ver ou ter a possibilidade de dançar.

A ideia de escrita, para Gonçalo M. Tavares, é a ideia de uma escrita que possa dançar porque seria praticada por um espírito livre. O que aparece também muito próxima do pensamento de Nietzsche, que toma a possibilidade de dançar como uma resistência ao movimento vulgar, uma desobediência e uma potência dionisíaca. Depois, como um corpo livre e de pés ligeiros – *la gaya scienza*, o alegre saber, a afirmação da vida, a graça, “a dança nas estrelas” – que impõe desafios àquele que é o maior inimigo do homem, o “espírito de gravidade” ou o “espírito de peso”; ou ainda àqueles que são falsamente chamados de *espíritos livres*, “escravos eloqüentes e folhetinescos do gosto democrático” que, segundo Nietzsche, representa os homens sem solidão própria e sem profundidade, os “ridiculamente superficiais” [NIETZSCHE, 1992a, p. 48]. Tanto quanto define o próprio Gonçalo M. Tavares no fragmento citado acima, ao apontar para aqueles que não colaboram com deus na coreografia, que negam o milagre com o corpo,

que não treinam o corpo a ser FUNDO, que não exibem o corpo FUNDO à superfície.²⁶

Segundo Nietzsche, o que o falso “espírito livre” gostaria de perseguir com todas as forças é a “universal felicidade do rebanho em pasto verde, com segurança, ausência de perigo, bem-estar e facilidade para todos” [NIETZSCHE, 1992a, p. 48], bem como todo desejo e projeto que elaborou para pensar a arte e a filosofia modernas seria apenas o do silêncio, da quietude, do “mar liso” ou ainda do entorpecimento, da embriaguez como vingança sobre a vida, quando ela se apresenta como ausência de resistência e embotamento dos sentidos

²⁶ Importante lembrar também que o **Livro da dança**, logo no segundo fragmento, “Morte dos Antigos”, estabelece um convite para que se possa pensar essa escrita-corpo como uma poética de morte e de salvação da vida. No fragmento há uma expressão – “Coreografia da Morte” – que indica não um princípio de inocência e um material cênico de pecados ao afirmar que a morte dos antigos – entre o azar e o imprevisto – é a mesma de agora, dos contemporâneos: “morre-se” [TAVARES, 2001, p. 11], diz taxativa e categoricamente. Há também, no fragmento intitulado “Duas potências”, a reprodução de um princípio circular da história, a partir do corpo: a primeira potência seria a morte; a segunda, o corpo. A relação entre o corpo e a morte constituiu, assim, uma ideia de sublime, uma suspensão, que seria exatamente “TER no corpo o sublime do suspenso. Ter no corpo a ameaça” [TAVARES, 2001, p. 85]. A possibilidade de morte é uma ameaça para o corpo, num movimento circular dos antigos aos contemporâneos, que pode começar e confirmar um espaço também circular através da dança; é a dança que pode suspender a ameaça e “Confirmar o círculo com os pés” [TAVARES, 2001, p. 9]. No fragmento “Metodologia”, afirma que é preciso “Tornar o chão louco” [TAVARES, 2001, p. 16]. Este milagre, desviar o método e fazê-lo mais perto do erro, desviar o corpo e fazê-lo sempre perto da morte, só é possível através do espírito livre, o que provoca uma suspensão e uma transparência do corpo. No fragmento “Sobre o verdadeiro milagre”, ele volta a ideia de milagre para dizer que “O corpo que vê é todo no que aí VEM” [TAVARES, 2001, p. 110] e, antes, no fragmento “Descrição pormenorizada”, avisa da necessidade de fazer o transbordamento mínimo, do pouco, do pequeno, e propõe que o importante é “Fazer o milagre magro” [TAVARES, 2001, p. 29].

em oposição àqueles que “sofrem de superabundância de vida”,²⁷ de profundidade no corpo e no pensamento; que sofrem de vontade livre, que desejam uma arte dionisíaca, uma compreensão trágica do corpo, um corpo profundo e uma compreensão trágica da vida. Não por acaso, o *ensaio* [como leio no trabalho de Gonçalo M. Tavares, não só como forma, mas como elaboração propositiva] deseja certa *liberdade de espírito*, como sugeriu Adorno, o que se assemelha muito ao *espírito livre* do qual também nos fala Nietzsche. Em **Ecce Homo**, um livro-reação, Nietzsche comenta acerca de seu livro **Humano, demasiado humano – Um livro para espíritos livres** [1878], e diz:

Humano, demasiado humano é o monumento de uma crise. Ele se proclama um livro para espíritos livres: quase cada frase, ali, expressa uma vitória – com ele me libertei do que *não pertencia* à minha natureza. A ela não pertence o idealismo: o título diz “onde *vocês* vêm coisas ideais, *eu* vejo – coisas humanas, ah, somente coisas demasiado humanas!”... Eu conheço *mais* o homem... Em nenhum outro sentido a expressão “espírito livre” quer ser entendida: um espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse. [NIETZSCHE, 2008a, p. 69]

²⁷ Em **Nietzsche contra Wagner**, Nietzsche faz uma distinção entre dois tipos de “sofredores”, que resultam do movimento da arte e da filosofia como socorro e remédio da vida em crescimento ou da vida em declínio. Ele vai dizer que existem dois tipos de *sofredores*, os que sofrem de *superabundância* de vida, que buscam uma compreensão e perspectiva trágica da vida, tendo no conhecimento trágico e na arte dionisíaca o mais belo luxo da cultura; e os que sofrem de *empobrecimento* de vida, que necessitariam ao máximo de brandura e paz, que se encerrariam em horizontes otimistas e seguros, pouco instáveis – são os *décadents*. [1999 p. 59-60] Ou ainda, pode-se intuir, este pode ser o falso *espírito livre*, o corpo cativo, obediente e sem dança, “rapazes bonzinhos e desajeitados, a quem não se pode negar coragem nem costumes respeitáveis, mas que são cativos e ridiculamente superficiais” [NIETZSCHE, 1992, p. 48].

De alguma forma, este “espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse”, pode ser pensado ainda junto a ideia de um *corpo soberano*, na acepção de Georges Bataille, um leitor atento de Nietzsche. Bataille afirma que nada pode ser mais necessário e mais forte em nós do que a revolta, a desobediência do corpo, a suspensão da lei; que sem este sentimento não podemos amar e nem estimar nada, pois tudo leva a marca da submissão. Dessa forma, Bataille propõe, com Nietzsche, um princípio de rebeldia, um *riso insidioso* no lugar do temor, da submissão, pois é próprio da revolta não se deixar submeter facilmente [BATAILLE, 2008a, p. 227-228].

A questão que pode ser armada a partir disso é: não seria este *corpo soberano* o corpo que procura dançar por excelência? Giorgio Agamben, que retoma muitas vezes a questão da soberania em Bataille, vai dizer no texto *Bataille e o paradoxo da soberania*, de 1986 – que antecipa questões tratadas depois por ele em **Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I** –, que o *sujeito*, aquilo que etimologicamente está “sob”, é soberano, isto é, está “sobre”, fixa-se onde o corpo parece não estar. Ora, nada se aproximaria mais da dança do que este mover-se “sobre”, quase sem tocar o solo, num movimento sutil, mas ao mesmo tempo violento e soberano; como um *ekstasis*, um estar-fora-de-si [AGAMBEN, 2005a, p. 92-93]. Ou como se os pés dominassem a terra, como aparece no fragmento [citado anteriormente] de **O homem ou é tonto ou é mulher**: “Pés adaptáveis à terra/ Ou então capazes de a dominar” [TAVARES, 2005b, p. 8] ou ainda em dois trechos do **Livro da Dança**: 1] “A história da dança não é não pode ser o Percurso dos Movimentos / Traçado no chão. / É [tem de ser] o Percurso dos

Movimentos Traçado no ar” [TAVARES, 2001, p. 24] e 2] um fragmento de uma só linha, intitulado “Entre uma e outro”, que diz: “hesitar entre a perfeição e o desastre” [TAVARES, 2001, p. 115]. Assim é que este corpo dançarino de uma escrita que tenta atravessar-se do *ensaio* amplia-se no trabalho de Gonçalo M. Tavares, desde o primeiro livro: corpo trágico e profundo, paradoxal, fragmentado, livre e que dança *soberano*, que ensaia para ser FUNDO. Por isso é possível pensar que no apontamento que está no fragmento, ainda do **Livro da Dança**, intitulado “Dançarino Subtil”, essa composição e essa busca de uma escrita que tenta ser corpo e que procura dançar, se articula definitivamente como um conceito:

Dançarino subtil

O corpo não pode interromper o espaço.

CORPO — inlocalizável insituável

O corpo não pode interromper o tempo.

CORPO — INEXINSTANTE

[Mais magro que o instante mais mínimo]

Corpo — inexistente

e INSITUÁVEL

Não interrompe os Velhos.

[Má educação: interromper os Velhos]

Dançarino Subtil: mais Magro que o instante mais mínimo.

[TAVARES, 2001, p. 36]

A figuração do *dançarino sutil* se equilibra como um *complementador íntimo*, como um *neutro*, aquele que hesita entre um tempo INEXINSTANTE e um espaço INSITUÁVEL, entre a perfeição e o desastre, como um problema de exposição. Ou seja, aquele que ao praticar o ensaio “mais do que expor, se exponha” ao outro [BARRENTO, 2010, p. 84]. E é exatamente nesta condição ambivalente

que o conceito de *dançarino sutil* se aproxima do conceito de *neutro*, do regime particular do *ne-uter*, ou seja, do “nem um nem outro”, elaborado por Roland Barthes no curso ministrado no Collège de France, de fevereiro a junho de 1978, intitulado “O Neutro”.²⁸ Assim, Barthes define o *Neutro* como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, o *neutro* seria tudo o que burla o paradigma, sendo o paradigma uma espécie de “móbil do sentido” [BARTHES, 2003, p. 16-17]. Em **O grau zero da escrita** Barthes fala, numa variação deste *neutro*, sobre uma *escrita branca* que corresponde a um esforço para se desvencilhar da linguagem literária, para burlar toda sujeição a uma ordem marcada da linguagem. Para tanto, faz uso de uma proposição advinda da lingüística para assinalar que entre dois termos de uma polaridade existe um terceiro termo, o termo neutro ou termo-zero. Assim, “a nova escrita neutra se coloca no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum; é feita precisamente da ausência deles” [BARTHES, 2004b, p. 65]. *O neutro*, desta forma, é como um terceiro termo, um termo absolutamente amorfo, um grau zero que desfaz, anula ou contraria o binarismo irreduzível do paradigma, uma espécie de acontecimento, como sugere Gonçalo M. Tavares. Barthes ainda afirma que:

[...] o paradigma é o móbil do sentido; onde há sentido, há paradigma, e onde há paradigma

²⁸ Não por acaso o fragmento citado que se intitula “Entre uma e outro” pode tanto fazer referência a esse estado de hesitação permanente diante da oposição [perfeição e desastre], como pode também trazer tácito o sentido do *neutro*, ou melhor, que a oposição entre *uma* e *outro* é também o nem uma nem outro e, ainda, um terceiro termo – um entre, que são as duas coisas ao mesmo tempo – algo destituído de sentido.

[oposição], há sentido → dito elípticamente: o sentido assenta no conflito [escolha de um termo contra o outro], e todo conflito é gerador de sentido: escolher *um* e rejeitar *outro* é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir. [BARTHES, 2003, p. 17]

Gonçalo M. Tavares, por sua vez, faz uso de algumas figuras do *Neutro* como se quisesse ressaltar, a cada livro, o seu *desejo de neutro*, a sua burla, o seu desvio do paradigma, do sentido produzido e estabelecido por uma oposição, do conflito de termos que é sempre gerador de sentido, ou seja, escolher *um*, rejeitar o *outro*. Mas ao mesmo tempo e paradoxalmente, o escritor angolano-português [ele próprio talvez um *neutro*, um *hífen* de ascendência migrante e exilada, um aventureiro, ser do presente e a-histórico] faz uso de figuras binárias, figuras carregadas de sentido e opostas como, por exemplo, peso e leveza, o livro de anotações e o romance, o livro de fragmentos e o livro de poemas, branco e preto, bairro e reino etc., como se desejasse desfazê-las por dentro de todo o seu projeto ao fazer, num movimento paradoxal, com que essas figuras coincidam e coabitem num mesmo espaço: estar-no-mundo e vir-ao-mundo. Como, por exemplo, ao insistir que os termos INEXINSTANTE e INSITUÁVEL são palavras que vêm do espaço, que cortam o tempo mínimo de agora e montam um lugar da hesitação geradora de estados de *intensidade*, nem peso nem leveza, nem branco nem preto, nem bairro nem reino, mas tudo misturado numa *escrita neutra e branca*, quase como um gesto desobediente: *a dança de um dançarino sutil*, o terceiro termo como um corpo livre que ri e passeia soberano entre os termos como um móbil do sentido.

Barthes vai transpor essa questão do *neutro* para o plano “ético”, ou seja, o paradigma pode ser ainda compreendido como “combinações do mundo a ‘escolher’, a produzir sentido, a entrar em conflito, a ‘assumir responsabilidades’ etc” [BARTHES, 2003, p. 18]. Neste caso, o *neutro* corresponderia à tentação, ao desejo de burlar, de anular o paradigma, a oposição dos termos, suas combinações e arrogâncias para dispensar, dissolver o sentido que acompanha o binarismo do paradigma. Diz ainda que “esse campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito” é igual ao *Neutro* [BARTHES, 2003, p. 18]. Nietzsche também desconfia dos opostos²⁹, dos paradigmas, quando diz, por exemplo, que “pode-se duvidar, primeiro, que existam absolutamente opostos; segundo, que as valorações e oposições de valor [...] sejam mais que avaliações-de-fachada, perspectivas provisórias” [NIETZSCHE, 1992a, p. 10]. Mas é numa passagem de **Ecce homo**, escrito em 1888 e publicado apenas 20 anos mais tarde, que ele antecipa, de alguma forma, o seu desejo de *neutro*:

²⁹ Platão, por exemplo, também já desconfiara dos opostos no **Fédon**, na parte que chama de “Os contrários”. O diálogo de Sócrates com Cebes e Símas, seus discípulos, retoma a discussão da famosa oposição platônica entre a alma [como invisível e divina] e o corpo [como visível e mortal], oposição que resvala para a vida e a morte. Numa passagem da conversa Sócrates interroga através do uso da maiêutica: “Quero dizer, numa palavra, que, levando em conta todas as coisas que nascem, devemos verificar se em cada caso é bem assim que nasce cada um dos seres, isto é, se os contrários não nascem senão dos seus próprios contrários, em toda parte onde existe tal relação: entre o belo, por exemplo, e o feio, que é, penso, o seu contrário; entre o justo e o injusto; e assim em milhares de outros casos. Eis, pois, o que devemos examinar: será que necessariamente, em todos os casos em que existe um contrário, este não nasce de outra coisa que não seja o seu próprio contrário? Exemplo: quando uma coisa se torna *maior*, não é necessário que anteriormente ela tenha sido *menor*, para em seguida se tornar *maior*?” [PLATÃO, 1991, p. 73]

A fortuna de minha existência, sua singularidade talvez, está em sua fatalidade: diria, em forma de enigma, que como meu pai já morri, e como minha mãe ainda vivo e envelheço. Essa dupla ascendência, como que do mais elevado e do mais rasteiro degrau da vida, a um tempo *décadent* e *começo* – isso explica, se é que algo explica, tal neutralidade, tal ausência de partidarismo em relação ao problema global da vida, que acaso me distingue. Para os sinais de ascensão e declínio tenho um sentimento mais fino do que qualquer homem algum jamais teve, nisto sou o mestre *par excellence* – conheço ambos, sou ambos. [NIETZSCHE, 2008a, p. 21]

É importante notar que o *neutro*, segundo Barthes, e também segundo Nietzsche – “a um tempo *décadent* e *começo*” ou, como o idiota, um “*décadent ante litteram*” – ou, como aparece na afirmação que toma para si os dois termos em oposição como coisa possuída e combinada ao corpo, quando diz: “sou ambos”, um e outro ao mesmo tempo –, não tem nenhuma relação com neutralidade ou indiferença, pois ele remete principalmente a estados intensos, ou seja, ele é intensidade, força, “uma atividade ardente” que pode ser sempre a do desejo. Ou um acontecimento: “Aconteço ou alguém acontece por MIM. / [ou alguém me aconteço]” [TAVARES, 2001, p. 98].³⁰ Apagar-se a si

³⁰ Da mesma forma, para Barthes, uma reflexão sobre o *neutro* é um modo de procurar livremente, de buscar [sempre de modo livre] o próprio estilo de atuação ou de presença nas lutas do nosso tempo [BARTHES, 2003, p. 20] – e nesta tarefa estão comprometidos todos aqueles que se despedem de toda crença, porque toda crença pressupõe escolher *um* e rejeitar *outro*, pressupõe escolher, “demonstrar” no lugar de “indemonstrar”, e “demonstrar é dizer: esta é a verdade” [TAVARES, 2001, p. 98] –, uma intensidade ou uma “atividade ardente” como um “prazer e força na autodeterminação, uma *liberdade* de vontade”, como disse Nietzsche [já citado]. Por isso mesmo é que, de certa forma, o *neutro* se aproximaria do sentido da dança, um estado quase permanente de dança para tocar o escuro do contemporâneo.

é, ao mesmo tempo, dar a ver o outro e, principalmente, a partir do outro dar a ver a si mesmo. E, também, a nenhum, nem a si, nem ao outro. Os projetos de leitura do espaço contemporâneo – **O Bairro e O Reino** – comparecem a partir daqui como morfologias esféricas construídas a partir de uma ontologia que se coloca entre o INEXINSTANTE e o INSITUÁVEL na escrita oscilante daquele que se projeta como um *dançarino sutil*.

3. PARTE TRÊS [UMA ARQUEOLOGIA DA VIZINHANÇA]

O Bairro: dança de desejos, intimidade esférica

3.1 Movimentos traçados no ar, o espaço íntimo, a utopia

A pergunta fundamental do pensamento em torno das esferas proposto por Sloterdijk é *onde está o sujeito*, e desdobrada pode ser também *onde está o homem*. A partir disso, diz ele, que não se pode localizar um corpo vivo sem ambiguidade e que “sólo los cuerpos de los muertos pueden localizarse sin ambigüedad” [SLOTERDIJK, 2009, p. 85], porque se tomamos como exemplo um anatomista em sua mesa de trabalho ele não se perguntará duas vezes onde está o seu objeto:

para los cuerpos en el espacio exterior sólo importan las coordenadas del observador. En relación con seres que están en vida de modo humano extático, la pregunta acerca de su localización se plantea de modo radicalmente diferente, ya que la productividad primaria de los seres humanos consiste en trabajar por conseguir alojar-se en relaciones espaciales propias, surreales. [SLOTERDIJK, 2009, p. 85]

Assim, a opção para uma composição que parte, na elaboração do projeto **O Bairro**, primeiro de uma articulação com o ensaio e, depois, da figuração de um narrador que se equilibra como um *dançarino sutil* – fazer uma escrita capaz de dançar tal qual um espírito livre –, está vinculada¹ diretamente à construção de uma zona de vizinhança ou de

¹ Sloterdijk lembra também que o conceito de *vínculo*, a partir de Giordano Bruno, desempenha uma espécie de papel chave, porque é sobre ele que se fundamenta uma ontologia de atrações múltiplas e discretas.

contatos para aquilo que pode armar relações espaciais próprias numa “intimidad consubjetiva” de corpos vivos: quando “lo íntimo se refiere exclusivamente a espacios interiores divididos, compartidos, consubjetivos e inter-inteligentes” [SLOTERDIJK, 2009, p. 98], isto que só pode haver na medida em que “individuos humanos, por estrecha cercania mutua, por incorporaciones, invasiones, cruzamientos, repliegues de uno en outro y resonancias [...] crean esas peculiares formas de espacio como receptáculos autógenos” [SLOTERDIJK, 2009, p. 98].

Este começo da série **O Bairro** em torno de relações espaciais próprias, porém modeladamente urbanas e, por isso, modernas, vem do livro **Biblioteca** [que aparece junto com o primeiro livro da série, **O Senhor Valéry**] para prosseguir com um empenho em direção ao corpo humano seguindo mais ou menos aquilo a que Benjamin² expressa no seu *O narrador* como um artifício da modernidade inserido numa paisagem que mudava a cada instante e que em nada continuava como antes porque as ações da experiência estavam em baixa: o que se coloca “além das nuvens, e debaixo delas, num campo magnético de correntes devastadoras e explosões, o pequenino e quebradiço corpo humano” [BENJAMIN, 1985, p. 198]. Nesse **Biblioteca** há primeiro um conhecimento por montagem entre a organização alfabética de verbetes

² Walter Benjamin chama atenção para as *técnicas de circulação*. São estas técnicas que passam a definir as transformações que convergem em tecnologia e indústria, ou seja, naquilo a que chamamos de modernidade a partir das novas formas de vida provocadas por outro sentido da experiência do corpo. Diz ele, ainda nesse mesmo texto *O narrador*, que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” [BENJAMIN, 1985, p. 198].

e, depois, como conceito, a organização de uma série de textos a partir dos nomes e do trabalho dos escolhidos para compor o livro.

A ideia, quando se amplia para **O Bairro**, de outra forma, passa a ser – de certa maneira – trazer de volta uma constelação pormenorizada de escritores, artistas e pensadores [principalmente da modernidade] que pudessem ser colocados num mesmo espaço contíguo de uma esfera – *uma bolha* – agora como moradores e, principalmente, se como moradores, numa outra experiência do corpo, também como artífices e como figurações do *ser-em* e do *ser-com*, ou seja, do *ser-em-esferas*. Não custa lembrar que, para Sloterdijk, a esfera [que são agrupamentos, associações, bibliotecas, igrejas, partidos, estados, reinos, nações que se organizam numa conformação tanto individual como histórico-coletiva] é a redondeza aberta e repartida, onde habitam *seres humanos* na medida em que conseguem converter-se no que esta expressão converge. Para ele, habitar já é formar esferas e são exatamente os seres humanos os que conseguem construir mundos redondos com possibilidades abertas de horizonte. A catástrofe [que as coisas continuem exatamente como estão, segundo Benjamin], por outro lado, se dá quando essas esferas estalam provocando algo como desmoronamentos: “Lo que se llamó expulsión del Paraíso es un título mítico para la catástrofe esferológica primitiva”, a isto se pode chamar também a “privación del primer complementador” [SLOTERDIJK, 2009, p. 55]. A bolha, como tal, seria “el espacio en el cual o ante el cual los hombres son primaria, propia e realmente hombres” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 143]. E completa em torno da pergunta *onde está o homem*:

Es decir, nosotros, por utilizar esta vez con ciertas reservas la ominosa fórmula de *Ser y Tiempo*, no estamos casi nunca ‘en-el-mundo’ al margen de las circunstancias, sino habitualmente en una burbuja especial entonada, en un lugar determinado y afinado, un lugar dotado de su peculiar dilatación esférica. Solo en las catástrofes, cuando todas las moradas explotan y se hace patente la desnudez del afuera, pueden quizá los mortales ser ‘contenidos en la nada’, como dice Heidegger, pero por regla general rige para ellos la ley de residencia en un espacio compartido, el principio de que las esferas forman ellas mismas su propia espesura. [...]

los hombres están, antes que nada, insertos en una esfera bipolar, un espacio relacional íntimamente afinado que sólo puede existir en virtud de la vinculación y adhesión de lo que vive en común, un espacio de cercanía, por tanto, en el que apenas se para mientes mientras se pertenece a él, y que sólo se echa de menos cuando uno ya lo ha perdido. Para que las esferas como tales llamen la atención tienen que estallar. Sólo cuando las damos por perdidas pueden convertirse en objeto teórico. [SLOTERDIJK, 2004b, p. 143-144]

O modo de operação de Gonçalo M. Tavares na construção d’**O Bairro** como uma esfera tem pertinência porque insiste num exercício de repetição e, depois, porque faz uso recorrente – como recurso de elaboração do pensamento em direção a uma prosa que pode ser lida entre a fabulação e ensaio, o poema e a filosofia – do fragmento para imprimir sobre o corpo dos homens [moradores de um bairro] uma teoria do espaço íntimo e, ao mesmo tempo, pensá-los como componentes de uma intensidade secreta relacional. Para Sloterdijk, a grande recusa da modernidade é a recusa do espaço íntimo. Daí a evocação feita por Gonçalo M. Tavares da imagem da bolha que vem a

partir do uso do fragmento para o desenho desse bairro³ um tanto alucinado para nos avisar da dilaceração da experiência avizinhada e, ao mesmo tempo, da manutenção de zonas íntimas e de estratos de amizade. Mario Perniola, por sua vez, afirma que o fragmento não é senão a forma de expressão mais coerente com a modernidade por causa de sua manifesta capacidade de descontinuidade, de incoerência e de dilaceração da experiência. Um fato seria que aquele que pratica o fragmento é muito mais do que um escritor, mas é também um observador e está muito mais próximo daquele que lê o mundo, um leitor.⁴ Este leitor se avizinharia de uma tradição e de um apontamento para o presente no gesto que se move à incompletude, a uma “perfeição essencial que elimina o modo finito” [PERNIOLA, 2010, p. 140]. **O Bairro** de Gonçalo M. Tavares pode ser lido exatamente aí, nessa clave daquele que pratica o fragmento, um observador-leitor. Para Perniola, a imagem do fragmento como um *porco espinho*, sugerida por Friedrich Schlegel, caracterizaria a individuação, uma dimensão integral de uma individualidade, a partir do romantismo alemão na revista *Athenaeum* [dirigida pelos irmãos Schlegel], passando por Novalis até os dias atuais. Diz ele que

³ Não podemos esquecer que toda a ideia de *bairro* tem a ver com uma referência de orientação das pessoas, com uma facilitação de governabilidade pública e que, quase sempre e como princípio, seria ocupado por moradores de uma mesma classe social.

⁴ Na apresentação de sua tradução do livro de Giorgio Agamben, **Ideia da Prosa** [Lisboa: Cotovia, 1999], João Barrento lembra o livro de Antonio Castronuovo **Palingenese del frammento** [Roma: 1995], quando este diz que “A expressão fragmentária permite, em suma, não renunciar a uma relação com a experiência, e nisto a situação do anotador aproxima-se da do leitor: mais do que *escrever*; ele *lê* o mundo” [BARRENTO, 1999, p. 15].

Na base da experiência da fragmentação não está a dor pela perda da relação com uma totalidade cósmica, e nem mesmo a saudade ou a nostalgia de tal experiência. Ao invés dessa possibilidade, percebe-se que o que incita o fragmento é o entusiasmo pela afirmação de uma singularidade que é capaz de romper a continuidade do mundo, de transgredir o enredo, o tecido, o entrelaçamento que possuía ao mesmo tempo a grande cadeia do ser, enfim, de conter em si mesma a plenitude, a exuberância, a vivacidade criativa atribuída da tradição somente à natureza ou a Deus. Considerar o fragmento como a expressão de uma idade histórica que perdeu a sua unidade, significa desprezar completamente o seu significado: ele nunca pode ser a consequência acessória, o epifenômeno de alguma coisa exterior (mesmo sendo de uma realidade histórico-social), porque se constitui como fragmento justamente na recusa do exterior, num movimento centrípeto em direção a um núcleo interior, uma autocompreensão que o torna, de fato, semelhante a um porco-espinho, a um caracol. [PERNIOLA, 2010, p. 140-141]

E completa, a partir de August Schlegel:

O fragmento não reflete a descontinuidade do mundo, mas a cria. O seu contrário é a ornamentação. No estilo do poeta autêntico – afirma August Schlegel – nada é ornamentação: tudo aí é hieroglífico necessário (§ 173). De fato, na base da pulsão ornamental se encontra uma vontade de ligar, de unir, de conjugar os vários aspectos do mundo e de considerar todo o cosmo como um número infinito de desenhos aparentados entre si, que é exatamente o contrário da espinhosa clausura do fragmento em si próprio, cujo movimento progressivo não procede por extensão em direção ao exterior, mas segundo um aprofundamento interior. O fragmento se assemelha àqueles hieroglíficos circundados por uma moldura oval, o assim chamado *cartouche*, que na escritura egípcia antiga era utilizado para

indicar o nome dos faraós e dos membros da família real.

A celebração do fragmento segue no primeiro Romantismo alemão com a apologia da forma orgânica, contraposta à forma mecânica. Enquanto esta última é imposta de fora, a primeira se desenvolve espontaneamente a partir do interior: todavia, justamente por isso, a forma orgânica introduz uma descontinuidade no mundo, que era desconhecida pelos grandes sistemas filosóficos modernos de Descartes ou de Spinoza, e também pelo saber clássico. O fragmento é uma unidade intrínseca auto-suficiente, não a parte de uma agregação mais ampla, porque ele é antes de tudo princípio vital que se contrapõe à pedra, ao pedaço imóvel, inerte e inorgânico. O fragmento é rico, múltiplo, pleno: o primeiro Romantismo rompe, assim, a unidade do mundo sobre o qual se fundava ainda a história natural dos séculos XVII e XVIII e introduz na cultura a dimensão vital que muita importância terá na primeira metade do século XX. [PERNIOLA, 2010, p. 142]

O que de fato se lê no começo do projeto de Gonçalo M. Tavares é uma tentativa de provocar um deslocamento e uma deformação naquilo que ainda podemos chamar de cena de leitura como uma forma orgânica a partir do fragmento e no que se conhece conceitualmente como bairro. Todo o projeto parte disso e de uma ideia em torno da posse de alguns autores e de algumas formas de escrita também como formas de vida. Perniola comenta que para Novalis, por exemplo, tudo aquilo que não é produto da vida é mera excreção: “O organicismo vitalista se revela um poderoso dispositivo de exclusão diante de tudo aquilo que se reprova com razão ou sem razão, por não ser tocado pela energia primitiva da vida” [PERNIOLA, 2010, p. 143]. É disso que, diz ele, deriva uma diferença prejudicial em contato com o que se consolida em coisa, ritualismo, modelo, ou também apenas se estrutura em

entidade sincrônica, em obra. **O Bairro** não se apresenta assim, como entidade sincrônica ou como obra, mas muito mais como uma tensão, um desejo, que se move entre filosofar e escrever poesia como aquilo que Perniola chama de “pensamento poetante” [PERNIOLA, 2010, p. 143], que, a meu ver, seria a tarefa do escritor que se coloca como um *dançarino sutil*. Por isso que, para Perniola, o fragmento não tem nada a ver com a ideia de resto porque ele seria em si um inteiro compartilhado; nem teria também a ver, muito menos, com “a noção que na tradição do Antigo Testamento indica o pequeno número daqueles que sobreviverão à catástrofe. Na experiência fragmentária está, por outro lado, implícita uma tensão, um *Streben*, uma aspiração infinita e insaciável por mais alguma coisa e assim por diante” [PERNIOLA, 2010, p. 143].

Aparece então, de algum modo, o traço daquilo que o *dançarino sutil* toma como sua tarefa para, noutra movimento, cumprir o *caráter destrutivo* com sua escrita fragmentária e arejar, renovar, rejuvenescer, abrir caminho entre as ruínas para interromper e mover a história [ver nota 6 da *Parte dois*], quando “o fragmento não é a ruína” [PERNIOLA, 2010, p. 143], quando – fazendo uso de Novalis e suas investigações - “No fragmento é essencial a referência a um ‘não ainda’” [PERNIOLA, 2010, p. 143], e “A característica do gênio poético é saber muito mais do que saiba saber [§ 172]. A característica do fragmento é de nunca estar onde efetivamente está, mas sempre além” [PERNIOLA, 2010, p. 144] e, ainda, ao armar as duplas, as zonas de contato, como uma expansão da modernidade, da cena de leitura e do mundo, “O destino da obra está como esta se relaciona com o devir histórico da cultura; o destino da dupla depende de como esta se expande no mundo” [PERNIOLA, 2010, p. 150].

O primeiro vetor dessa construção é Paul Valéry e suas, digamos, em tom de paráfrase, ideias fixas. O livro **O Senhor Valéry** que seria apenas um trabalho isolado dá início a todo o projeto d'**O Bairro** enquanto engendra aquilo que Nietzsche propõe – “De que vale um livro que não nos transporte além dos livros?” [NIETZSCHE, 2001, p. 181] – e, ao mesmo tempo, estabelece o que o projeto toma como princípio: mandar para longe toda e qualquer seriedade pesada de uma tradição já incorporada por cada um desses senhores que, a partir de agora, passam a morar nesse bairro. **O Bairro** é um projeto em formação e futuro, estão previstos 39 moradores. Seu começo vem de uma origem enciclopédica que está no livro **Biblioteca**, origem que se reorganiza entre o lúdico e o lúcido da vizinhança.

Valéry, escolhido talvez quase aleatoriamente como primeiro morador,⁵ disse em sua *Primeira aula de poética* que numa obra em

⁵ Benjamin diz que ninguém melhor que Paul Valéry descreve a imagem espiritual desse mundo de artifícios do qual provém, por exemplo, a figura do narrador tão caro a ele: “Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como ‘o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si’. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. ‘Antigamente o homem imitava essa paciência’, prossegue Valéry. ‘Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.’ Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” [BENJAMIN, 1985, p. 206]. Importante lembrar que um livro muito recente de Gonçalo M. Tavares, o mais recente, aliás, se intitula **Short Movies** [Editora Caminho, 2011], tocando assim

formação “o homem dificilmente está sozinho” [VALÉRY, 2007, p. 183] e que “Parece haver nessa ordem das coisas mentais algumas relações muito misteriosas entre o desejo e acontecimento” [VALÉRY, 2007, p. 183]. O fato é que se para Valéry o tempo inteiro “apelamos aos outros” [VALÉRY, 2007, p. 188], talvez a postulação desse apelo se dê porque também o que se assinala como importância é o que reveste o corpo como zona ou superfície de contato com o mundo, “o mais profundo é a pele” [VALÉRY, 1948, p. 215], e o que se teria a partir daí formando assim, no homem, um grande sistema sensorial para seu corpo

a proposição de Benjamin pelo menos em dois pontos: como tentativa de mover-se entre as novas técnicas de circulação [ainda modernas] e como constituição de camadas a partir de narrativas sucessivas. São *short stories* escritas a partir da montagem cinematográfica praticada já pelas imagens de síntese produzidas por computadores e filtros digitais. Uma dessas narrativas, para exemplo, que se intitula não à toa como *A dança*: “Uma mulher e um homem, os dois completamente nus, dançam no meio de uma sala. Vemos os dois corpos muito juntos e escutamos as músicas, um tango lento, uma música de enamoramento. De qualquer maneira, nunca vemos os rostos, não percebemos qual o estado do espírito dos dois dançarinos. / Estão nus e dançam. Ele segura na mão dela, ela deixa-se guiar pelos movimentos dele. Só ela tem um relógio de pulso; de resto, apenas dois corpos nus. / A música termina. Vemos as costas do homem, as nádegas do homem, depois a nuca da mulher e depois os dois rostos neutros, aflitos – e subitamente, no momento exacto em que a música termina, escuta-se um enorme ruído: são aplausos, sim, mas o par parece estar com medo; não agradece” [TAVARES, 2011a, p. 19-20]. Numa outra narrativa, também para exemplo, é evidente o trabalho em direção ao ensaio, quando o texto segue uma tentativa de comprovação de um apontamento, de uma hipótese. A narrativa se intitula *Demonstração de Humanidade*: “Um velho, muitíssimo velho, desdentado, com um boné castanho na cabeça, e com o sorriso que pode fazer já sem dentes que normalmente fazem o sorriso, concentrando por isso o sorriso na parte da pele acima da boca, nas bochechas, o velho ali está a fazer pontaria com uma figa, a rir-se de ser tão velho e de ainda ter vontade de acertar em alguém ou em algo. Não perdemos essa vontade; podemos perder a pontaria, os músculos, a força, mas a vontade de matar, essa não perdemos, mesmo quando temos quase noventa anos, não temos dentes e temos um boné castanho na cabeça. Que a vontade humana seja abençoada” [TAVARES, 2011a, p. 41].

através de seu único dado possível de entendimento, mesmo que provisório, a linguagem. Para ele, ao consultarmos nossa própria experiência, nos damos conta que “só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos, graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras” [VALÉRY, 2007, p. 195]. Daí a necessidade do que ele chama de *repensar*, e que tal ato se cumpre para aprofundar o que ainda parece merecer ser aprofundado. Este *repensar* parece muito próximo daquilo que Nietzsche elabora em seu **A Gaia Ciência**, quando comenta que é uma lenta e prolongada dor que obriga o filósofo a alcançar a profundidade extrema do humano e a desvencilhar-nos de toda confiança e de toda benevolência, daquilo “tudo o que encobre, que é brando, mediano, tudo em que antes púnhamos talvez nossa humanidade. Duvido que uma tal dor ‘aperfeiçoe’ –; mas sei que nos aprofunda” [NIETZSCHE, 2001, p. 13]. Por isso que para ele, dizia isso dos gregos, se faz “necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência!” [NIETZSCHE, 2001, p. 15] Isto é o que faz afirmar que os “gregos eram superficiais – *por profundidade!*” [NIETZSCHE, 2001, p. 15] De outra maneira, mas muito colado a tudo isso, Gonçalo M. Tavares sugere em torno de sua escrita – do uso do fragmento à composição do ensaio – um procedimento que gira em torno da proposição [como já indiquei na *Parte dois*] *como treinar o corpo a ser fundo*. Tudo isso também muito próximo daquilo que Sloterdijk afirma: que toda penetração profunda no mundo íntimo pressupõe a transformação de corpos sólidos em fluidos misturados a ser incorporados [SLOTERDIJK, 2009, p. 114].

Assim, ao tomar a dimensão do espanto com o outro – *espanto-me com a minha própria vida* –, Valéry propõe que esta é a condição do homem para poder viver uma quantidade de outras vidas além da sua, o que indica que ele pode também viver a sua própria. Por isso que, para ele, a poesia é uma arte da linguagem como uma criação da prática, que qualquer comunicação entre os homens só possui firmeza e possibilidade de verificação na prática: “*Eu peço fogo a vocês. Vocês me dão fogo: vocês me compreenderam*” [VALÉRY, 2007, p. 200]. Tanto que num dos textos que compõem o livro **O Senhor Valéry**, intitulado *O problema dos negócios*, num impasse entre comprar e vender, mas principalmente numa alternância entre partes possíveis de uma formação das circunstâncias cotidianas, tomadas como *sobrevivências*, e o medo da morte que pode interromper estas mesmas circunstâncias, há uma sequência de desenhos [como se tivessem sido feitos pelo personagem Valéry de Gonçalo M. Tavares, logo estamos diante de uma incorporação ou de um pêndulo entre posse e desposse] que traçam o percurso da circunferência como uma geometria da vida moderna e, ao mesmo tempo, como uma presença da esfera enquanto uma “parte alimenta a outra” e a existência é percebida como aquilo que pertence essencialmente a uma espacialidade que se verifica na prática:

O senhor Valéry tinha como profissão, em dias alternados, vender e comprar.

— Vendo o que comprei no dia anterior – explicava o senhor Valéry – e no dia seguinte compro algo com o dinheiro que fiz da venda do dia anterior. E assim se vai sobrevivendo – concluía.

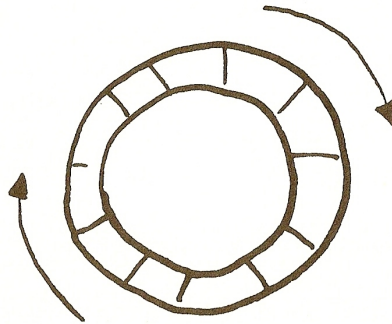
E o senhor Valéry explicava:

— Existe a parte de cima e a parte de baixo e uma alimenta a outra.

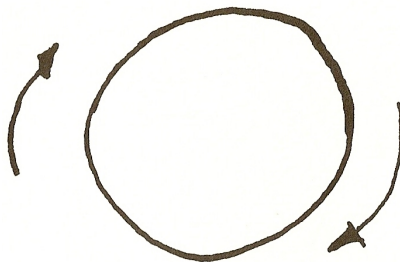
E como gostava muito de desenhar, o senhor Valéry desenhava



— E é porque uma parte alimenta a outra que a circunferência rola – acrescentou ainda o senhor Valéry enquanto fazia um segundo desenho



E o senhor Valéry fez ainda um terceiro desenho



— Enquanto um dia se seguir ao outro, tudo bem. O problema deste negócio – sussurrava o senhor Valéry, como que a querer que ninguém o escutasse – o problema é se eu morro. Esse é o problema. [TAVARES, 2002a, p. 41-43]

O Bairro pode ser figurado [e começa a ser] nesses primeiros esboços do senhor Valéry numa espécie de geometria alucinada, de máquina de efeito incerto – a linguagem e a vida, formas sensíveis e tomadas de desejo –, seguindo as setas que primeiro traçam o compasso do movimento das partes e que depois traçam o movimento de voltas incessantes num mesmo sentido em torno da circunferência para também movê-la quando até a ciência das partes, como uma separação, desaparece. As relações são sempre montadas a partir de uma modulação, que tanto pode ser entre o artifício e a natureza, por exemplo, no que trata do uso da linha reta [que vem da racionalidade, da técnica, da ciência] e da linha caótica, imprevisível, que vem da natureza. O que se percebe é que Gonçalo M. Tavares opta por escrever numa série de ressonâncias e empréstimos a partir de Valéry, ou seja, *com* Valéry e *com* uma voz pública que vem do pensamento e da literatura de Valéry, para o seu próprio projeto de escrita. Uma tentativa de elaboração constitutiva de conceitos a partir do fragmento que comparece entre o uso do aforismo, da ficha de anotação, de raciocínios

argumentativos, de ideias superpostas, da ausência de resto etc., em direção a um modo de escrita próprio também do *ensaio*.

Assim surge aquilo que pode ser lido como *outra digestão*, a partir de Nietzsche, quando é notória também no projeto a decisão de elaborar esses personagens que vem dos escritores, pensadores e artistas não apenas como duplos, mas também como *sincros* de um tempo agora para a literatura e para a arte, para a instabilidade do que são, como nomes plenos de uma história e de certos dados da cultura a que fazem parte [da língua à nação, das abreviações de uma história individual e de uma história da literatura e da arte à composição de seus planos de linguagem, trabalhos e livros numa luta com as imagens], mas principalmente montar personagens que podem ser tomados e lidos como uma série de “impossíveis” dentro de um espaço esférico enquanto tenta se colocar e colocar cada um desses moradores também como bons dançarinos [tal qual o que Nietzsche propõe como o que pode ser o *espírito de um filósofo*], ou seja, que estejam e continuem *mal colocados*:

Talvez todos nós, filósofos, estejamos atualmente mal colocados em relação ao saber: a ciência cresce, os mais eruditos entre nós estão quase a descobrir que sabem muito pouco. Mas seria ainda pior se fosse diferente – se soubéssemos *demais*; nossa tarefa é e continua sendo, antes de tudo, não nos confundirmos com outros. Nós *somos* algo diferente de eruditos: embora seja inevitável que, entre outras coisas, também sejamos eruditos. Temos outras necessidades, outro crescimento, outra digestão: precisamos de mais, também precisamos de menos. Não existe fórmula para o quanto um espírito necessita para a sua nutrição; mas, se tem o gosto orientado para a independência, para o rápido ir e vir, para

andanças, talvez para aventuras, de que somente os mais velozes são capazes, então prefere viver livre e com pouco alimento, do que preso e empanturrado. Não é gordura, mas maior flexibilidade e força, aquilo que um bom dançarino requer da alimentação – e eu não saberia o que um espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom dançarino. Pois a dança é o seu ideal, também a sua arte, e afinal sua única devoção também, seu “culto divino”. [NIETZSCHE, 2001, p. 285-286]

Não me parece haver muitas dúvidas de que a elaboração do projeto de escrita de Gonçalo M. Tavares vem principalmente das leituras que fez ou faz de Nietzsche. É possível notar com veemência que um começo pode ser identificado de fato no livro de Nietzsche, **Crepúsculo dos Ídolos**, publicado em 1888 – como descreve o próprio Nietzsche em outro livro seu, **Ecce Homo**, aquele seria um livro “fatal e alegre no tom, um demônio que ri” [NIETZSCHE, 2008a, p. 94] –, livro que tem como tarefa a manutenção da jovialidade e de todo um excesso de força, que recupera, de certa forma, numa ambivalência e numa articulação do *neutro* tão presentes em todo o seu pensamento: por exemplo entre a jovialidade e a decadência, o riso e a seriedade, a saúde e a doença, a gravidade e a leveza. Diz ele: “Manter a jovialidade [...] uma tarefa assim, um tal destino, compele a sair ao sol a todo instante e sacudir de si uma seriedade pesada, que se tornou pesada em demasia. Todo meio é bom para isso, todo ‘caso’ um acaso feliz. Sobretudo a guerra” [NIETZSCHE, 2006b, p. 7]. O livro se apresenta então como uma máquina de guerra, uma declaração de guerra contra os velhos ídolos, ou seja, as velhas verdades, para abrir novos caminhos na história, rejuvenescer, o que corresponde à tarefa da *tresvaloração*, ou

ainda à tarefa do *destruidor* [cumprir o caráter destrutivo] proposto por Benjamin. Nietzsche ainda diz, acerca desse livro, que:

Também este livro – seu título já o revela – é sobretudo um descanso, um torrão banhado de sol, uma escapada para o ócio de um psicólogo. Talvez também uma nova guerra? E serão perscrutados novos ídolos?... Este pequeno livro é uma *grande declaração de guerra*. [NIETZSCHE, 2006b, p. 8]

E é como declaração de guerra que se pode pensar aí uma convicção para a utopia que se desenha também nesta esfera que é **O Bairro**: um projeto para o futuro contra o estatuto de conserva do presente e sua lógica temporal nos interregnos da vida corriqueira, um projeto *a-funcional* que procura reconstruir um campo de luta. Não só no fato de que temos ali moradores que estão e outros que ainda vêm e talvez alguns que se mudem ou nem venham a habitá-lo, como também na estrutura de pensamento que se constrói ali como “uma comunidade anacrônica e atópica” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 51] e, principalmente, ao seguir o fragmento que desemboca numa proposição em torno do ensaio, como um modo de fazer política. Note-se que se pensamos a utopia como “uma experiência radical dos futuros opacos e sombrios” [SOUSA, 2007, p. 13], seguindo uma sugestão que vem de Ernst Bloch, porque se entende aí, segundo ele, que não há escolhas diante de um estado de urgência instalado pelas operações da história, mas que esse estado convive conosco desde que existimos e simplesmente pelo fato de existirmos. Assim, podemos dizer com ele que “a aglomeração das coisas havidas obstrui totalmente as categorias de futuro” [BLOCH, 2005, p. 18]. Diz Bloch sobre o que nomeia como “princípio esperança” ou “princípio utópico” que este princípio não se

manifesta nem no mundo arcaico-mítico – *apesar do êxodo para fora dele* – nem no mundo urbano-racionalista – *apesar da dialética explosiva*. Argumenta que a razão disso é que tanto uma mentalidade quanto a outra são idealistas e pressupõem um mundo feito, acabado e sempre apreciado de modo passivo, incluindo-se aí até um *supramundo* projetado para além, o do *já veio a ser*.

Por isso que, para Bloch, pensar um futuro autêntico, que se abre como em processo, pode ser sempre inacessível e estranho a uma contemplação simplista. Pensar uma mudança de mundo, ou seja, pensar o mundo a partir de um desejo de mudança do mundo é pensar também um futuro sem constrangimento – “futuro como o espaço de surgimento inconcluso diante de nós” [BLOCH, 2005, p. 18] – e um passado que não é feito de encantamento. Arma-se aí uma relação com o saber, como disse Nietzsche, e para Bloch, um saber como teoria-práxis consciente, para nos indicar o que está em *dever* e passível de decisões. Isto se dá, segundo Edson Sousa ao ler Bloch, na chave da utopia como uma “invenção”, num afastamento daquilo que tomamos como excesso de familiar para tocar o outro, a alteridade e o exílio; desviar o olhar como forma de redesenhar o espaço contaminado pelo convicto e presente *si mesmo* quando o *outro* se recusa a ser *igual*. Como o que diz Nietzsche: “Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz *Sim!*” [NIETZSCHE, 2001, p. 188]

Nesse contexto, diz Edson Sousa, “o familiar é [*e passa a ser*, grifo meu] uma espécie de burocratização do amanhã, já que é território do mesmo, da reiteração de circuitos repetitivos” [SOUSA, 2007, p. 16]. Sair disso, desviar o olhar, é impor a utopia como condição de

possibilidade de um projeto: “diante do amanhã não temos garantia” [SOUSA, 2007, p. 18]. Que a “utopia tem a importante atribuição de resistir aos imperativos do consenso que cada vez mais o laço social [*moderno/contemporâneo*, grifo meu] impõe” [SOUSA, 2007, p. 14]. É exatamente aí que a utopia emerge e “faz emergir a face de sombra da ordem estabelecida em uma ficção” [SOUSA, 2007, p. 19]. Desse modo Edson Sousa insiste em ler e propor a utopia, como a propõe Bloch, como uma categoria sempre desqualificada pelos conservadores porque ela apresenta a ruína dos saberes instituídos e, principalmente, porque se apresenta como uma insatisfação do presente e como um desejo imaginativo de transposição.

3.2 Corpos impossíveis, compor o espaço

No livro dedicado ao poeta argentino Roberto Juarroz, **O Senhor Juarroz**, ou no livro construído *com* um campo de possíveis da literatura de Juarroz, se pode ler uma tentativa crassa de desordenamento do mundo presente e sua lógica de datação e conserva absolutamente contrária a qualquer projeto para a utopia em duas composições [tomadas aqui como exemplos] que tratam da organização da biblioteca particular e, depois, da casa como uma passagem da arquitetura lógica e científica para um desenho de traçado oscilante que é elaborado a partir desse desejo imaginativo de transposição, ou seja, tratam do que se pode chamar de inversão do sentido.

A primeira dessas composições de Gonçalo M. Tavares se intitula *A biblioteca* – título que remete ao seu livro homônimo que parece conter a ideia geradora do projeto **O Bairro** mas que, ao mesmo tempo,

remete também a uma saída definitiva daquela insinuação enciclopédica dos verbetes usada no livro **Biblioteca**. Aqui já se nota a perspectiva de inversão de qualquer ordem enciclopédica, ordem lógica ou seriação matemática. Os indicativos e a direção são outros. É o poder da ficção que está em jogo, em cena, em sua atribuição e disposição filosófica. Há uma procura para inventar no senhor Juarroz outra disposição do espírito que tanto pode ser a do colecionador particular e autêntico que, segundo Benjamin [ao tomar a arrumação da biblioteca como uma imagem de composição de suas *Imagens do Pensamento*], é aquele que se apresenta num jogo tensionadamente inexpresso a que *um outro* não teria acesso – “A existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem” [BENJAMIN, 1985, p. 228] –, quanto a dos escritores que, também segundo Benjamin, escrevem não porque são pobres, mas porque “estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam” [BENJAMIN, 1985, p. 229]. Insatisfeitos e, no caso específico do senhor Juarroz, impacientes com seus visitantes mais voltados para a matemática racionalista do que para um entusiasmo infantil e aberto – o que poderia propor um projeto para a utopia – com a leitura:

O senhor Juarroz gostava de organizar a sua biblioteca de maneira secreta. Ninguém gosta de revelar segredos íntimos.

O senhor Juarroz primeiro organizara a biblioteca por ordem alfabética do título de cada livro. Rapidamente, porém, foi descoberto.

O senhor Juarroz organizou depois a sua biblioteca por ordem alfabética, mas tendo em conta a primeira palavra de cada livro.

Foi mais difícil, mas ao fim de algum tempo alguém disse: já sei!

A seguir o senhor Juarroz reordenou a biblioteca, mas agora por ordem alfabética da milésima palavra de cada livro.

Há no mundo pessoas muito perseverantes, e uma delas, depois de muito investigar, disse: já sei!

No dia seguinte, assumindo este jogo como decisivo, o senhor Juarroz decidiu arrumar a biblioteca a partir de uma progressão matemática complexa que envolvia a ordem alfabética de uma determinada palavra e o teorema de Godel.

Assim, para estranheza de muitos, a biblioteca do senhor Juarroz começou a ser visitada, não por entusiastas da leitura, mas por matemáticos. Alguns passaram tardes a abrir livros e a ler certas palavras, utilizando o computador para longos cálculos, tentando assim encontrar a todo o custo a equação matemática capaz de desvendar a organização da biblioteca do senhor Juarroz. Era, no fundo, um trabalho de descoberta da lógica de uma série, semelhante a

2 | 9 | 30 | 93

Pois bem, passaram dois, três, quatro meses, mas chegou o dia. Um reputado matemático, completamente vermelho e eufórico, segurando, na mão direita, um bloco gigante coberto de números, disse: Já sei!, e apresentou depois a fórmula da série que baseava a organização da biblioteca.

O senhor Juarroz ficou desanimado e decidiu desistir do jogo. Basta!

No dia seguinte pediu à sua esposa para organizar a biblioteca como bem entendesse. Por ele estava farto.

Assim foi. Nunca mais ninguém descobriu a lógica da organização da biblioteca do senhor Juarroz.

[TAVARES, 2007c, p. 37-38]

Qualquer princípio de lógica datada e precisamente tecnicista cai por terra. Um princípio dialético que opere apenas entre a ordem e a desordem parece insuficiente, o que se tem é aquilo que resvala muito mais para a composição de um *neutro* provocado pela formação de uma

dupla, que se avizinha na condição amorosa e singular da presença da *esposa*: é a ela quem cabe organizar a biblioteca como bem entender. Este é o jogo deliberado da biblioteca estabelecido impacientemente pelo personagem de Gonçalo M. Tavares: há aí uma atribuição errônea, porque quem assina a organização da biblioteca que é do senhor Juarroz é *um outro* afetivo, a esposa.

Na segunda composição que tomo como exemplo, intitulada *Resolução de problemas práticos*, há um pensamento convicto em direção àquilo que Sloterdijk chama de construção de “teorias em torno a la estructura esférica de la existencia humana” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 143]. A questão central é não só um descompasso social armado como sempre a partir da fragmentação do paradoxo em direção ao *neutro* – um mundo dessincronizado entre inundação e sede –, mas muito mais um extravio de questões, como se não houvesse mais nenhuma questão possível que nos desse acesso a realidade através da linguagem porque toda linguagem é falha e débil. Todo o texto avança em direção a isso entremeado pelos usos do nome, do pensamento, da ação e da existência. O que sobra, numa espécie de imanência da linguagem e do real, é o gesto tenso para um desejo imaginativo de transposição que vem – segundo o narrador de Gonçalo M. Tavares, o *dançarino sutil* – na e da música de Mozart quando o senhor Juarroz coloca o volume da música acima do volume da realidade:

O senhor Juarroz estava a pensar que o mundo andava dessincronizado pois de um lado haviam inundações e do outro pessoas com sede, quando finalmente começou a prestar atenção ao ruído de uma torneira a pingar.

O senhor Juarroz ficou depois longos minutos a observar os pingos a caírem da torneira.

O senhor Juarroz voltou então a pensar que o mundo estava dessincronizado porque ali, na sua casa, havia uma torneira a pingar enquanto noutras casas não.

Tentou depois lembrar-se da ferramenta utilizada para apertar a torneira, e de fato ela estava ali mesmo, certamente deixada pela esposa, para que ele agisse em conformidade.

O problema é que o senhor Juarroz, mesmo depois de olhar longamente para aquele instrumento, não se conseguia lembrar do seu nome.

— Não mexo em coisas de que não sei o nome — murmurou para si próprio o senhor Juarroz, como se acabasse de estabelecer mais um mandamento da sua religião existencial.

Decidiu então eliminar o ping-ping da torneira através do pensamento pois através da ação nunca mais chegaria lá. Começou assim a pensar numa música de Mozart tendo o cuidado adicional de colocar o seu volume acima do volume da realidade. Assim fez.

Resultado. [TAVARES, 2007c, p. 35-36]

A imaginação e o poder da ficção é o que resulta. Assim, estes dois espaços de intimidade que entram num jogo absoluto a partir daquilo que, para o próprio Juarroz e também [e é este o jogo] para o narrador d'**O Senhor Juarroz** e para o senhor Juarroz, personagem e morador d'**O Bairro**, se equilibram entre possível e impossível estabelecendo zonas de contato com a proposta de pensamento de um e do outro, da poesia de um e do outro. No caso de Juarroz, é a ideia de uma *poesia vertical* o que se apresenta como operação de escrita numa forma de expressão oscilante e capaz de penetrar as zonas aparentemente proibidas do sentido; é esta operação que Gonçalo M. Tavares faz uso como recurso incorporado de Juarroz para sua escrita fragmentada do ensaio nas figurações da biblioteca e do cotidiano corriqueiro da casa: uma pia que pinga, por exemplo.

É importante indicar que Juarroz era um admirador voraz e convicto de Antonio Porchia⁶ e, principalmente, de Novalis, dois cultores também convictos do fragmento. A poesia, para Juarroz, seria

⁶ Poeta argentino [1885-1968] que publicou um único livro intitulado **Voces**, em 1943. Este livro tem o uso marcado do aforismo e é reconhecidamente composto a partir de uma escrita de síntese. Foi motivo de interesse de escritores como André Breton, Borges e Juarroz. Alguns de seus aforismos são cargas de sentido diante do abismo da linguagem para o trabalho de Juarroz e, depois, num segundo movimento, para o senhor Juarroz personagem de Gonçalo M. Tavares. Como exemplo: 1] “Porque saben el nombre de lo que busco y creen que saben lo que busco!”; 2] “Creen que moverse es vivir. Y se mueven, no para vivir. Se mueven para creer que viven” e 3] “Y si es tan veloz el cambiar de las cosas, cuando vemos las cosas no vemos las cosas. Vemos el cambiar de las cosas.” Roberto Juarroz pontua precisamente a importância deste livro de Porchia para sua poesia e chega a dizer num texto intitulado *Antonio Porchia o la profundidad recuperada* que “Ante el abismo únicamente se puede retroceder, petrificarse o abismarse. Y no hay más comprensión del abismo que el abismo. [...] Profundizar algo es renunciar a poseerlo, porque es hallar que no tiene fondo y eso implica dos cosas: que no tiene límites y que a través suyo se desemboca en todo lo demás. La identidad se confirma y adquiere validez como vía de acceso a la totalidad. Pero hay muchas posibilidades de no tener fondo. Una de ellas consiste en no tener forma. ¿De qué se sostendría entonces el fondo? Otra es la evidencia de que toda forma está abierta en el extremo. Y otra más todavía es la calidad transitoria e ilusoria de cualquier forma, que sólo es un rito de pasaje hacia otras formas y no un triste depósito para detener o fijar la incontenible danza que puebla y es el universo. / Poseía el raro arte de la atención inusitada y creciente, de una atención que parecía una presencia casi física. Quienes estábamos con él sentíamos al hablar que cada palabra se volvía profunda por su atención ilimitada. Su forma de escuchar parecía crear la profundidad en sus acompañantes. Y cuando él hablaba, teníamos la sensación de que lo hacía ya "desde el otro lado", que por otra parte se volvía entonces infinitamente próximo, mucho más que este lado. [...] Su voz lenta y entrañablemente modulada, con cierto acento extranjero, fue registrada en disco poco antes de su muerte y utilizada durante algún tiempo por una emisora de Buenos Aires, para cerrar a medianoche su transmisión, como un broche raro y abismal. Su voz no vulneraba el silencio. No puedo hoy leer sus textos sin volver a escucharla. Y ahora tampoco lo vulnera. / ¿He hablado de Porchia o he hablado de mí? Creo que la profundidad no admite estas diferencias. Simplemente he hablado porque, como a él, me ha vencido lo que he dicho.” [Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980]

este lugar resistente do pensamento pleno de impossibilidades possíveis, e assim o fragmento é uma operação deflagradora e consequente em torno do sentido que Gonçalo M. Tavares procura constituir em sua escrita [e estas coisas são também muito importantes para que se possa entender o procedimento de Gonçalo M. Tavares na montagem d'**O Bairro**]. Num resumo, para Juarroz, a poesia só é igual à própria poesia, tal como está indicado no título da revista que editava com Dieter Kasparek e Mario Morales: **Poesía = Poesía**.⁷ Daniel González Dueñas e Alejandro Toledo escrevem no prólogo de um livro de conversações com Juarroz⁸ um pouco sobre isso quando dizem que a poesia dele se engendra no movimento de uma espiral em direção a uma saída do concêntrico:

Espiral dentro de otra, espejo que rechaza el mero reflejar imágenes y busca crearlas, la obra no se contenta con haber hallado la casa más secreta del lenguaje — habitada por tantos poetas que no requieren ya mayor odisea que el bravío encontrarla y gozarla —: sabe que todo fruto es un nuevo árbol, que esa casa es en sí un orbe. Tras visitar las casas del poema, intuye que una de ellas

⁷ Ángel Ros comenta acerca dessa revista: “El primer número fue publicado el 1 de diciembre de 1958, y el último, el vigésimo, en abril de 1965. Esta revista fue afectada por los vaivenes de la economía en la Argentina, y a tal punto, que casi durante todo el año 1962 no pudo publicarse; en diciembre de 1962 aparecieron de modo tardío los números once, doce y trece reunidos en un solo cuaderno. A partir de este último, uno de sus directores, Dieter Kasparek, dejó el proyecto, por lo que quedaron como responsables Roberto Juarroz y Mario Morales hasta el final, en 1965. En esta revista se dio cabida a textos de escritores y poetas como Manuel del Cabral, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, Mario Morales, Antonio Porchia, Roberto Juarroz, etcétera. En **Poesía = Poesía** aparecieron varios poemas de Roberto Juarroz que nunca fueron incluidos por este poeta en ninguna de las catorce ediciones de su **Poesía Vertical**.”

⁸ [Prólogo al libro **La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz**. Ediciones Sin Nombre/Juan Pablos Editor, col. Los Libros del Arquero, México, 1998.] www.robertojuarroz.com

es también un mundo que encierra una casa que encierra un mundo. La odisea vertical no obtiene contento sino en busca de la casa más secreta: isla, espiral, espejo y árbol: universos concéntricos ceñidos por el relámpago.

*Reflejo de lo que pasa en lo que pasa.
Ningún espejo fijo.
Cuerpo de agua,
viento en las venas de las cosas. [VIII, 16] (1)*

El umbral de la casa más secreta del poema se abre a todas las casas: el microcosmos es macrocosmos, según la mirada disponible a lo concéntrico. Quien traspasa ese umbral no devela el misterio, pero se convierte en la materia misma del misterio. El que con tanta desgarrada fascinación persiguió los rastros del relámpago, al final nota que las huellas le pertenecen:

*Hay huellas que no coinciden con su pie.
Hay huellas que se anticipan a su pie.
Hay huellas que fabrican su pie.
Hay huellas que son más pie que el pie. [III,
poemas de otredad, 3]*

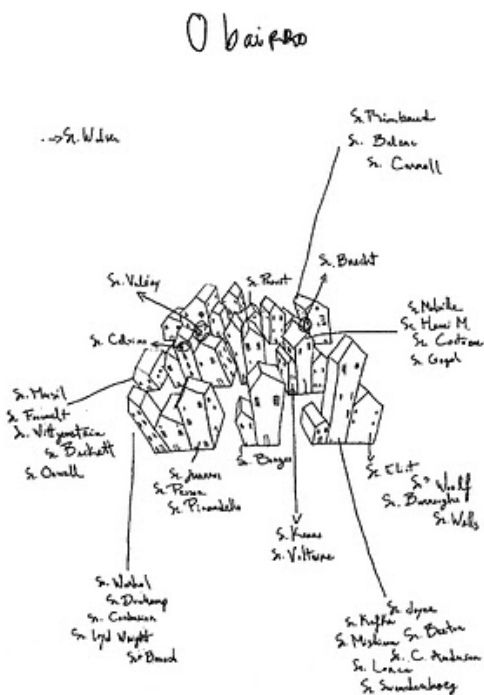
Um suplemento para essa proposição está na importância do que diz Julio Cortázar num texto dirigido ao próprio Juarroz acerca de uma ideia rara de estranhamento, de raptó e de acesso da poesia dele provocada por causa do trabalho em torno da inversão do sentido. Cortázar diz que sempre se interessou por trabalhos que praticassem essa inversão, da ausência de Mallarmé às anti-essências de Macedonio Fernández ou até os silêncios da música de Anton Webern. Mas explicita que nos poemas de Juarroz há uma inversão incrível produzida a partir de jogos de palavras: “Y entonces, esa mirada que ve y la mirada

que no ve, una vez retorcidas en un mismo hilo, son algo prodigiosamente fecundo, una invención de ser.”⁹

A composição do espaço esférico nesse projeto de Gonçalo M. Tavares se inscreve como um traço que vem também dessa verticalidade da poesia de Juarroz, incorporando esta verticalidade a uma genealogia e a uma biografia de uma série de escritores que se desenvolve colada ao corpo do trabalho de cada um e desintegrando as figurações do *eu*. Assim, materializa a imagem de impureza que aparece vinculada à sua forma de escrita. **O Bairro** é, pois, uma esferologia ensaiada do presente porque registra uma virtualização temporal da modernidade no que tomamos como contemporâneo, como presentificação. Isto pode indicar que **O Bairro** lança uma compreensão anacrônica da modernidade sobre o presente tornando-se assim um espaço complexo, elaborado sob uma reflexão que desfaz um desenho concêntrico e o lança sob uma perspectiva de limiar, além de torná-lo espalhado enquanto procura o tempo inteiro fazer dançar a sua cartografia diante de uma assimilação circunscrita e habitada por *corpos impossíveis*. O desenho do bairro

⁹ Texto que foi incluído na edição intitulada **Tercera poesía vertical**, Equis, Buenos Aires, 1965. Diz Cortázar no trecho final: “He leído en alta voz los poemas que más entiendo (otros se me escapan o me reclaman una interpretación, que es quizá un auto-consuelo por no poder intuirlos de una sola vez), y en cada caso se ha repetido esa sensación prodigiosa de extrañamiento, de raptó, de acceso. Siempre he amado una poesía que procede por inversión de signos; el uso de la ausencia en Mallarmé, algunas "anti-esencias" de Macedonio, los silencios en la música de Webern. Pero usted potencia hasta lo increíble esas inversiones que en otras manos suelen acabar en juegos de palabras. Y entonces, esa mirada que ve y la mirada que no ve, una vez retorcidas en un mismo hilo, son algo prodigiosamente fecundo, una invención de ser. Hacía mucho que no leía poemas que me extenuaran y me exaltaran como los suyos, y se lo digo así al galope y sin releer, porque al final uno se pone tonto y le dan miedo tantas palabras sonoras. Pero siento que usted me creará, y que ya somos amigos, y un abrazo. Julio Cortázar.”

futuro feito por Rachel Caiano [a ilustradora que está em todos os livros de Gonçalo M. Tavares e que estabelece uma questão interessante de trabalho conjunto porque suas ilustrações vêm sempre em diálogo com os textos] é praticamente a figuração de um propósito interrogativo: *o que pode ser um lugar para a habitação de corpos impossíveis?*



Aí é possível pensar numa tessitura de relações esféricas a partir dos nomes dos escritores e de suas moradas, do que são ou podem ser como uma espécie de humanidade ainda primitiva dentro desse bairro. O

senhor Walser,¹⁰ por exemplo, aparece no canto esquerdo do desenho como se estivesse ainda chegando ao bairro, de viés e desorientado, num intervalo – tanto é morador quanto é não morador do bairro –, porque habita uma floresta que circunda o bairro. Seus impasses, seu convívio e contato maiores se dão com o mundo natural, sua casa foi construída longe da conurbação e em meio a uma concentração de natureza. No livro **O Senhor Walser** nota-se bem este percurso: “homem que se encontra, por enquanto, sozinho no mundo” [TAVARES, 2006b, p. 9], “tinha um único trajeto para alcançar a casa de Walser” [TAVARES, 2006b, p. 11] e, principalmente, “O senhor Walser por vezes desorientava-se” [TAVARES, 2006b, p. 16] e “estava a começar a vida, não a terminá-la” [TAVARES, 2006b, p. 16]. Alguns outros, seguindo o desenho, como os senhores Kafka, Breton, Lorca, Swendenborg, Mishima, Cristian Andersen e Joyce, moram todos num mesmo prédio, do lado direito, abaixo, formando assim a maior aglomeração de senhores numa mesma edificação. O senhor Walser coloca em xeque o

¹⁰ O livro **O Senhor Walser** foge um pouco da estrutura de composição dos livros d'**O Bairro**. A narrativa tem uma continuidade, uma espécie de pequena novela dividida em capítulos, do I ao XVII. Não se pode deixar de notar também que, mesmo assim, a novela é organizada a partir de fragmentos dispersos do pensamento do personagem em torno da ideia da *visita* e do *encontro*. O senhor Walser se esforça para receber uma série de visitas inesperadas em casa, são pessoas que vão para fazer alguns reparos na casa dentro da floresta e recém-inaugurada: a torneira do banheiro, as tábuas do soalho, uma janela que não fecha bem, reparos nas molas do sofá, revisão da rede elétrica, um buraco no telhado etc. A novela se encerra com a casa do senhor Walser cheia de gente pedindo permissão para dormir lá e, lentamente, ele vai acomodando cada homem. Esta impressão de Walser com a natureza reestabelece uma zona de contato com o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro.

artifício da casa como máquina de morar,¹¹ ou seja, como um centro constituinte da racionalidade se construída no meio da floresta e, de certa maneira, ao mesmo tempo, equilibra e desequilibra a própria concepção do bairro, também como centro, ao nos dar a dimensão de

¹¹ Há um texto de Gonçalo M. Tavares, intitulado **Arquitectura, Natureza e Amor**, que trata especificamente dessa relação amorosa entre o mundo do artifício, através da arquitetura, principalmente da casa, e o mundo natural. Este texto também é interessante para dar convicção à tese de que não há nenhuma separação entre o poder da ficção e o ensaio para gerar a forma oscilante da escrita que pratica. A certa altura, por exemplo, o que diz é claramente deslocado depois para aquilo que pensa o senhor Walser no livro homônimo, publicado 3 anos depois e, ainda, o que diz não só é deslocado para o livro **O senhor Calvino**, publicado 1 ano depois, mas principalmente retirado do escritor Italo Calvino e sua categoria da *Leveza*, uma de suas *propostas para o próximo milênio*. Coisas como “A ética de uma casa — de um ponto de vista da arquitectura — não depende dos actos que os seus utilizadores executam lá dentro — mas sim, de um modo objectivo e nada vago, das dimensões, das medidas, distâncias entre paredes, disposição de compartimentos e funções. Dirão: porquê colocar mais peso [responsabilidade moral e ética] num ofício que não é mais do que a manipulação do Peso e do Leve? [considerando-se aqui o *Leve* como o oposto do *Peso*, como se aquele fosse uma característica com as suas unidades próprias, e não apenas como um negativo, como uma ausência de peso. *Leveza* não é ausência de peso, mas, sim, *presença de leveza*. Unidades de *Leveza*? Precisamos de pensar nelas, encontrar-lhes um bom nome]” [TAVARES, 2003a, p. 8] ou “Que cidade para esta floresta? Com que cultura responder a esta natureza? Que medições [exactas, belas e justas] fazer? Em suma: que arquitectura? Certas cidades exigem uma arquitectura imoral para responder adequadamente a um espaço também imoral, para que entre essa floresta natural imoral e a cidade medida também imoral se estabeleça uma relação que resulte justa, eticamente aceitável. Diz Robert Musil, num dos seus primeiros ensaios, em 1911: ‘Não sou o único [...] a defender a posição de que a arte pode não só representar o imoral e o aborrecido, como também amá-lo.’ Mais à frente escreve: ‘Representar algo significa representar as suas relações com outras cem coisas diferentes, [...] da mesma maneira que o entendimento científico surge apenas mediante uma actividade de comparação e relação, igual à que surge em qualquer compreensão humana. E ainda que essas outras cem coisas sejam, uma vez mais, indecentes e doentias: as relações não o são, e a descoberta dessas relações não o é nunca.’ Como se entre a arquitectura e o espaço-floresta existente anteriormente se procurasse uma equação moral, uma mistura justa” [TAVARES, 2003a, p. 9]. Este texto está disponível também no site: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_14.pdf.

uma estrutura movente voltada para a recuperação da complementação primitiva entre homem e natureza. Ora, assim é possível pensar em Walser como mais um dos complementadores:

Como Walser está contente! Mal se abre a porta de sua casa – sente ele – entra-se noutra mundo. Como se não fosse apenas um movimento físico no espaço – dois passos que se dão – mas também uma deslocação – bem mais intensa – no tempo; do pé de trás que vem ainda com o cheiro a terra e com a sensação, nada objectiva, mas que existe, de que se está rodeado de coisas vivas que não compreendemos na totalidade e não nos compreendem – os elementos da floresta –, desse pé de trás para o pé da frente, que já ultrapassou a ombreira da porta, a distância não deve ser medida em centímetros de passada, mas em séculos, talvez milénios. Quando fechava a porta atrás de si, Walser sentia virar as costas à inumana bestialidade (de que saíra, é certo, há biliões de anos atrás, um ser dotado de uma inteligência invulgar – esse construtor solitário que era o Homem) e entrar em cheio nos efeitos que essa ruptura entre a humanidade e a restante natureza provocara; uma casa no meio da floresta, eis uma conquista da racionalidade absoluta. [TAVARES, 2006b, p. 13]

E dessa maneira escapa-se da noção de centro ou de primeiro ou de extremos, e implica-se no que Sloterdijk chama de *elementos de provocação*. Para ele, o possível elemento de provocação que é latente na imagem da bolha – se pensamos este bairro como tal – reside naquilo que se apresenta como um globo de conteúdo vago e com dois ou muito mais núcleos, e um sem número de aberturas. E que não é possível pensar numa esfera assim a partir de uma ideologia de centro. Por isso que para ele interessa pensar em “pólos que se iluminan recíprocamente, se compenetran, se mantienen a distancia y se evocan” [SLOTERDIJK,

2004b, p. 151]. A isto chama de *bolha*, como uma composição do espaço, exatamente quando se pode pensar o homem como um recipiente, um espaço oco a ser ocupado:

El mundo-en-torno queda aquí reemplazado por un mundo-en o por un mundo-con. Las resonancias son decisivas en el mundo-en. Ellas descansan en actos que surgen de reclamos-a-vivir o de despertar-a-la-vida gracias a la capacidad de ser apelado; es esto precisamente lo que yo, como usted ha dicho, he intentado definir: una oquedad predestinada. Con este concepto quisiera llegar a una teoría de los médios en la que los individuos pudieran ser descritos como estaciones intermedias en las redes comunicativas. [...] Todas las teorías de los medios, incluso la técnica en general, giran en torno a esta básica y genial idea de la humanidad primitiva, la Idea de producción de envases. Ésta tiene como consecuencia empezar a pensar en el hombre también a la luz del principio recipiente. [...] Como es sabido, Dios quiere crear un hombre semejante a él, pero semejante en la medida en que él también es hueco, puesto que ser hueco significa tener la capacidad de dejar pasar algo. La oquedad es la primera cuota de lo animado y lo divino. Si el hombre no fuera más que un cuerpo compacto, habría seguido siendo dissimilar a Dios, como el resto de la materia no conductora. Sólo gracias a su carácter no masivo puede empezar la similitud con un ser definido por su permeabilidad; digamos, pues, un espíritu. Adán es hueco y tiene propiedades de envase: sólo a causa de esto obtiene el arcilloso, el andrónide plástico, la oportunidad de ser similar a la divinidad. La afinidad con la divinidad, como ya he indicado, no reside en otra cosa que en su oquedad predeterminada. [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 151-153]

Seria possível traçar, a partir daí, desses exemplos, um panorama intenso dessa circunscrição de modelagem dos impossíveis

que formam **O Bairro** para compor uma esfera inconformada de vazios, de vidas, numa espécie de reinvenção permanente do espaço que gira em torno do encontro, do corpo a corpo do encontro.¹² Mesmo o isolado

¹² Este panorama, obviamente, não começa a ser traçado por Gonçalo M. Tavares no projeto **O Bairro**, e é imenso. Há um sem número de livros que podem ser colocados e lidos como construção dessas listagens íntimas, *invenções de ser*, entre genealogia e biografia a partir de cenas de leitura revistas e da montagem de bibliotecas. Alguns exemplos: o livro de Rubén Dario, **Los Raros**, publicado em 1905, composto de pequenos ensaios sobre alguns escritores de sua predileção que fizeram parte do simbolismo – como Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Augusto de Armas, Teodoro Hannon, Jose Martí ou Eugenio de Castro, entre outros –, com desenhos dos rostos desses escritores feitos por Enrique Ochoa: “es la historia del simbolismo, escrita con toda sinceridad y con toda verdad” e “el estudio sobre el sentimentalismo literario, en que el alma de nuestro siglo esta analizada con penetración y cordura a la luz de una filosofia amplia y generosa poco conocida en estos tiempos de egotismos superhombres y otras nietzschedades” [DARIO, 1905, p. 14]. Num contraponto, o livro de Georges Bataille recupera exatamente as ‘nietzschedades’ negadas por Rubén Dario: **Sobre Nietzsche: Voluntad de suerte**. Este livro toma como seu *impossível* o filósofo alemão. A primeira parte do livro, curiosamente, se chama *O Sr. Nietzsche* e começa com uma epígrafe retirada de **A gaia ciência**: “Pero dejemos al Sr. Nietzsche...”. A questão é dar a voz, fazer falar o outro. Assim, Bataille destaca a sua comunhão com Nietzsche, uma vida inteira em companhia de Nietzsche, uma espécie de “associação”. O livro remete à tarefa do complementador: “Mi vida, en compañía de Nietzsche, es comunidad, es una asociación, mi libro es esta asociación” [BATAILLE, 1986, p. 38]. E ainda, como afirmação disso: “No desenmascararé a nadie... ¿Qué es lo que sabemos del señor Nietzsche en el fondo? Obligado a malestares, a silencios... Odiando a los cristianos... ¡Y no digamos a los otros!... Y además... ¡somos tan poca cosa!” [BATAILLE, 1986, p. 38] Interessante que Peter Sloterdijk, por sua vez, no prefácio ao livro **Temperamentos filosóficos** – um livro que rearma alguns nomes da história da filosofia, começando por Platão, passando por Pascal, Leibniz, Shelling, Kierkegaard, Wittgenstein, Marx e Nietzsche, para citar apenas alguns –, menciona que o livro é resultado do desejo de oferecer uma história alternativa da filosofia, como um aparelho intelectual anticíclico que fizesse frente às leituras banalizadoras do tempo, mais especificamente do *fin de siècle* alemão, bem como também fosse a possibilidade de cumprir um sistema de liberdade na leitura da história: “[...] ofrecer una historia alternativa de la filosofía. [...] el deseo de enviar una señal intelectual, anticíclica, contra la banalidad desatada que estaba caracterizando el *fin de siècle* alemán [SLOTERDIJK, 2010a, p. 9]. Sloterdijk ainda publicou,

Walser pensa sobre isso, encontrar outros homens, imagina que a sua casa está inserida numa “paisagem ideal para começar a falar com outros homens – e como disso ele sentia necessidade. Poderiam – já havia sofás! – sentar-se e falar sobre os assuntos do mundo” [TAVARES, 2006b, p. 10]. Este encontro e essa modelagem dos impossíveis vêm diretamente de Nietzsche. No capítulo intitulado *Incursões de um extemporâneo*, de seu **Crepúsculo dos ídolos**, Nietzsche elabora o que e quem seriam esses impossíveis, e é assim mesmo que ele os denomina: *Meus impossíveis*. Pensar **O Bairro** como um projeto esférico, uma composição da bolha, de e para a utopia, implica que se pode ler o traçado de seu elenco de moradores a partir da adjetivação de Nietzsche e do que ela provoca como *vontade e potência*:

Meus impossíveis. – Sêneca: ou o toureador da virtude. – Rousseau: ou o retorno à natureza in *impuris naturalibus*. – Schiller: ou o trombeteiro moral de Säckingen. – Dante: ou a hiena que escreve poesia nos túmulos. – Kant: ou cant como caráter inteligível. – Victor Hugo: ou o farol no mar do absurdo. – Liszt: ou a escola da agilidade – com as mulheres. – George Sand: ou lactea ubertas; em linguagem clara: a vaca leiteira com “belo estilo”. – Michelet: ou o entusiasmo que despe a jaqueta... Carlyle: ou pessimismo como almoço mal digerido. – John Stuart Mill: ou a clareza ofensiva. – Les frères de Goncourt: ou os dois Ajaxes em luta com Homero. Música de

noutros exemplos, para fazer jus a este livro dos temperamentos filosóficos de sua escolha, **O quinto evangelho de Nietzsche** e **Derrida, um egípcio**. É possível lembrar ainda de livros muito importantes nesse sentido, para citar mais alguns, porque o panorama é vasto: o livro de Elias Canetti intitulado **Sobre os escritores**, outro de Georges Bataille, intitulado **A literatura e o mal**, o de Robert Walser, que na edição portuguesa recebeu o título de **Histórias de Imagens**, e o do poeta brasileiro Paulo Leminski, intitulado **Vida**: uma imagem de si mesmo alternada a partir das imagens de Bashô, Cruz e Sousa, um Cristo poeta e Trótski.

Offenbach. – Zola: ou “a alegria de cheirar mal”.
– [NIETZSCHE, 2006b, p. 63]

E há ainda uma série com tantos outros nomes distribuídos por vários fragmentos, entre eles encontramos ainda George Sand, Renan, Sainte-Beuve, Emerson, Schopenhauer etc. Até chegar a Goethe, numa última parte, trecho que chama atenção por dois movimentos ali encontrados: 1] o fato de comentar que Goethe “é o último alemão pelo qual sinto reverência” [NIETZSCHE, 2006b, p. 100] e que ele não lhe parece um acontecimento alemão, mas muito mais um acontecimento expandido, Europeu, e que assim como o século XIX, Goethe possui “uma universalidade na compreensão e na aprovação, um deixar tudo aproximar-se, um ousado realismo” [NIETZSCHE, 2006b, p. 99]. E 2] a afirmação de que se sente muito mal lido na Alemanha, que não sabe porque continua a escrever em alemão, mas que não abre mão de “Criar coisas em que o tempo crave suas garras” porque busca “uma pequena imortalidade na forma, na *substância* – jamais fui modesto o bastante para exigir menos de mim” [NIETZSCHE, 2006b, p. 100]. Para ele, a questão que surge desse conceito dos *impossíveis* – a partir de Goethe, pelo menos –, é se ele teria sido apenas um incidente, uma “bela inutilidade”. Diz que compreendemos mal os grandes homens se queremos vê-los da perspectiva da vantagem pública, que para ele é uma perspectiva miserável: “O fato de não sabermos extrair utilidade nenhuma deles já é, talvez, próprio da grandeza...” [NIETZSCHE, 2006b, p. 100], e isto é, para Nietzsche, um fato beligerante.

Assim, a composição desses *impossíveis* leva Nietzsche a dizer que seu livro tem a ver com uma beligerância, enfrentar o mundo e fazer cair todas as velhas verdades, operação que se dá a partir do uso

descontrolado e arbitrário da forma do fragmento e do aforismo: “O aforismo, a sentença, nos quais sou o primeiro a ser mestre entre os alemães, são as formas da ‘eternidade’; minha ambição é dizer em dez frases o que qualquer outro diz em um livro – o que qualquer outro *não* diz em um livro...” [NIETZSCHE, 2006b, p. 100]. Isto é também tocar diretamente no que ele chama de “tresvaloração de todos os valores”. Basta ver que sobre Platão, por exemplo, ao contrário do que pensa de Goethe, diz que é entediante, um desviado dos instintos fundamentais dos helenos, impregnado de moral cristã antes do cristianismo e insuficiente porque adota o conceito de ‘bom’ como supremo. Chama Platão de um *embuste superior* e de “um covarde perante a realidade” [NIETZSCHE, 2006b, p. 103] porque se refugia no ideal.

Como uma espécie de construção da dívida, curiosamente, o capítulo seguinte do livro de Nietzsche se chama *O que devo aos antigos*. Todo um projeto de releitura da tradição, em Tucídides, por exemplo – “é preciso revirá-lo linha por linha” [NIETZSCHE, 2006b, p. 103], – sai de uma perspectiva de gozo, orgiástica, como um sentimento que transborda vida e força, e toma a dor como o verdadeiro estimulante para a ação, entre a superfície e o profundo. Daí vem, para Nietzsche, o que ele chama de sentimento *trágico*: “O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isso chamei dionisíaco” [NIETZSCHE, 2006b, p. 106].¹³ Nesse sacrifício, dizer sim à vida, com vontade de vida, está o poeta trágico:

¹³ Para Nietzsche a palavra *Dionísio* é plena de um profundo instinto da vida, é voltada para o futuro da vida, porque se completa na sexualidade que foi reprimida pelo cristianismo e seu “fundamental ressentimento contra a vida”

para além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*... E com isso toco novamente no ponto do qual uma vez parti – o *Nascimento da tragédia* foi minha primeira tresvaloração de todos os valores: com isso estou de volta ao terreno em que medra meu querer, meu *saber* – eu, o último discípulo do filósofo Dionísio – eu, o mestre do eterno retorno... [NIETZSCHE, 2006b, p. 106-107]

Não proponho pensar o trabalho de Gonçalo M. Tavares como o de um poeta trágico, mas não se pode deixar de imaginar que há uma vinculação aí, com Nietzsche, por exemplo, numa tresvaloração de todos os valores, que denota uma leitura crítica da existência contemporânea como aquela, sugerida por Blanchot, que se transformou repentinamente: “de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência de absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiência de um espaço infinitamente silencioso” [BLANCHOT, 2007, p. 32] e, ao mesmo tempo, como aquele que vive na “tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em sua oposição” [BLANCHOT, 2007, p. 31]. A leitura que faz do homem se dá numa mistura de suas qualidades ou da ausência delas, num encontro insuportável entre uma “extrema grandeza e extrema miséria, nada incongruente onde dois infinitos se tocam” [BLANCHOT, 2007, p. 33]. Isto tem a ver diretamente com um enfrentamento das

[NIETZSCHE, 2006b, p. 106], quando “jogou *imundície* no começo, no pressuposto de nossa vida...” [NIETZSCHE, 2006b, p. 106].

incompatibilidades que tensiona principalmente o *cogito*¹⁴ cartesiano, quando uma absoluta certeza passa a ser, também, uma absoluta incerteza, quando se está certo no que não é senão o incerto. Ora, estamos diante de novo do paradoxo, de uma intimidade misturada entre o sim e o não, de uma aprendizagem do mundo:

aprender a viver no mundo sem dele tomar parte ou gosto e aprender a reconhecê-lo por sua própria recusa, que não é uma recusa geral e abstrata, mas constante e determinada, que serve melhor ao conhecimento do que todo otimismo racionalista, pois essa razão o liberta das mistificações do falso saber. Assim, o homem, compreendendo o mundo e a si próprio a partir do incompreensível, está a caminho de uma compreensão mais razoável, mais exigente e mais extensa que podemos chamar de trágica, acolhendo a ambigüidade sem aceitá-la, remontando, mais exatamente, da diversão e da ambigüidade – a intimidade do sim e do não misturadas – ao paradoxo que é a afirmação simultânea do sim e do não [...].” [BLANCHOT, 2007, p. 35]

Tanto que Gonçalo M. Tavares escreve algo que o vincula muito diretamente a isso que propõe Nietzsche, também como uma forma de aprendizagem, em seu livro **A colher de Samuel Beckett e outros**

¹⁴ Sloterdijk lembra que o princípio da filosofia moderna, *cogito ergo sum*, havia sido incompreensível para os romanos, porque estes tomavam o ser humano como um observador que mantém uma conexão indissolúvel com o seu espírito protetor que existe desde o seu nascimento. Eles esperavam sempre, diz, a forma passiva: “se piensa en mí, *luego soy*.” E argumenta que “Sólo en épocas muy posteriores, cuando el genio observador este ya completamente interiorizado, puede aparecer el concepto, dominante hasta hoy, de individuo que se complementa a sí mismo, que piensa en sí mismo, que se preocupa de sí mismo: individuo que se entiende como una bola autónoma, autotransparente; en él, efectivamente, toda representación puede ir acompañada de un yo-pienso, y toda acción, de un yo-sé-lo-que-hago; tiempo de conciencia, tiempo de escritura, tiempo del genio trasladado desde fuera hacia dentro” [SLOTERDIJK, 2009, p. 379].

textos, numa parte chamada *Resposta a duas perguntas*: a primeira, *A escrita para o teatro* – “Toda a literatura é assunto de letras paradas fazerem ou não as coisas do mundo moverem-se” [TAVARES, 2002c, p. 61] – e, a segunda, *As gerações de escritores*, uma arqueologia fragmentária intensiva e desejanse entre o sujeito e seu complementador, que diz:

Acredito na existência de duas vidas. Não essas de fila indiana, ou de somatório de sobrevivências como as do gato ou do herói. Acredito, sim, que existe a vida por fora, uma, e a vida por dentro, duas. E o único corpo humano vive, assim, duas vezes ao mesmo tempo. Nas ações que faz em tudo que ocorre um milímetro acima da pele; e no que pensa, imagina e sonha, um milímetro abaixo da pele. A pele é a fronteira entre as duas vidas que temos, poderia então dizer-se se gostássemos de dizer as frases assim, como que concluindo. Mas não gostamos.

Falar de gerações exige, então, o breve esclarecimento: trata-se da geração que partilha e acompanha a minha vida de fora ou a minha vida de dentro? É que tendo duas vidas tenho assim também duas possibilidades de me ligar a outras pessoas humanas, supondo aqui que o termo de geração se refere exclusivamente aos bípedes com biblioteca e tecnologia, e não alude aos animais com os seus excrementos ou às plantas insensatas e verdes. Se o cão da vizinha não faz parte da minha geração e a vizinha sim, pois bem, eis um problema que também poderia ser pensado.

Mas o que quero dizer é isto: há pessoas [fiquemos nelas] que pertencem à minha geração, considerando a vida de fora, e pessoas – outras pessoas – que pertencem à minha geração, considerando a vida de dentro. Os meus contemporâneos da vida que existe um milímetro acima da pele são aqueles, então, com quem posso partilhar ações; no limite: o meu contemporâneo desta vida 1, é aquele que eu posso assassinar, com um tiro bem colocado, ou amar – fisicamente

falando [com um coração bem colocado, como diria os românticos para manter a simetria da frase, ou com a pele viril e erecta como diriam os de gosto mais simples]. Os meus contemporâneos da vida de dentro, esses, são aqueles cujas ideias ou imaginações se aproximam das minhas ideias ou imaginações. Estes contemporâneos da minha vida 2 podem não ser contemporâneos da minha vida 1 e, neste caso, eu não os posso matar, nem despir ou abraçar – fisicamente falando, sempre. Nesta vida 2, nesta vida de dentro, nesta vida da cabeça interior, Séneca, nascido há dois mil anos, é meu contemporâneo porque as suas cartas também foram escritas para mim, e Aristófanes, Sófocles e Beckett, para falarmos de teatro, são também meus contemporâneos, e ainda Musil com a sua peça *Os visionários*: meu contemporâneo.

O que quero, então, dizer é isto: quando se fala em gerações de dramaturgos, ou de poetas, ou de romancistas, deverá primeiro pensar-se na geração que é contemporânea na vida 2, na vida de dentro: isto é: os autores que influenciaram a nossa literatura. Claro que os outros contemporâneos, aqueles que conosco podem trocar um olhar breve na rua [podendo ou não ser escritores], esses também são importantes para o que escrevemos. Mas isso já se sabia. Em síntese: pela matemática o sabemos há muito: 2 é melhor que 1, e 3 é melhor do que 2. E quem só pertence a uma geração merece só pertencer a uma geração. [TAVARES, 2002c, p. 63-64]

Temos uma mistura paradoxal e ambivalente nisso que chama de *duas vidas* e que toma tudo o que se relaciona com intensidade, pensamento, imaginação, sonho: uma vida por dentro e outra vida por fora, uma que ocorre um milímetro acima da pele e a outra que passa logo abaixo da pele. Ele se coloca como sujeito de sua construção literária e, também, como um complementador; coloca a cada um dos sujeitos que compõem o seu bairro, os moradores, como sujeitos e,

também, num mesmo compartimento oco da esfera, no caso **O Bairro**, como seus complementadores. E é aí onde está o rascunho do seu projeto que se dirige a estas duplas, os “seus impossíveis”, que vem de uma ideia daquilo que chama de *minha geração*, que seriam os seus contemporâneos não apenas no tempo, mas na composição de uma biblioteca íntima que passa a habitar um bairro portátil fora do tempo e aderido ao corpo de um *bailarino sutil* que toma posse de cada um deles e os incorpora milímetros abaixo da pele, tornando-os uma espécie de membrana imperceptível, invisível, uma deglutição: “se pensa em mim, logo sou”, quando um informa ao outro, Sloterdijk diz que

El sujeto y su complementador constituyen juntos, en primer lugar, una celda de intimidad sin mundo – o con un mundo próprio –; pero puesto que el sujeto es informado por su doble, y en principio *sólo* por él, sobre el volumen del ‘mundo’ en una cultura dada, el acceso al exterior depende completamente para el sujeto en formación de las calidades de membrana del otro interior. En tanto vuela en dirección al otro interior, se desarrolla él mismo en su mundo más amplio. La apertura y amplitud del mundo es el regalo del doble como membrana. [SLOTERDIJK, 2009, p. 400]

3.3 Sobrevivências, temporalidades emaranhadas

O projeto **O Bairro** se notabiliza como um projeto de formação mais ou menos nesse caminho entre abertura e amplitude do mundo a partir de um outro interior e também de um outro exterior com um mundo próprio. É não só a tarefa daquele que cumpre o *caráter destrutivo*, segundo Benjamin, ou a tarefa daquele que tem *prazer em destruir*, segundo Nietzsche, mas é também a tarefa de repetição revisitada de uma tradição das mais interessantes da literatura e do

pensamento modernos do ocidente. Abrir e ampliar essa tradição joga com uma ideia utópica de futuro que é também o presente, o agora. Olhar o tempo presente desviando esse olhar para o que sobrevive em meio aos escombros e as ruínas da modernidade, principalmente esta modernidade refundida no pós-guerra. Se Sloterdijk fala numa história alternativa da história da filosofia [ver nota 12], este **O Bairro** pode ser colocado como uma história alternativa do pensamento em torno da literatura a partir de um século XX difuso e suas sobrevivências: “[...] una galería de estudios de caracteres y de retratos intelectuales que muestran cuánta razón tenía Nietzsche al apuntar que todos los sistemas filosóficos siempre son algo así como unas memorias inadvertidas y unas confesiones voluntarias de sus autores” [SLOTERDIJK, 2010a, p. 11].

Em **O Senhor Breton e a entrevista**,¹⁵ por exemplo, isto é muito claro. Quando o poeta e articulador do movimento surrealista durante as vanguardas do começo do século XX, André Breton – “Um verso forte não tem história, como os países” [TAVARES, 2009b, p. 16] –, é revisitado não apenas por causa da interferência política que provoca, entre feérica e onírica, com o seu romance **Nadja** ou com a sua poesia, mas principalmente quando é posto em xeque como se habitasse um claustro da linguagem porque precisa responder as suas próprias

¹⁵ A partir desse livro todos os senhores começam a receber uma espécie de subtítulo, mesmo os já publicados, que é muito mais uma indicação ou sugestão comprovada de que há movimento em torno desse projeto e que cada um dos senhores-personagens se move diante de uma forma de pensamento e de uma tese a ser especulada ou comprovada. Por exemplo: **O Senhor Valéry e a lógica**, **O Senhor Henri e a enciclopédia**, **O Senhor Brecht e o sucesso**, **O Senhor Kraus e a política**, **O Senhor Calvino e o passeio**, **O Senhor Walser e a floresta**, **O Senhor Juarroz e o pensamento**, **O Senhor Swendenborg e as investigações geométricas**, **O Senhor Eliot e as conferências**.

perguntas. O cenário é este: 10 perguntas, um espelho, um gravador e um *si mesmo* o tempo inteiro diante desse espelho.

Se a anatomia humana, em termos de profundidade terminasse nos ossos, a humanidade ainda não teria escrito a *Odisseia* ou o *I Ching*, nem existiria a fórmula $E=mc^2$. E a falta que faria ao nosso cotidiano: ao comer, ao beber, ao dormir, ao trabalhar, ao amar; que falta faria aos nossos hábitos a fórmula, essa fórmula: $E=mc^2$. Como conseguiríamos apaixonar-nos? E matar? Como conseguiríamos ser mortos? Ironia, claro, senhor Breton [disse o senhor Breton enquanto se reposicionava frente ao espelho], mas aqui reside o centro da questão que coloco: o que fará mais falta aos dias do animal humano: a fórmula $E=mc^2$ ou os versos de Rilke? Alguns céticos da Literatura e da Física dirão que nem a falta de um nem do outro perturbarão o cotidiano de 99% dos habitantes de qualquer cidade. E dirão ainda que a falta de uma casca de pão na hora do almoço ou um mero engarrafamento perturbam bastante mais o dia de um cidadão que o esquecimento das fórmulas da Física ou das fórmulas da vida [a poesia]. [TAVARES, 2009b, p. 14-15]

O bairro é um espaço, e um convite, para que se preste atenção a essas sobrevivências¹⁶ porque se organiza também como um sistema de

¹⁶ Esta categoria também foi desenvolvida por Pier Paolo Pasolini, cineasta e poeta italiano, no seu texto intitulado *O vazio do poder na Itália*, publicado no jornal *Corrieri della Sera*, em 1º de fevereiro de 1975, e depois conhecido como *O artigo dos vagalumes* quando foi publicado na reunião intitulada **Escritos Corsários**. Pasolini atribui a este fenômeno do desaparecimento dos vaga-lumes na Itália a violenta efetivação de um genocídio cultural que fora realizado pelo fascismo que emergiu no pós-guerra italiano. Há aí uma denúncia do quanto as novas formas de vida foram vilipendiadas com perversidades provocadas pela indústria nociva da sociedade de consumo e o quanto estas mesmas formas de vida habitam os embaraços do que seriam, para ele, as democracias fingidas. Os vaga-lumes desaparecem em meio a atribulada inserção dos holofotes que surgem dessa divisão do problema: *Antes do*

liberdades de ação e movimento daquele que é estupidamente capaz de dançar livre e sutilmente, como sugere o senhor Breton: “Um homem dançando pode ser bonito, mas um homem pensando nunca é bonito. E se um homem dançar enquanto pensa, esse homem terá pensamentos estúpidos...” [TAVARES, 2009b, p. 40]. Por isso que para Sloterdijk, reproduzindo uma sentença de Fichte, o pensamento que alguém escolhe depende muito do tipo de pessoa que se é. E ainda com Fichte – para quem a vontade humana é livre e o novo mundo é o mundo da liberdade – diz que “las almas serviles se deciden por un sistema naturalista que justifica su servilismo, mientras que las personas de mentalidad orgullosa se aferran a un sistema de libertad. Esta observación sigue siendo ahora tan verdadera como siempre [SLOTERDIJK, 2010a, p. 11].

O fato, diz por sua vez Didi-Huberman em seu **Sobrevivência dos Vaga-lumes**, removendo o texto de Pasolini, é que os vaga-lumes desapareceram sobrepujados pela luz de dimensões estratosféricas e dominantes dos holofontes. Ou seja, “a cultura, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de resistência tornou-se ela própria um instrumento de barbárie totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 41]. E prossegue dizendo que estes *luciole* quando se compõem numa nuvem se assemelhariam [também para Pasolini] ao amor e à amizade, como “impessoais corpos líricos”, completamente “mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como

desaparecimento dos vaga-lumes, Durante o desaparecimento dos vaga-lumes e Após o desaparecimento dos vaga-lumes.

lampejos de inocência” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 20]. Este lampejo aparece n’**O Bairro** como uma sobrevivência, como uma resistência histórica, ainda mais se começamos a pensar os vários encontros que acontecem o tempo inteiro por toda a geografia do lugar em cada livro. Assim, mais do que pequenos focos de luz, estes senhores apresentam-se como pequenas luzes perdidas sob o efeito dos holofotes modernos/contemporâneos.

E o reino de mercancia é o que adota o tempo da grande política, como nos avisa Nietzsche, que “O tempo da pequena política chegou ao fim: já o próximo século traz a luta pelo domínio da Terra – a compulsão à grande política [NIETZSCHE, 1992a, p. 114]. O que sobraria ao projeto **O Bairro** é a armadilha que inventa numa escrita tomada como contemporânea entre superficial e profunda que também provoca, como *ensaio*, um pensamento sobre o pensar, um *repensar*, como enfrentamento da luta da arte contra o tempo da grande política que se opera nos tempos de agora entre o que é próprio – íntimo e interior – e o que é alheio – externo, exterior, fora. **O Bairro** não deixa de ser também um *lampejo de inocência*, ou seja, voltar ao tempo da pequena política através de uma literatura impossível, maliciosa, inventiva, que oscile para um movimento que dança, que busca fazer a realidade dançar, como o que diz Nietzsche: “Somente dançando, eu sei falar em imagens das coisas mais elevadas” [NIETZSCHE, 2006a, p. 143]. **O Bairro**, como um desejo, é claramente um projeto que procura recuperar os pequenos lampejos, as pequenas luzes, seguindo aquilo que Pasolini indicou, segundo Didi-Huberman, “muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 20-21].

No livro **O senhor Swedenborg e as investigações geométricas**¹⁷ há um texto intitulado *Sobre o sistema da empatia* que consta de 8 fragmentos. Estes fragmentos tratam dessa relação entre interior e exterior, quando o senhor Swendenborg anota que “4. O exterior, qualquer exterior, esconde o interior” e “5. Porém, o olhar curioso e paciente será capaz de ver o interior” [TAVARES, 2009c, p. 65]. Num outro texto, intitulado *Realidade, imaginação [método para não ficar louco]* – ao tomar a negação como método, para desviar o olhar –, traça um percurso desde a utilização do fragmento até a elaboração de uma investigação filosófica sobre a realidade partindo de uma geometria própria e alucinada que é, ao mesmo tempo, uma espécie de teorema sobre o espírito livre que resultaria numa realidade que

¹⁷ Este livro tem o mesmo conteúdo de um livro anterior intitulado **Investigações Geométricas** [2004]. Provavelmente porque não tem o senhor-personagem, o livro traz uma nota explicativa de advertência logo na primeira página ainda sem numeração indicando que “A geometria utilizada nestas investigações pertence exclusivamente ao autor.” Esta mesma geometria passa a pertencer depois ao senhor Swedenborg, logo, o livro da série **O Bairro** foi publicado sem a advertência explicativa e acrescido de um texto que antecede as tais investigações demarcando um encontro do senhor Swedenborg com os senhores Brecht, Calvino, Eliot, Borges, Breton, Balzac e Warhol durante uma série de conferências. Nietzsche diz que “Operamos apenas com coisas que não existem, com linhas, superfícies, corpos, átomo, tempos divisíveis, espaços divisíveis – como pode ser possível a explicação, se primeiro tornamos tudo imagem, nossa imagem!” [NIETZSCHE, 2001, p. 140]. Nesse tempo, enquanto assiste as conferências, o senhor Swedenborg se concentra na elaboração de suas investigações geométricas. O personagem tem a ver com as pesquisas realizadas pelo próprio Swedenborg – não só com os serviços que prestava como político quanto com os conhecimentos de catedrático de Matemática da Universidade de Uppsala, na Suécia. Ele se interessava a fundo por filosofia, teologia, anatomia, geologia, astronomia, cosmologia, mecânica e hidráulica – e também com o fascínio que seu trabalho causou em escritores e filósofos como Baudelaire, Balzac, Borges, Blake, Emerson e Helen Keller. Swedenborg chegou a projetar máquinas de transporte e içamento e, principalmente, máquinas voadoras.

dança em busca de pequenas políticas de ação. Nesse percurso, se engendram alguns dos impasses fundamentais da literatura de Gonçalo M. Tavares como um sistema de liberdade que colide com todos os tempos a partir da cartografia do bairro e seus moradores:

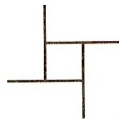
1. Fragmento



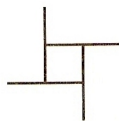
2. Este quadrado já não é um quadrado



3. Deixar sair linhas das coisas



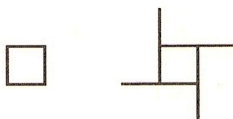
4. A realidade dança



5. A imaginação é o movimento das linhas



6. Um quadrado que dança é mais interessante do que um quadrado



7. O movimento nomeia as novas possibilidades



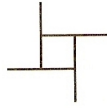
8. Cada coisa tem todos os tempos, mas, se essa coisa não dança, do tempo mostrará apenas um fragmento



9. A imaginação é a curiosidade: queremos ver todos os tempos



10. A realidade dança



[TAVARES, 2009c, p. 27-29]

O mesmo acontece com **O Senhor Kraus e a política**, que delimita toda a sua noção de fronteira e de país a partir do ecrã de uma televisão num suposto diálogo entre um chefe e seus auxiliares durante todo o livro: “O meu conceito de fronteira – repetiu o Chefe – é definido pelas linhas que delimitam o ecrã da televisão. Tudo o que surge fora do ecrã não pertence ao nosso país, está para lá da fronteira. Estão a entender?” [TAVARES, 2007d, p. 51]. Numa sequência intitulada *O mapa [2]*, esta perspectiva aparece definitiva:

Mas como dissemos, mesmo assim o Chefe estava sempre a perder ou a danificar os mapas da pátria. No entanto, não era distraído por completo; por exemplo: tinha sempre, no bolso, do seu lado direito, intacta e bem protegida, a programação dos vários canais televisivos.

Uma teoria sustentava isto: tudo o que não cabe dentro da televisão – dizia o Chefe – não pertence ao país. Está fora do nosso território.

Para ele o mapa mais real do país era o aparelho de televisão que tinha em sua casa.

Era esta a visão pessoal do Chefe.

— Para que quero eu o mapa? – exclamava. — O que preciso é de ter todos os canais de televisão ligados.

[TAVARES, 2007d, p. 49]

Esta quadratura emoldurada é o formato de outra concepção de geometria e cartografia dos estados-nação modernos, agora irônica e

alucinada e muito própria dos senhores Swedenborg e Kraus, mas também de quase todos os vizinhos moradores d'O Bairro. É a imaginação o que está em jogo, um modo de imaginar como um modo de fazer política: “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 60-61]. É sabido que Karl Kraus, o escritor austríaco, toma como inferência de seus aforismos um estado inativo das coisas, como quando postula a chegada dos nazistas ao poder como incomensurável e pasma absolutamente perplexo. Os seus aforismos satíricos, numa síntese extrema e num *contra-movimento*, perseguem os distúrbios da vida social moderna, a situação de um legado da cultura que foi anestesiado e a língua paralisada pelo uso invulgar do chavão ou da frase feita. Parece interessar a Gonçalo M. Tavares o que pode retirar de Kraus dessa malícia de perquirição às instituições de representação que são vistas por ele como artífices da vida moderna maquinal: “A vida maquinal estimula a poesia interior” [KRAUS, 2010, p. 51]. A circunvizinhança se estabelece num movimento complementar e numa troca. Por um lado, Karl Kraus escreve:

O afastamento em relação à fonte natural promovido pela máquina, a suplantação da vida pela leitura e a absorção de todas as possibilidades artísticas pelo espírito factual terão completado sua obra com rapidez surpreendente. [...] Nesse meio-tempo, não nos intrometamos na política social, mas deixemos que se ocupe de suas pequenas tarefas: deixemos que lide com a educação popular e com outros sucedâneos e opiáceos. Passatempos até a dissolução. As coisas estão se desenvolvendo de uma maneira para a qual não há exemplo nos períodos historicamente

verificáveis. Quem não sente isso em cada nervo pode prosseguir sem receio a cômoda divisão em Antiguidade, Idade Média e Idade Moderna. De súbito se perceberá que as coisas não avançam. Pois a época moderna começou com a produção de novas máquinas para o funcionamento de uma ética antiga. Nos últimos trinta anos aconteceram mais coisas do que nos trezentos anos anteriores. E um dia, a humanidade terá se sacrificado pelas grandes obras que criou para seu alívio. [KRAUS, 2010, p. 52]

Por outro lado, Gonçalo M. Tavares dá voz ao senhor Kraus como um morador de sua esferologia para articular uma consciência irônica, e toma isto como um procedimento para a formação de duos, duplas, trocas – o que vem de um e o que vem do outro – diante do projeto moderno e liberal das democracias representativas que surge como um labirinto de onde parece não haver saídas:

Alguns políticos entendem a palavra “povo” como se fosse um seu pseudônimo – disse o senhor Kraus.

Depois murmurou: democracia! E calou-se. Depois disse ainda:

— Numa estatística otimista, se o homem do povo decidir quatro vezes com a sua inteligência e outras quatro vezes aproveitando o acaso, terá quatro possibilidades de acertar.

O vizinho, o senhor Henri, concordou com a cabeça.

[TAVARES, 2007d, p. 109]

Se não há muitas saídas – e isto se pode perceber a partir da figuração do que dizem os senhores Swedenborg e Kraus via a escrita de Gonçalo M. Tavares –, como diz Sloterdijk, diante do que tomamos como presente, é porque a destruição de nossas próprias tradições pela analítica moderna gastou a nossa vida até o limite, “até aos tocos, ou

seja, até à consciência anônima de nos encontrarmos de fato num mundo simultaneamente próprio e alheio” [SLOTERDIJK, 2002, p. 62]. Estes espaços se emaranham nas temporalidades também emaranhadas do contemporâneo, o que solicita os princípios da coragem, como virtude política, e da poesia. Walter Benjamin desenvolve uma leitura crítica de dois poemas de Hölderlin, *Coragem de poeta [Dichtermut]* e *Timidez [Blödikeit]*, que trazem a mesma interrogação acerca do quanto são conhecidos ou aparentados todos os viventes. A ideia dos poemas é que se deve andar pela vida presente, caminhar por ela, sem nada temer, porque a importância é a de que existe um povo e de que o destino do poeta seria com este povo, com este lugar de exceção: *a algo a alguém*. Segundo Benjamin, a única coisa que temos – e que podemos ler nos poemas de Hölderlin – é que a existência do poeta, como dom, quando os deuses já foram entregues à dimensão de figuras, passa a ser identificada apenas com o princípio da figura, “princípio da limitação, e mesmo ainda portador de seu corpo” [BENJAMIN, 2011, p. 46]. Tudo isso para definir coragem que seria, para ele, uma “entrega ao perigo que ameaça o mundo” quando “para a pessoa corajosa o perigo existe e, no entanto, ela não o trata com consideração” [BENJAMIN, 2011, p. 44]. Coragem, por fim, diz Benjamin, essa atitude que “quanto mais profundamente é compreendida, torna-se menos uma característica do que uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem” [BENJAMIN, 2011, p. 43].

É nesse sentido também que Didi-Huberman lembra que Agamben, por exemplo, vê o contemporâneo no que ele tem como espessura considerável e complexa advinda exatamente de suas temporalidades emaranhadas. O contemporâneo aparece, pois, numa

defasagem e num anacronismo em relação a tudo o que conseguimos perceber como nossa atualidade e **O Bairro** se desenha e se equilibra nesse pequeno fio tênue, para cumprir o seu desvio de olhar ao contemporâneo, ou seja, para obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, as pequenas luzes que procuram nos alcançar e não conseguem:

Seria, então, retomando o paradigma que nos ocupa aqui, dar-se os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. Essa tarefa, acrescenta Agamben, pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo. [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 69-70]

3.4 Condutor de marionetes, *fabulare* e graça

Se **O Bairro** e seus moradores figuram essas luzes tímidas e discretas, não podemos esquecer que elas compõem um projeto apontado para o futuro e, como tal, **O Bairro** pode ser pensando como uma *saúde*. Há um plano de trabalho [ou uma frente de batalha, de resistência] que coincide com um mapa convulso habitado por 39 possíveis senhores, moradores e complementadores. Ou seja, uma utopia que pode formar uma verdadeira nuvem de vaga-lumes, uma nuvem de pequenas luzes:

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil

vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela. Assim como existe uma literatura menor – como bem o mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka –, haveria uma *luz menor* possuindo os mesmos aspectos filosóficos: “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” iminentes à sua própria marginalização. [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 52]

Dessa maneira é que para Didi-Huberman as sobrevivências não prometem ressurreição, porque são apenas uns lampejos passeando nas trevas e nunca acontecimentos de uma grande *luz de toda luz*, por isso também que podemos pensar no quanto elas nos ensinam acerca da destruição, que nunca é absoluta – mesmo que fosse contínua: “As sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou uma salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 84]. Ao pensar o projeto **O Bairro** nessa perspectiva, é possível dizer que ele é o projeto mais jovial da trajetória de Gonçalo M. Tavares até aqui, porque procura “sacudir de si uma seriedade pesada” como na proposição de Nietzsche, já citada, entre o que vem da tradição e o que se enfrenta como tempo presente provocando assim uma colisão dos tempos. É com essa pauta que **O Bairro** se configura como outra possibilidade espacial, quando seus moradores se dão o direito de conviver mesmo retirados de tempos distintos, tendo vivido em tempos distintos. Essa colisão dos tempos absorve o espaço e planeja uma temporalidade in-distinta, daí se pode ler o quanto há de possibilidades para o espaço d’**O Bairro** em provocar o desmanche dos ídolos, das cronologias, dos nomes, das biografias, dos tempos etc., mesmo que mantenha tudo isso numa certa instabilidade,

como uma via dupla. Um espaço instável, entre o INEXINSTANTE e o INSITUÁVEL, e também *fatal e alegre no tom, uma gaia ciência*. O gesto é lê-lo quando e como um pensamento toma posse de outro, de como um pensamento pode ser testemunho de sua própria relação com outro pensamento, mesmo que sejam temporalmente distantes, como lembra Sloterdijk a partir de uma observação de Wittgenstein:

Recuerdo cierta observación de Wittgenstein que decía que uno debería eliminar una fórmula como el “yo pienso”, y decir en su lugar: “esto es un pensamiento”, y yo soy testigo de cómo entro en relación con este pensamiento. En último caso, podría decirse que el pensamiento “toma posesión” de uno mismo. [SLOTERDIJK, 2004b, p. 21-22]

E assim, nessa jovialidade, aparecem as tarefas do *complementador* que se ajustam entre os *duos*, mas num *neutro*, na figura do narrador irresoluto de todo **O Bairro**, sempre onisciente e oscilante, sempre em dúvida, sempre procurando dançar a forma da escrita e de quem narra entre a fabulação mais imaginativa e o ensaio mais elaborado também pela imaginação. A este narrador procurei chamar como, a partir de Nietzsche e do próprio Gonçalo M. Tavares, o *dançarino sutil*. É nele que emerge a elaboração do que seriam os impossíveis atópicos de Gonçalo M. Tavares – *Seus impossíveis* –, que estão vinculados diretamente a ideia de saúde, seguindo as pistas de Nietzsche. E uma ideia de *saúde*, importante ressaltar, sempre resultante de uma relação intrínseca e amalgamada com a ideia de *doença*. Deleuze indica no seu livro dedicado a Nietzsche como esta relação pode ser pensada:

Nietzsche nunca concebeu a filosofia como podendo proceder do sofrimento, do mal-estar ou da angústia – apesar de o filósofo, o tipo de filósofo segundo Nietzsche, ter um excesso de sofrimento. Mas tampouco concebe a doença como um acontecimento que afecte de fora um corpo-objecto, um cérebro-objecto. Na doença, ele vê de preferência *um ponto de vista* sobre a saúde; e na saúde *um ponto de vista* sobre a doença. ‘Observar como doente os conceitos mais sãos, os valores mais sãos, depois, inversamente, do alto de uma vida rica, superabundante e segura de si, mergulhar o olhar no trabalho secreto do instinto de decadência, eis a prática a que me dediquei muitas vezes...’ A doença não é um móbil para o sujeito pensante, mas também não é um objecto para o pensamento: constitui de preferência uma intersubjectividade secreta no seio de um mesmo indivíduo. A doença como avaliação da saúde, os momentos de saúde como avaliação da doença: tal é a ‘inversão’, o ‘*deslocamento das perspectivas*’, em que Nietzsche vê o essencial do seu método, e da sua vocação para uma transmutação de valores. [...]

Da saúde à doença, da doença à saúde, mesmo que fosse apenas na ideia, esta mesma mobilidade é uma saúde superior, este deslocamento, esta ligeireza no deslocamento é o sinal da “grande saúde”. É por isso que Nietzsche pode dizer até ao fim (quer dizer, em 1888): sou o contrário de um doente, no entanto estou bem no fundo. [DELEUZE, 2009, p. 10-11]

É preciso pensar isto, esta “divisa nietzscheana de la vida como ‘experimento del hombre que busca conocer’” [SLOTERDIJK, 2004b, p.15]. Na verdade, os projetos **O Bairro** e também **O Reino** [que é assunto da *Parte quatro*], guardadas as devidas proporções, correspondem a este movimento complementar, este trânsito interminável e esta divisa ambivalente e bipolar entre a saúde e a doença ou, noutros termos, entre o riso e o horror de agora. Por isso operam

criticamente com aquilo que Michel Deguy, por exemplo, propõe quando afirma que um poema pode comparecer como uma “experiência compatível” [poesia e prosa, poesia com prosa, poesia com filosofia, poesia como política e outras variações], porque emerge como “uma arqueologia incansável do pensamento”: tal qual o dizer, o DICHTUNG heideggeriano, quando só nos resta dizer. Para Michel Deguy é este o ponto, só nos resta dizer: ter a dizer, dizer aquilo que resta, dizer o nosso horror porque toda obra de arte é feita de horror [DEGUY, 2011, p. 29]. Dizer pode ser também compor uma responsabilidade ética e uma resistência. Percebe-se aí que numa troca constante de perspectivas entre o narrador que dança sutilmente entre as formas e entre o pensamento de cada um dos senhores, e o pensamento e a forma dos trabalhos que antecede aos senhores, de cada escolhido para morar no bairro, há uma potência e um mover necessários que Gonçalo M. Tavares usa, também como um modo de operação crítica, para fazer colidir os tempos em torno de uma tarefa a cumprir: *dizer*. Para Sloterdijk é muito claro o projeto de Nietzsche em torno dessa ambivalente relação entre a saúde e a doença da qual Gonçalo M. Tavares faz uso, tanto que a amplia:

Ahora bien, como es natural, mi discurso tiene más afinidades con el de Nietzsche, quien en no pocas ocasiones jugó con metáforas homeotáticas o, más aún, inmunológicas. No es ninguna casualidad que él pusiera en boca de Zaratustra y en presencia de la multitud la frase: “Os inoculo la locura”. Y eso por no hacer mención a su ominosa sentencia “Lo que no me mata me hace más fuerte”, una expresión que hay que entender a todas luces en un sentido inmunoteórico. Nietzsche comprendía su vida toda como una suerte de inoculación de sustancias tóxicas de decadencia, y trató a su vez de organizar su

existencia como una reacción integral de inmunización. [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 13]

Interessante a proposição que está nessa ideia contrária a um esforço de imunização, nessa acepção do que ele chama de *imunoteórico*, e não só no sentido de expor o horror, trabalhar com intoxicações concretas de nosso tempo, mas também e principalmente perceber de onde vem e como é possível ver de onde vem e onde está agora a possibilidade de tocar a literatura como uma saúde e uma doença. Os livros **O Senhor Brecht** e **O Senhor Calvino** aparecem, respectivamente, como espaços de deliberação entre a saúde e a doença, e podem servir como exemplos. A questão, em cada um dos livros e que vem de cada um dos escritores [o poeta alemão e o escritor italiano], é como dar *saltos no escuro* através da imaginação usada como recurso em suas histórias. Tanto um quanto o outro, os senhores-personagens, ocupam o lugar de narradores que contam histórias díspares e de uso também díspar desta condição. O senhor Brecht, por exemplo, seguindo o procedimento do poeta e dramaturgo alemão que escreveu peças como **Um homem é um homem** e os poemas de **Poemas de um Manual para Habitantes das Cidades** e de um outro manual para si mesmo e em direção ao outro, **Manual de devoção de Bertolt Brecht**, prefere fazer uso da fala, do discurso como forma de ação. Benjamin diz que o teatro épico de Brecht, por exemplo, tem a ver com uma capacidade que deve ser apreendida, a do assombro: “Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso” [BENJAMIN, 1985, p. 89-90]. Já é possível ler em vários poemas e peças de Brecht essa

inclinação para a fala como forma de panfleto político, ou seja, dar a ver através da fala, que vem como um gesto do ator, o assombro. Daí, fazer falar a cidade e o cotidiano mais precário que estabelece sobre os homens – os verdadeiros objetos de negociação lucrativa – certas linhas de convicção e poder como se fossem verdadeiras leis da convivência e do trabalho mercantil. No trabalho de Brecht fica-se diante de uma passagem do mundo natural para a paisagem política, tirar a vida de um estado de represa e fazê-la mover-se, dar a ela de novo o seu fluxo de intensidades. Em poemas como o intitulado *Do pobre B.B.*, quando se coloca como um ser esferológico, porque placentário, e *se toca* ao mundo outra vez no que o mundo tem como sua esfera mais exigente, a cidade moderna:

Eu, Bertolt Brecht, venho da floresta negra.
 Para a cidade minha mãe me carregou
 Quando ainda vivia no seu ventre. O frio da
 floresta
 Estará em mim até o dia em que eu me for.

[...]

Nos terremotos que virão tenho esperança
 De não deixar meu “Virgínia” apagar com
 amargura
 Eu, Bertolt Brecht, chegado há tempo na selva de
 asfalto
 No ventre de minha mãe, vinda da floresta escura.
 [BRECHT, 2000, p. 53]

Ou como no *Documento Fatzer 10*, de sua peça **O declínio do egoísta Johann Fatzer**, onde se pode ler quando a cidade implode o

espaço íntimo do quarto, que não é senão o espaço temporal da intimidade, e dá a ver um falseamento da vida: ¹⁸

Destruição do quarto
 Do tempo
 Tudo, já que não se pode
 Destruir simplesmente
 Por experimento – sem realidade
 Para auto-entendimento
 Tudo, o que é pensado hoje, só
 É para fazer parecer bom o que se
 Faz! Tudo o que se faz hoje é falso, então tudo que
 Se pensa hoje
 É falso
 [...]

[BRECHT, 2002, p. 57-58]

No livro de Gonçalo M. Tavares temos um senhor Brecht sentado numa sala contando histórias – “Apesar de a sala estar praticamente vazia o senhor Brecht começou a contar as suas histórias” [TAVARES, 2005c, p. 13] –, sem fazer nenhum outro esforço que não seja o do esclarecimento e do testemunho do mundo monstruoso e convulso do entre-guerras no século XX.¹⁹ As histórias não coadunam uma moral,

¹⁸ E ainda, como no trecho do conhecido poema intitulado *Apague as pegadas*, quando diz, por exemplo na primeira e na quarta estrofes: “Separe-se de seus amigos na estação / De manhã vá a cidade com o casaco abotoado / Procure alojamento, e quando seu camarada bater: / Não, oh, não abra a porta. / Mas sim / Apague as pegadas! // [...] // O que você disse não diga duas vezes. / Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o. / Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato / Quem não estava presente, quem nada falou / Como poderão apanhá-lo? / Apague as pegadas! // [Assim me foi ensinado]” [BRECHT, 2000, p. 57-58].

¹⁹ Sloterdijk afirma um pouco sobre essa questão, quando diz: “En cuanto escritores de nuestra actualidad, no estamos investidos de un cargo por la gracia de un Rey o de un dios. No somos los mensajeros de lo absoluto, sino individuos con oído para las detonaciones de nuestra propia época. Con este imperativo, el escritor entra en escena ante su público, teniendo apenas como

mas resultam numa explicitação de fecho e de emergência; não mais um *telos*, mas quando o fabulador se coloca como um emissor potente dentro dessa sala que não é senão a história: “Depois de contar a última história o senhor Brecht olhou em redor. A sala estava cheia. As pessoas eram tantas que tapavam a porta. Como poderiam agora sair dali?” [TAVARES, 2005c, p. 69]. Numa dessas histórias, uma quase-fábula, intitulada *Defeito*, numa espécie de aporia ou reflexão ao modo também de Kafka, desfaz a relação entre senhor e servo estabelecendo um contato impuro, um curto-circuito na história:

Por um curto-circuito elétrico incompreensível o eletrocutado foi o funcionário que baixou a alavanca e não o criminoso que se encontrava sentado na cadeira.

Como não conseguiu resolver o defeito, nas vezes seguintes o funcionário do governo sentava-se na cadeira elétrica e era o criminoso que ficava encarregado de baixar a alavanca mortal. [TAVARES, 2005c, p. 29]

O senhor Calvino, por sua vez, opta pela fabulação que vem de uma demonstração das narrativas orais até o corpo, e é com o corpo que o personagem do bairro procura dançar oscilando a figuração de seu próprio corpo cambiante. O corpo do senhor Calvino vem de alguns personagens de Italo Calvino que se metamorfoseiam nessa passagem das formas rígidas para formas de fluxo cambiante e intenso, por

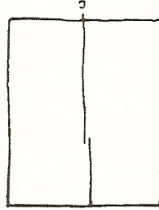
regla general el recurso a su ‘propria experiencia’. Ésta también puede ser un potente emisor en el caso de que dé testimonio de lo monstruoso. Es ella la que permite nuestra manera de ser mediúmnica. Si hay algo de lo que estoy convencido es de que, después de la Ilustración – si no se la ha eludido –, no pueden existir ya medios directamente religiosos, pero sí medios de consonancia histórica o medios de urgencia” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 15].

exemplo: *Palomar* – que desfaz o nome do centro de observação astronômica e não passa de um homem comum que passeia entre cenas cotidianas quase imperceptíveis; o *Visconde* partido ao meio – homem que atingido por uma bala de canhão separa-se em dois mantendo a estrutura maniqueísta da história em xeque; *Cosme de Rondó*, o barão que – por causa de um amor socialmente impossível – desiste da vida no chão e passa a viver suspenso nas árvores e *Marcovaldo* que, para se manter vivo, desvia o olhar e contempla uma natureza impossível que já deixou de existir na cidade moderna. A questão é usar o corpo para inventar, o poder da ficção e os atributos da imaginação – e a “imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”, diz Didi-Huberman [2011a, p. 61] – num limite máximo do sentido para fabular: “Calvino não tinha linguagem suficiente para ficar um dia sem inventar. [...] Não se tratara de uma vingança, pois Calvino não era senhor para sentimentos desses, tratara-se simplesmente de uma reação a uma grosseria fina, essa mania de o mundo, desorientado, interromper, a cada momento, com pedidos de esclarecimentos, quem pensa” [TAVARES, 2007e, p. 59].

O corpo do senhor Calvino é um corpo-fabulador que mesmo tão rígido, por causa de sua forma aparentemente completa, porque humana, briga consigo mesmo para se dar um direito ao movimento e ser capaz de dançar para recuperar alguma possibilidade de encantamento, para postular uma saúde, mesmo diante da insuficiência da linguagem. No texto intitulado *Problemas e uma solução*, entre as marcações da palavra e os desenhos de Rachel Caiano [seguindo o modelo da enciclopédia], é possível verificar o encontro e a ressonância [ou consonância histórica]

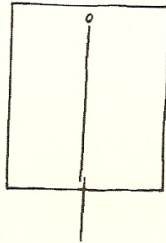
para fazer falar os *duos*, as duplas, deixar que eu fale enquanto o outro também fala:

O senhor Calvino era muito alto e sua cama não correspondia



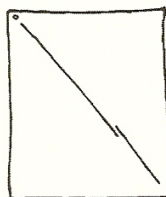
Quando dormia assim, como no desenho acima, ficava com a cabeça de fora. Sentia que as ideias pingavam uma a uma, para o chão, como de um pote de água furado. Acordava vazio, sem iniciativa.

Por outro lado, quando dormia assim



ficava com os pés de fora e não se conseguia libertar da sensação de que estava a cair. E o pior não era a sensação de queda, mas sim o fato de o chão nunca aparecer. Acordava cansadíssimo.

Por essa razão, o senhor Calvino dormia sempre na diagonal



Deste modo, além de não ficar nenhuma parte do seu corpo de fora, tinha a sensação de atravessar mais rápido a noite.
Mal adormecia, acordava cansadíssimo.
[TAVARES, 2007e, p. 23-24]

Este personagem-senhor vem daquilo que o escritor Italo Calvino identifica como fabulação e que Gonçalo M. Tavares re-atualiza: fabular é a atitude própria de um narrador oriundo das narrativas orais. Narrativas que cabem na ideia de um infinito próprio do relato livre, errante e sem território: “E, neste sumário desenho, tudo”, “as fábulas são verdadeiras”, “com a reprodução das histórias sem tempo nem rosto, podemos desencavar, nas entranhas da rude fala dialetal, algumas descobertas” [CALVINO, 1992, p. 21-22]. Essas descobertas são possibilidades para fabular, ou seja, são “referências a um mundo imaginário mais sofrido, a um ritmo interior, a uma paixão, a uma esperança que se expressem por meio dessa atitude para fabular” [CALVINO, 1992, p. 22]. Basta lembrar que para Walter Benjamin o primeiro narrador verdadeiro é o narrador de contos orais, os contos de fadas:

Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as

primeiras medidas tomadas pela humanidade para liberar-se do pesadelo mítico. [BENJAMIN, 1994, p. 215]

Dessa forma, o exercício aparentemente pueril de restaurar o “relato” – esta prática que há muito tempo deixou de nos ser familiar –, parece provocar outra experiência, uma ética, uma espécie de sobrevida a este narrador que insiste na sua tarefa encantada de narrar, porque é a partir desta cena rara e incomum que, segundo Benjamin, podemos nos tornar sujeitos capazes de fazer e transmitir experiência. Calvino diz que fábula é “esta força de realidade que explode inteiramente em fantasia” [CALVINO, 1992, p. 37].

Isto pode nos levar às ideias de *magia e felicidade* assinaladas por Agamben em **Profanações**, espécie de ética superior que parece não estar reservada para nós. Agamben retoma Benjamin quando diz que uma das primeiras experiências e constatações que a criança tem do mundo não é a de que os adultos são fortes, mas sim sua total incapacidade de fazer magia: “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo” [AGAMBEN, 2007, p. 23]. E é por essa razão que os personagens das fábulas e as crianças se parecem tanto. Eles sabem “dobrar a sorte com o engano” [AGAMBEN, 2007, p. 23], descobrir fórmulas, passagens secretas, objetos encantados que recuperam a dimensão da magia e que só assim restituem a felicidade:

As crianças, como os personagens das fábulas, sabem perfeitamente que, para serem felizes, precisam conquistar o apoio do gênio da garrafa, guardar em casa o burrinho-faz-dinheiro [*asino cacabaiocchi*] ou a galinha dos ovos de ouro. E, em todas as ocasiões, conhecer o lugar e a fórmula vale bem mais do que esforçar-se honestamente

para atingir um objetivo. Magia significa, precisamente, que ninguém pode ser digno da felicidade, que, conforme os antigos sabiam, a felicidade à medida do homem é sempre *hybris*, é sempre prepotência e excesso. Mas se alguém conseguir dobrar a sorte com o engano, se a felicidade depender não do que ele é, mas de uma noz encantada ou de um “abre-te-sésamo”, então, e só então, pode realmente considerar-se bem-aventurado. [AGAMBEN, 2007, p. 23]

Este direito penetra o projeto **O Bairro** como uma condição revolucionária permanente, um direito à magia e à felicidade como um projeto de constituição utópica. Bloch praticamente encena essa passagem no começo de seu **Princípio Esperança** para indicar a sua leitura da utopia como uma invenção que deve quebrar o mundo pronto e apontar a *um outro*, não como impossível, mas como projeto: “... Uma criança agarra tudo para encontrar o que tem em mente. Joga tudo fora, está incessantemente curiosa e não sabe pelo quê. Mas no novo já vive aqui, o outro com o qual se sonha. Meninos destroem o que lhes é apresentado: eles buscam por mais, desembrulham-no” [BLOCH, 2005, p. 29]. E o próprio Gonçalo M. Tavares, numa entrevista, comenta sobre isto ao pronunciar uma inclinação e uma mobilidade entre *encantar* e *desencantar*:

Julgo que entre as várias funções de um escritor estão o encantar e o desencantar. O encantar tem a ver com a construção de determinados mundos fechados, distantes da realidade, que façam com que o leitor se sinta num outro estado, sem ser incomodado, tendo a possibilidade de, no limite, ser feliz. Isto parece-me bom. Mas há o outro lado. O desencantar é uma das outras funções do escritor, e associo essa função a este romance. Desencantar significa, seguindo a própria origem da palavra, interromper a canção, deixar de cantar

a canção que vinha de trás; desencantar é impor uma outra música ou impor mesmo o silêncio, que é um elemento brutal. [TAVARES, 2004]

Assim, podemos entender, até aqui, como o trabalho de Gonçalo M. Tavares pode ser lido como o de um poeta pós-humanista figurado num *dançarino sutil* porque neutro, ambivalente e bipolar: primeiro porque procura equilibrar a sua forma de escrita – entre a poesia e a filosofia, algo como o uso do fragmento como indicativo ficcional para o *ensaio*²⁰ – para sair da história tal qual ela se apresenta e, depois,

²⁰ O livro **O Senhor Eliot**, publicado em 2010, é composto por uma série de sete conferências sobre poesia, ou seja, sete ensaios sobre poesia e poetas. Mais especificamente, sobre um verso retirado de algum poema de alguns poetas absolutamente díspares: Cecília Meireles, René Char, Sylvia Plath, Marin Sorescu, W.H. Auden, Joseph Brodsky e Paul Celan. No começo deste livro o senhor Swedenborg [ver nota 17] está assistindo a uma conferência do senhor Eliot, exatamente sobre um verso de Sylvia Plath que diz: “*Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões*”. Esta conferência só aparece de fato como a terceira conferência da série do livro **O Senhor Eliot**. Isto comprova que há um interesse em provocar uma variação de encontros entre os senhores. No livro **O Senhor Calvino**, por exemplo, há um encontro deste com um senhor que ainda não recebeu livro, o senhor Duchamp, num texto que já é peculiarmente interessante, intitulado *Jogo*, a seguir:

Como não haviam definido as regras, a coisa não estava clara:

— Precisamos de definir as regras para saber quem ganhou, se eu, se o senhor...

— disse o senhor Duchamp a Calvino, recolhidas que estavam já todas as peças e o jogo concluído.

— Mas agora, depois de termos jogado?

— Têm de existir regras... – insistiu o senhor Duchamp – para sabermos quem venceu.

— Mas agora quem define as regras? – questionou Calvino.

— Você ou... eu.

— Então... eu ou você?

— Você começa – propôs o senhor Duchamp –, depois eu termino.

— Não – *ripostou* Calvino. – Você começa; cada um formula alternadamente uma regra, e eu... defino a última.

— Aceito. Dez?

— Dez regras.

como um *médico filósofo* – numa perspectiva nietzscheana – que persegue o problema da saúde geral de um povo, de uma raça, da humanidade. A tarefa é hercúlea e singular, cheia de riscos, e faz parte do seu trabalho e do que tenta compor com ele. Mas faz parte também de toda uma imensa tradição [que já procurava cumprir essa mesma tarefa e correr esses riscos] através de um exercício que realiza de leitura e de construção de uma biblioteca íntima, de uma zona de contatos, logo uma zona de intimidades e *extimidades* com essa tradição e, ao mesmo tempo, quando lança essa mesma tradição de pensamento em direção ao seu trabalho e para longe dele. Por isso que para concluir esta parte sobre **O Bairro**, como este projeto que tem como prisma *uma liberdade de fazer aparecer os povos*, como pensa Didi-Huberman sobre o conceito de sobrevivência, e que toma como pauta e começo o trabalho de Paul Valéry – “chegar a prosa pelo duplo caminho da poesia e da ciência”, como sugere André Maurois [1990, p. 11] – penso na imagem

Começaram então, em alternância, a formular regras para o jogo que já haviam jogado, cada um tentando definir o jogo capaz de o fazer, embora a posteriori, vencedor. [TAVARES, 2007e, p. 31]

Importante lembrar que segundo Raúl Antelo, Duchamp estabelece dois regimes de representação do movimento para a arte moderna ao passar do simples *regard ao retard* como forma de desconstruir a materialidade da arte. “No primeiro, mecânico ou ainda futurista, postula-se um semirrealismo sucessivo, inspirado ainda nos cronofotogramas de Marey, tal como aparecem no *Nu descendo a escada*, ao passo que, no segundo, *maquínico*, propõe-se um regime do instantâneo, do infraleve, que se manifesta na infratenuidade de certas fotomorfoses depositadas pelo tempo e desenhadas na parede do vidro, tal como em *L'élevage de poussière* [Criação de poeira]. Trata-se, pois, como argumenta Emídio Rosa de Oliveira, de passarmos de um fotografismo, animado por um movimento autobiográfico de lembrança, a um regime anônimo de massas, no qual a marca, o índice, suspende a representação individualizada” [ANTELO, 2010, p. 256]. Me parece que este duplo regime de Marcel Duchamp para o movimento, aqui lido por Raúl Antelo, pode ser tresvalorado e repassado ao movimento que Gonçalo M. Tavares procura imprimir sobre **O Bairro**.

de um condutor de marionetes retirada de Heinrich von Kleist. Porque as marionetes são “o símbolo de um *encanto* que o homem tenta atingir na dança” [SÜSSEKIND, 2005, p. 44].

Na breve narrativa de Kleist intitulada *Sobre o teatro de marionetes*, o narrador conta o seu encontro, num inverno de 1801, com um senhor “C...”, recém contratado como primeiro bailarino da ópera de uma pequena cidade, “M...”. O narrador questiona o bailarino acerca de seu interesse pelo teatro de marionetes armado na praça do mercado. O bailarino começa um dos mais belos relatos sobre a dança, o movimento, o mistério. Diz ele do quanto o condutor de marionetes é um ser encantado quando executa sua operação aparentemente simples ou mecânica: é o movimento dos dedos que passa a ser uma extensão do corpo dos bonecos; diz também do quanto o condutor, para escrever no ar uma linha [reta ou curva], deve se transferir para o centro de gravidade da marionete a ponto de nenhum espectador conseguir distinguir ou separar o corpo do condutor do corpo da marionete; que o condutor saiba dançar ou ao menos procure dançar. Arma-se aí um *duo* perfeito que traz algo de misterioso em seu traçado, *o caminho da alma do bailarino*:

Acrescentou que tal movimento era muito simples; que, a cada vez, quando o centro de gravidade era movimentado em uma *linha reta*, os membros descreviam *curvas*; e que com frequência, mesmo sendo sacudido de maneira puramente acidental, o todo ganhava um tipo de movimento rítmico semelhante à dança.

[...]

Todavia, esta linha era, por outro lado, algo muito misterioso. Pois era nada menos do que *o caminho da alma do bailarino*. E ele duvida que ela possa ser encontrada, a não ser que o operador se

transfira para o centro de gravidade da marionete, isto é, em outras palavras, que ele *dance*.

Objetei que me tinham apresentado a ocupação daqueles como algo bastante sem espírito: algo como rodar uma manivela que tocasse um realejo. De modo algum, respondeu. Pelo contrário, os movimentos de seus dedos relacionam-se artisticamente com o movimento do boneco que está atado a estes, algo como números com seus logaritmos ou a assíntota com a hipérbole. [KLEIST, 2005, p. 13-15]

E ainda indica que todo esse movimento que vem das marionetes se estabelece como *antigravitacional*, e é isto que faz praticamente desaparecer o condutor até um limite do possível:

Neste sentido, falou, tais bonecos tem a vantagem de ser *antigravitacionais*. Sobre a inércia da matéria, de todas as propriedades a que mais se opõe à dança, eles não sabem nada: porque a força que os suspende no ar é maior do que aquela que os prende à terra. [...] Os bonecos precisam do solo apenas para *tocá-lo*, como os elfos, e para reavivar os impulsos dos membros por meio de uma interrupção instantânea; nós precisamos dele para *descansar*, e para nos restabelecer dos cansaços da dança: um momento que evidentemente não é, ele mesmo, de dança, e com o qual não se faz nada além de obrigá-lo a desaparecer o quanto for possível. [KLEIST, 2005, p. 21-24]

Seguindo essa projeção do condutor de marionetes via Kleist, que pode ser lida como uma espécie de teoria ou invenção da vida moderna e, ao mesmo tempo, a indicação do fascínio pelo autômato apresentando como uma marionete que se equilibra nas mãos do titereiro, **O Bairro** se abre como um lugar de encantamento construído por um *dançarino sutil* que se coloca na praça pública da literatura para dar a volta em torno de si mesmo ao completar uma volta ao mundo, como desvio de olhar, para

encontrar formas de acessar o OUTRO; como é a cidade “M...” [note-se que o bairro é tão indefinido como nome próprio quanto a cidade de Kleist], onde arma-se a fabulação do misterioso no movimento das marionetes e onde a existência do encanto está muito mais nas marionetes do que na própria constituição do corpo humano. O bailarino de Kleist diz que “Precisamos dar a volta ao mundo, e ver se não há talvez, do outro lado, uma abertura em algum lugar” [KLEIST, 2005, p. 21].

No livro **O Senhor Henri**, um retrato às avessas do poeta Henri Michaux, que segue mais ou menos o que Raúl Antelo propõe – como movimento – a partir de Marcel Duchamp: passarmos de um fotografismo, animado por um movimento autobiográfico de lembrança, para um regime anônimo, agora de massas, em que a marca é a suspensão de uma representação individualizada [ver a nota 20]. Michaux é muito conhecido por seus textos singulares, próximos do surrealismo, que oscilam entre descrições de mundos imaginários e uma espécie de inventário de sonhos. Não se pode deixar de pensar que este personagem senhor Henri é mútuo e, ao mesmo tempo, transparente ao seu outro, ao seu *alter*; primeiro porque ele insiste na construção de um universo íntimo, privado, em constante desequilíbrio, porém – note-se – mútuo à alucinação: “... eu tenho um sistema geral do pensamento, chama-se absinto” [TAVARES, 2004c, p. 51]. Insiste também o tempo inteiro numa instabilidade do real, exatamente porque não pratica mais as sugestões paradoxais, mas apenas as imprecisões neutras da ambivalência, ou seja, da sua existência simultânea: “as calças não chegavam aos sapatos e os sapatos não chegavam às calças” [TAVARES, 2004c, p. 13], que “as pessoas que têm azar não deixam de

ter sorte” [TAVARES, 2004c, p. 41] e, ainda, “que nos dias que correm aprende-se por todos os lados do corpo” [TAVARES, 2004c, p. 47]. Depois, sorrateiro, este Senhor Henri acha que se alguém do outro lado do balcão só quer saber das coisas de seu bairro “faz muito bem” [TAVARES, 2004c, p. 17].

A partir do senhor Henri é possível pensar que todos os senhores, se são todos vetores de uma mesma matéria, os complementadores, logo, o coração da matéria, são desenhados como corpos impossíveis porque são guilhotinados [no caso, já não é mais Henri Michaux, mas *um outro*; o nome é o mesmo, mas quem assina é Gonçalo M. Tavares etc. Eis o que podemos chamar também de *atribuição errônea*]. E, de certa forma, aparecerem subtraídos de suas cabeças à maneira dos retratos que os gravuristas franceses no final do século XVIII faziam das vítimas da guilhotina. Os gravuristas eram todos fascinados com a imagem daquela cabeça suspensa pelas mãos “sombrias e anônimas de um carrasco, numa evocação do gesto triunfante de Perseu ao segurar a cabeça monstruosa de Medusa” [MORAES, 2010, p. 17], lembra Eliane Robert Moraes. Ela diz ainda que “eram as duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram efetivamente isoladas do resto dos corpos para serem expostos à visão pública” [MORAES, 2010, p. 17]. Ora, é interessante pensar, como ela sugere, que, se havia a exibição, naquela separação do corpo em duas partes, e atraindo a atenção para a cabeça decapitada, pode-se dizer que a guilhotina é a primeira máquina de tirar retratos, como propõe Daniel Arasse em seu livro **A guilhotina e o imaginário do terror**. Gonçalo M. Tavares, de certa maneira, inverte o procedimento, mas também guilhotina cada um de seus senhores. Depois os sustenta não só pelas mãos, como um

titereiro que se incorpora ao corpo do títere formando assim um corpo cambiante e impossível, mas principalmente no desenho escrito de retratos inconclusos em que – ao mesmo tempo – é possível ver ali um rosto e é possível ver também nenhum rosto ou tantos outros, como se refizesse também, mesmo que de forma distinta, o gesto moderno de Fernando Pessoa com seus heterônimos.²¹ Numa passagem do livro intitulada *A anatomia*, o senhor Henri especula:

O senhor Henri disse: o Dr. Joseph-Ignace Guillotin, ilustre professor da anatomia, foi o inventor da guilhotina.

... o Dr. Guillotin, anatomista, dizia que a guilhotina é muito mais rápida que o machado e, portanto, faz sofrer menos.

... é que com o machado alguns assassinos de pescoço mais duro ficavam vinte minutos à espera que lhes separassem o corpo da cabeça.

... é necessário estudar o corpo com muita atenção para conseguir matá-lo com rapidez – disse o senhor Henri.

... qualquer idiota, como o Tempo, demora 70 anos a matar uma pessoa.

... para matar num milissegundo é que é necessária muita ciência.

... é, pois, de concluir que o Tempo não é um estudioso da anatomia humana.

... já uma enorme pedra em cheio na cabeça...

... há doutores nos sítios mais impensáveis, eis o que é.

[TAVARES, 2004c, p. 39-40]

Este **O Senhor Henri** segue bem a inserção de escrita alucinada de Michaux e, numa metamorfose, segue mais de perto ainda, mesmo se

²¹ O que não deixa de ser também um gesto interessantíssimo para rever e reler a tradição da literatura de Portugal, por exemplo, como tratei – de certa maneira – na *Parte dois* deste trabalho, mesmo que este não seja a questão central da tese e que saiba que isto exigiria um outro trabalho de pesquisa e um outro desdobramento de leitura crítica.

num afastamento, o método de composição da escrita do próprio Gonçalo M. Tavares, também sempre ambivalente. Henri Michaux, por exemplo, no pequeníssimo prefácio de seu livro **Equador**, publicado em 1929, que corresponde ao diário de uma viagem que realizou através dos Andes, das montanhas do Equador e das florestas do Brasil até chegar à foz do Amazonas, diz: “Um homem que não sabe viajar nem manter um diário, compôs este diário de viagem. Porém, subitamente assustado no momento de assiná-lo, atira a si próprio a primeira pedra. É tudo” [MICHAX, 1998, p. 11]. Raúl Antelo lembra que em Michaux “o problema do pensamento é a velocidade infinita”, mas aponta que “ela precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte, o Amazonas” [ANTELO, 2011a, p. 2]. A personagem de Gonçalo M. Tavares, o senhor Henri, revolve as dobras das formas de especulação de Michaux que se equilibra numa espécie de “efeito diferido” [ANTELO, 2011a, p. 2] provocado por uma heterologia da viagem etnográfica, muitas vezes, e principalmente, no caso do personagem, com os usos ininterruptos e sistemáticos do absinto – “O senhor Henri disse: o absinto é a minha teoria sobre o mundo. / ... eu tenho um sistema geral do pensamento, chama-se absinto” [TAVARES, 2004c, p. 51] – e das reticências no início das frases ditas por Henri entre a alucinação e o titubeio, mas sem nunca perder de vista o dito firme e apontado, como no caso do texto intitulado não à toa de *A poesia*:

Depois de beber, de uma só vez, o copo de absinto que segurava na mão direita, o senhor Henri pediu: outro copo de absinto.

... é para os dois lados do corpo – disse. – Este segundo é para a mão esquerda.

E segurando com a mão esquerda bebeu o segundo copo.

... é fundamental para o equilíbrio de um homem – disse o senhor Henri.

... o número dois é o número do equilíbrio.

... e ainda os seus múltiplos.

... mais um copo de absinto, por favor, avancemos para os múltiplos!

... nos tempos antigos existiam duas matemáticas e agora só existe uma – disse ainda o senhor Henri.

... aconteceu como sempre acontece quando um povo entra em guerra contra outro, e um povo vence e o outro perde.

... se o povo A, que venceu, é mau, corta a cabeça a todos os elementos pertencentes ao povo B, e então o povo B desaparece do mundo.

... foi assim que aconteceu com uma das matemáticas.

... a questão é saber se a matemática derrotada não seria mais inteligente que esta, disse o senhor Henri.

... é que muitas vezes os derrotados são mais inteligentes.

... em definitivo sabemos que os derrotados são menos fortes, daí o facto, aliás, de serem derrotados.

... mas imaginem que o povo com a matemática A, esta matemática que agora nos complica...

... imaginem que esse povo da matemática A utilizava lanças mais compridas que o povo que estudava a partir da matemática B.

... assim, como a lâmina da lança do povo com a matemática A chegou primeiro ao coração do povo B, a matemática A foi imposta a todos os povos.

... quem nos diz, pois, que a matemática que temos não venceu pelo músculo e pela arma?

... a segunda matemática, a que se perdeu nos tempos, acredito que deu origem, por caminhos e subcaminhos, à poesia – disse o senhor Henri.

... mas isto não é uma certeza.

... é um cálculo poético.

... mais um copo de absinto, por favor. E rápido.

... querem que vos fale dos fáticos anos de 1348-50? – perguntou ainda o senhor Henri, já perfeitamente desequilibrado.

... avancemos, pois, para o primeiro múltiplo – disse.

[TAVARES, 2004c, p. 35-37]

O exemplo do senhor Henri aproxima suficientemente o projeto **O Bairro**, como penetração de um corpo no outro, também de uma sintética e filosófica história de amor ao tentar recompor a primeira esfera, a bolha. Esta imagem – *dar a volta ao mundo, descobrir o outro lado, uma abertura em algum lugar* – apresenta um pouco esta dimensão d'**O Bairro** como uma esfera, porque o tempo inteiro dá voltas amorosas para um retorno de questões do espaço íntimo. É a bolha como imposição de um estatuto íntimo para a cultura contemporânea, como utopia e espaço de ressonância. Se a grande recusa da modernidade, como disse Sloterdijk, é a recusa do espaço íntimo, evocar a imagem da bolha é evocar um espaço onde os homens são primária, própria e realmente homens. Entre o condutor de marionetes e as marionetes se entrelaça a metamorfose de um corpo impossível que se modela num pensamento infinito e num puro estado de inocência:

Vemos que, no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graça apresenta-se mais brilhante e magnífica. – Mas, assim como a interseção entre duas retas do lado de um ponto reencontra-se de repente do outro lado, após uma passagem pelo infinito, ou a imagem de um espelho côncavo, após afastar-se ao infinito, reaparece de repente diante de nós: assim também reencontra-se a graça quando o conhecimento como que passou por um infinito; de tal modo que ela aparece mais puramente na constituição do corpo humano que, ou não tem

nenhuma, ou têm uma consciência infinita, isto é, no manequim ou no deus.

Desse modo, eu disse um pouco distraído, teríamos que comer de novo da árvore do conhecimento, para voltarmos ao estado de inocência?

Certamente, respondeu, esse é o último capítulo da história do mundo. [KLEIST, 2005, p. 34-35]

Os senhores, como marionetes ocas, como corpos *ocas*, se aproximam da graça²² [este saber sutil e habilidade consumada, caráter do guerreiro, do homem de armas, esta beleza dinâmica e transparente, logo transmissiva, que tem a ver com delicadeza e aperfeiçoamento intelectual] como um estatuto de condição amorosa. Tanto é que em todos os últimos livros da série o traço mais forte são os encontros e a formação de novas amizades entre os senhores tomados por esta sutileza e este caráter guerreiro da graça: tomada como “oposta à identidade e separável do sujeito a que pertence” e um “imperativo de realidade, numa presença simultânea de liberdade e efetividade” [PERNIOLA, 2010, p. 108]. **O Bairro**, desta maneira, se compõe a partir de novos estados simbióticos de amizade. Agamben, por sua vez, diz que a

²² Para Mario Perniola a graça tem a ver com transparência. E transparência com transmissão, “um movimento da luz que passa através do vidro.” Para ele, a graça é uma experiência positiva que se acompanha de emoções e afetos muito caras à estética moderna desde o Renascimento. Diz ele: “a transparência particularizou ao lado da beleza estática uma beleza dinâmica, que nomeou ‘graça’, que é caracterizada, assim como a transparência, justamente pela sua natureza intermediária, ao mesmo tempo material e espiritual, visível e invisível, no meio do caminho entre a terra e o céu. Transparência e graça possuem em comum também a delicadeza, qualidade esta que remete a uma afinação dos costumes, dos gostos e das idéias, a um processo de civilização e de aperfeiçoamento intelectual. No começo do século XVI, Baltasar Castiglione considera a graça uma característica fundamental do cortesão, que é principalmente um homem de armas, um guerreiro.” [PERNIOLA, 2010, p. 107]

amizade é ligada à própria definição de filosofia e que, provavelmente, sem ela nem a filosofia seria possível. Diz ele que um filósofo contemporâneo ao fazer a pergunta extrema – *o que é a filosofia?* – a escreve imediatamente como uma questão para ser tratada entre amigos. O que Agamben deixa claro é uma interrogação sobre amizade, se o que ela é ou exerce tem a ver com uma “proximidade tal que dela não é possível fazer nem uma representação nem um conceito?” [AGAMBEN, 2009, p. 85]. E complementa: “Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como ‘algo’. Não se pode dizer ‘amigo’ como se diz ‘branco’, ‘italiano’ ou ‘quente’ – a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito” [AGAMBEN, 2009, p. 85]. Agamben, de outra maneira, mas muito colado a este apontamento sobre o amigo, diz que uma ideia de amor é “viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro” [AGAMBEN, 1999, p. 51].

O que Sloterdijk afirma sobre Henri Michaux, por exemplo, faz todo sentido na direção dessa questão da amizade e de uma ideia de amor em torno e dentro d’**O Bairro**, não só entre os senhores, mas também entre Gonçalo M. Tavares – que se postula ainda como um leitor-autor –, o narrador de todos os senhores que se equilibra no fio tênue do corpo impossível figurado como um *dançarino sutil* e os próprios personagens-senhores. Sloterdijk diz que Michaux, em seus últimos anos, foi um experimentador de drogas – “se comprende además por qué la intimidad puede aparecer antes que nada sin mediar una posible experiencia como la de las drogas” [SLOTERDIJK, 2004b,

p. 162], que é uma das experiências de Michaux que Gonçalo M. Tavares convoca e tresvalora para o seu personagem como expectativa de intimidade:

O senhor Henri disse: se um homem misturar absinto com a realidade obtém uma realidade melhor. [...] ... mas também é certo que se um homem misturar absinto com a realidade fica com um absinto pior. ... muito cedo tomei as opções essenciais que há a tomar na vida – disse o senhor Henri. ... nunca misturei o absinto com a realidade para não piorar a qualidade do absinto.” [TAVARES, 2004c, p. 65-66]

Mas Sloterdijk diz principalmente que o capítulo mais importante da biografia vital de Michaux foi o papel que teve como grande amante, um “insuperable simbiótico”. Ele conta que Michaux perdeu a sua companheira amorosa e que depois dessa perda teve que voltar a definir sua existência. Nessa perspectiva, todo o comentário que Sloterdijk faz sobre essa experiência de Michaux, de certo modo, resulta naquilo que procuro ler nesse **O Bairro** de Gonçalo M. Tavares como uma tentativa de tocar o redondo e de reconstruir a primeira esfera. Diz Sloterdijk:

Podría decirse que él solo tuvo en el ecuador de su vida esa misma experiencia de pérdida que para muchos hombres aparece ya nada más llegar a la existencia, a saber, el traumático descubrimiento de que el Otro íntimo se ha tornado inalcanzable, y de que, por consiguiente, uno tiene que enquistarse en si mismo y endurecerse. En términos generales resulta incluso válida la sabiduría de que solo puede convertirse en un individuo Independiente alguien que sabe de una vez por todas o cree saber esto: ‘Al final, yo me quedaré solo.’ Para el primer Michaux, en cambio, resultaba evidente que los hombres disponían por parejas de

un común espacio de resonancia e intimidad, condición previa al mismo tiempo para formar espacios intensivos propios. [...] Si él, un solitario involuntario, después de sus primeras experiencias, se convirtió con ayuda de las drogas en algo así como un cosmonauta en el espacio universal anímico, esto no evidencia más que una fase posterior del mismo talento en la misma matriz psíquica.

Pienso que el caso Michaux es en cierta medida ejemplar para la filosofía. [...] ... toda historia de amor no es en el fondo sino un ejercicio geométrico, concretamente una tentativa de acceder a la redondez y de construir la primera esfera. [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 162-163]

Assim, ler criticamente **O Bairro** é tocar de perto a força da ficção, como aquela que Paul Valéry – o primeiro dos senhores – propõe [nos lembra Raúl Antelo] no prefácio às **Lettres Persanes**: “a barbárie é a era do *fato*; a era da ordem é o império das ficções porque não há poder capaz de fundar a ordem apenas com a repressão do corpo sobre o corpo. É necessária para tanto a força da ficção” [ANTELO, 1997, p. 26]. Por isso é possível pensar que através da força da ficção, do poder da ficção, **O Bairro** aparece como uma morfologia da vitalidade pura e como uma *sobrevivência*, tal como indica Didi-Huberman, uma nuvem de vaga-lumes, que se assemelha [para Pasolini] ao amor e à amizade, como “impessoais corpos líricos”. E é também como corpos impossíveis que “Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 20]. Ou seja, precisamos saber que “*apesar de tudo*, os vaga-lumes formaram em outros li suas belas comunidades luminosas” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 20].

4. PARTE QUATRO [UMA ARQUEOLOGIA DO HOMEM COM A MÁQUINA]

O Reino: *repetição moribunda, imunidade territorial*

4.1 Morfologia esférica, série e transparência

É preciso retomar e reabrir a pergunta de Sloterdijk a partir da leitura que faz de Heidegger: *onde estamos quando dizemos que estamos no mundo*. Esta proposição interrogativa diz sobre os diferentes formatos de estar no mundo e como isto é um problema do espaço. Ele afirma que é preciso “interpretar el lugar del hombre como *esfera*, puesto que no me siento a gusto con esa fria y aislada fórmula sonora de *estar-en-el-mundo*” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 175]. A leitura que faz do conceito de *mundo* de Heidegger como excessivamente metafísico toca o que ele chama de *conceito saturado de totalidade*. Imagina que usar *mundo* e não *esfera* coloca um impasse para a proposição, seria algo como ter que contar a história de cada homem individualmente. A questão é, para ele, como gerar um pensamento morfológico, porque insiste que o problema fundamental do homem é o espaço e é com o espaço, ou seja, que a vida é um assunto de forma porque existem vários formatos de estar no mundo. Por isso que a passagem articulada por uma teoria *esferológica* lhe é tão cara como instrumento morfológico de investigação, porque aponta para uma história que vai de uma posição metafísico-cosmológica até a constituição de condições para os artifícios de imunidade humana. Este pensamento da esfera segue o que ele chama de “globalização morfológica, ou melhor, onto-morfológica em honra da predilecção da teoria clássica do ser pelas figuras esféricas”

[SLOTTERDIJK, 2008, p. 19] e se propaga no conjunto de relatos que matizam a vida numa espécie de proteção artificial, e é a isto que ele chama imprecisamente de pós-história:

Pertenece a las ironias de la Modernidad el que tuviera que prohibir, retroactivamente, todo lo que se emprendió y arriesgó para hacerla realidad. De ahí se sigue que la llamada poshistoria solo en apariencia representa un concepto histórico-filosófico, en realidad representa uno referente a la técnica de seguros; poshistoricas son todas aquellas situaciones en las que están prohibidas por ley acciones históricas [fundación de religiones, cruzadas, revoluciones, guerras de liberación, luchas de clases con todos sus rasgos heroicos y fundamentalistas] a causa de su riesgo no asegurable. [SLOTTERDIJK, 2004a, p. 778]

A partir daí, tem-se que o percurso que faz desse pensamento esferológico em direção à *poshistoria* vai da primeira esfera, as *bolhas*, como estruturas relacionais e bipolares que produzem uma intimidade mínima e possível tal qual um espaço oco – estrutura sob a qual tentei armar linhas de tensão crítica, principalmente com Nietzsche, para ler o projeto **O Bairro** –; depois o *globo*, que figura a imagem daquilo que põe em compasso as mais diversas formas de globalização que, por sua vez, fundam um mundo *syncro* entre a circulação do dinheiro e das imagens em tempo real,¹ ou seja, que habitar o mundo agora é habitar de fato uma guerrilha globalizada - quando “la humanidad se encontra hoy

¹ Paul Virilio fala de um tempo gerado na história, no mundo agora, a partir das *perspectivas do tempo real*. Ele afirma que há uma hesitação semântica entre *um buraco no espaço* e *um buraco no tempo* e diz que esta hesitação “parece característica da perturbação de percepção que de agora em diante afeta nossas sociedades diante do progresso das teletecnologias e do declínio de importância da ótica geométrica, ótica passiva do espaço da matéria [do vidro, da água e do ar] e que, no fim das contas, só diz respeito à proximidade imediata do homem” [VIRILIO, 1999, p. 101].

ante un monstruoso proceso de entrelazamiento y movilización repleto de posibles riesgos e impulsado por ideas no poco ilusórias acerca de la compatibilidad y la confusión de todo con todo” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 188] e quando “en el reino de los capitales circulantes el *momentum* ha sustituido a los fundamentos. Consumación sustituye a legitimación; los hechos se han convertido en normas y niveles” [SLOTERDIJK, 2004a, p. 849]. Sloterdijk afirma que para o homem moderno a imagem do mundo se dá num corte entre o novo e o velho, o que gera um apontamento para o homem contemporâneo acerca de sua condição humana, sua condição de vida, numa crise da imagem do mundo com suas extensões desmesuradas:

La era moderna es el período en el que se defunde una nueva evidencia incommensurable con todo lo anterior acerca de la situación cósmica del hombre. [...] la idea de que ‘esta Tierra vale lo que todo el cielo restante’. Esta verificación, en parte, tiene que comprenderse de manera totalmente literal. Uno de los rasgos distintivos de la era moderna, que hasta la fecha apenas ha sido advertido, radica en que en nesta época la situación del hombre dentro del cosmos se presenta al abrigo de dos esferas. La del cielo y la del globo terrestre, dos medios de masas de la metafísica puesta en movimiento en los que se articulan la visión temporal moderna de la *conditio humana*. [SLOTERDIJK, 2004b, p. 190]

A partir disso é possível tentar entender a globalização como uma consequência de um processo de destruição das distâncias, porque estamos presos, diz ele, nesse processo. O que acontece é que o espaço discreto, emancipador, separador e que realmente se expande territorialmente está sendo destruído pela velocidade e imposição absoluta do tempo. A globalização, pois, é “la consecuencia del

movimiento del capital especulativo que circunda la tierra bajo la forma de noticias a la velocidad de la luz. De ahí que este tipo de globalización equivalga a una suerte de destrucción del espacio” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 196-197].

Para *repensar* esta *conditio humana* a partir da visão temporal da modernidade, estabelece, por fim, a figuração das *espumas*, que são uma espécie de terceira globalização, uma superfície homogênea que se dá depois do imperialismo marítimo e aéreo da velocidade – “*o face a face de todas as superfícies do globo*” [VIRILIO, 1996, p. 125], diz Paul Virilio de outra maneira. Esta globalização, desdobrada numa metaforização como *espumas*, apresenta, sobretudo, “la virtualización del espacio y actúa por médio del dinero rápido y la información rápida. Cuando las sociedades impulsan una producción excesiva de imágenes y textos surge la *espuma*” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 182]. Para Sloterdijk os homens que produzem as espumas – “discursos sin control de referentes externos, producción caótica de sentido, vertigo crônico” [SLOTTERDIJK, 2004b, p. 182] – não são capazes nem de formar duplas ideais nem de salvar a si mesmos nos hiperglobos do cosmo único e imunizador ou de um Deus único. Porque o problema é a coexistência do ser humano com o *outro* que sai de uma relação parental para aquilo que provoca a emergência do político: “la política es el invento de la coexistência como síntesis de lo no-aparentado” [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 203] e que:

[...] o indivíduo só pode tornar-se sujeito político na medida em que for capaz de abstrair daquilo que confere à sua existência a feição “autêntica”, “credível”. É unicamente pela neutralização do que há de mais importante no plano existencial

que nasce aquilo a que, modernamente, se chama o político. [SLOTERDIJK, 2002, p. 162]

No projeto **O Bairro**, por exemplo, Gonçalo M. Tavares procura contrariar esta imposição dos produtores de espumas, por isso escolhe como moradores dessa conurbação imaginada não apenas o homem assolado pelas formas de vida modernas/contemporâneas e adequado a elas, mas opta por uma constelação de artistas que, em algum momento de suas vidas e, principalmente, com os seus trabalhos, enfrentaram os aspectos estetizantes da vida moderna: da política à própria circulação da arte como autonomia e reinvenção permanente, da utilização da ciência às máquinas de facilitação da vida, do que pode gerir e engendrar potência e vontade, felicidade e graça. Um tipo de aprendizagem ou de reaprendizagem do sentimento do espaço, como diz Nietzsche num fragmento de **Aurora**:

Foram as coisas reais ou as coisas imaginadas que mais contribuíram para a felicidade humana? É certo que a *amplidão do espaço* entre a suprema felicidade e a mais profunda infelicidade foi criada apenas com o auxílio das coisas imaginadas. *Esse* tipo de sentimento do espaço, então, é reduzido cada vez mais pela ação da ciência: de modo que dela aprendemos a perceber a Terra como pequena, e o próprio sistema solar como um simples ponto. [NIETZSCHE, 2004, p. 16-17]

Por outro lado, no projeto **O Reino** – os livros intitulados **Um homem: Klaus Klump**, **A Máquina de Joseph Walser**, **Jerusalém e Aprender a rezar na era da técnica**, publicados nessa ordem, de certo modo, formam um só livro e os acontecimentos avançam num mesmo cenário, ao mesmo tempo, circulantes e num mesmo movimento

narrativo –, Gonçalo M. Tavares opta por sujeitos com nomes que não tenham indicação biográfica nem muito menos localização, usa nomes de um étimo germânico confuso [como, por exemplo, seguindo a ordem de publicação, os protagonistas Klaus Klump, Joseph Walser, Theodor Busbeck e Lenz Buchmann, mesmo que alguns deles possam lembrar alguns escritores como o caso de Robert Walser, Jakob Michael Reinhold Lenz e Georg Büchner]. Estes sujeitos podem aparentemente se embrenhar em si mesmos, nos seus hábitos mais íntimos, sem conseguir liberar qualquer motivação pânica para compor qualquer trabalho de risco ou desviante das suas formas mais corriqueiras. Estes personagens lidam com aspectos de integração e assimilação com o espaço, fundem-se ao espaço quando se desmobilizam dele. O mundo passa a ser uma cola, uma areia movediça, um terreno pantanoso que ao sugar o homem transforma esta simbiose – homem/mundo – na única alternativa de lugar seguro e imunizador. Hinnerk, um personagem lateral de **Jerusalém**, é um bom exemplo dessa imposição simbiótica que se apresenta em todos os personagens de **O Reino**: “Com os hábitos certos e monótonos Hinnerk procurara diminuir as possibilidades daquilo a que se poderá chamar o novo. Rapidamente, em tempo de paz, percebera a ligação entre o medo e o imprevisto, e assim tentara colocar em cada um dos seus dias um rigor de patrulha” [TAVARES, 2006d, p. 62]. Ou numa pequena descrição em **A máquina de Joseph Walser**: “É domingo e os casais mais determinados beijam-se. As relações habituais não gostam de desvios” [TAVARES, 2006a, p. 41].

Sloterdijk afirma que a modernidade estética é um procedimento de uso da violência, não contra pessoas ou coisas, mas sim contra circunstâncias culturais pouco claras. Diz ele que “Dado que

en esta guerra de mentalidades la normalidad se considera un crimen, el arte, como médio de lucha contra el crimen, puede apoyarse en órdenes de entrada en acción inusuales” [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 130]. Tanto que lembra a passagem do *Segundo Manifesto Surrealista*, de 1930, escrito por André Breton, quando este diz que a ação surrealista mais simples consiste em ir para rua com revólveres em punho e disparar às cegas na multidão tantas vezes quanto for possível. Breton é um dos senhores escolhidos por Gonçalo M. Tavares para morar no bairro [como já indiquei na *Parte três*], o que tem a ver com um posicionamento do homem no mundo a partir daquilo que a arte é capaz de gerar como risco, logo como política, como não-familiar, como projeção futura e utópica. É uma pequena reação contemporânea para não correr o risco de se associar ao hábito da modernidade de converter tudo em regra, mesmo a imitação do ato bárbaro.² Por outro lado, os personagens de **O Reino** – quase em forma de uma denúncia do *modus vivendi* nesta passagem do moderno para o contemporâneo – não demoram em incorporar o que antes parecia estranho ou diferente como um *próprio* ou como uma segunda natureza. Basta ver o que pensa Klaus Klump em relação à guerra que o interrompe e o lança no mundo

² Assim, a literatura de Gonçalo M. Tavares comparece na figuração de uma *avaria das células* [como propõe Pedro Eiras – ver na *Parte dois*] para quebrar um pouco esta relação da literatura apenas quando ela consegue ser uma imbricação do circuito editorial e fazer parte diretamente de suas imposições. É importante pensar como esta *literatura avariada* consegue furar e se colocar nesse circuito. Porque é preciso levar em conta que os livros de Gonçalo M. Tavares são editados por grandes grupos editoriais, por exemplo, tanto em Portugal quanto no Brasil. E que grupos assim normalmente impõem demarcações muito claras de mercado a partir de seus catálogos, penetrações políticas e uso da sua força de capital. Isto me parece sempre um problema a ser pensado. Como equilibrar uma desproporção de valores: a força e a dignidade de um trabalho e a força e a perversão do dinheiro.

sem história ou numa história perdida diante de um novo Deus, o som da bala e da bomba:

Nem o som das frases dos livros, nem o som das coisas naturais a baterem em outras coisas naturais, nem estes dois sons misturados no acto da física amorosa: a cabeça de Klaus estava agora fascinada pelo som, quase estúpido, quase sem História, da bala e da bomba. O som que anunciava um novo Deus.” [TAVARES, 2007f, p. 88]

E também a fala de um sobrevivente que Theodor Busbeck, o médico protagonista de **Jerusalém**, anota em seu caderno preto: “O sobrevivente de um campo de concentração disse: ‘Os homens normais não sabem que tudo é possível’. Theodor sublinhou a frase” [TAVARES, 2006d, p. 126].

Por isso que a representação da espuma, assim como todo o discurso em torno das esferas, ao dizer tanto da co-fragilidade quanto do isolamento do homem, diz das unidades comunicantes da vida moderna que tocam o espaço contemporâneo como um processo de força para a relação fundamental do *ser-no-mundo*, as formas de habitar o mundo que se organizam a partir de seus espaços fechados como estruturas globalizadas de condicionamento da vida, de proteção e de imunização. Essa teoria da espuma, para Sloterdijk, segue um percurso regido pela esferologia até um volume próprio de suas unidades comunicantes:

A la teoría de la espuma se vincula la posibilidad de una nueva forma de explicación de aquello que la tradición sociológica llama el nexo social o la ‘síntesis social’; la posibilidad de una explicación que vaya más allá de las respuestas clásicas a la pregunta cristianizante de cómo es posible la ‘sociedad’ como conexión de seres sociales. Las

conocidas propuestas de solución, sometidas a criterios como reparto del trabajo [Smith, Durkheim], relación de capital [Marx], imitación y sonambulismo [Tarde], interacción [Simmel], sacrificio [Girard, Heinrich] o diferenciación y comunicación [Luhmann], adolecen del mismo déficit, a saber, que nos expresan adecuadamente ni las cualidades espaciales de las células sociales, ni el carácter inmunológico de los espacios primarios.

Las multiplicidades espaciales, proyectadas según las reglas mediáticas y psicológicas del juego del individualismo, estrechamente vecindadas, semitransparentes unas para otras, se llaman espumas también porque hay que resaltar su improbabilidad sin que sea lícito considerar su fragilidad como rendimiento vital deficiente de los habitantes de la espuma. [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 194]

De certa maneira, ler a arqueologia de composição do projeto **O Reino** é ler a oscilação da passagem esferológica da modernidade para a contemporaneidade proposta por Sloterdijk. Oscilação que recupera o procedimento da escrita de Gonçalo M. Tavares quando procura colidir a construção de sua literatura, entre o poema e a ficção, com a filosofia e a história. A ideia é gerar uma escrita que seja um motor de investigação e também a formulação de um pensamento. Por isso é que procura articulá-la – a partir de um uso deliberado do fragmento – como um ensaio que emerge na figuração de um narrador que manipula marionetes e se incorpora a elas como um dançarino sutil: fazer uma escrita capaz de dançar tal qual a de um espírito livre via o pensamento de Nietzsche. Esta arqueologia de composição aparece também na perspectiva e nos formatos de como trabalha o espaço, que agora é múltiplo e habitado por personagens desolados e desoladores como um processo no mundo e vir-ao-mundo: “El proceso de venir-al-mundo en

el hombre es un continuo que integra momentos discontinuos” [SLOTERDIJK, 2004b, p. 198]. Num primeiro momento, são homens plenamente frágeis, depois, porém, contraditoriamente muito fortes e tomados de doses sempre suspeitas de individualismo cruel. Procuram uma saída convulsa para restar no mundo e organizar pólos intensos de imunização. Sloterdijk insiste que a característica mais forte das formas de vida individualistas é ter que inventar conformações de espaço em meio às novas situações do mundo contemporâneo causadas por sua extrema mobilidade: “estabilidad por liquidez: esta fórmula posmoderna penetra directamente hasta el núcleo de la inmunología general. Nunca antes el mantenimiento de la autoafirmación dependió de tantas prestaciones adicionales más allá del nivel defensivo” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 194].

Um ponto de entendimento do projeto **O Reino** parte da impressão que o termo *reino* implica numa transparência em direção ao termo *bairro*, por exemplo, como um procedimento para fazer colidir os espaços conformados. Podemos tentar entender esta ideia do *reino* como um espaço que não se vincula mais a uma cartografia territorial e como um trunfo sobre a distância e a terra, e muito mais como aquele espaço que não tem medida, um espaço de dimensões desmesuradas e que não para de crescer velozmente. Virilio se pergunta qual o problema agora, já que não é mais “de uma historicidade no tempo [*cronológica*] ou no espaço [*geográfica*], mas em qual espaço-tempo?” [VIRILIO, 1996, p. 111]. A vastidão desse espaço encobre aparentemente toda a esfera humana em suas formas individualistas de coexistência, principalmente as demarcações das formas de vida impostas pela cidade moderna e suas novas sugestões de experiência provocadas pela máquina e suas

derivações micro-invisíveis, pela guerra, pelos coeficientes de velocidade, de distância, de geografia, de sobrevivência, de tecnologia, de horror e de contágio. Mais ou menos numa confusão entre tempo e espaço, como indica Celeste Olalquiaga, “na qual a continuidade temporal desaba na extensão e a dimensão espacial se perde para a duplicação, transforma a cultura urbana num gigantesco holograma capaz de produzir qualquer imagem dentro de um aparente vazio” [OLALQUIAGA, 1998, p. 45].

Depois, é importante pontuar que a tetralogia elabora uma perspectiva ímpar e ao mesmo tempo parelha com os livros que formam **O Bairro**. Não só porque os livros das duas séries foram publicados concomitantemente, mas porque ao armar uma espécie de transparência arma também um desdobramento numa direção que pode até parecer contrária, mas de fato não é. Note-se que os livros que formam **O Reino** têm como indicativo a denominação *Livros Pretos*³ e, de todo modo,

³ O livro intitulado **água, cão, cavalo, cabeça** é anotado por Gonçalo M. Tavares como fazendo parte do conjunto *livros pretos*, mas não da série **O Reino**. Mas é interessante indicar que o livro, composto de 25 narrativas curtas, é praticamente um mapa das questões que vai tratar na série em questão. Uma das narrativas, inclusive, se chama *O 4º Reino*. Nela, a questão gira em torno do terremoto como uma declaração de guerra da natureza contra uma família: um pai que tenta proteger o filho alvejado por uma bala. O pai não consegue proteger de todo o corpo do menino, “o pai não é a mãe”, pondera. A presença da guerra, de um engenheiro, de um médico, de crianças, de um aranhão entre outras coisas indicam uma confusão generalizada entre os reinos que compõem o mundo: “Existe o reino vegetal, o reino mineral e o reino animal. Mas há depois outro, há depois outro” [TAVARES, 2006, p. 40]. Numa outra narrativa, chamada *Os movimentos da ficção*, há uma relação entre a palavra e o mundo, o quanto uma palavra não é ou não diz, que indica a convicção de sua tarefa com a literatura em torno da imaginação como política e construção utópica, e também do desenho do espaço que vai compor a série **O Reino** entre a cidade e o corpo: “Com as palavras podes escrever palavras-ficção. Na verdade também me é difícil conceber ideias não reais, ideias ficcionais. [...] É preciso ter medo dos homens e das mulheres cansadas. E a cidade é rápida de mais, empurra-nos

ainda seguem o modelo tradicional e moderno da forma romance – a narrativa burguesa que trata do aparelhamento da experiência moderna e do conhecimento da experiência feérica quando lança a vida para baixo, para o mundo da prosa, do prosaico⁴ –, principalmente no que trata do uso exacerbado do fragmento, da frase curta e elíptica e das interferências de imagens umas nas outras, como também são livros movidos pela instalação convicta e, ao mesmo tempo, confusa da *máquina de guerra*,⁵ se pensamos com Nietzsche e também com Deleuze e Guattari – “O Estado não para de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo” [DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 34] e “Uma máquina se define como um sistema de cortes” [DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.

para o nosso corpo pior [de entre vários possíveis]” [TAVARES, 2006, p. 53-54].

⁴ Acerca do romance, Milan Kundera instala uma problemática conceitual muito interessante num pequeno texto intitulado *Pobre Alonso Quijada*: “O pobre Alonso Quijada quis se elevar a personagem lendário de cavaleiro errante. Para toda a história da literatura, Cervantes conseguiu justo o oposto: enviou um personagem lendário para o mundo da prosa. ‘Prosa’: essa palavra não significa apenas linguagem não versificada; significa também o caráter concreto, cotidiano, corporal da vida. Dizer que o romance é a arte da prosa não é um truismo; essa palavra define o sentido profundo dessa arte. Não ocorre a Homero perguntar-se se depois de suas inumeráveis lutas Aquiles ou Ájax conservaram todos os dentes. Ao contrário, para Dom Quixote e para Sancho, os dentes são uma perpétua preocupação, os dentes doem, os dentes que faltam – ‘Saiba, Sancho, que um diamante não é tão precioso quanto um dente.’ [...] Dom Quixote é vencido. E sem nenhuma grandeza, pois imediatamente tudo fica claro: a vida humana como tal é uma derrota. A única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos de vida é tentar compreendê-la. Eis aí a *razão de ser* da arte do romance” [KUNDERA, 2006, p. 16-17].

⁵ “Os mestres do cinismo moderno – sobretudo Nietzsche e Heidegger – são realmente aqueles que transformaram a filosofia numa *máquina de guerra*, onde as figuras dos singulares beligerantes desaparecem no turbilhão de relações miméticas sempre mais reconciliadas” [PERNIOLA, 2010, p. 60].

54] –, e são propriamente *livros de força*,⁶ se pensados com Nietzsche: “Eu conheço o prazer de destruir em um grau conforme a minha *força* para destruir – em ambos obedeço à minha natureza *dionisiaca*, que não sabe separar o dizer *Sim* do fazer *Não*. Eu sou o primeiro *imoralista*: e com isso sou o destruidor *par excellence*” [NIETZSCHE, 2008a, p. 103].

Em princípio, como sugere Roland Barthes, “o tempo foi o primeiro a sofrer as tentativas de destruição ou de remanejamento dos romancistas” [BARTHES, 2004, p. 101], haja visto, lembra ele, as técnicas de *flashback* ou simultaneidade. Mas a questão do espaço, continua o filósofo, “ainda está mais ou menos intacta” [BARTHES, 2004, P. 101]. A simultaneidade comparece no projeto **O Reino** quando as histórias e as personagens atravessam e saltam de uma narrativa a outra, numa temporalidade sem começo ou fim e permeada por uma argumentação paradoxal, degradada, inautêntica e desconfiada. É a escrita de um corpo alterado, da forma oscilante até o que a forma impulsiona como tema, ou como morfologia, numa espécie de

⁶ Numa passagem de **A máquina de Joseph Walser**, por exemplo, o narrador coloca Walser como um manipulador do mundo e da vida, com força e prazer para destruir, quando sugere que ele repete o gesto de um *Cesar* romano e que pode decidir entre a vida e a morte de outrem com um simples movimento de seu dedo polegar da mão direita: “Naquele momento Walser sentia que controlava o mundo, que o manipulava, que era capaz de o fazer dizer sim ou não apenas pela ligeira alteração de movimento de um dos seus dedos. Como se o sim ou o não do mundo físico dependesse, naquele momento, exclusivamente, da orientação do seu polegar” [TAVARES, 2006a, p. 32]. O gesto é às avessas ao gesto de um *Cesar* porque de fato não pode decidir nem impor nada a outrem. E o livro é um livro de força, mas Walser muitas vezes segue a ambivalência da natureza do homem. Por isso, nesse momento, se aproxima muito mais da formulação de Nietzsche ao se colocar como um imoralista *par excellence*.

coreografia desoladora em torno da investigação da vida contemporânea como disparidade sucessiva e simultânea: uma poética política do espaço.

O caso de Leo Vast é exemplar. Ele é um personagem que aparece em **Um homem: Klaus Klump**, no meio da guerra, dono da fábrica em que trabalha Joseph Walser, por sua vez o protagonista do segundo livro da série, que tem uma simbiose com a máquina que opera nesta fábrica de Vast. E Joseph Walser, quando perde um dedo enquanto opera esta máquina, é atendido por Lenz Buchmann, o médico protagonista do último livro da série, **Aprender a rezar na era da técnica**. Em **A máquina de Joseph Walser** pode-se ler: “Tinham-lhe amputado o dedo indicador” [TAVARES, 2006a, p. 81] e “[...] Walser sentia que alguém, ou algo, lhe havia roubado não apenas uma parte do corpo, mas movimentos. E esta consciência mudava completamente o entendimento que Walser fazia do acidente” [TAVARES, 2006a, p. 100]. Mas é interessante o que se pode ler na perspectiva da transparência que há entre um livro e outro: o cenário e o fragmento narrativo se repetem numa reprodução quase integral, muda-se o ponto de vista, mas há a manutenção do impasse da mutilação do corpo humano provocada pela simbiose com a máquina:

A máquina de Joseph Walser

– Doutor – disse Walser, continuando a manter a sua mão direita ao lado do corpo – peço desculpa, mas estava há muito tempo a chamar os enfermeiros. O médico não lhe respondeu. Olhou-o de modo firme.

– Qual seu nome?

– Joseph Walser.

– Joseph Walser – repetiu o médico. – Pois bem, comporte-se, senhor Walser. Está num hospital! – e virou-lhe as costas.

Uma enfermeira aproximou-se:

– Os momentos não são para fraquezas, caro senhor. O que lhe aconteceu é uma brincadeira. Fazia um enorme favor a todos se se comportasse como homem.

[TAVARES, 2006a, p. 76]

Aprender a rezar na era da técnica

Mas o mundo não parava e o Dr. Lenz Buchmann foi interrompido nestas considerações mentais e no seu cigarro por um pequeno tumulto: um civil que tivera um acidente de trabalho [nenhuma relação portanto com a explosão] e a quem haviam amputado o dedo indicador da mão direita, estava a perturbar, com os seus chamamentos sucessivos, o silêncio que se instalara no hospital. Queria chamar atenção da enfermeira e insistia em levantar-se da cama. Estava já, esse pequeno homem, no corredor, quando Lenz se lhe dirigiu para o repreender.

– Qual é o seu nome?

– Joseph Walser.

– Pois bem, senhor Joseph Walser, por favor, comporte-se.

O homenzinho ficou claramente embaraçado, e o Dr. Lenz virou-lhe as costas. Que importância tem um dedo? Um covarde, pensou.

[TAVARES, 2007a, p. 46]

Leo Vast, pois, é o que se ocupa das opiniões convulsas. O narrador atribui a ele, por exemplo, a opinião neutra acerca da passagem de um estado totalitário para a democracia,⁷ que é tida por ele como uma

⁷ Nietzsche escreveu em **Além do bem e do mal** que a democratização na Europa resultava na criação de um tipo mais preparado para a *escravidão* em

falência da representação política e uma fraqueza global. A própria ideia de sociedade entra em xeque; é o começo de uma evaporação das concepções tradicionais do sujeito político e da autonomia social, de *força* e de *tirania*:

A democracia instala-se no país como uma borracha que se vai derretendo lentamente até preencher por completo a superfície de um compartimento. Mas a democracia é a instalação da cobardia mútua, e tal sistema não parte nunca de uma vontade forte, de uma intenção original; pelo contrário: é consequência de uma matéria que derreteu. [...] A democracia é um efeito da perda de Força de um conjunto de homens. É um ganho de fraqueza global.

Era Leo Vast que assim pensava naquele instante. A borracha derreteu-se, murmurava ele. Derreteram a matéria forte e agora temos os pés instalados em esponjas. Não sabemos o que vai acontecer. [TAVARES, 2007a, p. 103]

Não saber o que vai acontecer ou tanto faz o que pode acontecer é o pensamento daquele dia, não do dia anterior ou do dia seguinte. Instalar-se numa esponja é instalar-se numa sucção simbiótica entre o homem e o mundo; habituar-se. Nesse sentido, o caso de Joseph Walser com o seu dedo amputado pela máquina também é exemplar. Num prosseguimento do exemplo, a fábrica de Leo Vast tem como encarregado Klober, o chefe direto de Walser, que teima em reproduzir a maneira de pensar de Vast, seu patrão:

seu sentido mais sutil: “o homem *forte*, caso singular e de exceção, terá de ser mais forte e mais rico do que possivelmente jamais foi – graças à ausência de preconceitos em sua educação, graças à enorme diversidade de sua exercitação, dissimulação e arte. Quero dizer que a democratização da Europa é, simultaneamente, uma instituição involuntária para o cultivo de *tiranos* – tomando a palavra em todo sentido, também no mais espiritual [NIETZSCHE, 1992a, p. 150].

Porque só as repetições acalmavam, só as repetições permitiam a cada indivíduo voltar a encontrar-se humano no dia seguinte [...] resistir no meio do reino da desordem, no meio daquilo que Klover costumava designar como *século da imprevisibilidade*, século não apenas contrário mas *inimigo da repetição*. Este não é um século normal, costumava dizer Klover, mas os homens deste século continuam a ser como sempre foram. E era esta, a mistura: Homens que repetiam os actos essenciais das gerações anteriores e que eram invadidos – e esta é uma utilização exacta do termo pois descreve o fluxo e a velocidade dos movimentos – eram invadidos, então, ao mesmo tempo, por fenómenos absolutamente novos. Nenhum profeta havia sequer acertado na cor dos sapatos do século, dizia Klover, em tom de troça. [TAVARES, 2006a, p. 118]

E assim, com esses desenvolvimentos narrativos de repetição dos gestos e das imagens, se percebe o quanto há de um personagem no outro, de um livro no outro e, principalmente, como a ideia de construção desses personagens está vinculada à manifesta convicção de que eles são os habitantes dessa esfera frágil, desigual, isolada, múltipla e permeada por uma liquidez ao mesmo tempo imprevista e demarcada. A esfera – que é este **O Reino** – é permeável. São os novos fenómenos do século que sobressaltam e assombam, mas ao mesmo tempo se moldam e se amalgamam ao corpo como sapatos, mesmo que desajustados: “O senhor Joseph Walser deve aprender a perceber sem precisar de explicações. Há um exército que se aproxima e você quer explicações sobre os seus sapatos?” [TAVARES, 2006a, p. 14].

Todas as personagens habitam uma impulsão morfológica do espaço em direção ao tempo mínimo do agora e em torno da constituição de um sentido imunológico que está a serviço das forças de

tensão da convivência que, por sua vez, “abren esferas de vida concretas y mantienen en forma improvisaciones locales.” Algo como “No te preocupes de la creatividad del próximo día; es suficiente que cada día tenga su próprio impulso” [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 195]. É a série que pode armar, de algum modo, esta outra imagem do espaço. Quando os livros se superpõem, se justapõem, se amalgamam uns nos outros a partir de seus personagens, formando um palimpsesto como imagem ponderada ou uma massa informe – “primeiro em forma de pasta aglutinante, depois em forma de pasta consolidante” [CORTÁZAR, 2004, p. 61]. Por isso também o desenho de relações impensáveis como método investigativo, por isso a tentativa de instabilidade da escrita como um estado de dança. O espaço instável de **O Bairro** se revolve num outro formato de espaço instável que é **O Reino** – sempre entre a ambivalência do INEXINSTANTE e do INSITUÁVEL – para arejar o pensamento que gera essa escrita em direção a uma morfologia esférica.

Note-se, por exemplo, que esta designação do *preto* atribuída ao projeto **O Reino** é uma qualidade e uma metáforização de uma praga que se alastra, de uma crueldade, e aparece em várias passagens dos livros como uma insistência em vincular o *preto* a todo um andamento fragmentário das narrativas e circundar seus personagens como se assim figurasse uma contaminação do espaço e da história que eles apresentam como constituição de suas próprias simultaneidades individuais. São inúmeras catalogações que incluem objetos, circunstâncias, posses, situações, tais como: céu preto, caminho preto, caderno preto, animais pretos, sacos de plástico pretos, palavras pretas, lábios pretos etc. É o romance assumindo como tarefa a observação de Barthes: “uma exploração das superfícies” [BARTHES, 2004, p. 103], mas não só. É

também uma estrutura de contaminação da linguagem, logo da vida, o que está em jogo. Em duas pequenas passagens de **Um homem: Klaus Klump**, o narrador afirma, como exemplo: “As diversas cores do fogo acabam por pintar os caminhos de preto” [TAVARES, 2007f, p. 31] e “A agilidade é uma noção que vai do mundo branco para o mundo preto rapidamente” [TAVARES, 2007f, p. 45]. Numa passagem de **A máquina de Joseph Walser** se pode ler: “Todos os elementos da colecção eram assim catalogados ao pormenor, e os valores registrados no caderno preto” [TAVARES, 2006a, p. 88], e ainda, em **Aprender a rezar na era da técnica**: “A situação era pois de um absurdo negro” [TAVARES, 2007a, p. 300].

Por outro lado, o próprio Gonçalo M. Tavares chama informalmente – tendo em vista que a indicação não aparece registrada nos livros – o projeto **O Bairro**⁸ de uma composição feita de *livros brancos*. **O Reino**⁹ aparece como uma espécie de república de todos os

⁸ “Eu acho que se pensarmos no **Senhor Valéry** ou no **Senhor Calvino**, de certa maneira, são *livros brancos*, na medida em que podem dispor bem os leitores. É criar um mundo artificial, um outro mundo, um mundo paralelo, onde as pessoas se sintam bem e protegidas. Eu não tenho nada contra isso, bem pelo contrário. **O Bairro** acho que é a criação de um outro mundo a que poderíamos chamar, seguindo a tua pergunta, *um mundo branco*, no sentido em que é um mundo onde nos sentimos protegidos. Eu acho que ali, *por outro lado* [grifo meu], os quatro romances constroem um **Reino** em que, provavelmente, nós estamos desprotegidos e nos sentimos ameaçados. É importante transmitir às pessoas que realmente há momentos e sítios em que estamos ameaçados e desprotegidos e há outros sítios e outros momentos em que podemos estar protegidos e em segurança. Não sei o que serão os próximos romances, mas, para já, **O Bairro** pode ser um contraponto, mais claro, mais branco, em relação a esses romances.” Em entrevista concedida a Gonçalo Mira. **Orgia Literária**, 30 de janeiro de 2008.

⁹ Giorgio Agamben, em **O Reino e a Glória**, diz que o primeiro germe da divisão entre Reino e Governo está na *oikonomia* trinitária que, por sua vez, introduz na própria divindade uma fratura entre ser e práxis. Diz ele que “Providência é o nome da ‘oikonomia’, na medida em que esta se apresenta

espaços e invadido por um exército [e suas máquinas] que não se sabe de onde vem, o que quer ali, que língua fala e que tipo de perigo representa senão apenas o da invasão em si que perturba as circunstâncias citadinas e as amplia até o limite insuportável da convivência. O exército traz consigo a guerra. Em **Um homem: Klaus Klump** tem-se descrições desse exército invasor apenas como demonstração de força em contraposição àqueles que não fazem parte do exército, que são os fracos. Numa primeira descrição, como exemplo, há uma mistura entre pele, uniforme, estratégia e arma como estatuto de proteção dos órgãos do corpo: “Na guerra os órgãos tornam-se coisas frágeis, que a pele e o uniforme devem esconder. A pele, o uniforme, a estratégia, a arma, o teu exército: tudo elementos que tapam as vísceras” [TAVARES, 2007f, p. 50]. Numa segunda descrição, há um estupro. Um vestido esconde o corpo frágil de uma mulher fraca, o uniforme esconde o pênis forte do soldado:

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

Um soldado de rosto 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 pênis também vermelho. Matéria

como governo do mundo. Se a doutrina da *oikonomia* e da providência que dela depende podem ser vistas nesse sentido como máquinas para fundar e explicar o governo do mundo, e só assim se tornam plenamente inteligíveis, também é verdade que, inversamente, o nascimento do paradigma governamental só se torna compreensível quando o situamos sob o fundo ‘econômico-teológico’ da providência em relação ao qual se mostra solidário” [AGAMBEN, 2011, p. 127-128].

vermelha fornicava longamente uma mulher fraca.
[TAVARES, 2007f, p. 9]

No livro **A máquina de Joseph Walser**, a descrição do exército incorre numa variação do conceito. Na guerra há também um exército neutro que invade a cidade: “Grande parte da cidade foi conquistada por esse exército neutro que não é exército: a indiferença. Se queres sobreviver colocas a tua coragem num saco de plástico e aguardas” [TAVARES, 2006a, p. 40-41]. A indiferença é a arma de Walser para sobreviver. Mantém-se ocupado com sua coleção de pequenas peças de metal encontradas à revelia de suas caminhadas pela cidade; é isto o que lhe arrebatava e, ao mesmo tempo, modula o seu corpo para além da simbiose com a máquina de trabalho na fábrica. A simbiose se expande até a rua, como uma vivência. A coleção é de pedaços de máquinas, máquinas despedaçadas que formam uma coleção fragmentada e absurda: “Ele tinha perfeitamente a consciência de que a sua coleção, mais do que inútil, era absurda” [TAVARES, 2006a, p. 81] e “A sua coleção: inútil, absurda, secreta, havia sido gradualmente colocada no ponto central da sua existência. [...] a sua coleção constituía a verdadeira marca individual que Joseph Walser sentia estar a deixar no mundo” [TAVARES, 2006a, p. 87]. A única coisa que quer é manter-se neutro, como o exército, e fazer valer a sua indiferença como manutenção de sua individualidade, e este é o seu legado:

Não era da guerra, há muito havia decidido manter-se neutro. O exército já entrara na cidade, mas tal não era um assunto seu. Via a guerra como uma ciência que não dominava: não percebia o que era, não entendia os métodos, as estratégias, as formas de calcular. Não devo falar do que não entendo, dizia a si próprio Walser, muito menos devo agir sobre o que não entendo.

Deve assistir-se àquilo que não se entende. Apenas.

A guerra era uma ciência que usava terminologia obscura e tal como se sentia tímido e jamais interferia numa conversa sobre um assunto que não dominava, havia decidido não interferir na guerra. A fábrica onde trabalhava continuava a funcionar normalmente, o seu posto de trabalho mantinha-se, não tinha mudado de funções, não alterara sequer os seus gestos mais pequenos; estava, pois, tudo na mesma.

Também não interrompera a sua actividade de colecionador; a sua colecção secreta continuava a crescer, e agora, depois de alguns tanques e outras máquinas militares entrarem na cidade, a sua colecção tinha mais possibilidades de se tornar incomum. [TAVARES, 2006a, p. 33-34]

Assim, toma a guerra como remédio para prosseguir vivendo. Nietzsche diz que para a tísica dos povos há também um tratamento brutal se quiserem continuar vivendo. O que injeta um problema, segundo ele, é o constante *querer-viver e não-poder-morrer*. Isto seria um indício de senilidade do sentimento potente. Diz ele que quanto mais alguém vive plena e vigorosamente, tanto é mais disposto a dar a vida por uma única sensação boa; que um povo que opta por sentir e viver assim não necessita de guerras [NIETZSCHE, 2008, p. 248]. Walser se fascina com a possibilidade de encontrar uma variedade de peças de metal por causa das máquinas que invadiram a cidade, assim acredita que pode sobreviver. Toma a máquina como uma espécie de mestra, porque é ela quem ensina e dá ao seu gesto de colecionar uma nova possibilidade de organização – da colecção, da sua existência e, principalmente, de sua relação com a cidade em que vive:

Walser começara a sua colecção há oito anos. Recolhia todas as peças metálicas que encontrava, mas com duas particularidades: teriam que ser

peças únicas, não compostas; separadas, portanto, de qualquer outra parte, e todas as suas dimensões – comprimento, altura e espessura – teriam de ser menores que dez centímetros.

[...]

Ao longo dos anos desenvolvera uma capacidade de percepção invulgar em relação a qualquer peça metálica que pudesse vir a pertencer à colecção. O seu olhar sobre a realidade e os acontecimentos gradualmente transformara-se num olhar duplo: ele via os acontecimentos a fazerem-se e a desfazerem-se, às vezes participava mesmo desse fazer – o que constituía a sua experiência de vida – mas atrás deste olhar que procurava detectar as melhores circunstâncias para sobreviver, Walsler tinha então um 2.º olhar, ou uma segunda direcção do mesmo olhar que, em vez de se fixar nos homens e nas suas ligações, ou nas coisas que poderiam interferir nessas ligações, se fixava na busca de pequenos objectos metálicos.

[TAVARES, 2006a, p. 80]

4.2 Catástrofe, cidade moderna, espaço contemporâneo

Importante reparar na importância que as configurações da cidade moderna têm para o desenho que Gonçalo M. Tavares traça n’**O Reino** a partir da relação de suas personagens com a máquina e, principalmente, com o espaço reconfigurado pela guerra. Note-se que o movimento do espaço da tetralogia, espaço em que vivem os seus personagens, tem no *instante* uma duração que ao mesmo tempo em que se afasta muito da cidade moderna, também se aproxima dela o suficiente e a amplia. E cidade moderna principalmente nos moldes do valor de exposição e da fisionomia da mercadoria, na concentração e na distração de seus observadores em estado de passeio [a *flânerie*] ou na experiência do choque provocada pelo contato com as massas urbanas [a multidão] indicados por Walter Benjamin ao ler a poesia de Charles

Baudelaire, por exemplo: quando a cidade muda a sua forma mais rápido do que pode mudar o coração de um homem. Isto tem a ver com pensar a cidade primeiramente como um corpo, um organismo descontrolado e, depois, como uma disposição que contraria a noção de corpo porque a cidade, de alguma maneira, se dá a conhecer. O corpo, depois de um tempo, defende-se e acopla-se ao espaço com absoluta indiferença e cataloga a cidade a partir de suas sobras, seus restos, como é o caso de Walser e sua coleção.

Richard Sennett diz – a partir de Foucault que imaginou o corpo humano asfíxiado pelos nós cegos do poder – que um conceito de corpo político, tanto na concepção medieval quanto na moderna, pode ser pensado na organização da cidade, logo, das nações, impondo regras à imagem do corpo. Sennett elabora isso numa conhecida e aparente dicotomia que pode fazer mais sentido aqui se lida como ambivalência: *carne e pedra*. O que está em jogo é a natureza do corpo humano que contribuiu para que se pudesse projetar e erguer a cidade tal qual a conhecemos. O que está em jogo, para ele, na cidade moderna, é a experiência da velocidade que impõe sobre o espaço da cidade uma medida de passagem, uma desmesura, e o que se tem a partir disso é a falta de contato e, principalmente, o medo do contato. Em **Jerusalém**,¹⁰

¹⁰ É importante lembrar aqui o poema do profeta Jeremias, na Bíblia, intitulado *Lamentações*. Este poema trata especificamente da cidade de Jerusalém invadida por uma mercancia do corpo que também prolifera como um estatuto de poder e que se pode ler ali, como quer a ideia de escritura sagrada, como uma indicação do quanto a cidade está em pecado. O poema se divide numa seriação de *lamentações*. Em alguns fragmentos da *Primeira Lamentação* podemos ler uma indicação do que Charles Baudelaire apontaria séculos depois entre *multitude* [multidão atarefada] e *solitude* [solidão povoada]: “1. Que solitária está / A Cidade populosa! / Tornou-se viúva / a primeira entre as nações; / a princesa das províncias, / em trabalhos forçados. // 2. Passa a noite chorando,

numa passagem, se pode ler: “Nunca te tocam. O contágio vem da extremidade dos aparelhos. Com os olhos nada distingues, mas os instrumentos parecem ter a extremidade coberta de um pó granuloso. Até sentires os aparelhos não tens medo. Depois sim” [TAVARES, 2006d, p. 120]. Sennett diz ainda que a cidade possui uma seriação de *locus* de poder, e que seus “espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas” [SENNETT, 2001, p. 25]. A cidade passa a ser uma esfera que se desloca no ar, é a informação que determina a velocidade da história ou, como prefere Virilio, a contagem regressiva da história: “fim do princípio da união territorial e do direito de cidade em que os lugares, os homens e as coisas se tornariam intercambiáveis à vontade” [VIRILIO, 1999, p. 99].

pelas faces correm-lhe lágrimas. / Não há quem a console / entre os seus amantes; / todos os seus amigos a traíram, / tornaram-se seus inimigos. / [...] // 7. Jerusalém se lembra / de seus dias de miséria e aflição, / quando seu povo caía nas mãos do adversário / e ninguém o socorria. / Ao vê-la, seus adversários / riam da sua ruína. // 8. Jerusalém pecou gravemente / e tornou-se impura; / os que antes a honravam, desprezam-na, / vendo-lhe a nudez. / E ela, entre gemidos, / volta as costas.” [JEREMIAS, 2000, p. 1579-1580] Em fragmentos da *Terceira Lamentação*, noutra clave, se lê o desdobramento do impasse: “1. Eu sou o homem que conheceu a miséria / sob a vara de seu furor. / Ele me guiou e me fez andar / na treva e não na luz; / só contra mim está ele volvendo e revolvendo / sua mão todo o dia. // 2. Consumiu minha carne e minha pele, / despedaçou os meus ossos. / Edificou contra mim e envolveu / minha cabeça de tormento. / Fez-me habitar nas trevas / como os que estão mortos para sempre. // 3. Cercou-me com um muro, não posso sair; / tornou pesadas minhas cadeias. / Por mais que eu grite por socorro / ele abafa minha oração. / Murou meus caminhos com pedras lavradas, / obstruiu minhas veredas” [JEREMIAS, 2000, p. 1585-1586].

Lenz Buchmann, o médico protagonista de **Aprender a rezar na era da técnica**, numa confrontação entre máquina e desejo, máquina e divindade, esperança e exílio, entende que a cidade exila os homens sem esperança que foram expulsos do paraíso porque pode dar a eles uma promessa de valorização moral. Assim, projeta seu corpo sobre a cidade como uma estratégia de combate: “Um homem – Lenz – contabiliza os pontos decisivos do próprio corpo, parecendo o corpo o mapa de um Estado e a detecção desses pontos de grande energia o início de uma estratégia de combate” [TAVARES, 2007a, p. 21]. Depois, propõe que a doença é uma desordem a esta promessa, a doença pressupõe e categoriza a noção de corpos impuros, corpos incapazes. Um doente não é capaz de respirar nem a céu aberto, fica-se assim diante do horror e do medo do contato, do horror que a multidão pode reverberar:

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. Eram no fundo – os homens e os elementos da natureza – coisas colocadas no mesmo espaço, mas que não partilhavam um único instante histórico. [TAVARES, 2007a, p. 43]

Este *instante histórico* é muito próximo do que disse Nietzsche acerca do que ele chama de *sentido histórico*, que tem a ver com a capacidade de perceber a hierarquia de valorações entre homem, povo e sociedade, para o relacionamento da autoridade dos valores com a autoridade das forças atuantes. Para Nietzsche este sentido histórico é semibárbaro e se projeta sobre nós, *almas modernas*, porque nossos instintos correm para trás e porque somos uma espécie de caos. É mediante nossa

semibarbárie de corpo e desejo que temos trânsito para toda parte, a cultura humana foi sempre semibárbara, por isso que *sentido histórico* significa, para ele, um gosto e uma língua para tudo [NIETZSCHE, 1992a, p. 129]. Desta maneira é que, para Lenz, sem a possibilidade de partilha e de coexistência entre os homens, a doença anuncia que um corpo não é uma cidade:

A doença, por seu turno, era claramente uma anarquia celular, uma desordem, um desrespeito interno de normas a que alguns chamavam mesmo de divinas, pois eram anteriores a qualquer disposição do homem. Um corpo não é uma cidade. Poderá ter sido um mapa prévio, mas aos humanos não foi dado o privilégio de o estudarem e de proporem alterações. [TAVARES, 2007a, p. 27]

Esta ideia de cidade como formadora [e deformadora] de um sentido histórico se projeta sobre o conceito de vida moderna – *almas modernas* – e também projeta o conceito de vida moderna proposto por Benjamin: “A vida moderna é o fundo das imagens dialéticas” [BENJAMIN, 1991, p. 51]. Por isso que quando Raúl Antelo anota que na poesia de Charles Baudelaire é a vida moderna o que está em jogo, que a condição múltipla dessa poesia vai da banalidade ao fazer – diante do horror –, é porque o enlace de fato entre a arte e a vida, ou a cidade e o corpo, é *arte tal qual a vida*. Diz ele que é isto que nos faz, por exemplo, revisar as contradições de Baudelaire, porque é fato que Baudelaire não fala em nenhum momento da arte moderna, mas sim da vida moderna. E afirma:

Em *O pintor da vida moderna*, por exemplo, o que é moderno é a vida. Nem o artista nem a arte. E vida moderna, no contexto, equivale a vida

trivial ou banal, vida multiplicada, como a das gravuras, ‘imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas [...] e atrás dos vidros das lojas mais vulgares’. Moderno evoca comércio e vulgaridade mas remete à qualidade dos objetos, a um artesanato ou a um fazer que se confunde com viver. [ANTELO, 1996, p. 18]

Em outro texto, intitulado *Sobrevivências*, Raúl Antelo relê a questão a partir do que diz Didi-Huberman [que para interrogar o contemporâneo é preciso ir à fundo na medida de sua filologia oculta, de suas tradições escondidas, de seus impensados, de suas sobrevivências – DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 69] e afirma que:

A modernidade, portanto, não era uma criação do século XIX, nem era mesmo Baudelaire seu desbravador. Foi Vasari, na Renascença, quem cunhou a *maniera moderna*, entendendo-a como um aspecto da imitação, tarefa principal da arte, que incluía a invenção, mas se separava, assim, da reprodução. Modernidade, portanto, era repetição e não reprodução, mimetismo e não mimese, contato e não perspectiva. [...] A modernidade é demoníaca. [ANTELO, 2011, p. 47-48]

O encontro com a multidão, para Benjamin, que seria o caráter central da cidade moderna, logo da vida moderna, e que poderia possibilitar um acréscimo radical à experiência do homem, dilui-se diante da falta de ensinamento que este encontro gera. Mais do que o horror e a doença, no caso de Lenz, personagem deste **O Reino**, para Benjamin não há nada de novo a se tirar desse encontro. Na cidade moderna o que aparece para salvar os corpos são o dinheiro e a máquina, e nada subsiste além do dinheiro que, a todo vapor, é o motor que faz gerar e girar a máquina: fluxo de produtores, fluxo de dinheiro. Lenz vocifera: “A electricidade, dizia Lenz, tornara ridícula certas intuições sobre o

divino” [TAVARES, 2007a, p. 27]. E o narrador de **Um homem: Klaus Klump** elabora quando Klaus é preso durante a guerra:

O dinheiro desvaloriza-se ao pé dos loucos. Klaus tinha dólares, mas agora estava nu: quando se está nu não se tem dinheiro. O dinheiro torna-se abstracto de mais quando oito homens nus coincidem no mesmo espaço. E tentam não morrer. Mas mesmo assim é importante. Rapidamente se soube que os pais de Klaus eram muito ricos. Era a família Klump. E o homem que se babava repetidamente na nuca de Klaus era agora seu amigo. [TAVARES, 2007a, p. 41]

Benjamin lembra que a força produtiva, para Baudelaire, está no movimento da maquinaria em simbiose com o corpo incapaz do homem moderno: “a maquinaria se torna a cifra das forças destrutivas. Uma tal maquinaria é, não pouco, o esqueleto humano” [BENJAMIN, 1991, p. 51]. Que tem a ver com o que também diz acerca do mesmo frágil, pequenino e quebradiço corpo humano [que já citei na *Parte três*]. E lembra também que o que se lê na poesia de Baudelaire já não é mais pátria, mas apenas palco e país estrangeiro: “A poesia de Baudelaire faz aparecer o novo no sempre igual e o sempre igual no novo” [BENJAMIN, 1991, p. 165]. Benjamin prossegue apontando que

Deve ser mostrado energicamente como a ideia do eterno retorno penetra mais ou menos ao mesmo tempo o mundo de Baudelaire, o de Blanqui e o de Nietzsche. Em Baudelaire, o acento recai sobre o novo que, com esforço heróico, é extraído do ‘sempre igual’; em Nietzsche, sobre o ‘sempre igual’ que o homem afronta com calma heróica. Blanqui está muito mais próximo de Nietzsche que de Baudelaire, mas nele predomina a resignação. Em Nietzsche, essa experiência se projeta cosmologicamente na tese: já não acontece nada de novo. [BENJAMIN, 1991, p. 165]

Este é o jogo do eterno retorno que Deleuze diz, a partir de Nietzsche, que é duplamente seletivo: primeiro como pensamento seletivo – uma lei para a autonomia da vontade desgarrada de toda moral – e depois como ser seletivo – que só volta àquilo que pode ser afirmado, só a alegria volta e tudo o que é negação é expulsa pelo eterno retorno: “Retornar é precisamente o *ser do devir*, o uno do múltiplo, a necessidade do acaso” [DELEUZE, 2009, p. 34]. Completa, mapeando a questão, que o eterno retorno “é a lei de um mundo sem ser, sem unidade, sem identidade” e que ao eliminar os “semiquerereres” se postula a ambivalência do que se coloca *além do bem e do mal* [DELEUZE, 2006, p. 164]. Para Sloterdijk, por sua vez, como um eterno retorno, é também na cidade que a arte moderna se imbui da excitação pelo mais novo, já que se apresenta mimetizada ao terror e análoga à guerra: “sin poder decir, incluso, si declara guerra a la guerra de las sociedades o si hace la guerra en causa propia” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 131].

A cidade moderna engendra a nódoa entre experiência estética e experiência histórica, **O Reino** refaz e desfaz tudo isso e recoloca esta discussão no mundo e na esfera contemporânea, ou seja, *re-expõe*. Este é um projeto de literatura que se pergunta se o absolutamente novo é não saber, se é aquilo que escapa. Theodor Busbeck, o médico-pesquisador, protagonista de **Jerusalém**, por exemplo, em duas passagens [abaixo], traça dois percursos de mapeamento do espaço da cidade em que vive: à procura de uma prostituta, num gesto incomum para ele, porém comum a um habitante usual da vida moderna e mundana, depois de ter visto a fotografia de uma mulher numa cama de hospital com a vagina aberta e o nariz sangrando muito e, na sequência, traçando gráficos intermináveis acerca do desenvolvimento da cidade [do espaço do reino] como um

desenvolvimento da história [se moribunda ou sã] que emerge de uma compreensão estatística entre fracos e fortes como uma dimensão do horror que é também uma sinonímia do progresso:

[...] médico importante, investigador muito admirado há três ou quatro anos atrás, que, naquele preciso momento, três e pouco da manhã, numa rua da cidade, caminha para o centro, absolutamente excitado, sem conseguir desligar-se da fotografia que há pouco vira, da mulher deitada na cama, com sangue no nariz e as pernas ostensivamente abertas, exibindo a vagina rodeada de pêlos púbicos; avançando, pois, estava Theodor Busbeck, a passo firme, dirigindo-se para a absoluta inutilidade, para o absoluto tempo perdido, um tempo de excitação, sim, de pura excitação, de divertimento, e portanto de eficácia negativa, em suma: tempo de não-humanidade, tempo onde não se constrói. Se fôssemos só isto, o que eu sou neste momento, a caminhar apressado com o pénis duro, desejando encontrar rapidamente uma mulher, se fôssemos só isto seríamos agora os cães dos nossos cães. [TAVARES, 2006d, p. 30-31]

e

Queria que do meu estudo resultasse um gráfico – um único gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer 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. [...] Quero apenas estudar as situações em que uma parte não tinha qualquer possibilidade – ou mesmo vontade – de infringir baixas na outra parte, e em que a parte forte, sem qualquer justificação – ou pelo menos sem a grande justificação que é o medo – dizimou a parte fraca. [...] Com esse gráfico perceberei por fim o que tantos quiseram perceber, isto, simplesmente: se a História está doente ou saudável, se a História caminha no bom sentido ou no mau, se há um progresso no estado

clínico, deixa-me falar assim, se há ou não melhorias no estado clínico da História, ou se, pelo contrario, o estado do mundo piora, se degrada, desenvolve infecções, fraquezas; se a História, enfim, está ou não moribunda, se nos encontramos à beira de um novo começo, de uma segunda História, do início de um segundo electrocardiograma na História humana. [TAVARES, 2006d, p. 46-48]

É possível ler esta perspectiva d’**O Reino** como uma releitura da catástrofe, aquilo que, para Benjamin, está vinculado ao conceito de *progresso*.¹¹ “Deve-se fundar o conceito de progresso na ideia da

¹¹ Importante lembrar que na **Tese 8** das teses *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin reputa a ideia de progresso articulada como um projeto da modernidade vinculando-o ao fascismo [a posição de Benjamin não é muito diferente da proposta que Pasolini faz no seu texto que ficou conhecido como *o texto dos vaga-lumes* – ver nota 16 da *Parte três*]. Na tese 8, Benjamin diz que “A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do **progresso**, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no séculos XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável” [BENJAMIN, 1985, p. 226]. Na **Tese 9**, Benjamin desdobra o problema e o amplia, ao indicar – a partir de um quadro de Klee – para tratar da história como “uma paisagem primitiva petrificada” e do progresso como aquilo que o tempo inteiro indica a iminência de novas catástrofes ou, mais radicalmente, a iminência de uma catástrofe única: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao

catástrofe. Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado” [BENJAMIN, 1991, p. 174]. Benjamin diz que este conceito de catástrofe – que as coisas continuem exatamente como estão – também se vincula à ideia do eterno retorno, porque ele é que faz surgir, como por encanto, retirando da miséria do tempo, a especulação e a fantasmagoria da felicidade para interromper a catástrofe. Eis aí, me parece, a tarefa daquele que procura cumprir o *caráter destrutivo*, como tento ler a literatura de Gonçalo M. Tavares, a elaboração de sua escrita. Importante lembrar que, para Nietzsche, o progresso não passa de uma ideia falsa. Diz ele que “A humanidade ‘não’ representa um desenvolvimento para alguma coisa melhor, mais forte ou mais elevada, como hoje se acredita. O “progresso” não passa de uma ideia moderna, isto é, de uma ideia falsa. [...] Desenvolver-se ‘não’ significa em absoluto necessariamente elevar-se, realçar-se, fortalecer-se” [NIETZSCHE, 2005a, p. 15]. Deleuze, por sua vez, lembra que para Nietzsche o eterno retorno está no domínio das intensidades puras, nas diferentes intensidades do ser. Eis aí a vontade de potência que se não se encontra nos personagens d’**O Reino**, encontra-se na tarefa que Gonçalo M. Tavares estabelece com sua escrita ao imprimir sobre estes personagens uma questão teórica, logo filosófica, sobre este mundo de flutuações intensas que advém da modernidade e, se é uma questão de espaço, da cidade moderna para o espaço contemporâneo. **O Reino** nos coloca esta dimensão do intempestivo. Klover, o encarregado da fábrica de Leo Vast, em **A máquina de Joseph Walser**, e Walser, prenunciam um movimento

qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” [BENJAMIN, 1985, p. 226].

dessa imagem do mundo, uma imagem do pensamento, entre conformismo e criatividade, exatamente quando as máquinas invadem a cidade e passam a ter autonomia, quando a guerra chega, quando já há outras máquinas que habitam a cidade, quando as ideias entram numa outra volta do parafuso, quando a história coletiva e individual sofre cortes profundos em suas superfícies e a alegria passa a depender dos alívios e facilidades causadas no homem a partir da máquina e seus usos de ordem, devidamente ordenados:

— As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão.

As diferentes gerações mecânicas, a sua História, Walsler: progridem. Tal como as nossas ideias. Mas as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não.

As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual. Elas não têm já apenas um percurso material ou de factos. Têm também uma História do espírito, um caminho já realizado no mundo do invisível, no mundo daquilo que se sente e se pensa. Acredita-se até que as máquinas levam o Homem para sítios mais próximos da Verdade.

E também pode ser reduzida a um sistema binário, a alegria. A um *sim* ou a um *não*, a 0 ou a 1: existe ou não existe. E essa eficácia, meu caro, essa eficácia fundamental, essa eficácia primeira, depende já, também, em grande parte, das máquinas, da rapidez com que elas transformam causas e necessidades em efeitos benéficos. [TAVARES, 2006a, p. 14]

A tarefa dessa imprecisão de escrita, **O Reino**, seriado e transparente, fragmentado e movente como um ensaio especulativo, dá a ver tanto aquilo que se conforma com sua época quanto aquilo que

aparece como intempestivo nela e a ela. A literatura, entre a filosofia e as modulações de uma escrita que procura dançar, aparece como tentativa de separação de uma coisa da outra, mas tentando ponderar a manutenção porosa da ambivalência, uma coisa e outra, porque esta é, segundo Deleuze, “a tarefa daqueles que sabem amar e que são os verdadeiros destruidores e, ao mesmo tempo, os verdadeiros criadores. Não há boa destruição sem amor” [DELEUZE, 2006, p. 180]. Dá a ver também, numa imbricação entre o que se pode chamar imagem do pensamento e novas imagens do pensamento, provocadas pelas novas técnicas, o problema da esferologia na constituição “macroimunológica” dos espaços contemporâneos. Quando tudo conjuga em direção à construção de um macro-corpo político num espaço interior do mundo: “la ciudad ha de ser el mundo”, diz Sloterdijk [2004a, p. 240]. Os personagens deste **O Reino** habitam suas impotências como intensidades potentes, são seres abertos ao grande mundo da grande política, que se transferem – desde a catástrofe política e biológica da cidade moderna – para uma história dos medos deste mesmo mundo agora no presente. Duas pequenas passagens de **Aprender a rezar na era da técnica** podem servir como exemplo desta relação ambígua e, de certa maneira, também categórica para entendermos porque Gonçalo M. Tavares opta pela perspectiva nietzscheana – fazer livros de força: “Para a família Buchmann a grande perturbação no desenvolvimento da personalidade vinha, de facto, do medo” [TAVARES, 2007a, p. 92] e “[...] a incompatibilidade moral, utilize-se esta palavra, entre o sistema dos homens e o sistema da natureza. No limite: o que era crime de um lado não era crime do outro” [TAVARES, 2007a, p. 94].

4.3 Coreografia desoladora, as máquinas fortes

Assim, **O Reino** pode ser lido em sua aparição tal qual a de um espaço auto-exilado por uma história dos medos, mas também pela indiferença que esses medos podem provocar ou, metaforicamente, como uma ilha absoluta e móvel, como sugere Sloterdijk: “Para ser absoluta, una isla creada técnicamente tiene que prescindir también de la premisa de la fijación a un lugar y convertirse en una isla móvil” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 244]. Com a chegada definitiva da guerra há também um governo em crise constante e a abertura para o vazio, um vazio que tem êxito a partir da técnica que o engendra e constrói. A invasão do espaço pela guerra é, numa mesma condição e num mesmo tempo, a invasão do espaço pela máquina. Num primeiro momento, diz Nietzsche, a máquina ensina – por si mesma – o encadeamento das multidões humanas quando cada um tem que fazer alguma coisa. Para ele, é ela quem fornece o modelo da ordem e da condução de uma guerra. Mas, continua, ela não ensina a soberania individual, torna a todos uma máquina única e torna cada um, este é o ponto, um instrumento para que se cumpra um só objetivo. Ela ensina, diz ele, a utilidade da centralização. Num segundo momento, ele diz que a máquina põe uma série de energias inferiores nas pessoas que as utilizam. A máquina impede ir mais longe, subir mais alto, fazer melhor, tornar alguém um artista. Deixa a todos ativos e uniformes. Com o passar do tempo, a máquina produz nas pessoas uma contrariedade, um desesperado tédio da alma. A partir daí ela ensina – numa reação à

cultura da máquina – que se deve aspirar por um ócio pleno de mudança [NIETZSCHE, 2008, p. 265-266].

Os personagens deste **O Reino** apresentam uma deriva de comportamento e postura, e ocupam uma linha que é desequilibrada, tênue, frágil e cambiante entre o que sentem, o que pensam e o que fazem com suas vidas numa relação com a guerra e com a máquina. São todos habitantes de um mesmo *espaço crítico* que tomam a imagem da cidade [do espaço] em guerra, ou do lugar em que vivem, como sugere Virilio [1999, p. 22], como uma imagem esfumada e dissipada a ponto de não ser mais nada que uma lembrança, uma rememoração da unidade de vizinhança que sofre com as mudanças mais que velozes provocadas pela guerra e pelos meios de comunicação de massa e torna-se miragem no êxodo pós-industrial, no exílio do desemprego estrutural causado pela robotização do trabalho através das engrenagens e computadores de serviço rápido, ou seja, estamos no “reino soberano das máquinas de transferência”:

[...] máquinas estas que, assim como os diversos *instrumentos de medida*, contribuíram para a constante redefinição do espaço percebido, do espaço vivido e, portanto, indiretamente, para a determinação cada vez mais rigorosa da imagem do mundo sensível [geografia, geometria, geomorfologia dos domínios construídos etc], *instrumentos de uma incerteza relativa e não, como se pretendia, de uma inexatidão certa*, instrumentos paralelos e tão necessários quanto os utilizados pelas ‘ciências exatas’, que, assim como aqueles, contribuem para a interpretação cultural tanto da extensão quanto da duração em um ambiente natural em perpétua reconstrução, reconstrução científica e estética ligada à *inteligibilidade* dos vetores, vetores de deslocamento, de comunicação e de

telecomunicação, que ao mesmo tempo em que deslocam as pessoas, deslocam também os objetos, a imagem e as representações do mundo sensível. [VIRILIO, 1999, p. 28]

O que parece compor os dois projetos – **O Bairro e O Reino** –, é importante lembrar, como motivos de transparência e não de um antagonismo, de certo modo, se pensamos nessa inexatidão incerta que vem da modernidade como um vetor de deslocamento, é a interpelação da ciência do quanto habitamos um espaço que é um corpo físico sob constante ameaça e o fato de ambos se apresentarem como articulações e ajuntamentos humanos que decompõem o estatuto da moral ocidental, tradicionalmente cristã. Tanto um projeto quanto o outro salientam a passagem esférica proposta por Sloterdijk [e no caso aqui, a partir de Ernst Bloch, como já apontei na *Parte três*] como uma ontologia política experimental que estabelece potência utópica, de um lado – **O Bairro**, e força projetiva, do outro – **O Reino**, para imprimirem-se como realidade imaginada ou sobre a realidade possível. Marc Augé, de outra maneira, aponta algo que faz todo sentido para ler este entrelaçamento entre **O Bairro e O Reino**: o que está em jogo no mundo agora, diz ele, “nas perturbações atuais, é um deslocamento da utopia” [AUGÉ, 2010, p. 91]. Para Sloterdijk é exatamente a partir de “islas de ese tipo que puede observarse cómo funciona la cohabitación de sistemas de cosas con seres humanos” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 256]. É com isso que se pode obter alguma explicação avançada da composição entre as máquinas e os sistemas que sustentam o *ser-no-mundo*.

O Reino tem a ver, pois, com a proposição interrogativa que Sloterdijk retira de Heidegger e *re-expõe*. Tem a ver pontualmente com a posição do homem no mundo, ou seja, pode-se dizer, num mundo sem

Deus e, principal e diretamente, num mundo que se organiza com e a partir do poder do aparelho de estado. Este poder político do Estado, lembra Virílio, vem de *pólis*, polícia, ou seja, se apresenta como vistoria e averiguação. Em todos os livros da série temos passagens acerca dessa questão, mas Gonçalo M. Tavares refaz o jogo e atravessa a questão como um recurso de trabalho com a literatura muito mais próximo de uma investigação propriamente filosófica, a do ensaio. Não se pode perder de vista que em todos os livros a composição é operada em torno do fragmento, como proposição, e da sucessão de frases curtas que posiciona um enclave de pensamento investigativo. Há um movimento oscilante da forma para ler a efetivação da modernidade em direção ao contemporâneo e em torno do que isto se apresenta como um progresso na consciência da artificialidade. Em **Aprender a rezar na era da técnica**, temos uma percepção possível de que o livro trata o tempo inteiro de uma tomada de posição, de qual posição se escolhe para estar no mundo e que, num perspectivismo nietzscheano, é a posição dos mais fortes: “Nada é tão doentio, no meio do nosso modernismo doentio, como a piedade cristã. Sermos médicos, sermos implacáveis ‘neste caso’, dirigirmos o escapelo, isto ‘nos’ cabe, esta é a ‘nossa’ espécie de amor ao homem, por ela ‘nós’ somos filósofos, nós os hiperbóreos” [NIETZSCHE, 2005a, p. 18]. Desde o começo do livro temos uma diretriz que é indicar a posição no mundo de Lenz Buchmann, o protagonista, um médico implacável consigo e principalmente com o *outro*, habitante da era da técnica e colocado como um engenheiro maquinico que defende com unhas e dentes a máquina como mantenedora de uma outra humanidade, agora plena de próteses:

O médico na Era da Técnica é encarado como um habilidoso condutor de automóveis. [...] as máquinas não se divertem ou afundam em tragédias existenciais quando o chefe não está. Nada nos dois limites: a maquinaria não entende o lúdico nem o trágico, entende a direcção, uma certa força e um certo movimento. Um movimento intelectual, diga-se, e intencional: nada na máquina é tão estúpido quanto um cão que, intempestivo, saliva, sem comida à vista, por doença, ou quanto o animal que coxeia e mesmo com apenas três patas disponíveis tenta acatar ou fugir. A máquina é bem mais sensata. Lenz é cirurgião, o Dr. Lenz B. [...] O bisturi dentro do organismo procurava reinstalar uma ordem que fora perdida. Trazia de novo as leis: conhecendo-se a causa adivinhavam-se os efeitos; tratava-se – Lenz por vezes dizia-o – de implantar uma nova monarquia; o bisturi anunciava um novo Reino. [TAVARES, 2007a, p. 25-27]

Para Lenz Buchmann, na era da técnica, não interessa de onde vem o poder, o importante é instaurar formas de poder a partir do medo e alguma sobra de comida. Sloterdijk diz que a era da técnica lança o monstruoso sobre o cotidiano, porque inventa sem parar procedimentos ininterruptos para introduzir o inaudito no registro do real: “crea las teclas que permiten a los usuarios un abordaje fácil a lo imposible hasta ahora. Dice a los suyos: No existe el desmayo; lo que no puedes, puedes aprenderlo. Con razón se la llama la era técnica” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 72]. Neste sentido é que para Lenz aquele que acha que não pode aprender a viver nesta era técnica é um fraco, entende que aí está a estipulação dos fracos, fraqueza que denota num compasso que vem desde a família – como quando perde o irmão, Albert Buchmann – e que para ele tem a ver com a falência de um projeto muito maior, o de

cidade, que os homens construíram como salvação ou substitutivo a um projeto divino de salvação a partir da ideia de imortalidade:

A morte, cada morte individual, manifestava o fracasso económico, técnico e cultural das cidades. Chorava-se por isso no enterro de Albert Buchmann, como em qualquer outro, não pela falência individual de um corpo mas pela continuação da falência da comunidade dos homens e do seu principal projecto, a imortalidade. [TAVARES, 2007a, p. 83]

A guerra e suas máquinas passam a ser uma espécie de novo pai da ciência e das culturas, Lenz opera e se move no mundo a partir disso. Gonçalo M. Tavares aponta para uma desnaturalização do ser humano, que vai desde a ausência de uma pátria com nome, uma nacionalidade, uma condição gentílica, ao abandono do fazer mais simples. Na contramão desse movimento, ele arremessa Lenz para um enfrentamento imunizador de si mesmo, dos outros e da profundidade de isolamento como um *próprio* dos indivíduos modernos/contemporâneos: ele desiste da medicina como uma pequena política, porque prefere o mundo da grande política, quer operar politicamente sobre toda uma cidade. Lenz se autoimuniza num estado de circulação fóbica, do delírio das massas e da instalação do terror:

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.

Algun pão e algum medo, disse Lenz. [TAVARES, 2007a, p. 89]

O que vamos ler na tetralogia, como um livro só, é que há entre os personagens um co-isolamento. Neste co-isolamento, a única coisa que parece manter uma unidade comunicante entre esses personagens é o *ar* que eles respiram, porque habitam um campo social informe e beligerante e seus corpos parecem absolutamente invadidos pela novidade de máquinas infernais que, num processo de acomodação ao corpo, como se fossem verdadeiras próteses a colonizar o corpo¹² – “Há infiltrações do metal por toda a cidade [TAVARES, 2007a, p. 41] –, e num processo de imunização porque crescem em direção a uma purificação desse mesmo ar, criam uma “climatologia especial” – “Y, con ella, la manipulación del aire respirable se convierte en asunto cultural, aunque en principio sólo en la dimensión más destructiva” [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 102] – e, depois, as máquinas dão a ver um processo de conhecimento do corpo a partir de uma inundação da consciência por seus inassimiláveis olhares internos e externos por dentro das entranhas, com “cuerpos cortados y abiertos, no para negase a lo nuevo sino para integrarlo en la acostumbrada percepción de la naturaleza o de las circunstancias, como si no hubiera sucedido nada por el corte de la técnica” [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 66].

¹² Paul Virilio chama a esse processo de *endocolonização*. Para ele, “a nova perspectiva é a de que o corpo pode ser colonizado pelos organismos sintéticos miniaturizados. Ao passo que anteriormente a tecnologia se contentava em cercar o corpo, em protegê-lo do exterior. [...] *a tecnologia não explode mais longe do corpo, ela implode no interior do corpo*” [VIRILIO, 1996, p. 101].

Joseph Walser, por exemplo, em **A máquina de Joseph Walser**, refuta e idolatra uma convivência com sua máquina de trabalho: “Uma falha na máquina que o salvava monotonamente, poderia de um momento para o outro acabar-lhe com a vida ou com o modo de o seu corpo contactar com a vida” [TAVARES, 2006a, p. 22] e, mais adiante, “[...] a máquina era de uma hierarquia superior: poderia salvá-lo ou destruí-lo” [TAVARES, 2006a, p. 22]. O corpo de Joseph Walser passa a ser, assim, um corpo subsistente, oco – “Os sujeitos políticos, devido à subtração das suas paixões, se constituem, por assim dizer, como corpos ocos” [SLOTERDIJK, 2002, p. 166] – ou como propõe Virilio, uma casa vazia, sujeita a locatários perturbadores e violadores que pode se tornar desconfortável [VIRILIO, 1996, p. 89].

Atenção exacta era aquilo que era necessário para quem trabalhava com aquela máquina. Atenção como qualidade emocional, qualidade pouco corpórea, pouco manual, diria Klobber, juntamente com a palavra objectiva: exactidão. Palavra racional, vinda do mundo científico.

[...]

Atenção exacta resumia assim o que era necessário para o ofício de Joseph Walser: ser um animal perfeito, um animal não animalesco, não imprevisível, um organismo sem flutuações um organismo que conseguisse manter-se idêntico, imutável, durante todo o tempo em que estivesse defronte da máquina. Porque aquela máquina exigia a cada um dos funcionários um conjunto de gestos determinados, repetidos, e de sequência constante. Qualquer desvio ao gesto exacto, ao gesto consequente da atenção exacta exigida, qualquer desvio teria como consequência uma perturbação na eficácia da máquina e portanto uma menor produção, ou mesmo uma avaria.

[...]

com uma falha sua a máquina, no limite, o poderia matar, ele, o cidadão Joseph Walser, em tempo de

paz, em tempo calmíssimo, onde os domingos eram festejados por crianças indolentes nos parques, ele, Joseph Walsler, estava afinal em guerra, pois tinha um amigo perigoso à sua frente; [...] ela poderia passar a ser aquilo que quer fazer mal ao seu corpo. [TAVARES, 2006a, p. 20-22]

A máquina figura a grande invasão e violação no projeto **O Reino**: ela aparece principalmente, em todo o projeto, espalhada metaforicamente: como um tanque de guerra, uma máquina de trabalho industrial ou como um bisturi entre tantas outras figurações. Mas é a guerra como um todo que articula essa mobilidade da máquina a partir de seus tanques blindados. Virilio lembra, a partir de Marinetti [*Manifesto Futurista*, de 1921], acerca do veículo blindado, que o super homem é um homem agora enxertado, um *tipo* desumano que foi reduzido a um princípio condutor e, conseqüentemente, decisório: o “corpo animal sumido no super poder do corpo metálico capaz de aniquilar o tempo e o espaço com suas performances dinâmicas” [VIRILIO, 1996, p. 68]. Assim, ficamos diante da guerra e de sua essência, a velocidade com seu reino de maquinarias. Deleuze e Guattari dizem que a velocidade está vinculada à história moderna do motor e se divide em dois modelos de motores ideais: o do *trabalho* e o da *ação livre*. Esclarece que, por um lado, “o trabalho é uma causa motriz que se choca contra resistências, opera sobre o exterior, se consome ou se dispende no seu efeito, e que deve ser renovado de um instante a outro” [DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 75]. E, por outro lado, que a “ação livre também é uma causa motora, mas que não tem resistência a vencer, só opera sobre o próprio corpo móvel, não se consome no seu efeito e se prolonga entre dois instantes” [DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 75]. No primeiro modelo, há uma fonte de ação sobre um corpo considerado

uno, um corpo tomado por sua gravidade; no segundo, quando o corpo escapa à gravitação para ocupar um espaço não pontuado. Gonçalo M. Tavares desenvolve o seu projeto entre os dois pólos, ou modelos, como preferem Deleuze e Guattari.

Este projeto **O Reino** – uma máquina de guerra, um projeto de e com máquinas fortes – toma como começo, de fato, a chegada da guerra¹³ com suas máquinas que invadem velozmente o espaço de co-

¹³ Clemente Ancona no capítulo intitulado *Guerra*, do volume **Estado-Guerra** [Enciclopédia Einaudi], arma um paralelo entre Karl Von Clausewitz e Johan Huizinga. Diz que para o primeiro a guerra é o que mais se assemelha a uma partida de cartas de jogar, mas num contraponto não é um passatempo de arriscar e conseguir, mas sim um meio sério com um objetivo sério. E que para o segundo, no livro **Homo Ludens**, no capítulo intitulado *Jogo e Guerra*, não se consegue apreender a diferença entre um e outro. Assim, podemos pensar a guerra não só como uma forma lúdica, mas também, e principalmente, como um resquício da função cultural que ocupa a partir da ideia do mundo como uma guerra total. Há um pequeno poema de Horácio Dídimo intitulado *o lado*, do seu livro **Tijolo de Barro**, que diz: “quando a guerra rebentou todos / foram para a rua gritando: / – de que lado estamos? de que / lado estamos? / – esta guerra não tem lado – / anunciou o porta voz – é uma guer- / ra redonda e total” [DÍDIMO, 1968, p. 65]. Mas, prossegue Ancona, é Marx quem anota que “a guerra é desenvolvida antes da paz, e que determinadas relações econômicas como o trabalho assalariado, as máquinas etc. se desenvolveram primeiro através da guerra e nos exércitos e depois no interior da sociedade burguesa” [ANCONA, 1989, p. 359]. Lembra que numa carta dirigida a Engels, de 25/03/1857, Marx reafirma essa condição desenvolvimentista em condições bélicas: “Também a divisão do trabalho no interior de um determinado setor se realiza primeiramente nos exércitos. Toda a história das formas da sociedade civil ali se encontra resumida de modo evidente” [ANCONA, 1989, p. 359]. E prossegue: “Recapitulando, é o próprio Marx que, para melhor exprimir a ideia da operação, escolhe um exemplo retirado da experiência militar: ‘Tal como a força de ataque de um esquadrão de cavalaria ou a força de resistência de um regimento de infantaria é substancialmente diferente das forças de ataque desenvolvidas por cada um dos cavaleiros ou infantes, também a *soma mecânica das forças* dos trabalhadores singulares é substancialmente diferente do potencial social da força que se desenvolve quando muitos braços cooperam *simultaneamente numa mesma indivisa operação*. [...] ... pode fazer-se corresponder ao *trabalhador*, que inicialmente se controla a si próprio e que

habitação, mudam tudo e ao mesmo tempo mantêm o enfado no homem. Assim, a guerra faz colidir os tempos, desfaz a noção de história, de território, de máquinas urbanas habitáveis [os bairros, as ruas, as praças, as casas, os apartamentos etc.] e coloca em xeque toda a sobra de uma ideia de pátria ao provocar um assalto: “A guerra é o assalto, porque a guerra é a violação permanente da hospitalidade da terra, sua penetração” [VIRILIO, 1996, p. 94].

Assim, ainda em **A máquina de Joseph Walser**, encontramos uma maneira para receber a guerra quando ela invade o espaço do homem inerte, pequeno, fraco, moído pela máquina de trabalho diário numa fábrica de contensão da própria vida: “A chegada da guerra e a invasão da cidade foram encaradas por ele como acontecimentos quase enfadonhos. [...] O indivíduo não se interrompia na guerra, não havia tempos de interrupção: é sempre o Homem [...] é esse que tudo atravessa com enfado, até a guerra. Monotonia e desinteresse” [TAVARES, 2006a, p. 24]. A invasão tem a ver com uma capacidade onívora, uma devoração. A guerra chega com uma velocidade de penetração que interfere tão rapidamente nas coisas e na vida que pode até, na percepção de Klobber que teoriza o tempo inteiro sobre a guerra, manter as coisas e a vida como elas estavam antes. A guerra é uma rudeza sobre o tempo. Walser é indiferente, Klobber não, é um observador atento. Ele entende que a indústria não pode parar de trabalhar, ela permanece em atividade com aquilo que ele chama de *máquina pacífica*, ou seja, que nenhuma máquina é pacífica. Diz ele a Walser:

mais tarde vem a ser controlado, o *guerreiro*, que historicamente atravessa uma evolução análoga” [ANCONA, 1989, p. 359-360].

— 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 exactamente o que queremos que aconteça. Tornámos 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, Walsler. [TAVARES, 2006a, p. 17]

Virilio diz que, numa guerra, “O trabalho fabril não pode escapar à ditadura do movimento; ele repete, em cada local, o encerramento num ciclo cinético forçado e absurdo [...]” [VIRILIO, 1996, p. 83]. Klobber entende também que os acontecimentos precisam ser vistos não como mercadorias medíocres, mas como vetores da história. Como se dedicasse uma atenção comedida às misérias da guerra, de um lado e, do outro, uma atenção às técnicas de influência da guerra – *esta concentração excessiva de milagres* – sobre os homens assaltados:

A técnica de influenciar os homens assustando-os com o que ainda não existe é antiga. É isso que sucede mais uma vez. Fala-se de armamento militar que avança com apetite; é este o termo: apetite. Como se as armas tivessem estômago como um organismo. Uma espécie de saliva grotesca, metálica. Porém, só o trabalho mental foi perturbado, a realidade física das coisas ainda existe bem organizada e calma. As fábricas mantêm os barulhos atentos que correspondem aos movimentos previstos das máquinas pacíficas, e posteriormente surgem os produtos necessários. O fenómeno de causa e efeito mantém-se na indústria, nenhuma máquina interrompe o circuito habitual para se afastar em direcção a acontecimentos como milagres ou explosões.

[...]

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

Os acontecimentos necessitam de intervalos significativos entre si. Não se devem acumular como se fossem mercadorias mediócras, os acontecimentos não são mercadorias mediócras, são coisas valiosas, disse Klobler.

A seu lado estava Joseph Walser, com os seus sapatos castanhos absolutamente fora de moda. [TAVARES, 2006a, p. 11]

Depois, em dois fragmentos [a seguir], de **Um homem: Klaus Klump**, podemos ler a invasão de outra maneira, percebida por um homem que reage com força. Primeiro a invasão que se dá não só no corpo de um país, como estado nação, ou no de uma cidade, como um campo social, mas também num avanço sobre a geografia e numa lembrança de que mesmo a natureza primitiva é cumpridora do ato a que se nomeia como *maldade*. Depois, a invasão se dá especialmente no corpo desse homem que observa a passagem dos tanques na rua, um homem com nome – Klaus Klump –, os mesmos tanques que no dia seguinte aos ataques cumprem um papel avesso, contraditório e higienizador, o de limpar as ruas para manter a cidade em ordem funcional. Klaus também observa Johana, a amante, ler as últimas notícias, identificar entre os mortos alguns de seus conhecidos e atentar para o quanto a linguagem desaparece das ruas e da convivência entre os homens ao ser engolida pela passagem dos tanques:

Avançamos sobre a geografia, estamos ainda no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia.

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.

O massacre visto de cima: escultura. Todos os restos de corpos podem ser o início de outros assuntos.

Com força arrancou do solo um cão. Não era uma pequena árvore, era um cão.

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

[TAVARES, 2007f, p. 7-8]

e

O fragmento de uma notícia torna-se hipótese para um verso. Johana está quieta e o jornal nas suas mãos inquieto. Quem foi morto hoje?

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

Nunca viste um tanque a trabalhar. Este país ainda é perfeito, esta rua ainda é perfeita: nunca uma bomba rebentou próximo de ti.

[...]

Os tanques passam nas ruas, as ruas têm o nome dos nossos heróis. Eles não conhecem a língua: não sabem dizer o nome. Tropeçam na pronúncia, não conseguem acentuar as sílabas. E os tanques não têm tempo para aprender línguas.

Klaus deixou o seu ofício, mas apenas hoje. Trabalha numa tipografia, mais: é editor, quer

fazer livros que perturbem os tanques em definitivo.

Isso não é um livro, é uma pequena bomba.

Queres perturbar tanques com prosa?
[TAVARES, 2007f, p. 10-11]

A posição de Klaus Klump [assim como a de Lenz Buchmann e de Theodor Busbeck, os médicos, ou de Klober, o encarregado], que é a de um editor de livros, é um bom exemplo do que desfaz a tradicional e comum posição maniqueísta entre o bem e o mal. Ela denuncia o que Gonçalo M. Tavares, como um poeta desta *poshitoria*, tenta produzir quando leva ao extremo esta ideia de um posicionamento do homem no mundo a cada um de seus personagens d’**O Reino**: quando, por exemplo, um fragmento de notícia é a hipótese para um verso e o quanto este verso, como intuição teórica, é capaz de gerir como pensamento e resistência. Os movimentos de Klaus são todos em sua própria direção até serem postulados por um vezo prático, o da *crudelade*. Aí está a sua opção de força. Num primeiro momento, ele se coloca absolutamente neutro em relação à guerra e o que ela impetra na cidade e entre os seus conhecidos. Depois, prossegue e assume um compromisso silencioso muito próximo da tarefa do escritor e da literatura, como uma responsabilidade, a de continuar a *fazer* livros: “o excesso do ser sobre o próprio ser”, “aceder a esse excesso” e “dizer o mais-que-dizer enquanto tal” [NANCY, 2005, p. 16] tal como a tarefa de um *poema tirado de uma notícia de jornal*.¹⁴ Num caminho às avessas quer, com seus livros,

¹⁴ Manuel Bandeira é um verbete do livro **Biblioteca**, de Gonçalo M. Tavares. É provável que a ideia que consta em **Um homem: Klaus Klump**, citada acima – *O fragmento de uma notícia torna-se hipótese para um verso. Johana está*

enfrentar os tanques e a guerra com a artilharia comezinha da prosa. Não se pode perder de vista que, de alguma maneira, esta ideia da *prosa* não corresponde apenas a um gênero inscrito nos livros que edita, mas pode ser lida também como manutenção da esfera pública e cotidiana do lugar em que vive, por isso “Klaus, entretanto, editava livros perversos” [TAVARES, 2007f, p. 15]. Deleuze e Guattari dizem que a esfera pública, a partir do mundo moderno, não caracteriza mais apenas a natureza objetiva da propriedade, mas é antes “o meio comum de uma apropriação que se tornou privada. Entra-se assim nos mistos *público e privado* que constituem o mundo moderno” [DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 148]. Há também aí, no gesto de Klaus, segundo o narrador, um movimento de incorporação em direção a leitura que se mistura com o tumulto e o barulho da guerra: “O ruído a ler o livro era o ruído dos aviões no céu. Não bombardeiam de dia, disse Klaus. Klaus pousou o livro e olhou para o ruído directamente. Este não é o som da leitura, disse. Nem o som natural do céu” [TAVARES, 2007f, p. 9]. Depois, em outra passagem, que complementa estas que dizem acerca da importância do livro e da leitura, diz também que a interrupção mais violenta que a guerra provoca em Klaus é o inacabamento amoroso:

O seu amor estava inacabado porque entretanto havia começado a guerra. A guerra interrompe. Klaus era um homem alto e não apreciava de maneira particular a pátria, cuspiam nela se necessário, mas era capaz de morrer pelos seus livros e pelos hábitos.
Amigos de Klaus já haviam sido mortos. [...]
Amigos de Klaus já tinham matado ou tentado

quieta e o jornal nas suas mãos inquieto. – seja retirado do poema intitulado *Poema tirado de uma notícia de jornal*, de **Libertinagem**, publicado em 1930.

matar. Klaus, esse, mantinha-se neutro. Ainda não entraram na minha tipografia, dizia Klaus. Klaus era um homem alto que tinha livros. [TAVARES, 2007f, p. 18]

Klaus muda o seu comportamento apenas quando é diretamente atingido pela guerra, quando a guerra se instala em sua vida individual e, assim, perde a sua postura neutra: “Klaus dizia que a paisagem se tinha tornado imunda” [TAVARES, 2007f, p. 25]. Alguns fatos são degradações pontuais em sua vida: Johana – a mulher que ama – é violentada por três soldados na própria casa enquanto a mãe louca é trancada num quarto e ouve tudo; Klaus rompera com a família rica e proprietária de fábricas para fazer livros e a guerra os reaproxima, e também o reaproxima do dinheiro; a guerra se instala de vez no espaço e, assim, se instala no tempo; Klaus é preso, faz amigos na prisão porque é da família Klump:

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. [TAVARES, 2007f, p. 112]

Desse modo, Klaus é tomado por uma condição que se pode chamar de *praga preta* que está em todos os personagens d’**O Reino**, sem exceção, como já indiquei: dentes e unhas pretos, boca preta, palavras pretas, uma inundação preta etc: “As unhas estão pretas. As palavras mudam pouco, o vocabulário em situações extremas não é composto por mais de 50 elementos” [TAVARES, 2007f, p. 45]. A questão é que quando a guerra se instala “ninguém permanece limpo: a guerra dura há tempo de mais”

[TAVARES, 2007f, p. 18]. Entra em cena o que ele chama de sujidade, agora a “única higiene que nos importa é sobreviver. E para sobreviver fazemos o que for necessário, excepto começar a limpar” [TAVARES, 2007f, p. 80]. Sua imunidade, ou seu pedaço de ar respirável, a sua forma respirável, lhe escapa e é comprometida. Resta agora, individual e socialmente, um pedaço de covardia mútua e uma fraqueza global porque, na cidade de Klaus, estão todos juntos e destroçados, mas ninguém sabe o que vai acontecer: “Certos índices para a paz. Os homens juntam-se menos, há menos grupos. É um facto: a solidão aumenta nas nações pacíficas. Aproximamo-nos dos outros para nos defendermos. Por egoísmo nos juntamos” [TAVARES, 2007f, p. 109].

O problema proposto desde o começo d’**O Reino** é habitar o mundo em tempos de guerra, habitar um estado de emergência a partir da velocidade que a guerra gera na vida e no homem. Isto constitui aquilo que Virilio chama de *sociedade dromocrática* ou *progresso dromológico*. A guerra produz uma intensa imprecisão de ar para o novo espaço que ela cria e para a história que deve ser engendrada depois dela; primeiro porque impõe sobre eles a velocidade do tempo mínimo como uma ditadura do movimento incessante, produz uma *dromosfera*; depois porque provoca a ruína do progresso, por um lado e, por outro, cria a paz total, a *paz da inanição* [VIRILIO, 1996, p. 56]. Não só entra-se aí numa espécie de beco sem saída como num reino de delírio pessoal, o de Klump ou Busbeck ou Walser, tanto faz, diante de um círculo fóbico, como se entra também numa crise do espaço político moderno – dissipação das organizações familiar e geográfica e penetração da máquina [como prótese emancipadora e imunitária] em corpos aparentemente incapazes, como é o caso de Lenz – entre a guerra

e o aparelho do estado dando a ver a máquina progressista perversa do capital. Sobreviver, pois, tem a ver com uma duração do tempo diante dessas máquinas fortes surgidas para a criação de campos de força imunitários para o homem que, naturalmente [e aí tal qual uma segunda natureza], pode condicionar-se a esses campos e nesses campos, como está na figura de Klaus Klump: “Para um homem de negócios a ferrugem das máquinas fortes é mais preocupante do que a hepatite do funcionário” [TAVARES, 2007f, p. 110]. Ou na figura de Theodor Busbeck, de **Jerusalém**:

Pelas reacções geradas – muito menos intensas em investigadores de povos, digamos, ‘neutros’- Theodor sentiu que era tão insultuoso ser considerado ‘futuro carrasco’ como ‘futura vítima’ e, nesse sentido, Busbeck percebia um medo – pânico mesmo – quase idêntico entre os que receavam tornar-se, nessa ou nas gerações seguintes, vítimas ou criadores de horror. Como se existisse nesses dois estados do ser humano (vítima e carrasco) uma vergonha idêntica (de origem fisiológica obscura) ou pelo menos proporcional e exactamente simétrica – outra forma de ser idêntica. [TAVARES, 2006d, p. 195]

Isso traz de volta as questões *onde está o homem e onde estamos quando dizemos que estamos no mundo*. Nietzsche indica que este posicionamento tem a ver com a história do Ocidente cristão. Foi esta história que, para ele, projetou no mundo impulsos negadores sobre as formas de pensar e de sentir, sobre as artes e as instituições, e as lançou numa profundidade aterrorizante. Isto é a tomada do poder pelo ressentimento. Sloterdijk diz que “A história universal do ressentimento cristão é, para Nietzsche, a história de uma desvalorização do mundo e da vida com conseqüências incomensuráveis” [SLOTERDIJK, 2002, p.

115-116]. E que por isso ele ensinava um direito natural dionisiaco para que a vida pudesse seguir outras motivações que não as morais: “A sua utopia era um positivismo heróico, pelo qual uma auto-aprovação impecavelmente afirmativa e nobre se separa de qualquer filiação em sentimentos envenenados” [SLOTTERDIJK, 2002, p. 116-117]. E, finalmente, argumenta que:

Nietzsche, todavia, era de opinião que o elemento sinistro vem mais ter conosco do que nós entramos nele, e foi também por isso que optou pelo tom heróico. Fez crer que ‘viver perigosamente’ seria um *ethos* próprio do sujeito mais nobre e não uma situação comum que precede uma qualquer proeza.

[...]

O nascimento físico do homem é o contrário de um *vir-ao-mundo*, é um cair para fora de tudo quanto é ‘conhecido’, uma queda no inquietante, um achar-se-exposto numa situação não segura.

O lado inquietante no humano *vir-ao-mundo* tem o seu fundamento, portanto, na falta de seriedade das promessas humanas.

O nascimento do sujeito por si próprio, dizem-no as fórmulas de Nietzsche, é um nascimento para se ficar de pé. [...] Por se tratar do imediato pôr-se-direito-por-si-próprio, o sujeito que se intensifica pelo nascimento por seus próprios meios também não é, para Nietzsche, da mesma natureza que os sujeitos nascidos passivamente, falhados, que – por serem eles próprios apoucados, intoxicados, asfixiados – não podem fazer outra coisa senão espalhar à sua volta uma atmosfera de sufocação e apoucamento – para grande tormento daqueles que ainda trazem na carne o agulhão do êxito. É por isso que quem resolutamente nasce por si próprio se tem de afastar do que é indecorosamente cômodo, medíocre e enfezado.

A disposição para o assustador é dada a quem nasce por si próprio como sinal da sua eleição, ou seja, como estímulo da auto-intensificação. A

intensidade do sujeito é sinônimo do ímpeto da sua gravidez de si próprio. [SLOTTERDIJK, 2002, p. 118-133]

4.4 Posição no mundo, voltar a respirar

Por isso que o projeto de Gonçalo M. Tavares conversa tão firmemente com os propósitos do pensamento e das perspectivas de Nietzsche. E aí, não só **O Reino**, quando isto, é claro, se configura com mais propriedade, mas desde a questão que gira em torno da composição de um procedimento para a sua literatura. Procedimento este que tenta se aproximar de um saber movido também por uma experiência – entre *saber e não saber*. Nietzsche, de certo modo, exige isso de um filósofo e de um estado filosófico. Isto que ele chama de *coexistência genuinamente filosófica de uma espiritualidade vivaz e audaciosa* com uma *exatidão* e uma *necessidade dialética que não dá um passo em falso*. Algo que seria contrário à necessidade como aflição, como um penoso ser-coagido. Para ele, pensar mesmo não é apenas algo lento, hesitante, fatigante, “digno de *suor* dos nobres” – mas algo muito mais próximo da leveza, do divino, como algo que é intimamente aparentado à dança e à exuberância [NIETZSCHE, 1992a, p. 120].

De outro modo, para Sloterdijk, a posição do homem no mundo tem a ver hoje com a precisão de voltarmos a respirar, com a respirabilidade do ar que, sobremaneira, tem merecido uma contínua atenção desde o começo do século XX: primeiro, diz ele, “en sentido físico, pero, después, también, y progressivamente, en relación con las dimensiones metafóricas de la respiración en espacios culturales de motivación e inquietud” [SLOTTERDIJK, 2009a, p. 134]. Ou seja, nesse início do projeto de Gonçalo M. Tavares [como um projeto de

literatura], já se pode perceber um pouco dessa atenção, nas perspectivas irônicas que dão voltas em torno das figuras ambivalentes de seus personagens, perspectivas que se desdobram por todo o espaço da tetralogia, como aqueles que se colocam no mundo para denunciar a precisão de ar. Há notadamente uma leitura da imunidade gerada pelas máquinas fortes em direção ao homem e uma retomada da condição ambivalente moderna que avança sobre a vida contemporânea: entre a poética e a técnica. [ver nota 13, da *Parte dois*] E isto fica muito claro na epígrafe¹⁵ que abre o livro **Um homem: Klaus Klump**, ou seja, que abre todo o projeto da tetralogia esférica tendo em vista que este é o primeiro livro da série:

Nada de novo. O dinheiro não é uma invenção
Do ar livre: foi criado nas fábricas,
Nos compartimentos espessos, nos grandes
edifícios.
Na cidade o gosto a leite já lembra mais a
máquina
Que a vaca. Entardece, e as meias que de manhã
Eram brancas são despidas em casa já negras.
O fumo baixo come lentamente os tornozelos
Ocupados. A cidade bebe vinho, e alguns pais
Distraídos cantam canções pornográficas
Para as crianças dormirem. Se alguém ouvir o
galo
Pensará de imediato que começou a catástrofe.

De

Uma Viagem à Índia

A epígrafe é não só uma lista, ou uma coleção, daquilo que Gonçalo M. Tavares trata sempre de anunciar que os seus livros

¹⁵ Esta epígrafe é um trecho retirado de um livro do próprio Gonçalo M. Tavares publicado apenas em 2010, **Uma Viagem à Índia** [livro sobre o qual teci alguns comentários nas *Partes um e dois* deste trabalho], logo um livro futuro em relação a este **Um homem: Klaus Klump**, de 2003. No final dela há o nome do livro, mas não há indicação de autor.

compõem como um projeto que gira em torno de um mesmo procedimento e, basicamente, da repetição seriada das mesmas questões sempre tratadas numa ou noutra derivação temática: todo o seu trabalho até agora pode ser lido como “uma dança desenfreada” [NIETZSCHE, 2006a, p. 268]. A epígrafe em questão é esclarecedora do trabalho de Gonçalo M. Tavares em torno dessas questões e, ainda, retomando, de seu procedimento de escrita que paira sobre as projeções de um movimento livre para o pensamento, um *achar-se-exposto*, como o sugerido por Nietzsche – numa liberdade da vontade que vem quando o espírito se despede de toda crença e desejo de certeza e treina para se equilibrar em tênues cordas e possibilidades. Depois, se este mesmo espírito dança implacavelmente até no beiral do abismo é o que se pode chamar “o espírito livre por excelência” [NIETZSCHE, 2001, p. 241] – e, também, no seu próprio movimento de articular o tempo inteiro um livro com outro, provocando primeiro uma anterioridade visceral de sua biblioteca íntima e, depois, ao apontar para seus próprios livros que ainda vêm como continuidade de seu projeto de escrita, fazendo-os móveis de uma mesma peça movente. Ora, Klaus Klump é capaz de dançar [1], os soldados que ocupam a cidade sob os olhos de Joseph Walser são capazes de dançar [2] e ainda há a dança atenciosa das quedas e ascensões dos acontecimentos que envolvem os Buchmann e que são figurados na formação da dupla complementadora e forte, o casal de irmãos Julia e Gustav Liegnitz [3]:

1]

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

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

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

[TAVARES, 2007f, p. 45]

2]

Em cada intervalo da doença grave ou do medo, sai-se à rua, canta-se; adolescentes espreitam pelo buraco da fechadura para confirmar os limites da sua moral e a nudez larga da empregada; depois da enorme mobilidade em sítios inseguros, soldados aprendem passos de dança, passos inúteis, movimentos que não produzem nem matam, movimentos puramente inscritos na necessidade de alegria. [TAVARES, 2006a, p. 116]

3]

Assim, na casa de Buchmann as quedas e ascensões sucederam-se com uma harmonia que por vezes fazia lembrar uma dança: uma dança a três, ou a dois, se quisermos. Dança lenta, bem sincronizada, em que, de um lado, Lenz enfraquecia e, do outro, Julia e Gustav Liegnitz se tornavam mais fortes para o segurar melhor; no fundo para que o par de opostos, no seu conjunto, não caísse. [TAVARES, 2007a, p. 267]

O que se percebe, a partir também da capacidade oscilante da dança que vem em meio ao movimento dos personagens na pasta informe que são as duas séries em questão, é que tanto num projeto – **O Bairro** – quanto no outro – **O Reino** – não há mais um enlace maniqueísta que coloca todos esses personagens separados unilateralmente num apontamento moral entre o bem e o mal, mas, ao contrário, o que há é uma coexistência de liberdade e força no pensamento entre o bem e o mal,

uma filosofia para fortes. O que disse, com Kleist, como o *caminho da alma do bailarino*, quando o operador das marionetes se transfere para o centro de gravidade da marionete, quando ele é capaz de dançar, de ser-com-a-dança. No caso específico dos personagens d’**O Reino**, Gonçalo M. Tavares insiste em posicioná-los como tal, ou seja, como guerreiros dotados de uma *crueidade refinada*. Eles estão no meio de uma guerra [a presença do outro e das máquinas invasoras] e em guerra consigo mesmos. Diz Nietzsche que a guerra nos leva a esta condição de guerreiros: “Sou por natureza guerreiro. Agredir é parte dos meus instintos. *Poder* ser inimigo, ser inimigo – isso pressupõe talvez uma natureza forte, é em todo caso condição de toda natureza forte” [NIETZSCHE, 2008a, p. 29]. Didi-Huberman pontua, de uma maneira particular e outra, quando fala do quanto essa *liberdade pode fazer aparecerem os povos*, apesar de tudo: “apesar das censuras do reino e das luzes ofuscantes da glória [isto é, quando o reino mergulha tudo na escuridão ou quando a glória só se utiliza de sua luz para melhor nos cegar]” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 151]. Por isso que é sugestivo pensar a ideia e o esforço propositivos da literatura de Gonçalo M. Tavares quando tenta, com seus personagens n’**O Reino**, ler as questões que se colocam como imunizadoras, como o posicionamento de um poeta *médico-filósofo*, como indicado por Nietzsche:

Toda filosofia que põe a paz acima da guerra, toda ética que apreende negativamente o conceito de felicidade, toda metafísica e física que conhece um *finale*, um estado final de qualquer espécie, todo anseio predominantemente estético ou religioso por um Além, Ao-lado, Acima, Fora, permitem perguntar se não foi a doença que inspirou o filósofo. O inconsciente disfarce de necessidades fisiológicas sob o manto da

objetividade, da ideia, da pura espiritualidade, vai tão longe que assusta – e frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma *má-compreensão* do corpo. [...] Eu espero ainda que um *médico* filósofo, no sentido excepcional do termo – alguém que persiga o problema da saúde geral de um povo, uma época, de uma raça, da humanidade –, tenha futuramente a coragem de levar ao cúmulo a minha suspeita e de arriscar a seguinte afirmação: em todo o filosofar, até o momento, a questão não foi absolutamente a “verdade”, mas algo diferente, como saúde, futuro, poder, crescimento, vida... [NIETZSCHE, 2001, p. 11-12]

É Nietzsche quem também demarca a projeção entre o bem e o mal – que Gonçalo M. Tavares também se esforça para desenhar e compor em seus personagens – com propriedade no seu livro **Além do bem e do mal**, quando pontua que no homem há tanto o *criador* quanto a *criatura* completamente unidos. Há a matéria, o fragmento, a abundância, o lodo, a argila, o absurdo e o caos, ao mesmo tempo em que há o criador, o escultor, a dureza do martelo, o deus-espectador e o sétimo dia. Depois, pergunta se entendemos esta oposição falhada. Para ele, a compaixão diz respeito à *criatura no homem*, exatamente ao que tem de ser formado, quebrado, rompido, encandescido e forjado; tudo isto em direção ao que tem de *sofrer*, ao que *deve sofrer*. A outra pergunta que faz é a quem se dirige a nossa compaixão *contrária* quando se defende da outra como a pior das debilidades. Nietzsche coloca um talho interessante que me parece Gonçalo M. Tavares faz questão de retirar dele e compartilhar *com* e *no* seu projeto seriado **O Reino**: compaixão contra compaixão entre dor e prazer: “[...] a compaixão era um sentimento desnecessário, ou, como o próprio Lenz

referia, uma ferramenta inútil para a existência, que tecnicamente nada resolvia” [TAVARES, 2007a, p. 62]. É o apontamento de Nietzsche sobre a perspectiva da crueldade o que mais assola a formação dos personagens de Gonçalo M. Tavares:

No tocante à crueldade é preciso reconsiderar e abrir os olhos; é preciso finalmente aprender a impaciência, para que deixem de circular, virtuosa e insolentemente, erros gordos e imodestos como, por exemplos, aqueles nutridos por filósofos antigos e novos a respeito da tragédia. Quase tudo a que chamamos “cultura superior” é baseado na espiritualização e no aprofundamento da crueldade – eis a minha tese; esse “animal selvagem” não foi abatido absolutamente, ele vive e prospera, ele apenas – se divinizou. O que constitui a dolorosa volúpia da tragédia é a crueldade; o que produz efeito agradável na chamada compaixão trágica, e realmente em tudo sublime, até nos tremores supremos e mais que delicados da metafísica, obtém sua doçura tão-só do ingrediente crueldade nele misturado. [...] Por fim se considere que mesmo o homem do conhecimento, ao obrigar seu espírito a conhecer, contra o pendor do espírito e também, com freqüência, os desejos de seu coração – isto é, a dizer *Não*, onde ele gostaria de aprovar, amar, adorar –, atua como um artista e transfigurador da crueldade; tomar as coisas de modo radical e profundo já é uma violação, um querer-magoar a vontade fundamental do espírito, que incessantemente busca a aparência e a superfície – em todo querer-conhecer já existe uma gota de crueldade. [NIETZSCHE, 1992a, p. 135-136]

Este é o lance que joga esses personagens no enlace de uma *crueldade refinada*, como propõe Nietzsche em *Aurora*, como um *impulso para a distinção* e uma *novidade paradoxal* e quase dolorosa: quando a moralidade da distinção é o prazer na crueldade refinada.

Aponta que quando o hábito de uma ação que *distingue* é herdado, todo pensamento por trás dela não é herdado. Importante que para ele sentimentos são herdados, pensamentos não. Daí que se a educação não o introduzir novamente, numa segunda geração é possível que não haja mais prazer na crueldade, mas apenas prazer no hábito como tal. Esse prazer, para Nietzsche, é o primeiro estágio do bem [NIETZSCHE, 2008c, p. 32-33]. A primeira parte do livro **Aprender a rezar na era da técnica**, se chama *Força*. A primeira parte desta primeira parte, pois, se chama *Aprendizagem - O adolescente Lenz conhece a crueldade*. A indicação é absolutamente óbvia dos pressupostos de Nietzsche, citados anteriormente. A fragmentação da narrativa que abre esta parte é uma cena desoladora de circunstâncias cotidianas em torno da noção de herança da crueldade, uma percepção do conceito como uma vivência imposta entre o pai de Lenz e Lenz. O pai impõe que ele fornicar com a criada da casa. Ela se assusta com a presença de Lenz, não com a de seu pai nem muito menos com a violência moral da ordem imposta. Ele pede a Lenz para *fazê-la* ali, na frente dele. Ele quer ver. Fornicar é reduzido a um *fazer*, *fazer* a criada que estaria incompleta e informe. O narrador de Gonçalo M. Tavares joga e se incorpora aos seus personagens-marionete, dança com eles e, no meio dessa dança indômita, lança-os numa partida existencial ambivalente de um impulso para a distinção:

— Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente.
A criadita estava assustada, claro, mas o estranho é que parecia que ela estava assustada com ele, e não com o pai: era o facto de Lenz ser um adolescente que assustava a criadita e não a violência com que o pai a disponibilizava ao filho,

sem qualquer pudor, sem sequer ter o cuidado de sair. O pai queria ver.

— Vais fazê-la à minha frente – repetia.

Estas palavras do pai marcaram Lenz durante anos. Vais fazê-la.

O acto de fornicar a criadita era reduzido ao mais simples: a um fazer. Vais fazê-la, era a expressão, como se a criadita ainda não estivesse feita, como se fosse ainda uma matéria informe, que esperasse o acto dele, Lenz, para ser acabada. [TAVARES, 2007a, p. 11]

O ponto mais interessante é o desdobramento da cena, e do evento: a criadita, diz o narrador, “sabia o que havia a fazer e fez o que tinha de fazer, máquina que não tem alternativa” [TAVARES, 2007a, p. 12]. Este impasse problematizado por Nietzsche que se torna material de uso da literatura e do pensamento de Gonçalo M. Tavares na composição de seus personagens, fica armado com muito mais força em seu livro **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**, que desde o título já insere o problema nessa dupla pré-histórica do bem e do mal¹⁶ como um atributo da linha de origem da crueldade:

¹⁶ Gonçalo M. Tavares afirma numa entrevista [2010] acerca do quanto o seu projeto **O Reino** se aproxima desse perspectivismo de Nietzsche, principalmente em torno das idéias de um *demasiado humano* e de um *além do bem e do mal*. Importante pontuar que a longa passagem dessa entrevista não comparece apenas como uma fala solta, mas como algo que compõe seus livros, como se explicasse passo a passo o pensamento que os engendra. Toda a fala, pois, remete intensivamente ao seu projeto de imagem expandida com a literatura. Diz ele que “O ser humano é potencialmente uma máquina da maldade. Mas é também uma máquina da bondade. Temos dois motores em funcionamento, o de fazer atos maldosos e um para atos bondosos. E eu gostaria que esses livros servissem para que os leitores percebessem melhor o funcionamento dos seus motores. [...] Esta é a ambivalência desses dois projetos, são duas máquinas [porque o homem potencialmente é uma máquina de maldade e de bondade]. É uma ideia que remete a um espaço muito largo, e de certa maneira opõe-se ao “Bairro”, um espaço pequenino, acolhedor, lúdico. E este espaço é o do inimigo, de grandes dimensões, que não tem propriamente um nome. Eu não diria que é o reino do mal porque acho que nestes livros

A dupla pré-histórica do bem e do mal. – O conceito de bem e mal tem uma dupla pré-histórica: *primeiro*, na alma das tribos e castas dominantes. Quem tem o poder de retribuir o bem com o bem, o mal com o mal, e realmente o faz, ou seja, quem é grato e vingativo, é chamado de bom; quem não tem poder e não pode retribuir é tido por mau. Sendo bom, o homem pertence aos “bons”, a uma comunidade que tem sentimento comunal, pois os indivíduos se acham entrelaçados mediante o sentido da retribuição. Sendo mau, o homem pertence aos “maus”, a um bando de homens submissos e impotentes que não têm sentimento comunitário. Os bons são uma casta; os maus, uma massa como o pó. Durante algum tempo, bom e mau equivalem a nobre e baixo, senhor e escravo. Mas o inimigo não é considerado mau: ele pode retribuir. Em Homero, tanto os troianos como os gregos são bons, não aquele que nos causa dano, mas aquele

também há todo o resto, bondade, as pequenas paixões, desejo, excitação, coisas em que podemos pôr uma carga positiva. A ideia é estudar o homem em circunstâncias por vezes extremas ou limite. Acho que tentarmos observar os comportamentos humanos não é uma descrença. Se nós vírmos um organismo ao microscópio e vírmos aquelas células, a sujidade do que compõe o corpo... O corpo mais belo é composto pela sujidade. Se vissemos ao microscópio o corpo da pessoa por quem estamos apaixonados teríamos visões que muito provavelmente nos criariam repulsa. Quando nós olhamos com algum pormenor, sempre há alguma coisa que não funciona bem, que está turva. Não diria que o olhar sobre estes personagens é para tentar ver o mal, mas é um olhar que tenta percebê-los completamente humanos. E no limite os comportamentos humanos têm uma base animalesca, que é muito quase linear – defender o espaço, o território, sobreviver. Acho que precisamente o que marca o século 20 – a Segunda Guerra, o Holocausto – são coisas muito fortes, que têm uma dupla marca, a da racionalidade e a da inteligência. Os campos de extermínio foram claramente consequência de atos da inteligência e da racionalidade; havia arquitetos, químicos envolvidos, todas as grandes ciências trabalharam em comum para construir os campos de extermínio. Isso é tão marcante em relação ao século 20 e é tão marcante que a inteligência humana seja aproveitada para essa brutalidade extrema que me parece que depois disso não podemos escrever livros ingênuos e inocentes. **O Reino** tem mais a ver com isso, são livros que recusam a inocência, a ingenuidade, recusam a ideia de que o homem é naturalmente um ser bonzinho” [TAVARES, 2010].

desprezível, é tido por mau. Na comunidade dos bons o bem é herdado: é impossível que um mau cresça em terreno tão bom. Apesar disso, se um dos bons faz algo que seja indigno dos bons, recorre-se a expedientes; por exemplo, atribui-se a culpa a um deus: diz-se que ele golpeou o bom com a cegueira e a loucura. – *Depois*, na alma dos oprimidos, dos impotentes. Qualquer *outro* homem é considerado hostil, inescrupuloso, explorador, cruel, astuto, seja ele nobre ou baixo. “Mau” é a palavra que caracteriza o homem e mesmo todo ser vivo que se suponha existir, um deus, por exemplo; humano, divino significam o mesmo que diabólico, mau. Os signos da bondade, da solicitude, da compaixão são vistos medrosamente como perfídia, prelúdio de um desfecho terrível, entorpecimento e embuste, como maldade refinada, em suma. Com tal mentalidade no indivíduo, dificilmente pode surgir uma comunidade, no máximo a sua forma mais rude: de modo que em toda a parte onde predomina essa concepção de bem e mal o declínio dos indivíduos, de suas tribos e raças está próximo. – Nossa moralidade atual cresceu no solo das tribos e castas *dominantes*. [NIETZSCHE, 2005b, p. 48-49]

E assim, é possível ler no que diz Nietzsche quase todas as pistas para o que Gonçalo M. Tavares desenha no seu projeto de formulação de pensamento com e através da sua literatura entre, por exemplo, os personagens que moram n’**O Bairro** e os habitantes que transitam n’**O Reino**. Porque é exatamente com Nietzsche que se pode entender a posição daquele que se coloca ainda como filósofo no mundo moderno-contemporâneo para armar uma guerra em proveito da própria sobrevivência, como tenta fazer Gonçalo M. Tavares. Perniola lembra que começa com Nietzsche o problema da força da filosofia, o de vencer a todo custo e apesar de tudo. Este jogo de começos se dá, em Nietzsche, enquanto a natureza – que forneceu uma série de ilusões ao

ser humano como um elemento próprio – fornece uma única indicação e a vida pode sugerir tudo e o contrário de tudo: é “um jogo estratégico em campo aberto, no qual os opostos se perseguem e invertem suas posições [...] como uma vontade de potência que pode assumir qualquer aspecto” [PERNIOLA, 2010, p. 61]. Haja visto esta pontualidade de perspectiva na dupla pré-histórica do bem e do mal e o abandono do curso de uma saúde normal, quando diz:

E apenas então chegaria o tempo de refletir sobre saúde e doença da *alma*, e de situar a característica virtude de cada um na saúde desta: que numa pessoa, é verdade, poderia parecer o contrário da saúde de uma outra. Enfim, permaneceria aberta a grande questão de saber se podemos *prescindir* da doença, até para o desenvolvimento de nossa virtude, e se a nossa avidez de conhecimento e autoconhecimento não necessitaria tanto da alma doente quanto da sábia; em suma, se exclusiva vontade de saúde não seria um preconceito, uma covardia e talvez um quê de refinado barbarismo e retrocesso. [NIETZSCHE, 2001, p. 144-145]

Sloterdijk avisa que Nietzsche se deu conta da existência de um sistema defensivo mental e do quanto isto se coloca eficiente ao serviço de um *centro-si-mesmo* dominante e de suas variadas intensidades de sentido: “cuando el pensamiento se toma completamente en serio la posibilidad de seguir su propia lógica, se puede incluso emancipar de sus funciones inmunológicas para la vida y tomar partido en contra de los intereses vitales de sus propios portadores” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 160]. Estas proposições são fundamentais para que Gonçalo M. Tavares pudesse compor os personagens deste **O Reino** cumprindo a proposta sugerida

por Bataille, a de que fazer obra literária é uma *operação soberana* [BATAILLE, 1998, p. 169].

E aí, neste **O Reino** temos uma saliência que se descola e propõe uma variação infinita de espaços que giram como esferas espumantes que estalam tal qual bolinhas de ferro fragmentadas – no texto e no que tratam – para produzir corpos ambivalentes e giróvagos: estes corpos que aparecem tal qual máquinas fortes, que se desnaturalizam e se parecem muito mais com veículos metabólicos e que podem ser ocupados, habitados e possuídos por uma deliberação do controle e da indiferença, entre o bem e o mal, logo, tal qual um *neutro*, também nem o bem nem o mal. Entende-se aí quando Bataille diz que “a existência humana não é em nós, nestes pontos em que periodicamente se liga, senão linguagem gritada, espasmo cruel, riso louco em que a adesão nasce duma consciência enfim partilhada, da impenetrabilidade de nós mesmos e do mundo” [BATAILLE, 1998, p. 177]. E que, para Nietzsche, os inocentes são os fracos, os *decadents*. Ser forte é também assumir toda parcela de bem e de mal. E isso também quer dizer não virar as costas para a história, para o holocausto, para a catástrofe.¹⁷ Por isso também que Gonçalo M. Tavares afirma que

¹⁷ Gonçalo M. Tavares segue a proposição e declara numa entrevista: “Mas o que me parece importante é que a literatura, a poesia e as artes nunca esqueçam a maldade potencial de todos os homens. A função de desencantar, em que o romance **Um homem: Klaus Klump** se insere [por exemplo], é uma espécie de agulha que incomoda constantemente, uma espécie de chamada de atenção, como quem diz: ‘Não te esqueças da tua maldade, ela anda por aí, algures, não te esqueças dela, localiza-a bem para a controlares, para evitares que ela venha à superfície.’ Temos de estar atentos: à maldade dos outros e também à nossa. E isto não é ser niilista nem é transformar-se num pessimista entediado com tudo, é apenas ligar a lucidez como se liga o botão da electricidade. O nosso olhar tem de estar atento, apenas isso” [TAVARES, 2004].

não se pode pensar agora na composição de livros ingênuos e inocentes [ver *nota 16*], algo colado em Bataille quando este diz que a “literatura é o essencial, ou não é nada.” O Mal – uma forma pungente do Mal – de que ele é a expressão, tem para nós, creio, valor soberano. Mas esta concepção não envolve a ausência da moral, exige uma “supermoral” [BATAILLE, 1998, p. 6].

Por fim, a imagem que temos é a de Lenz [**Aprender a rezar na era da técnica**], muito doente e decrépito numa cama, tentando seguir os passos do pai que se matara, porque era um homem forte que decidiu a sua hora de morrer, mas – contraditoriamente – não tem mais força para isso. Pede a Gustav, um surdo-mudo, que segure a arma para que possa puxar o gatilho e suicidar-se. Percebe que poderia se matar se ainda tivesse força ao menos no *dedo único*, o indicador, o mesmo dedo que a máquina de trabalho na fábrica arrancara da mão de Walser. Lenz é uma transparência de Walser, uma relação ambivalente e paradoxal da posição que se pode ocupar no mundo. Sua mão não interfere mais em nada, nem num só corpo, através da medicina; nem na multidão inteira, através da política. A cena final do livro se desenha como um quadro intermitente entre a utilidade do movimento e a inutilidade da imobilidade:

Lenz Buchmann por vezes fecha os olhos, mas de imediato abre-os outra vez. Toda a superfície do seu corpo está confortavelmente pousada sobre o colchão. Só a cabeça se encontra posicionada um pouco mais acima, pois está sobre uma almofada. Esta posição da cabeça permite-lhe, embora deitado, olhar para a televisão.

Na verdade, Lenz Buchmann já não vê as imagens.

[...]

O que ele vê naquele momento é apenas uma sucessão de disparos de luz, disparos que parecem vir na sua direção.

[...]

O que parece estar a acontecer naquela televisão, assim ele o pensa, é uma avaria: algo falhou e já não se vê o mundo, mas apenas um foco de luz que acende e se apaga.

[...]

... da televisão vinha uma tranquilidade nada habitual. [...] Agora estavam só os olhos. Só eles tinham ficado para trás, formando a última resistência, a última barreira.

[...]

Nunca se sentira assim: confortável, protegido: debaixo daquele foco de luz nada lhe poderia acontecer.

Há muito que esperava por aquilo, pensou, e veio-lhe à cabeça que em breve seria bom pedir que enchessem aquele quarto de televisões.

Terá sentido nesse instante vontade de chamar por alguém, mas não se lembrou de nenhum nome.

[...]

Estava, pois, só: Lenz Buchmann, deixado para trás, sozinho, com os seus olhos.

[...]

Depois talvez tenha existido uma pausa e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir. [TAVARES, 2007a, p. 373-375]

É a guerra total que se revolve nesta última cena de Lenz diante de uma cegueira da velocidade dos meios de comunicação e da projeção do corpo sobre o espaço reduzido a um instante temporal que se apresenta como uma onto-morfologia imunológica. Não ficamos diante de uma libertação da sujeição geopolítica, como sugere Virilio, e sim do extermínio do espaço como campo da liberdade de ação política. Daí é que, como pressupõe Didi-Huberman, somos todos moribundos a cada instante, porque afrontamos esta condição temporal do espaço com a

extrema fragilidade de nossos *lampejos* de vida. E lembra que *nós todos morremos incessantemente*, como escreveu Georges Bataille em plena Segunda Guerra Mundial. E acrescenta que *o pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho* [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 139]. Ler assim este espaço d'**O Reino** possibilita pensar no quanto o trabalho de Gonçalo M. Tavares se apresenta como uma espécie de crueldade do gosto e da consciência intelectual [como pensa Sloterdijk de Nietzsche]: um propósito de irreverência científica e moral que só tem sentido diante da possibilidade de ocasionar desgostos extremos a si mesmo e a quem se aventura em fazer emergir a tarefa do espírito livre na figuração oscilante de uma escrita produzida por um dançarino sutil.

5. CONCLUSÃO [OUTRAS ANOTAÇÕES DE ABERTURA] a *literatura centáurica* do Senhor Gonçalo M. Tavares

Primeira anotação

Lisboa, 12 de março, 2011. A anotação da caderneta é que a modernidade efetua o progresso na consciência da artificialidade. A nota é uma marcação retirada de Peter Sloterdijk, página 58 do terceiro volume de **Esferas**, quando indica que saímos daquilo que era o ‘mundo da vida’ para uma espécie de ‘técnica climática’. O desdobramento é que isto provoca uma mudança radical de nossa posição frente aos objetos. A isto se pode chamar de *revolução*, esta metáfora tão gasta, ele afirma, que se apresenta como uma espécie de subversão fundamental das relações entre os corpos e seus papéis. Em seguida, remete a metáfora gasta ao seu lugar de *arquivável*: armazenada definitivamente no arquivo dos conceitos liquidados.

Numa insistência, prossegue dizendo que o termo se aplica de fato as inovações dos anatomistas do século XVI que se deram ao trabalho de abrir, com incisões, o interior do corpo humano para que pudéssemos conhecê-lo mediante figuras descritivas, como é o caso de Vesalio e seu **De Humanis corporis fabrica**: “la revolución de Vesalio tuviera más consecuencias para la autocomprensión de los seres humanos occidentales que el desde hace mucho tiempo supercitado y malinterpretado giro copernicano” [SLOTERDIJK, 2009a, p. 59]. Este trabalho é que salienta entre esboços e desenhos descritivos a arquitetura do mundo maquinário interno, uma tentativa de precisar aquilo que até então era escasso de imagens: um saber sobre o universo-corpo interior.

Sloterdijk diz que aí temos uma compreensão do próprio ‘espaço-interior-corpo’, a partir dessas imagens expandidas de Vesalio, desde a possibilidade de sua alienação anatômica: “éste es el resultado cognitivo primario de la ‘revolución’ de la Época Moderna, comparable solo con la fuerza transformadora de la imagen del mundo de la primera circunnavegación terrestre llevada a cabo por Magallanes e Elcano”¹ [SLOTERDIJK, 2009a, p. 59].

O projeto da literatura de Gonçalo M. Tavares começa aí, tentando tocar de muito perto esta época de cortes, de invasões, de penetrações, de implantações e [seguindo o que sugeri em todo o meu trabalho da tese como impulso morfológico] apontando em direção ao presente a partir das relações impensáveis de seus personagens [quase todos com seus próprios corpos em estado de alteração] numa zona de contatos intensos com a história como geradora de espaços. Sejam eles, por exemplo, da série retirada de artistas, escritores e pensadores que desemboca nos *senhores* moradores d’**O Bairro** ou, noutra possibilidade, da série composta pelos sujeitos mais prosaicos do mundo para dar a ver alguns pontos débeis e nevrálgicos do mundo agora, os *especialistas de nada* que habitam **O Reino**. Por isso um interesse demarcador por este espaço de operação curva que vem da modernidade através da condição daquele que é ‘sujeito’ deste e neste mesmo espaço, ou seja, daquele que tenta operar no mundo através de um saber, no

¹ Magallanes é Fernão de Magalhães, o navegador português, que a serviço do rei da Espanha comandou a expedição marítima que realizou a primeira viagem de circunavegação [uma volta ao redor do globo] a partir de 1519. Elcano, por sua vez, é Juan Sebastián Elcano, explorador basco que estava com Magalhães nesta viagem de circunavegação e que depois da morte deste em 1521, nas Filipinas, comandou a viagem até completar a volta ao mundo, quando retornou para a Espanha a bordo do único navio que sobrou da expedição.

caso, o *da* literatura e *com* a literatura. Sloterdijk explica que a grande característica das relações modernas de saber não se constitui no fato de que os sujeitos possam se olhar no espelho ou prestar contas publicamente das suas opiniões, mas sim quando operam criticamente em si mesmos e fazem planos diante de seu próprio não-saber, de sua obscuridade, que lhes indica pontos de intervenção potencial para uma auto-intervenção. Neste processo de saber, a ideia irônica é sempre aprender mais para ver e para poder [SLOTERDIJK, 2009a, p. 61].

O procedimento que se pode ler/ver na literatura de Gonçalo M. Tavares, dessa maneira, se aproxima daquilo que se pode chamar de *literatura centáurica*. A expressão é muito interessante, ainda mais porque é postulada por Sloterdijk para ler/ver o texto e o pensamento de Nietzsche: “El talento propio del centauro estaba a punto de descubrir su lenguaje o, mejor dicho, la mezcla de sus lenguajes.” [SLOTERDIJK, 2009b, p. 34] Esta ideia aparece numa proposição elaborada por Nietzsche em seu **Humano, Demasiado humano**, quando diz que uma cultura superior deve dar ao homem um cérebro duplo, como que duas câmeras cerebrais: uma, para perceber a ciência; outra, para o que não é ciência. E uma ao lado da outra, sem se confundirem, separáveis, estanques, mas moduladas. E categoriza: “isto é uma exigência da saúde” [NIETZSCHE, 2005b, p. 159]. É esta mistura convicta de imprecisão e admiração *do* e *com* o mundo que Nietzsche faz uso para propor o que Sloterdijk chama de sua debilidade mais promissora: ser um *especialista de nada*, exatamente porque “nunca se contento con hacer algo correctamente según los criterios de una única especialidad; nunca logro cumplir meramente estas expectativas” [SLOTERDIJK, 2009b, p. 29]. O centauro teria a ver diretamente com um projeto

polifônico, protético e estimulante, que se engendra numa síntese monstruosa entre arte, vida e ciência, para “desmontar esta contínua oscilación entre cientificismo y romantismo en virtud de su coincidente parcialidad ante los desafios reales que plantea la modernidad” [SLOTTERDIJK, 2009b, p. 09]. Nietzsche se apresenta como um educador por antonomásia em meio a uma arqueologia histórica numa luta ferrenha contra a “máquina burocrática y su respectivo ascetismo del ‘deber’” [SLOTTERDIJK, 2009b, p. 10].

A composição da literatura de Gonçalo M. Tavares, desde o princípio, como tentei desenhar por todo o texto da tese, se articula numa relação entre a ciência, a arte e a filosofia sem perder de vista a tentativa singular de constituir uma perspectiva de simultaneidade, daí poder pensá-la numa prospecção centáurica. Esta simultaneidade se arma no jogo [com Nietzsche] para tentar cumprir uma oscilação, uma formação por antonomásia, uma arqueologia da história que se modula através do poder da ficção e da ambigüidade sugerida pelo uso do fragmento e do ensaio [com suas capacidades abertas e irregulares de demonstração] e, por fim, para também tentar cumprir as tarefas irresolutas do *caráter destrutivo* [Walter Benjamin] e, depois, do *espírito livre* que se pergunta o tempo inteiro se *é capaz de dançar* com ressonância direta nas figurações incompletas do *dançarino sutil*. O próprio Gonçalo M. Tavares afirma numa entrevista que “É engraçado pensar que dançar não é estar parado, mas também não é mudar de sítio, é uma terceira hipótese que é uma mistura da utilidade do movimento e da inutilidade da imobilidade” [TAVARES, 2004].

Este jogo empenhado sempre com uma terceira possibilidade que, por sua vez, é sempre aberta a pelo menos duas outras

possibilidades, como é o caso exemplar da frase acima, é uma constante em todo o seu projeto, daí uma projeção possível para o *neutro*. E se levarmos em conta que o termo *engraçado* é usado pelos portugueses muito mais com o sentido de *interessante*, *curioso*, *gracioso*, e quase nunca com o sentido de *pilhéria* ou *zombaria*, entende-se que há aí, nesta pequena fala no meio de uma entrevista, uma armadilha construída para si mesmo. Ou seja, uma armadilha em direção ao seu próprio não-saber, a sua obscuridade, ao que pode lhe indicar pontos de intervenção potencial. O fato é que a sua literatura tanto parece compor com uma perspectiva que pode vir do romantismo alemão, com traço incerto e fascinado entre a ciência e a arte, daí a presença de Novalis e seu caráter investigativo, por exemplo, tão vinculados ao seu projeto; e, ao mesmo tempo, e do mesmo lado, a presença de figuras anacronicamente tão díspares e tão fortemente vinculadas entre si e também com o seu projeto como [entre tantos outros] Emanuel Swedenborg e Andre Breton, Bertolt Brecht e Paul Valéry, Henri Michaux e Fernando Pessoa [que é um futuro morador d'**O Bairro**, mas já devidamente anunciado, e que serve como apontamento desta questão porque Gonçalo M. Tavares afirma a partir dele algo que pode servir como indicação de uma simultaneidade centáurica da sua literatura]:

Há que alternar a inclinação do olhar, olhar sempre com a mesma intensidade para o mesmo objecto além de ser entediante, faz mal as pupilas, parece-me. O Fernando Pessoa, aliás, queixava-se de dores na cabeça e no universo, e tais dores parecem-me um excelente programa literário. Alternar o combate às dores de cabeça particulares com o combate às dores de cabeça do universo, parece-me um excelente projecto de vida. Em síntese: amar e protestar. [TAVARES, 2004]

Esse jogo empenhado [*com Nietzsche*] aparece também num outra passagem da entrevista quando procura interferir diretamente numa ideia primeira de *reino*, esta que separa biologicamente os homens das plantas e dos minerais, e ainda – mais precipitadamente – os homens dos animais:

Portanto não sei se há assim de imediato uma grande separação entre os vários reinos da natureza. A ideia de que o Homem é mais moral do que um animal, uma planta ou uma pedra parece-me precipitada. E além do mais vinda dos próprios homens torna-se suspeita. É parte interessada. Em suma: o Homem pode pôr, perfeitamente, a alma e o chapéu no bengaleiro. E assim entrar numa sala mais livre, e aqui mais livre pode significar: mais disponível para a bondade ou então: mais disponível para a maldade. [TAVARES, 2004]

Segunda anotação

Rio de Janeiro, 12 de fevereiro, 2012. A anotação da caderneta remete outra vez a Sloterdijk, página 241 do terceiro volume de **Esferas**, quando afirma que o processo da modernidade dirige sua força à relação fundamental do ser-no-mundo, *o habitar*, e que isto passa a valer como uma atividade originariamente isolante do ser humano como uma cultura dos sentimentos num espaço cercado. As duas composições de espaço elaboradas por Gonçalo M. Tavares – **O Bairro e O Reino** – se debatem sobre esta cercania humana e parecem recuperar a pergunta de Pasolini repetida por Didi-Huberman acerca de um desaparecimento humano no coração das sociedades moderna/contemporânea: “Faço simplesmente questão de que tu olhes em torno de ti e tomes

consciência da tragédia. E que tragédia é esta? A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se vêem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p.29-30].

Pensar a literatura de Gonçalo M. Tavares como uma *literatura centáurica* é pensá-la aí, quando se arma como uma possibilidade de penetração no espaço cercado e imunizado que o homem contemporâneo procura habitar sob a membrana do reino mercantil.² Para Sloterdijk, uma *literatura centáurica* é aquela que se coloca com facilidade diante do déficit da teoria crítica, porque é preciso deixar de considerar a literatura como um mundo estético separado que, mesmo levando-se em conta a sua singularidade, se converteu em uma especialidade partida e de certa maneira num novo dicionário de idiotices [SLOTERDIJK, 2009b, p. 42]. Entre os centauros, que fizeram a literatura oscilar como uma mistura de linguagens e uma filologia do futuro, ele lista não apenas Nietzsche, seu pensador em cena, mas também escritores como E.T.A. Hoffmann, Theodor Adorno, Robert Musil, Heinrich Heine, Paul Valéry, Bertolt Brecht, Michel Foucault, Walter Benjamin, Roland Barthes, Octavio Paz entre outros.

Uma consideração pertinente para compor agora a figura do escritor Gonçalo M. Tavares não só como um centauro, mas também como um morador de sua própria estrutura esferológica – um *senhor* e um *especialista de nada* –, me parece ser o procedimento de Büchner para recuperar o trabalho de Jakob Michael Reinhold Lenz na sua

² “Os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer: a cultura, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de resistência tornou-se ela própria um instrumento de barbárie totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil” [DIDI-HUBERMAN, 2011, p.41].

novela interrompida e homônima, **Lenz**, de 1835 [ainda mais se levamos em conta que o nome do personagem protagonista de **Aprender a rezar na era da técnica** é quase um anagrama desses dois escritores: Lenz Buchmann]. O embate visceral de Lenz com seu trabalho à sombra de Goethe se projeta na conversa de Lenz, o personagem *impossível* de Büchner, com Christoph Kaufmann, logo no início da novela, quando discutem sobre literatura, as proposições idealistas e a realidade. Lenz contesta Kaufmann que se coloca como um adepto da escola idealista: “os poetas de quem se diz que retratam a realidade tampouco têm a menor ideia dela, mas ainda são mais suportáveis do que aqueles que pretendem transfigurá-la” [GUINSBURG e KOUDELA, 2004, p. 176]. E, mais adiante, com mais veemência ainda, refuta:

É preciso amar a humanidade para penetrar na essência particular de cada criatura, nenhuma delas deve parecer a cada um de nós demasiado pequena, demasiado feia, pois só então é possível compreendê-la; o rosto mais insignificante causa uma impressão mais profunda do que a pura sensação do belo, e pode-se deixar as figuras saírem de si, sem copiar algo de fora no seu interior, onde nenhuma vida, nenhum músculo, nenhum pulso se intumescem e palpitam. [...] Prefiro o poeta e artista plasmador que me dá a natureza na expressão mais real, de modo que a criação me leva a sentir; todo o resto me perturba. [GUINSBURG e KOUDELA, 2004, p. 177-178]

O Senhor Gonçalo M. Tavares é um plasmador em desequilíbrio visceral. Sai para passear no pequeno campo de ação da literatura, espalha máquinas fortes numa conjunção de tempos colididos e tenta num movimento incerto dar a ver as *sobrevivências*. Estes

pequenos vaga-lumes que, segundo Didi-Huberman, desapareceram na ofuscante claridade dos projetores ferozes destes tempos atuais, projetores que ficam tão distantes dos discretos, hesitantes e inocentes vaga-lumes, estas “lembranças um tanto pungentes do passado” [DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 30-31]. O Senhor Gonçalo M. Tavares é um poeta que parece não necessitar mais, minimamente, de qualquer ideia de verso ou de linha ou de frase, esta discussão não é mais a sua. É um poeta que sugere, contra e com o *cogito*, a hesitação e a emergência. A sua questão, ou propósito, é emergir o espírito livre na figuração errante de um dançarino sutil em meio a uma escrita oscilante, errante, que se pretende uma dança investigativa das conexões mais equivocadas e certeiras entre a existência e a linguagem. Isto é um pouco do que este trabalho se pretendeu como um treino *da e para* a lucidez, *treinar a musculação da lucidez*, diante de um mundo que muitas vezes não é nada e que parece também muitas vezes não ter questão alguma, um mundo que se apresenta apenas como extravio:

Acho é que a lucidez se treina, e que a lucidez pode ser quase vista como uma técnica, que se aprende, desenvolve. Não é como uma aparição ou um milagre. Uma pessoa não fica lúcida porque lhe cai um pó de lucidez na cabeça. E o que me parece é que só podemos treinar e desenvolver a lucidez em tempos tranquilos, afastados portanto da guerra ou das grandes tragédias. Porque nestas situações limite temos de agir com urgência. Agir. Todos nós temos então de agradecer não sermos obrigados a agir constantemente em situações limite. E uma forma de agradecer é aproveitarmos bem esse tempo. Treinar a musculação da lucidez é uma boa hipótese para aproveitar o tempo, parece-me. [TAVARES, 2004]

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. [Coleção Espírito Crítico]

AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. Trad. Nilcéia Valdati. In: **Revista Outra Travessia** [A Exceção e o Excesso – Agamben & Bataille], n. 5. Florianópolis: 2005a.

_____. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinicius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **O reino e a glória: Uma genealogia teológica da economia e do governo**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Homo Sacer**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002

_____. **Ideia da Prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa, Cotovia, 1999.

_____. **Infância e História** [Destruição da Experiência e Origem da História]. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **Lo Abierto – el hombre y el animal**. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos, 2010.

_____. **Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo**. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pré-textos, 2002.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANCONA, Clemente. Guerra In **Enciclopédia Einaudi, Estado-**

Guerra [Volume 14]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Os impurezas do branco**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANTELO, Raul. Fins do moderno. In: **Revista Travessia**. n. 31. Florianópolis, EdUFSC, 1996.

_____. **Extimidade**. Boletim de Pesquisa NELIC, v. 9, número 14, 2009.

_____. **Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Mas, onde fica a viagem?** Florianópolis, Coleção Palestras NUER 25 anos – UFSC, 2011a.

_____. **Objecto Textual**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

_____. Sobrevivências. In: **Revista Lado 7**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2011.

_____. **Tempos de Babel: Anacronismo e destruição**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. **Transgressão e Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ARRASE, Daniel. **A guilhotina e o imaginário do terror**. São Paulo: Ática, 1989.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Trad. Bruno Cavalcanti e Raquel Rocha de Barros. Maceió: Edufal/UNESP, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Trad. Marina

Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARRENTO, João. **O Gênero Intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

_____. **Umbrais, o pequeno livro dos prefácios**. Lisboa: Cotovia, 2000.

_____. Prefácio In AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa, Cotovia, 1999.

BARTHES, Roland. **Inéditos, v. 2 – Crítica**. Trad. Ivone Castilho Banedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. **O Neutro**. Apresentação Thomas Clerc; Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Cláudio L. Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **A literatura e o mal**. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Vega, 1998.

_____. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

_____. **La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939**. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2008.

_____. **La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961**. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2008a.

_____. **O Erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte.** Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

_____. **Una libertad soberana.** Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Paradiso, 2007.

BELO, Ruy. **Todos os Poemas.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. **Na Senda da Poesia.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3)

_____. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921).** Jeanne Marie Gagnebin (Org.). Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas; v. 1)

_____. **Rua de Mão Única.** Trad. Rubens Rodrigues Torre Filho. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras Escolhidas; v. 2)

_____. **Passagens.** Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: A palavra plural.** Trad. Aurélio Guerra Neto. Vol. I. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **A conversa infinita 2: A experiência limite.** Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Volume 1. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: UERJ e Contraponto, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **O Livro de Areia**. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRECHT, Bertolt. **O declínio do egoísta Johan Fatzer**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. In: **Revista Travessia**. n. 33. Florianópolis, EdUFSC, 1996. Trad. Rafael Lopes Azize.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. **Marcovaldo ou as estações na cidade**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Traduzir e Trovar [poetas dos séculos XII a XVII]**. São Paulo: Papyrus, 1968.

CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CURTO, Diogo Ramada. **Cultura Imperial e Projetos Coloniais [Séculos XV a XVIII]**. Campinas: Unicamp, 2009.

DARIO, Rubén. **Los Raros**. Madrid: Mundo Latino, 1905.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel.

Campinas: EdUnicamp, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Nietzsche**. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 1**. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 2**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 3**. Trad. Aurélio Guerra et alii. São Paulo: 34, 2004.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia - 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 2005.

_____. **Por uma literatura menor**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **O Anti-Édipo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz

Marques. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)

_____. **Dar (el) tiempo**. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. **Memórias de cego – o auto-retrato e outras ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. **O mal de arquivo**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESCARTES. **Discurso sobre o Método**. Trad. Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A paixão do visível segundo Georges Bataille, In: **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa, n. 05, nov. 1987, p. 07-22.

_____. **El bailaor de soledades**. Trad. Dolores Aguilera. Espanha: Pre-Textos, 2008.

_____. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural In: **A República por vir – Arte, Política e Pensamento para o século XXI**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. **La imagen mariposa**. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co, 2007.

_____. **La imagen superviviente**. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2009.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.

DÍDIMO, Horácio. **Tijolo de barro**. Fortaleza: Sin Edições, 1968.

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

EISNER, Will. **A Vizinhança - Avenida Dropsie**. Trad. Leandro Luigi

del Manto. São Paulo: Devir, 2004.

FARGUELL, Roger W. Müller. **Figuras da Dança – Sobre a Constituição Metafórica do Movimento em Textos. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche.** Trad. Maria Filomena Molder, Teresa Cadete, João Barrento, Fernanda Mota Alves e Paulo Osório de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. [Ditos e Escritos III]

_____. **Estratégia, Poder-Saber.** Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. [Ditos e Escritos I].

GIL, José. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Em busca da identidade, o desnorte.** Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

_____. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações.** Lisboa, Relógio D'Água, 1987.

_____. **Metamorfoses do corpo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. **Movimento total, o corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **Sem título: escritos sobre arte e artistas.** Lisboa: Relógio D'Água, 2005. GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien [Orgs.]. *Büchner: na pena e na cena.* São Paulo, Perspectiva, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche I.** Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 2007.

_____. **Nietzsche II**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 2007.

JEREMIAS. Lamentações In: **A Bíblia Sagrada de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2000.

JUARROZ, Roberto. **Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido**. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

KRAUS, Karl. **Aforismos**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010.

KUNDERA, Milan. **A Cortina: ensaio em sete partes**. Trad. Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LANGENDONCK, Rosana van. **Merce Cunningham: Dança Cósmica: Acaso, Tempo e Espaço**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Fazer, lugar – a poesia de Ruy Belo**. São Paulo, Lumme Editor, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. **A Restante Vida [Geografia de Rebeldes II]**. Porto: Edições Afrontamento, 1982.

_____. **Hölder, de Hölderlin**. Sintra: Colares Editores, 1985.

_____. **Na casa de julho e agosto. [Geografia de Rebeldes III]**. Porto: Edições Afrontamento, 1984.

_____. **O livro das comunidades [Geografia de Rebeldes I]**. Porto: Edições Afrontamento, 1977.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Anomalia Poética**. Lisboa: Vendaval, 2005.

_____. **Exercícios de Aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. **A Europa Desencantada**. Lisboa: Gradiva, 2001.

_____. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **Nós como futuro**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

_____. **Œuvres Complètes**. França: Gallimard, 1945.

MARTIN, John. **A dança moderna**. Trad. Rogério Migliorini. São Paulo: Portal Editora, 2010.

MAUROIS, André. **Introdução ao método de Paul Valéry**. Trad. Fabio Lucas. Campinas: Fontes, 1990.

MICHAUX, Henri. **Equador**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Editora Fenda, 1998.

_____. **Antologia**. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

MOLDER, Maria Filomena. **Matérias Sensíveis**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

MONTAIGNE. **Ensaio In Os pensadores**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MUSIL, Robert. **Da estupidez**. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

_____. **El sentido del mundo**. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

_____. **La comunidad desobrada**. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.

_____. **Un pensamiento finito**. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Rubi (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.

_____. **A resistência da poesia**. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vandaval, 2005.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NIETZSCHE, Wilhelm Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A vontade de poder**. Trad. e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008d.

_____. **Aurora**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.

_____. **Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofia com o martelo.** Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

_____. **Ecce homo: como alguém se torna o que é.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Escritos sobre história.** Trad. e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Edições Loyola / PUC-RJ, 2005c.

_____. **Humano, demasiado humano – Um livro para espíritos livres vol. I.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. **Humano, demasiado humano – Um livro para espíritos livres vol. II.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O Anticristo.** Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005a.

_____. **O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo.** Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Trad., notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVAES, Adauto (Org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo.** São Paulo: Companhia das Letras 2003.

NOVARINA, Valére. **Diante da palavra.** Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis – Sensibilidades culturais contemporâneas.** Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

PERES, Damião. **Diogo Cão.** Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1957.

PERNIOLA, Mario. **Desgostos – novas tendências estéticas**. Trad. Davi Pessoa. Florianópolis, EdUSFC, 2010.

_____. **Estética e Política: Nietzsche e Heidegger**. Lisboa: Sagres-Promontório, 1991.

_____. **Ligação Direta – estética e política**. Trad. Davi Pessoa. Florianópolis, EdUSFC, 2011.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PIGLIA, Ricardo. **O Último Leitor**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PLATÃO. **Apologia e Críton**. Tradução e notas de Manuel de Oliveria Pulquério. Brasília: editora da UNB, 1997.

_____. Fédon In **Os Pensadores**. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz da Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **Timeu – Crítias – O Segundo Alcebiades – Hípias Menor**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

QUINTANA, Mário. **Sapato Florido**. São Paulo: Globo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2005.

_____. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Passagens, 1999.

SASPORTES, José. **Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau**. Portugal: Imprensa Nacional/Casa as Moeda, 1983.

SÉNECA. **Cartas a Lucíolo**. Trad. J.A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

_____. **Cartas Consolatórias**. Trad. Cleonice Furtado de Mendonça. Apresentação Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Pontes, 1992.

_____. **Sobre a brevidade da vida**. Trad., apresentação e notas de William Li. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. **Sobre a vida feliz**. Trad., apresentação e notas de João Teodoro D'Olim Marote. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Rodrigo. Apresentação [elegia do comum] In: **A República por vir – Arte, Política e Pensamento para o século XXI**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. **A mobilização infinita. Para uma crítica da cinética política**. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

_____. **Cólera e Tempo – Ensaio Político-Psicológico**. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. **Derrida, um egípcio**. Trad. Evando do Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009c.

_____. **El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche**. Valencia: Pre-Textos, 2009b.

_____. **Esferas I. [Microferología] Burbujas**. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

_____. **Esferas II [Macroferología] Globos**. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2004a.

_____. **Esferas III [Esferología plural]. Espumas**. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2009a.

_____. **No mesmo barco – ensaio sobre a hiperpolítica.** Trad. Cláudia Cavalcante. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. **O quinto “evangelho” de Nietzsche: é possível melhorar a Boa Nova?** Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. **Palácio de Cristal. Para uma Teoria Filosófica da Globalização.** Lisboa: Relógio D’Água, 2008.

_____. **Regras para o parque humano.** Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. **Temperamentos filosóficos.** De Platón a Foucault. Trad. Jorge Seca. Madrid: Ediciones Siruela, 2010a.

_____; HEINRICHS, Hans-Jürgen. **El sol y la muerte.** Madrid: Ediciones Siruela, 2004b.

SOARES, Bernardo. **O livro do desassossego.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Uma Invenção da utopia.** São Paulo: Lumme Editor, 2007.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. SIMMEL, Georg. “A aventura” In **Simmel e a modernidade.** Brasília: UnB, 1998 [p. 171-187].

SÜSSEKIND, Pedro. O mundo em forma de anel. In: KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

VALÉRY, Paul. **Œuvres. Tomo I.** França: Gallimard, 1960.

_____. **A alma e a dança e outros diálogos.** Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

_____. **Alfabeto.** Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. **Degas Dança Desenho**. Trad. Christina Murachco, Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Eupalinos ou O arquiteto**. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Monsieur Teste**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Variiedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. VATTIMO, Gianni e ROVATTI Pier Aldo. **El pensamiento débil**. *Madrid: Cátedra, 1988*.

VAUVENARGUES, Luc de Clapiers. **Das leis do espírito: florilégio filosófico**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Clássicos)

VERAS, Alexandre; GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. (orgs). **Nietzsche e Deleuze – intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

VESALIUS, Andreas. **De Humani Corporis Fabrica**. Trad. Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale. São Paulo, Ateliê Editorial / Imprensa Oficial, 2002.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e Companhia**. Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. **Dietario voluble**. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. **Historia Abreviada de la Literatura Portátil**. Barcelona: Anagrama, 1985.

VIRILIO, Paul. **Velocidade e Política**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **A arte do motor**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996a.

_____. **O espaço crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo:

Editora 34, 1999.

ZAMBRANO, María. **O homem e o divino**. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

WAIZBORT, Leopoldo. “Ensaio” In **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 1999.

6.2 De Gonçalo M. Tavares [Brasil – Portugal]

TAVARES, Gonçalo M. / Lisboa: Relógio D'Água, 2004

_____. **1** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. **A Colher de Samuel Beckett e outros textos**. Porto: Campo das Letras, 2002c.

_____. **A casa de férias - Histórias do Senhor Valéry**. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **A máquina de Joseph Walser**. Lisboa: Caminho, 2006a.

_____. **A máquina de Joseph Walser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **A perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil**. Lisboa: Relógio d'Água, 2004a.

_____. **A temperatura do corpo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. [Coleção Epistemologia e Sociedade].

_____. **Aprender a rezar na Era da Técnica**. Lisboa: Caminho, 2007a.

_____. **Aprender a rezar na Era da Técnica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **água cão cavalo cabeça**. Lisboa: Caminho, 2006.

- _____. **Arquitectura, Natureza e Amor**. Porto: Dafne Editora, 2003a.
- _____. **Biblioteca**. Porto: Campo das Letras, 2004b.
- _____. **Biblioteca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____. **Breves notas sobre ciência**. Lisboa: Relógio d'Água, 2006c.
- _____. **Breves notas sobre o medo**. Lisboa: Relógio d'Água, 2007b.
- _____. **Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder, Zambrano)**. Lisboa: Relógio d'Água, 2009a.
- _____. **Breves notas [sobre ciência, medo e ligações]**. Apresentação Júlia Studart. Florianópolis: Editora Ufsc / Editora da Casa, 2010.
- _____. **Canções Mexicanas**. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.
- _____. **Histórias falsas**. Porto: Campo das Letras, 2005.
- _____. **Histórias falsas**. Ilustrações Romero Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a.
- _____. **Investigações**. *Novalis*. Difel, 2002b.
- _____. **Investigações geométricas**. Teatro Campo Alegre; Fundação Ciência e Desenvolvimento; Porto Câmara Municipal, 2004.
- _____. **Jerusalém**. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. **Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006d.
- _____. **Livro da dança**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- _____. **Livro da dança**. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.
- _____. **Matteo perdeu o emprego**. Porto: Porto Editora, 2010b.
- _____. **O Homem ou é Tonto ou é Mulher**. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. **O Homem ou é Tonto ou é Mulher.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

_____. **Os dois lados.** Ilustrações Rachel Caiano. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. **Os amigos.** Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. **Os Sapatos.** Ilustração de Rachel Caiano. Lisboa: Caminho, 2009.

_____. **O Senhor Brecht.** Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **O Senhor Brecht.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005c.

_____. **O Senhor Breton e a entrevista.** Lisboa: Caminho, 2008.

_____. **O Senhor Breton e a entrevista.** Ilustrações Rachel Caiano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009b.

_____. **O Senhor Calvino.** Lisboa: Caminho, 2005.

_____. **O Senhor Calvino.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007e.

_____. **O Senhor Eliot e as conferências.** Editorial Caminho, 2010c.

_____. **O Senhor Henri.** Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **O Senhor Henri.** Ilustração Maria Tomaselli. Porto Alegre: Escritos, 2004c.

_____. **O Senhor Juarroz.** Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **O Senhor Juarroz.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007c.

_____. **O Senhor Kraus.** Lisboa: Caminho, 2005.

_____. **O Senhor Kraus.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007d.

_____. **O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas.** Ilustrações Rachel Caiano Lisboa: Caminho, 2009c.

_____. **O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

_____. **O Senhor Valéry.** Lisboa: Caminho, 2002a.

_____. **O Senhor Valéry.** Ilustração Rachel Caiano. Porto Alegre: Escritos, 2004.

_____. **O Senhor Valéry.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

_____. **O Senhor Walser.** Lisboa: Caminho, 2006b.

_____. **O Senhor Walser.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____. **Short Movies.** Lisboa: Editorial Caminho, 2011a.

_____. **Um homem: Klaus Klump.** Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **Um homem: Klaus Klump.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007f.

_____. **Uma viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário).** Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

_____. **Uma viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário).** São Paulo: Leya, 2010a.

TAVARES, Gonçalo M. et al. **Dez contos com livro dentro.** Porto: Campo das Letras, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. et al. **Princesas, Príncipes, Fadas e Piratas com Problemas.** Coordenação Pedro Sena-Lino. Porto: Porto Editora, 2009.

6.3 Sobre Gonçalo M. Tavares [Brasil – Portugal]

Entrevistas

TAVARES, Gonçalo M. Não há nenhuma máquina idêntica ao livro: Entrevista [25 de novembro de 2011]. Lisboa: **Babel [Livros do Mundo]**. Entrevista concedida a Sérgio Almeida. Disponível em: <<http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo-apanas-o-que-quero-quot.aspx>> Acesso em: Jan, 2012.

_____. Gonçalo M. Tavares e a glória do português: Entrevista [03 de setembro de 2011]. São Paulo: **Revista Veja [Meus Livros]**. Entrevista concedida a Sérgio Rodrigues. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/entrevista/goncalo-m-tavares-a-a-gloria-do-portugues/>> Acesso em: Out, 2011.

_____. Há muitas coisas que ainda gostava de fazer: Entrevista [08 de julho de 2011]. Macau: **Parágrafo [Suplemento Ponto Final]**. Entrevista concedida a Hélder Beja. Disponível em: <<http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/ha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer/>> Acesso em: Out, 2011.

_____. A moralidade da máquina está a alastrar pela sociedade: Entrevista [31 de maio de 2011]. França: **Euronews**. Entrevista concedida a Elza Gonçalves. Disponível em: <<http://pt.euronews.net/2011/05/31/goncalo-m-tavares-a-moralidade-da-maquina-esta-a-alastrar-pela-sociedade/>> Acesso em: Out, 2011.

_____. O romance ensina a cair. Entrevista [27 de outubro de 2010]. Lisboa: **Ípsilon [Jornal Público]**. Entrevista concedida a Pedro Mexia. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>> Acesso em: Jan, 2011.

_____. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil. Entrevista [17 de Julho de 2010]. São Paulo: **Folha de São Paulo [Ilustrada]**. Entrevista concedida a Fábio Victor. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>> Acesso em: Jul, 2010.

_____. Português Gonçalo M. Tavares volta a sondar o mal [17 de

Julho de 2010]. São Paulo: **Folha de São Paulo [Ilustrada]**. Entrevista concedida a Fábio Victor. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1707201020.htm>> Acesso em: Jul, 2010.

_____. O humor e ironia com rigorosa habilidade e disciplina: Entrevista [05 de janeiro de 2010]. Curitiba: **Jornal Rascunho**.

_____. Toda casa tem sua ética. Entrevista [23 de julho de 2009]. Lisboa: **Ípsilon [Jornal Público]**. Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=237158>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. Entrevista [03 de janeiro de 2009]. Coimbra: **Os livros ardem mal**. Disponível em: <<http://olamtagv.wordpress.com/2009/01/03/inquerito-olam-goncalo-m-tavares/>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. Quanto pesa uma palavra?: Entrevista [29 de novembro de 2009]. **Cronópios, literatura e arte em meio digital**. Entrevista concedida a Sissa Frota. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4311>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. Entrevista [30 de janeiro de 2008]. **Orgia Literária**. Entrevista concedida a Gonçalo Mira. Disponível em: <<http://orgialiteraria.com/?p=93>> Acesso em: Nov, 2009.

_____; ANTUNES, António Lobo. Campo, contracampo: Entrevista [24 de outubro de 2008]. Lisboa: **Revista Visão**, n. 816. Entrevista concedida a Sara Belo Luís.

_____. Ler para ter lucidez: Entrevista [Setembro de 2007]. **Revista ENTRELIVROS**, edição 29. Entrevista concedida a Joca Terron.

_____. Entrevista [10 de novembro de 2006]. **Portal da Literatura**. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. A escrita orgânica de Gonçalo M. Tavares (I): Entrevista [06 de janeiro de 2005]. **Notícias de Aveiro**. Entrevista concedida a Maria do Rosário Fardilha. Disponível em: <<http://www.noticiasdeaveiro.pt/default.asp?c=entrevista&i=14>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. A escrita orgânica de Gonçalo M. Tavares (III): Entrevista [12 de janeiro de 2005]. **Notícias de Aveiro**. Entrevista concedida a Maria do Rosário Fardilha. Disponível em: <<http://www.noticiasdeaveiro.pt/default.asp?c=entrevista&i=15>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. A escrita orgânica de Gonçalo M. Tavares (II): Entrevista [12 de janeiro de 2005]. **Notícias de Aveiro**. Entrevista concedida a Maria do Rosário Fardilha. Disponível em: <<http://www.noticiasdeaveiro.pt/default.asp?c=entrevista&i=16>> Acesso em: Nov, 2009.

_____. Entrevista a partir de questões elaboradas pelos leitores: Entrevista [dezembro de 2005]. **Editora Caminho** (Editorial). Disponível em: <http://html.editorial-caminho.pt/area_outrasinfos_q1obj_--_3D62799_q236_q30_q41_q5.htm> Acesso em: Nov, 2009.

_____. A literatura também deve sabotar: Entrevista [05 de dezembro de 2004]. Lisboa: **Diário de Notícias**. Entrevista concedida a Maria Augusta Silva.

_____. Gonçalo M. Tavares por Maria João Cantinho: Entrevista [Edição de Janeiro/Fevereiro de 2004]. Lisboa: **Storm-magazine. O Lugar da Cultura**. Entrevista concedida a Maria João Cantinho. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=204&sec=&secn=>> Acesso em: Nov, 2009.

Crítica

ANDRADE, Fábio de Souza. Vagas para leitores. **Jornal Folha de São**

Paulo. Ilustrada. São Paulo. 12 mai 2007.

ANAUATE, Gisela. Grandes navegações pela ficção. **Revista Época.** São Paulo. 28 jul 2008.

ARAÚJO, Luciana. Gonçalo M. Tavares cria local onde vivem personagens inspirados em poetas. **Jornal Folha de São Paulo. Ilustrada.** 16 abr 2005.

ATANES, Alessandro. Os nomes do mal-estar. **Porto Gente.** 23 set 2008. Disponível em: <
<http://www.portogente.com.br/imprimir.php?cod=19550>> Acesso em: Nov 2009.

ATANES, Alessandro. Um bairro chamado literatura. **Porto Gente.** 07 ago 2007. Disponível em: <
<http://portogente.com.br/texto.php?cod=10598&sec=83>> Acesso em: Nov 2009.

AZEVEDO, Estevão. Gonçalo M. Tavares e a banalidade do mal. **IG Cultura [Livros].** 24 jul 2010. Disponível em:
<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/livros/goncalo+m+tavares+e+a+banalidade+do+mal/n1237727180537.html> Acesso em: Jul, 2010.

BARCELLOS, Paula. A loucura do homem sem medo. **Revista Bravo!** São Paulo. Dez 2008.

BARRENTO, João. Llansol e(m) Gonçalo M. Tavares ou do medo criativo. **Espaço Llansol.** Lisboa. 25 mai 2009. Disponível em:
<http://espacollansol.blogspot.com/2009_05_01_archive.html> Acesso em: Nov, 2009.

BENEVIDES, Daniel. Gonçalo M. Tavares escreve parábolas para rir e pensar. **UOL (Entretenimento).** 03 nov 2008. Disponível em:
<<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/livros/resenhas/2008/11/03/ult5668u60.jhtm>> Acesso em: Nov. 2009.

CARONA, Manuela. O Senhor Tavares e a Glória. **UP Magazine [TAP].** 01 mai 2011. Disponível em: http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/goncalo-m-tavares-o-senhor-tavares-e-a-gloria/
Acesso em: Out, 2011.

CARVALHO, Bernardo. Autoconsciente, Tavares disfarça o riso. **Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada**. São Paulo. 21 nov 2009.

COUTINHO, João Pereira. Em fábula desencantada, maldade é uma expressão da fraqueza humana. **Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada**. 17 jul 2010. Acesso em: Jul, 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1707201023.htm> Acesso em: Jul, 2010.

DASSIE, Franklin Alves. Um bairro, uma biblioteca, alguns começos. **Suplemento Literário de Minas Gerais: Dossiê Gonçalves M. Tavares**. Belo Horizonte, Nov/Dez 2010.

FACCIOLI, Luis Paulo. Escritor-camaleão. **Jornal Rascunho**. Curitiba. 05 jan 2010.

GONÇALVES, Antônio. Jerusalém e a presença do mal. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 17 set 2006.

LIMA, Manoel Ricardo de. Os senhores de Gonçalves. **Jornal O Povo. Caderno Vida & Arte**. Fortaleza. 14 jul 2007.

_____. Invenção, filosofia, futebol. **Suplemento Literário de Minas Gerais: Dossiê Gonçalves M. Tavares**. Belo Horizonte, Nov/Dez 2010.

LOPES, Jonas. A vida como encenação. **Digestivo Cultural**. 16 nov 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2102>
> Acesso em: Nov. 2009.

MOURÃO, Luis. Gonçalves M. Tavares: Aprender a Rezar na Era da Técnica. **Fundação Calouste Gulbenkian, secção Recensões Críticas**. Lisboa. 23 jul 2008. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=16>> Acesso em: Nov. 2009.

PINTO, Manuel da Costa. Vigiar e punir. **Jornal Folha de São Paulo. Ilustrada (Rodapé)**. São Paulo. 03 dez 2005.

REAL, Miguel. Viagem à Índia – do ser ao nada. **Plural Pluriel Revue des cultures de langue portugaise**. França. 22 nov 2010. Disponível em:

http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1 Acesso em: Jan, 2011.

SARAMAGO, Victoria. Romance de Gonçalo M. Tavares explora a relação homem-máquina. **Jornal do Brasil. [JB Online]**. 23 jul 2010. Disponível em:

<http://jbonline.terra.com.br/pextra/2010/07/23/e230719540.asp> Acesso em: Jul, 2010.

SCHWARTZ, Adriano. Gonçalo M. Tavares apresenta o seu monólogo do debochado. **Jornal Folha de São Paulo. Ilustrada**. 16 jul 2005.

SCLIAR, Moacir. Loucura com método. **Revista Veja Online**. 23 ago 2006. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/230806/p_122.html> Acesso em: Nov. 2009.

SIMÕES, Eduardo. Autor obsessivo, Gonçalo Tavares atinge maturidade. **Jornal Folha de São Paulo. Ilustrada**. São Paulo. 18 out 2007.

STUDART, Júlia. Um projeto para a dança. **K, Jornal de Crítica**. São Paulo. Dez 2008.

_____. De qualquer modo, dança. **Jornal Diário catarinense, Cultura**. Florianópolis. 01 nov 2008.

_____. A literatura como um corpo alterado. **Suplemento Literário de Minas Gerais**: Dossiê Gonçalo M. Tavares. Belo Horizonte, Nov/Dez 2010.

_____. O corpo desobediente ou uma poética do movimento. **Revista Inteligência**. Rio de Janeiro / São Paulo, p.54 - 61, 2010.

TEIXEIRA, Jerônimo. Uma outra linguagem. **Revista Veja On-line**. Edição 1918. 17 ago 2005. Disponível em:

<http://veja.abril.com.br/170805/p_126.html> Acesso em: Nov. 2009

Dissertações e Teses

CALMON, Nathalia Correa. O milagre do corpo a partir de Jerusalém de Gonçalo M. Tavares. Defesa: 07 de outubro de 2009. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

FREITAS, Maria Ermesinda Falcão Lopes de Freitas. Parábolas do absurdo nos "livros pretos" de Gonçalo M. Tavares. Defesa: setembro de 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa.

MARQUES, Maria Margarida de Araújo e. A (des)aprendizagem do humano em o Reino de Gonçalo M. Tavares. Defesa: 2010. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

WETTMAN, Ariadne Leal. Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento: o riso na série O Bairro, de Gonçalo Tavares. Defesa: 14 de novembro de 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS, Brasil.

DASSIE, Franklin Alves. Cenas e cenários da doença na literatura. Defesa 18 de fevereiro de 2011. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2011. Niterói, RJ, Brasil.

Artigos publicados em periódicos

COELHO, Rui Pina. Teatro português contemporâneo: O estranho caso do romancista e dos livros pretos que ele escreveu. **Revista Sala Preta 9. Revista da Ppg em Artes Cênicas, USP – ECA.** 2009.

COSTA, Erick Gontijo. O mundo em ruínas: as zonas cinzentas na escrita de Gonçalo Tavares. **Revista Kaliópe.** São Paulo, ano 6, n. 12, p.101-106. Ago/dez 2010.

DASSIE, Flanklin Alves. Notas sobre escritura e doença em Gonçalo M.

Tavares. **Revista Icarahy**. n. 5. UFF. 2011.

GONÇALVES, Maria Madalena. Treinar o olhar sobre as coisas do mundo: representação do acontecimento e da circunstância em O Sr. Calvino de Gonçalo M. Tavares. **Cadernos PAR**. N.º 01. p. 12-25. 2006.

LEAL, Ariadne. O problema é se eu morro”: fazendo “a voz da experiência” ser ouvida antes do próximo descarte-análise de O Senhor Henri e O Senhor Valéry, de Gonçalo Tavares. **Revista Nau Literária**. v. 4, n. 1. Dossiê: literatura, oralidade e memória (UFRGS). Jan/jun 2008.

PINTO, Madalena Vaz. Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos. **ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 3, nº 4, Abril 2010.

SILVA, Natália Ubirajara. Entre a memória e o esquecimento: a representação da dor em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares. **Revista Nau Literária - Dossiê: literatura, oralidade e memória** (PPL-LET-UFRGS). Porto Alegre - RS. V.4. N.1. Jan/Jun 2008.

SOUZA, Alexandre Oliveira de. Gonçalo M. Tavares: outro poeta-dramaturgo? **Revista Itinerários – Revista de Literatura (UNESP)**, Araraquara, n. 32, p.161-162, jan./jun. 2011.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Gonçalo M. Tavares e a cena de leitura: reescrever como gesto. **Revista Crioula (USP)**. São Paulo - SP. N.5. Maio de 2009.

WETTMAN, Ariadne Leal. “O problema é se eu morro”: fazendo “a voz da experiência” ser ouvida antes do próximo descarte - análise de O Senhor Henri e O Senhor Valéry, de Gonçalo Tavares. **Revista Nau Literária - Dossiê: literatura, oralidade e memória** (PPL-LET-UFRGS). Porto Alegre. V.4. N.1. Jan/Jun 2008.

Trabalhos apresentados, publicações em eventos

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “A grande barbárie é a

infidelidade do homem à sua própria humanidade” – a propósito de Jerusalém, de Gonçalo Mendes Tavares. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. 13 a 17 de julho de 2008. **Tessituras, Interações, Convergências, USP** – São Paulo, Brasil.

_____. A memória do Holocausto em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares. In: Colóquio O Vigor Memorialístico e Ecológico do Literário. UFRJ (Faculdade de Letras). 14 a 16 de abril. SOARES, Angélica Santos; TORRES, Maximiliano (Org.). Rio de Janeiro, Brasil.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Gonçalo M. Tavares e o testemunho (a experiência-limite). In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. 13 a 17 de julho de 2008. **Tessituras, Interações, Convergências, USP** – São Paulo, Brasil.

_____. Clarice Lispector e Gonçalo M. Tavares: a biblioteca herdada, o desvio da história. In: VIII Seminário Internacional de História da Literatura. 2009. PUC – RS, Porto Alegre, Brasil.

_____. Gonçalo M. Tavares: Projeto para uma poética do movimento. In: **Travessias Poéticas: Brasil & Portugal**. III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária – Poesia Contemporânea, 2010. PUC. São Paulo, Brasil.

_____. O corpo desobediente e as esferas animadas na literatura de Gonçalo M. Tavares. **I Fórum de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários e Culturais – NELIC**, 2010. UFSC, Florianópolis – SC, Brasil.

_____. Corpo, escultura, movimento. **V Encontro XYZ**. Julho de 2011. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. [a partir do "Livro da Dança", de Gonçalo M. Tavares].

_____. Gonçalo M. Tavares: escrita, ensaio e corpo alterado. **I Seminário dos Alunos da Pós-Graduação em Literatura da UFSC**. Agosto de 2011. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

Livros, capítulos de livros

STUDART, Júlia Vasconcelos. O livro do Bairro: algo de Gonçalo M. Tavares In _____. **Livro Segredo e Infâmia**. Florianópolis: Editora da Casa, 2007.

_____. O impacto da impressão, as breves notas. Caderno de apresentação do livro **Breves Notas**, de Gonçalo M. Tavares. Florianópolis: Editora da Casa/EDUFSC, 2010.

_____. Senhor Henri: absinto e reticências In: **Senhor Henri**. Lisboa: Editora Boca/Teatro Municipal da Guarda, 2011, v.1, p. 11-15.

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

HIPOLITO, Fernando M. Domingues (Coordenação). **Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares**. Lisboa, 2009.