

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA**

NATANAEL PERES FERNANDES

*A vibração da paisagem e a nova ci(vili)dade em Uma menina está perdida no século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares*

**Versão corrigida**

São Paulo  
2021

**NATANAEL PERES FERNANDES**

*A vibração da paisagem e a nova ci(vili)dade em Uma menina está perdida no século à procura do pai, de Gonçalo M. Tavares*

**Versão corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa)

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Jacoto.

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F363v      Fernandes, Natanael Peres  
A vibração da paisagem e a nova ci(vili)dade em  
"Uma menina está perdida no século à procura do pai",  
de Gonçalo M. Tavares / Natanael Peres Fernandes;  
orientadora Lilian Jacoto - São Paulo, 2021.  
143 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.  
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Gonçalo M. Tavares. 2. Literatura Portuguesa  
Contemporânea. 3. Biopolítica. 4. Ética. 5.  
Coletividade. I. Jacoto, Lilian, orient. II. Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Ciência e Concordância do/a orientador(a)**

**Nome do aluno:** Natanael Peres Fernandes

**Data da defesa:** 06/10/2021

**Nome da Prof.<sup>a</sup> orientadora:** Lilian Jacoto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 20/12/2021.



---

*Assinatura da Orientadora*

FERNANDES, Natanael Peres. *A vibração da paisagem e a nova ci(vili)dade* em “Uma menina está perdida no século à procura do pai”, de Gonçalo M. Tavares. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura Portuguesa).

Aprovado em: 06 de outubro 2021

### **Banca examinadora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Jacoto

**Instituição:** USP

**Presidente**

**Assinatura:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos

**Instituição:** UFMS

**Julgamento:** Aprovado

**Assinatura:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Elisa Rodrigues Moreira

**Instituição:** UPM

**Julgamento:** Aprovado

**Assinatura:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

**Instituição:** UFF

**Julgamento:** Aprovado

**Assinatura:**

*À Deda e ao Tutu que me impulsionaram a seguir  
diante da dor, por mim e por eles.*

## AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento sempre será à minha mãe: mulher pobre, negra e nordestina, que veio para São Paulo em busca de uma vida minimamente digna, que sempre acreditou na Educação como remédio para a desigualdade e que, mesmo depois de 29 anos de meu nascimento, segue gestando vida em mim, dia após dia. À dona Fran, toda minha vida.

Ao meu pai, Antônio Luiz, exemplo de honestidade e correção, foi com ele que primeiro aprendi a ter curiosidade pelo mundo e sede pelo saber. Às minhas irmãs e ao meu irmão, Francisca (*Deda*), Nathália e Benjamin, portadores do mistério dos vínculos familiares, que eu possa ser metade do super-herói que eles veem em mim. À Beatriz e ao Isaac, sobrinhos que, de alguma forma, me ensinam a paternidade. À Maria José (*Dona Mazé*), a única vovó que tive a oportunidade de conhecer e que sempre olhou para mim de modo singular. À Madalena, “mãe-drasta” responsável por reaproximar-me afetivamente de meu pai e dona dos melhores bolos. Às minhas madrinhas, Maria Erontilde e Elisabeth Maciel, e ao meu padrinho, Luís Paulino, por cada um, a seu modo, acreditar em mim e me impulsionar a ser mais e melhor.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Jacoto por todos os ensinamentos, não só acadêmicos, mas também sobre como enxergar a vida e posicionar minha existência nela e, mais do que tudo, por ser a orientadora mais respeitosa que eu poderia ter, que continuou tentando me buscar mesmo diante de todas as minhas negativas.

Ao Prof. Dr. Marcos Natali e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Elisa Rodrigues Moreira, pela leitura atenta e delicada e pelas sugestões feitas no exame de qualificação para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Luiz Melques, primeiro pela amizade tão pura e pela leitura deste texto e comentários sempre carinhosos. À Leda Rocha pela revisão e por ser minha “gramática ambulante”. À Bruna Mota e à Bianca Manoel, parceiras de profissão e irmãs de vida, pelo cuidado quase diário nos últimos anos. Ao Tássio Cavalieri e à Gabriela Stelluti, por, mesmo longe, não deixarem o afeto e a admiração mútua amainarem. E à Jacielle Silva, Nayana Aliberti, Patrícia de Souza e Vivian Borges, as primeiras a me ensinarem o valor profundo da amizade que perdura no tempo.

Às professoras Sônia, Marina, Adelina e Érika, por acreditarem naquele menino que tinha medo de sonhar e confiar em si mesmo, e por serem o exemplo de professor que busco seguir cotidianamente.

Ao Arthur Costa (*Tutu*) pelo amor silencioso dos gestos.

À Sandra Oliveira, à Priscila Gengo e à Teresa Hipólito, por serem líderes inspiradoras e extraírem de mim o melhor profissional que posso ser. E, representados por ela, a todos os colegas e amigos do Colégio Anglo Morumbi.

À Bella e ao Billy, por me ensinarem o respeito devido aos animais e evidenciar a animalidade intrínseca a todos nós.

*Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas.*  
(Ricardo Piglia)

## RESUMO

FERNANDES, Natanael Peres. *A vibração da paisagem e a nova ci(vili)dade* em “Uma menina está perdida no século à procura do pai”, de Gonçalo M. Tavares. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Em *Uma menina está perdida no século à procura do pai* ([2014] 2015), o escritor português Gonçalo M. Tavares coloca em um cenário opaco da Europa pós-guerra a menina Hanna, que procura seu pai, e Marius, homem que decide ajudá-la, de modo que os dois partem para uma aventura errática que se mostra, a um só tempo, inócua e reveladora. Propondo caminhos de leitura para essa narrativa, o presente trabalho inicia-se com a *cosmografia* da obra de Tavares, objetivando demonstrar sua profusão literária, seus vários universos textuais e seu método de escrita. Avançando, sugerimos que o romance ora analisado ocupa um espaço intermediário entre as séries tavianas *O Reino* e *O Bairro*, de modo a (re)estabelecer uma *cidade*. E, chegando ao *corpo*, discutimos a representação das diversas personagens que compõem o quebra-cabeça que é a obra aqui analisada e como seus *éthos* se relacionam com os protagonistas, revelando camadas diversas de uma humanidade que, apesar de ferida, ainda resiste e emana vida. Ao fim do caminho de leitura, apontamos então para uma nova proposta de civilidade a partir deste romance de Gonçalo M. Tavares. Em nosso percurso, apoiamos-nos em teorias sobre o ensaio e o fragmento (com Barrento e Blanchot), a memória (a partir de Benjamin, Buescu e Gagnebin) e a questão urbana (considerando Bresciani e Lefebvre), bem como noções advindas do campo da Ética, como alteridade, constituição do sujeito, coletividade, afeto e biopolítica (contando com as vozes de Agamben, Arendt, Deleuze e Guattari, Derrida, Foucault e Sloterdijk) e, além disso, a própria obra de Gonçalo M. Tavares também como suporte teórico.

**Palavras-chave:** Gonçalo M. Tavares – Literatura Portuguesa Contemporânea – Biopolítica – Ética – Coletividade

## ABSTRACT

FERNANDES, Natanael Peres. *The vibration of the landscape and the new ci(vili)ty* “A Girl is Lost in her Century in Search of her Father”, by Gonçalo M. Tavares. 2021. 143 s. Dissertation (Master’s degree) – Postgraduate Program in Portuguese Literature, Department of Classical and Vernacular Literature, Faculty of Philosophy, Literature and Human Sciences, University of São Paulo, 2021.

In *A Girl is Lost in her Century in Search of her Father* (2014), the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares places the girl Hanna in an opaque post-war European setting. She is looking for her father and throughout the narrative finds Marius, the man who decides to help her. Together they set out on an erratic adventure that proves itself to be at the same time innocuous and revealing. The present work proposes ways of reading this narrative and begins with Tavares’s *cosmography*, aiming to demonstrate his literary profusion, his various textual universes, and his writing method. Moving forward, we suggest that the novel analyzed here occupies an intermediate space between Tavares’s series *The Kingdom* and *The neighborhood* in order to establish a *city*. And, coming to the *body*, we discuss the construction of the various characters that make up the puzzle that is the work analyzed here and how their * thos* relate to the protagonists, revealing different layers of a humanity that, despite being wounded, still resists and emanates life. At the end of the reading path, we point to a new proposal of civility based on this novel by Gonçalo M. Tavares. Throughout the dissertation, we rely on theories about the essay and the fragment (with Barrento and Blanchot), the memory (from Benjamin, Buescu and Gagnebin) and the urban issue (with the theories of Bresciani and Lefebvre), as well as general notions borrowed from the field of Ethics, such as otherness, subject constitution, collectivity, affection, and biopolitics (from Agamben, Arendt, Deleuze and Guattari, Derrida, Foucault and Sloterdijk) and, in addition, the work of Gonçalo M. Tavares also as a theoretical support.

**Keywords:** Gonçalo M. Tavares – Contemporary Portuguese Literature – Biopolitics – Ethics – Collectivity

# Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
<b>CAPÍTULO I:</b>	
A COSMOGRAFIA DE GONÇALO M. TAVARES .....	12
<b>O território textual de pertença</b> .....	15
<b>1.1. Fragmentos</b> .....	19
<b>1.2. Mapas</b> .....	29
<b>1.3. Labirintos</b> .....	36
<b>CAPÍTULO II:</b>	
NEM <i>REINO</i> , NEM <i>BAIRRO</i> : A <i>CIDADE</i> .....	46
<b>2.1 O que (não) ficou no Reino</b> .....	47
<b>2.1.1 O reino de Hanna</b> .....	53
<b>2.2 O que se recupera do Bairro?</b> .....	62
<b>2.2.1 Fragmentos de cidade</b> .....	67
<b>2.3 A cidade nebulosa</b> .....	71
<b>2.3.1 A cidade, então, neste século</b> .....	76
<b>2.3.2 Modos de habitá-la: a cidade como experiência coletiva</b> .....	82
<b>CAPÍTULO III:</b>	
A <i>DEFICIÊNCIA</i> COMO NOVA POSSIBILIDADE DE (R)EXISTÊNCIA.....	86
<b>3.1 Apesar de tudo, o corpo resiste</b> .....	86
<b>3.1.1 Acolher nossa animalidade e nossa deficiência</b> .....	89
<b>3.1.2 Estar no mundo, posicionar e modificar o corpo</b> .....	101
<b>3.2 O resto: espetáculo do corpo</b> .....	107
<b>3.2.1 A cabeça: O sorriso, o olhar e a memória</b> .....	109
<b>3.2.2 O dorso e os membros: o corpo (re)age</b> .....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VIBRAÇÃO COLETIVA.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	130
<b>a. Do autor:</b> .....	130
<b>b. Sobre o autor:</b> .....	132
<b>c. Geral</b> .....	135

## INTRODUÇÃO

O percurso do qual resulta o presente trabalho começou a ser trilhado ainda em 2013, portanto, antes mesmo da publicação de *Uma menina está perdida no século à procura do pai* ([2014] 2015)<sup>1</sup>, que é o objeto da presente análise. Um primeiro convite para conhecer a obra de Gonçalo M. Tavares, através de *O Bairro*, fora feito pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Jacoto, na disciplina de *Literatura Portuguesa IV*, do curso de Letras da FFLCH/USP. O primeiro contato tornou-se, pois, convívio e resultou em uma Iniciação Científica cuja proposta era de que, em *O Bairro* a centralidade do “Sr. Borges” não era apenas física, mas também paratextual. Desde então, a intimidade com a obra de Tavares tendeu a aumentar (mesmo que com momentos de arrefecimento). Logo, esta Dissertação busca organizar tal relação, de forma a reunir os afetos estabelecidos ao longo dos anos em um texto que, apesar de errático, almeja chegar a um ponto em que *ligações* (para usar uma expressão cara a Gonçalo) ainda sejam possíveis.

Foquemos, então, nessas ligações: em *Uma menina...*, um dos protagonistas, Marius, tem dois “pesadelos” ao longo do enredo. No primeiro deles<sup>2</sup>, sonha com grupo de crianças com Trissomia 21 que estão a desenterrar alguma coisa, a princípio, incerta, mas com dimensões colossais, de modo que ele já fica surpreso com o fato “[...] de aqueles rostos estranhos, quase idênticos, terem, afinal, atrás de si, na sua base, um corpo capaz de movimentos tão exactos”. O sonho segue e as crianças “[...] continuaram a escavar como se tivessem pouco tempo para revelar o que estava prestes a ser revelado — e os seus rostos pareciam não denotar qualquer esforço. Havia uma pressa em todos aqueles movimentos e a sensação era de que tentavam fazer tudo antes de serem descobertos”. Com o avanço da escavação, finalmente, Marius descobre que se tratava de uma *igreja* que emanava uma “beleza estranha” e uma luz muito forte vinha de dentro dela, sincronizada com “[...] a força que a luz do sol deixava escapar”. Concluídos os trabalhos, os garotos correm alvoroçados para acessar o templo, de forma que alguns entram pelas janelas e outros, ainda, circundam a construção *à procura* de alguma porta traseira. O *sonho* torna-se, de fato, *pesadelo* quando um “ruído monstruoso” toma conta do lugar e, com Marius, descobrimos que este “[...] era o ruído da terra, que rodeava a cova a cair” de forma que: “[...] em poucos segundos tudo terminou: o brutal ruído da terra a voltar para o local de

---

<sup>1</sup> Por economia do discurso, a obra será referenciada apenas como “*Uma menina...*”.

<sup>2</sup> O capítulo chama-se justamente “Um pesadelo” e está nas p. 117-120.

onde fora retirada confundia-se com uma ou outra voz [...]. A igreja foi assim engolida de novo. E aí, então, deixei de ouvir, em definitivo, a voz dos meninos”.

Começamos optando por citar tal cena porque ela reflete, pelo negativo, a leitura aqui proposta para esse romance de Gonçalo M. Tavares: modos de transformar nossos *pesadelos*, se não em *sonhos*, ao menos em possibilidades de existência humanamente dignas e pautadas por uma ética do respeito à diversidade na qual não deixamos de ouvir as vozes que, apesar de sistematicamente minorizadas e reduzidas, ainda clamam (e gritam). Marius é um homem em fuga (não sabemos do que), o qual, em seu trajeto, encontra uma menina (Hanna, a outra protagonista) com Síndrome de Down (ou “Trissomia 21”) sozinha na rua e à procura do pai. Por algum motivo que desconhecemos, o homem decide ajudá-la e os dois partem rumo a uma Berlim pós-guerra, única pista sobre o paradeiro do tal pai. Desse ponto, o texto desenvolve-se de modo que o caminho dos dois é atravessado por uma série de personagens em alguma medida *traumatizados* que, não ajudando na solução do mistério sobre o paradeiro do pai da menina, servem para refletirmos sobre um motivo maior: como sobreviver em um mundo destruído. E, aos poucos, observamos que a narrativa não é sobre a (r)existência de Hanna, mas sobre a nossa própria condição humana, sendo a menina tão somente um arquétipo hiper-realista de nossa condição: enquanto na humanidade dela sobra um cromossomo, na nossa falta... e falta muita coisa.

Assim sendo, o primeiro capítulo busca apresentar um panorama da obra de Gonçalo M. Tavares, no sentido de demonstrar sua profusão, seus vários universos de escrita e como, por contágio, eles influenciam no romance analisado. Conhecendo as “fichas de aprendizagem” da menina, observamos criticamente esse método de ensino, enquanto redutor da complexidade humana. E, ao sair no comboio com eles, comentamos a “arquitetura” da obra tavariana (através dos conceitos de *fragmento*, *mapa* e *labirinto*), problematizando-os e discutindo as possibilidades de guiar-se no século de Hanna (que também é o nosso). Para tanto, analisaremos algumas ideias apresentadas por Fried Stamm a Marius no trem e, após a chegada a Berlim, discutiremos os “hotéis” (tanto o de Raffaella e Moebius quanto o de um conto homônimo de Tavares). Assim, a partir de tais textos, comentaremos as características discursivas (o conteúdo) que permeiam a obra, como os espaços, a ambientação, os estranhamentos, a memória do Holocausto, a doença, o trauma etc. E, não abandonando o método (a forma) da literatura tavariana, traçaremos algumas hipóteses de leitura sobre a escrita fragmentada, o tom ensaístico, a divisão em “cadernos”, a oscilação do foco narrativo, o convite de diversas vozes (inclusive do leitor) ao texto, a escrita asséptica (sem juízo de valor), o texto com suas vias abertas, dentre outros.

Avançando na leitura, no segundo capítulo, sugerimos que o romance ora analisado ocupa um espaço intermediário entre as séries tavianas *O Reino* e *O Bairro*, de modo a estabelecer uma *cidade* possível, a exemplo de sua “taxonomia”, presente nos *Cadernos* de Tavares. Na discussão, enfatizaremos o “oxigênio” dos *livros pretos*, espaço textual mais lodoso de Gonçalo M. Tavares e, em paralelo a isso, será proposto algum sentido de esperança, propiciado a partir das *vizinhanças* comumente estabelecidas nos *bairros*, e que em nosso objeto de análise emana dos *encontros afetuosos* que ocorrem ao longo da narrativa e dos quais Hanna, “a cheia de graça”, é o vetor de contágio. Finalizamos, então, tratando do conceito nebuloso que é a *cidade*, discutindo a simbologia física e afetiva atrelada a ela e propondo *uma* cidade possível no século XXI, que, apesar de tudo, ainda emana vida de seu terreno maculado.

E, tendo passado pelo *universo* tavianiano e pela *cidade* construída textualmente por ele, refletiremos sobre o *corpo* nesse ambiente, de forma a observar com o ser vivo pode ocupá-lo. A partir da tese central de Luís Mourão sobre o “homem deficiente”<sup>3</sup>, a discussão girará em torno não só de Hanna, mas também a partir das diversas personagens que compõem o quebra-cabeça que é a obra e como esses *ethoi* relacionam-se (e modificam-se) uns aos outros. Por isso, discorreremos sobre a ferida ética do Holocausto (que a todos nos atinge); o imperativo dos projetos de não-esquecimento; a relação do homem com o animal; a importância de acolhermos as faltas e as deficiências de um corpo que, embora ferido, resiste emanando potência; e, ainda, sobre a necessidade da abertura do corpo para o outro, com base em uma ética relacional de respeito e acolhimento das diferenças e da coletividade.

Com esse trajeto, esperamos que, ao fim do percurso, nos reconheçamos, *num tropeço*, como Marius em seu segundo pesadelo<sup>4</sup>:

[...] tropeçara, o que fora aquilo?, sei que caí com um enorme estrondo no chão e que, ao levantar-me, olhei à volta e estava num mundo habitado unicamente por pessoas com trissomia 21 que me chamavam, simpaticamente, para brincar comigo, para me agarrarem, e só muito tempo depois, quando por acaso me cruzei com um espelho, reparei que eu próprio, com a queda, adquirira as feições típicas de alguém com essa deficiência [...] e lembro-me perfeitamente de que naquele momento gostei de algo que aconteceu e até me ri muito — mas não consigo lembrar-me de quê.

Isto é: que possamos nos ver a todos como deficientes, abrindo-se uns aos outros e sorrindo na diversidade de existências e afetos que o espaço e o corpo, apesar de tudo, ainda nos permitem, de forma que consigamos também rir (e, quem sabe, não nos esquecer disso).

---

<sup>3</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 137-158.

<sup>4</sup> Cujo capítulo chama-se “Marius” e é narrado entre as p. 181-182.

## CAPÍTULO I: A cosmografia de Gonçalo M. Tavares

*...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.*

**Do rigor na ciência**  
Jorge Luís Borges (In. *O fazedor*).

Imaginemos uma caixa cheia de fichas de cartolina datilografadas, que dão orientações a seu portador e interroga a quem as lê sobre diversas áreas, digamos, de *performance* de uma pessoa no mundo, como “alimentação, higiene, mobilidade, saúde e segurança, motricidade global e fina, linguagem”. Compulsando seus ficheiros, encontramos questões tais como “Dizer a cor dos olhos e do cabelo”, além de metas como “Reconhecer sinais indicadores de perigo” e “Deixar cair e voltar a agarrar um objecto”<sup>5</sup>. De partida, esse caixa já pode causar algum estranhamento, mas podemos considerar, por exemplo, que ela apenas guarda indicações para algum exercício cênico-teatral, ou mesmo, que sejam cartas pertencentes a um desses diversos jogos que têm como pressuposto um conjunto de ações a serem praticadas por seus participantes. Agora, observemos mais algumas perguntas dessa caixa, “relativas ao Bem-Estar Emocional”:

- Costumas rir-te?
- Ficas feliz muitas vezes? Quando?
- És vaidoso/a?
- És tão bonito como as outras pessoas?

E, por fim, questões acerca das “Relações Interpessoais”:

- Tens um melhor amigo?
- Tens namorado? Quem?
- Gostas mais de estar em casa ou no Centro de reabilitação?
- Tens amigos fora do Centro?
- Costumas ir às festas de anos?<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>Uma menina..., p. 14-17.

<sup>6</sup> Idem, p. 178.

Bem, se até então era possível encontrar justificativas mais brandas para o artefato, a partir desta perquirição, o desassossego provavelmente se instaura. As fichas com metas e questões – que mais parecem ter sido retiradas da anamnese de um psicoterapeuta – na verdade formam a caixa de “APRENDIZAGEM DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA MENTAL” que pertence à menina Hanna, uma das protagonistas do romance *Uma menina está perdida no século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares<sup>7</sup>. Logo, esse método visa ensiná-la desde hábitos de higiene pessoal – como ir ao banheiro por iniciativa própria – até a estabelecer juízos de valor sobre sua própria aparência.

Como o nome de sua caixa deixa antever, Hanna possui uma deficiência: nasceu com Trissomia 21 (também conhecida como *Síndrome de Down*) e, por isso, requer cuidados específicos. Mesmo assim, não há como não se considerar a pretensão, no mínimo, audaciosa dessa técnica de ensino: reduzida a termo, a lógica ali estabelecida sugere que a complexidade humana, com todas as suas variantes de intensidade, contexto e possibilidades, pode ser *encaixada* em fichas e *encaixotada* em um único dispositivo. Este termo, inclusive, na acepção de Agamben, parece dar conta do que realmente pretende a tal caixa: “[...] capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”<sup>8</sup>. Se, em si, a vida da menina não está condicionada a essa lógica, certamente suas condutas no mundo estão, pois os “ensinamentos” das fichas nada mais são do que formas de modelar e controlar o *excesso* de humanidade que Hanna tem (principalmente ao se considerar que a “Trissomia 21” se caracteriza justamente pela presença de três cromossomos 21 – no lugar de dois, como é o típico nas células humanas).

Pois bem, é assim que, juntamente com Marius (o outro protagonista da história), encontramos a menina já na primeira página da narrativa: Na rua, sozinha e segurando uma caixa com as fichas. Com a aproximação, Hanna entrega uma delas a ele:

“FORNECER OS SEUS DADOS PESSOAIS

- 1 — Dizer o primeiro nome
- 2 — Dizer se é rapaz ou rapariga
- 3 — Dizer o nome completo
- 4 — Dizer o nome dos pais e irmãos
- 5 — Dizer a morada
- 6 — Dizer em que escola anda
- 7 — Dizer a idade

---

<sup>7</sup> Para melhor funcionalidade, a partir de agora, no corpo do texto faremos referência a obra apenas como “UMEP”.

<sup>8</sup> In. “*O amigo & O que é um dispositivo?*”. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014, p. <sup>39</sup>.

8 — *Dizer o dia e o mês de aniversário*<sup>9</sup>

9 — *Dizer a cor dos olhos e do cabelo*<sup>10</sup>

Marius faz então as perguntas e obtém resposta para algumas delas (1, 2, 7, 8 e 9). Para as demais, justamente as que possibilitariam algum tipo de identificação dos vínculos de Hanna, a única resposta que a *rapariga* sabe (e talvez possa) dar é “não”. Esta *não-resposta* já prenuncia o *negativo* da humanidade que ela representa, e que vamos conceber ao longo da história. Negativo, porém, que tem o poder de positivar (como na lição matemática básica: - com - é +) e, a esse respeito, na partida Marius já percebe um sinal: “Os seus *nãos* eram simpáticos – como se fossem sins”<sup>11</sup>, que se confirma depois: “[...] o mundo se mantém o mesmo para todos, mas **a ela sobrava mundo** e a nós por vezes faltava”<sup>12</sup>, constando a “excessividade” que a menina representa. Além disso, há de se chamar a atenção para o fato de que é incômodo esse excesso de humanidade “simpática”: não só para Marius, mas também para nós, enquanto leitores já acostumados com a falta de afetos gratuitos e singulares (na vida talvez até mais do que na literatura).

Agora, falando em partida, o encontro de Marius e Hanna provoca a força de atração gravitacional na qual orbitará esta narrativa de Gonçalo M. Tavares: dois protagonistas ligados por motivos paradoxais, ela desejando encontrar alguém; ele almejando esconder-se. Assim pois, conforme comenta Jacoto:

Uma menina perdida que procura o pai convoca sentidos de abandono, carência e orfandade — é já uma imagem saturada de fragilidade [...]. Capturada por seu apelo, a compaixão do leitor aumenta quando, logo no primeiro capítulo, ele descobre que a menina é portadora de Trissomia 21, ou Síndrome de Down. Ela é encontrada pelo narrador-personagem Marius, um homem solitário que está em fuga, mas que, por compaixão ou curiosidade, interrompe a velocidade urbana para lhe dar atenção. Feitas as perguntas essenciais, fica a saber que a menina se chama Hanna e que, apesar de aparentar quinze ou dezasseis anos, não é capaz de dar nenhuma informação relevante sobre si própria — apenas que está à procura do pai.<sup>13</sup>

É interessante, a partir desta anotação, observar como o livro já começa impregnado de precariedade, tanto do ponto de vista de informações, ao começar *in media res*, como do ponto de vista da representação dessas personagens, que não se vinculam a nada nem a ninguém, e

<sup>9</sup> Um dado curioso: A esta pergunta Hanna responde “12 de outubro” e nesta mesma data foi fundada, em 1949, a República Democrática Alemã (RDA, também conhecida como *Alemanha Oriental* ou *Comunista*).

<sup>10</sup> *Uma menina...*, p. 11-12; grifos do autor.

<sup>11</sup> Op. Cit., p. 12; grifos do autor.

<sup>12</sup> Op. Cit., p. 47; grifos meus.

<sup>13</sup> JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 9.

talvez por isso mesmo conseguem encontrar um ao outro, no espaço de suspensão que são suas existências em uma era de extremos (para aludir a Hobsbawm<sup>14</sup>): ela extrema pelo positivo, ele pelo negativo e os dois tentando resistir às consequências ainda vigentes de uma catástrofe que parece ter ocorrido recentemente. E, ainda sobre essa cena inicial, também afirma Luís Mourão: “Pouco ou quase nada sabemos de concreto sobre o passado destas personagens, elas aparecem perante nós verdadeiramente *in medias res*, e pelo tempo de um romance, pelo breve tempo deste romance, caminham em ligação — e depois o romance acaba”<sup>15</sup>. Por este comentário, temos antecipados o início e o fim da narrativa: para preencher (ainda que em parte) suas próprias lacunas, Marius toma para si a *quête* do romance – já anunciada no título – e assume a responsabilidade de encontrar (ou ao menos *procurar*) o pai de Hanna junto com ela, acreditando que a busca “é de tal importância que, *per se*, vale o esforço e os riscos que correrão”<sup>16</sup>. Com isso, os dois iniciam sua trajetória “que é, ao mesmo tempo, lúdica e fatal, física e transcendente”<sup>17</sup> em um território simbólico construído de maneira calculada por seu escritor-arquiteto que conhece o século (ou a *era*) em que deambulam seus personagens.

## O território textual de pertença

Enquanto embarcarmos juntamente com Hanna e Marius no comboio que (n)os levará ao principal sítio de suas investigações, alguns subsídios para o trajeto se fazem necessários para conhecermos – ainda que parcialmente – o *planisfério*<sup>18/19</sup> no qual UMEP está inserido. É

---

<sup>14</sup> HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>15</sup> Cf. MOURÃO, Luís. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 150.

<sup>16</sup> In: JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 10.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>18</sup> O termo aqui não é imotivado: a ideia de uma representação planificada de um fenômeno multifacetado, que remonta aos cartógrafos da Idade Média, parece bastante articulável numa obra tão caleidoscópica. Inclusive, esse é o nome dado ao posfácio (se assim pode ser chamado) que acompanha a épica tavariana *Uma Viagem à Índia* (2010). Sob o título de “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, o pós-escrito, elaborado pelo coletivo de artistas plásticos “Os Espacialistas”, propõe uma organização/resumo dos *Cantos* a partir de retas acompanhadas de letras (na vertical) e números (na horizontal), formando um plano. Este, por sua vez, é preenchido por linhas que descendem dos números, estendendo-se até o nível de determinada letra, e são encerradas por um ponto(-chave) acompanhado de uma palavra-símbolo que sintetiza cada uma das instâncias que formam os X *Cantos* da épica (ou seja: um ponto de interseção na *latitude* e *longitude* da obra). Sobre esse “itinerário” e a força potencializadora de leitura que oferece, cita-se a tese de Kim Amaral Bueno: *Subversões épicas: Gonçalo M. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência*. 2017. 169 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

<sup>19</sup> Há de se ressaltar, é claro, que esta imagem não exclui – pelo contrário, se soma – a do *Atlas*, tão cara ao autor e que também comentaremos.

conhecida, pois, a vastidão que caracteriza a literatura já publicada de Gonçalo M. Tavares, assim como também é manifesta sua profusão de escrita, não são poucas as vezes que, em busca de uma referência específica, seu leitor topa com um novo título publicado ou com textos dispersos em coletâneas, revistas, *sites* etc. Portanto, seu espaço-textual é amplo, múltiplo e certamente não aleatório: a arquitetura do mundo-escrito, por semelhanças ou contrastes, acaba por cruzar todos os lugares de sua obra.

Sabemos, assim, que (tentar) “apresentar” de modo generalizante a produção desse autor é um trabalho de Sísifo. Tal atitude provavelmente alcançaria a mesma presunção do método de aprendizagem utilizado por Hanna (constatada por Marius):

[...] como isto era difícil, não apenas para um deficiente mental, mas para todos os seres humanos, para todos os seres vivos — “indicar a parte do corpo que dói”. Naquele momento, por exemplo, havia nele, Marius, uma dor não física, um claro incômodo; dor, portanto, mas não localizável, não havia anatomia para isto [...].<sup>20</sup>

Logo, com a consciência de que não há uma “anatomia” unívoca para o território textual aqui discutido, e sem o desejo de *cortar em partes*<sup>21</sup> esse terreno (o que acarretaria desfazer suas ligações), assumiremos com Marius o incômodo do não totalmente localizável. Assim sendo, a proposta, neste momento, não é *esquematizar*, como um recurso tão-somente visual, a produção tavariana, pois, segundo o próprio autor: “Se um livro é reduzível a um diagrama, é porque o diagrama é ampliável até dar origem a um livro. Tudo que é reduzível tem o tamanho da redução. **Se um texto é reduzível a um diagrama, para quem apresentar um texto?**”<sup>22</sup>. Sob essa perspectiva, da mesma forma que não é produtivo diminuir um texto, não parece ser fértil reduzir toda uma obra a esquemas estéreis, sobretudo uma tão prolífica.

Fazendo, pois, um outro caminho, pretende-se traçar algumas das linhas gerais que parecem atravessar todos os nichos de sua produção: dada a impossibilidade de desenhar-se algum tipo de planta para percorrer esse labirinto (meta)textual, a ideia é oferecer *frases* que funcionem como norte, tendo em vista que “Cada frase deverá ser um diagrama: o concentrado de uma **explosão** e de uma **implosão**”.<sup>23</sup> Dito de outra forma e recuperando a epígrafe<sup>24</sup> do presente

<sup>20</sup> TAVARES, Gonçalo M., *Uma menina....* São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 15.

<sup>21</sup> Assumindo aqui a etimologia da palavra (cf. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012, p. 639).

<sup>22</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre Literatura-Bloom* – Dicionário Literário. Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer Literatura. Lisboa: Relógio d’Água, 2018, p. 25; grifos meus.

<sup>23</sup> Op. Cit. (grifos meus).

<sup>24</sup> Inclusive, a partir desse trecho de Borges, comenta Luis Alberto Brandão: “Toda cartografia pode ser entendida como ficcional, não conforme a lógica que opõe real e imaginário, mas, ao contrário, porque agrega fatores de

capítulo: considerando o mapa já em ruínas, em que cada pedaço (assim como cada livro) é um concentrado único e potente em energia atrativa e retrativa, percorreremos, como um nômade que volta a um reino há muito visitado, locais de (nossa) memória na obra de Gonçalo M. Tavares com os quais UMEP parece dialogar para, então, chegar em sua *cidade*.

\*\*\*

*Fragmentos, labirintos, mapas*: três substantivos aparentemente desconexos, mas que, em Gonçalo M. Tavares, têm vidas próprias. Em ordem contrária, por meio de *mapas* (dos mais diversos), é possível percorrer os *labirintos* compostos pelos *fragmentos* de sua obra de modo a construir **algum** sentido possível de leitura. O mapa, é claro, vai definir o trajeto (por vezes errático), porém, involuntariamente ao caminho trilhado, o leitor se defrontará com trilhas ca-leidoscópicas, até porque pode possuir um mapa “errado”:

- Um homem está numa cidade e orienta-se pelo mapa de outra cidade.
- Sim?
- E esta é uma forma original de estar perdido: orientamo-nos por um mapa, de um modo escrupuloso e sem desvios...
- Isso!
- ...**porém o mapa é um mapa errado**. É de uma cidade que está no outro lado do mundo. **Penso que quem andar assim pelas cidades descobrirá os mais fabulosos segredos...**<sup>25</sup>

O diálogo acima é um dos inúmeros que compõe *O torcicologologista, Excelência*, livro em que duas “excelências” percorrem todo o texto discutindo nugas e “filosofias” rasas. As duas autoridades (não sabemos de quê) têm conversas como esta, que se aproximam do absurdo. Contudo, o contrassenso acaba por revelar um raciocínio lógico e até palatável. Um mapa apresenta um desenho estanque e datado do espaço, privilegiando ruas e pontos de interesse, de modo a não permitir que o *desvio* aconteça, privilegiando ruas e “pontos de interesse”. Ora: interesse para quem? Por outro lado, como propõe uma das *Excelências*, andar a ermo possibilita a vivacidade da descoberta, da surpresa e do “segredo”.

Um mapa “incorreto” não faz adiantamentos, só é capaz de apresentar o novo, o original e esse é o tipo de representação geográfica que parece subsumir na obra de Tavares. Mesmo

---

determinação e de indeterminação. No mapa ocorrem dois processos coetâneos. Um é a abstração – ou desrealização – do que se toma como sendo a realidade do território. O outro é a concretização – ou realização – de um valor, um saber, um imaginário relativos ao território”. (Cf. Cartografia Literária. In. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, FAPEMIG: 2013, p. 275).

<sup>25</sup> TAVARES, Gonçalo M. *O torcicologologista, Excelência*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 84; grifos meus.

uma orientação verbal pode adotar essa *lógica do erro* que tem potencial para possibilitar subjetividade, ineditismo e originalidade. Observemos, pois, o que acontece quando Marius questiona Hanna sobre onde estaria seu pai:

- Onde podemos procurar o teu pai?
- Blim – respondeu Hanna.
- O teu pai está em Berlim? É de Berlim?
- Belim – respondeu Hanna<sup>26</sup>.

Na insuficiência de sua linguagem, Hanna anuncia de maneira fragmentária: em *Berlim*<sup>27</sup>. O nome de um lugar pode trazer ao pensamento também um plano, aqui não necessariamente geográfico, mas de uma série de memórias: históricas, afetivas, éticas, que não se excluem e, na verdade, podem sobrepor-se enquanto fragmentos, para que juntas formem um terreno. Nesse sentido, atrelando o *tempo* ao *espaço*, a Berlim do século XX convoca, tanto Marius quanto o leitor, para um local geográfico que tem uma existência concreta e simbólica. Nesse espaço foram planejados alguns dos maiores horrores que esse século registrou: espaço conflituoso, espaço murado, local de encontros e de separações. Entretanto, na mesma intersecção do mapa, pudemos enxergar também a reconstrução ética, os reencontros e o exemplo civilizatório.

Nesse sentido, em qual das “Berlins” supostamente estará o pai de Hanna? Não sabemos e precisaremos caminhar com os dois para descobrir. O que podemos supor na partida, conhecendo o território literário de Tavares, é que ela não é inteira, lhe falta alguma coisa: não só o “e” ou o “r”, mas provavelmente muito mais. Pontuando, pois, o todo da obra, Madalena Vaz-Pinto<sup>28</sup> parece sintetizar esta ideia: “A singularidade de seus textos está na contemporaneidade dos temas evocados e na forma de abordá-los. Contemplando gêneros variados – romance, epopeia, poesia, fragmento – em textos de diferentes graus de complexidade, sua obra constitui um desafio para o leitor”. Ou seja: em uma única palavra, por si só já banhada de ausência, Gonçalo

---

<sup>26</sup> *Uma menina...*, p. 26.

<sup>27</sup> Segundo Pedro Eiras: “Eis então o primeiro labirinto: Berlim no século XX, ou XXI (não sabemos em que data ao certo acontece esta história). Mas nem sequer é seguro que Hanna tenha querido dizer 'Berlim', e a procura pode estar equivocada desde uma palavra imperfeitamente pronunciada. Seja como for, Marius e Hanna seguirão este único fio de Ariadne.” Ou seja: mesmo as palavras são incertas, não são completamente acessíveis Cf. O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 34, junho 2016, p. 380.

<sup>28</sup>Cf.: Apresentação. In. PINTO, Madalena Vaz (org.). *Gonçalo M. Tavares: Ensaio, aproximações e entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 9.

já nos desafia, obrigando-nos a preencher os vazios<sup>29</sup> (tanto textuais quanto simbólicos) que a escrita fragmentária deixa.

### 1.1. Fragmentos

É possível afirmar que o uso do fragmento como unidade se correlaciona com o fato de as paredes dos labirintos de Tavares serem compostas por ruínas (e por toda a força contida em cada um desses destroços). Gonçalo adota um processo de escrita que transita entre o modelo ensaístico, a prática poética e a prosa de ficção. Por isso, muitas vezes, as categorias literárias tradicionais (poesia, crônica, conto, novela, romance...) não dão conta de definir os textos escritos por ele<sup>30</sup> e, nesse aspecto, inclusive o gênero a que pertence UMEP pode ser debatido. A esse respeito, comenta Jacoto:

Apesar da inscrição «romance» que o livro exhibe logo na capa, essa configuração de duas personagens dispostas como um par em viagem para solucionar um mistério nos remete para uma tradição anterior, que é a das antigas novelas de cavalaria, ou, se quisermos permanecer sentados no nosso século, a aventura pode lembrar uma longa sessão de videogame.<sup>31</sup>

Ou seja: sem um contorno específico (e provavelmente sem o desejo dele), a heterogeneidade de seus textos permite aproximações que vão dos gêneros mais clássicos da tradição portuguesa (como a novela de cavalaria) até às formas com suporte extremamente contemporâneas, como as narrativas interativas, online, gráficas e repartidas em *fases*, propostas nos videogames. É interessante, nesse sentido, que o caminho do “par em viagem” será cruzado por vários espécimes curiosos e cada um deles, a seu modo, oferecerá pistas para a “resolução” do segredo.

E, assim sendo, certamente o fragmento contribui particularmente para borrar os limites entre as categorias poéticas e narrativas e o labirinto por entre os gêneros é sempre possível.

---

<sup>29</sup> Dentro desse mesmo raciocínio, comenta Helena Buescu sobre os outros personagens desta obra, que passaremos a “conhecer” em Berlim: “Não é pois por acaso que tantas personagens deste romance se encontram ansiosamente empenhadas na decifração e preservação de textos e documentos e, através deles, da memória que ativam. Trata-se de uma questão que, de novo, importa para o material temático de que o romance é feito, bem como para os problemas teóricos de preservação e esquecimento em que qualquer tipo de circulação cultural se inscreve e de que, em grande medida, depende”. Isto é: a autora destaca a necessidade (mesmo *compulsão*) que inúmeros personagens têm de preservar o que *resta* de seu passado, salvaguardar os fragmentos de sua história. Cf. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 314.

<sup>30</sup> Afirma Leyla Perrone-Moisés: “A obra de Tavares é ampla, variada e de gênero indefinido, mescla de ficção e reflexão filosófica”. In. *A ficção distópica. Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 231.

<sup>31</sup> Cf. JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 10.

Sobre esse aspecto, Maria da Conceição Caleiro afirma que, no território de escrita tavariano, “Embora qualquer classificação seja pobre e um pouco arriscada, pode dividir-se a sua obra entre os textos que atingem o patamar visado por acumulação, sobrecarga, por excesso” e por “aqueles que se regulam por uma espécie de retirada de qualquer exuberância, sujeito ou subjectividade substituída pela revelação do objecto”<sup>32</sup> ou, em outros termos, mais interessante que tentar um arranjo pela forma, é observar que conteúdos pontuais desenham formas específicas, sem o compromisso com a homogeneidade que caracteriza um gênero. Assim, é possível observar como, em boa parte dos textos de Gonçalo M. Tavares, a voz narrativa sempre se altera, o parágrafo não é fundamental, as lacunas e saltos são constituintes, de modo que o que resta é labirinto fundamental dos pensamentos, áridos, sem adjetivos ou floreios, apenas a essência bruta da linguagem.

Chama a atenção, nesse aspecto, o *Atlas do Corpo e da Imaginação*<sup>33</sup>, extensa obra ensaística de Tavares baseada em sua tese de doutoramento. Nele, o autor apresenta as principais influências que marcaram sua trajetória de leitor e, conseqüentemente, sua obra literária. Não à toa, na “nota final”, adverte que o livro “surge de circunstâncias muito particulares”, sendo o resultado da soma da (I) tese, com (II) imagens produzidas pelo coletivo de artistas plásticos *Os especialistas* e as (III) legendas que as acompanham, sendo que estas foram redigidas **depois** da produção das imagens e juntas formam “[...] um livro paralelo que, ao mesmo tempo, cruza o texto-base”<sup>34</sup>. Ou seja: o livro que revela as influências deste leitor-escritor é, por si só, uma constelação de fragmentos que se justapõem<sup>35</sup>.

Aliás, a própria “nota” já pode causar certa sensação de vertigem no leitor, e não de maneira gratuita:

**Este livro tem, como é evidente, vários caminhos de leitura.** Há o diálogo entre o texto-base e as notas de rodapé; e depois as imagens, as legendas, os itálicos, que vão, sozinhos ou em conjunto, **formando novas significações.**

Gosto da ideia de este livro ser lido desde o início ao fim ou exatamente ao contrário; ou ainda por saltos, por fragmentos, capítulos ou entradas e saídas rápidas. **O leitor**

<sup>32</sup> In. O que está fora do traço é abismo e queda. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, Jan. 2020, p. 40-41.

<sup>33</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013.

<sup>34</sup> Cf. a “nota final”. Op. Cit., p. 528.

<sup>35</sup> Sobre essa configuração do Atlas afirma Paloma Roriz que sua “ordem heterogênea e fragmentária [...] coordena e articula a disposição e montagem das imagens, textos, títulos, subtítulos, notas de rodapé e legendas”. E, com isso, ele fica em uma posição de “**aproximação lúdica e irônica** a práticas de saberes totalizantes, acumulativas e classificatórias como os compêndios, as enciclopédias e os inventários”. Isto é, mesmo o que parece aleatório tem uma intenção calculada e com propósito problematizador. Cf. Colocar poesia na fita métrica. *Revista Desassossego*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 176, 2018; grifos meus.

**entra onde e quando quiser e sai também, claro, quando e onde quiser (e um livro ter muitas saídas de si próprio, sempre me pareceu sensato)**<sup>36</sup>.

De maneira semelhante, Helena Buescu<sup>37</sup>, comentando a relação de *Uma Viagem à Índia* com *Os Lusíadas*, coloca: “O poema de Camões, para além de significar (e muito) por aquilo que é como texto e como obra, **significa também pelas vias abertas que o fazem ressoar**, de variadíssimas maneiras, de variadíssimos textos futuros”. Ao refletirmos sobre o planisfério de Gonçalo, parece plausível atribuir essa característica também a ele: a fragmentação em seus textos oferece diversos veios (e essa *oferta* é deliberada) para que o leitor ecoe sua experiência de leitura, suas referências textuais, sua história e mesmo seu futuro. E ainda que, enquanto leitores críticos, tenhamos que desconfiar de pistas ofertadas por um autor, a observação feita por Tavares parecer dar conta de um *modus operandi* para o qual somos convidados ao ler sua literatura: uma obra cujo acesso pode se dar por diversos caminhos e a partir deles traçar variados trajetos, se possível com o *mapa errado* (ou com o *atlas errante*, para ficarmos na imagem).

Aliás, as mesmas *Excelências* que há pouco “ouvimos” conversar, afirmam (no mesmo diálogo): “–Eis, pois, uma recomendação de Vossa Excelência: **utilizar o mapa de Atenas em Berlim**. É isso? / – Exacto. **Só assim se encontrará o que ninguém encontra.**”<sup>38</sup>. Ora, esse parece um conselho valioso que poderia ter sido dado a Hanna e Marius, mas, mesmo sem ter tido acesso a ele, os dois deambulam desse modo pela Berlim do texto.

Mas, voltando ao fragmento, é ele que causa o movimento observado acima: um excerto nos leva a caminhar por outras paragens e, quando damos por nós, já estamos em um lugar diferente, construindo nosso próprio (para)texto. Lendo agora o “dentro” de seu *Atlas*, o autor afirma:

O fragmento tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir. Um fragmento não quer que o outro fragmento que vem a seguir diga o que é da sua responsabilidade dizer. O fragmento *acelera a linguagem*, acelera o *pensamento*. Trata-se de uma questão de velocidade e mobilidade que aproxima o pensamento de uma certa urgência que existe, por exemplo, no verso.

---

<sup>36</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 528; grifos meus.

<sup>37</sup> In. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 184; grifos meus.

<sup>38</sup> TAVARES, Gonçalo M. *O torcicologologista, Excelência*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 84; grifos meus.

Estamos pois no âmbito dos nascimentos; o fragmento é um mecanismo de parto; de início, de começo; clínica, usemos esta palavra – eis o que é o fragmento: espaço privilegiado, especializado – clínica de nascimentos.<sup>39</sup>

Do trecho, cabe observar a ideia do fragmento como *urgência*: o que precisa ser dito, é dito logo, sem entremeios ou preâmbulos. Isso implica certa velocidade de raciocínio para compreender o que foi, de maneira veloz, dito. Entretanto, muitas vezes, uma leitura apressada dos textos de Gonçalo deixa escapar camadas de significação muito importantes, que estão ali colocadas naquelas poucas linhas envoltas de um pretenso vazio da página. Além disso, essa prática fragmentária ocupa um espaço privilegiado, pois, na escrita, pode assemelhar-se à prosa, mas, no pensamento, aproxima-se do verso (com todas as suas lacunas e silêncios). E, não obstante, a função desempenhada pelo fragmento é ainda fértil, provavelmente, porque os vazios do texto convidam o leitor à reflexão e à escrita (muitas vezes, ao redor do próprio texto, na tentativa – vã – de locupletar as ausências que ali se apresentam).

Hanna e Marius aprendem a lição de *parar*, e dar espaço à fluidez da linguagem que se acelera para ativar nosso pensamento e reflexão, com *Fried Stamm*, o segundo a cruzar o caminho dos dois, ainda no trânsito para Berlim. Pertencente a uma família de “cinco irmãos” (na realidade de seis, “mas o sexto não conta. Há muito que se afastou”<sup>40</sup>) que se dedica a “boicotar” o mundo, ele e os seus espalham cartazes pelas grandes cidades da Europa para “tentar avisar as pessoas” (sobre o quê? Neste ponto ainda não sabemos). O fato é que:

**Trata-se de fazer com que elas não esqueçam, não se imobilizem mentalmente,** mas para isso é necessário pará-las, primeiro, fisicamente: por isso **actuamos mais nas cidades**, onde a velocidade média do andar aumentou muito, não sei se já reparou. Se fizéssemos um cálculo do ritmo a que antes se caminhava pelas cidades e comparássemos com a velocidade actual concluiríamos que as pernas acompanham a evolução técnica: está tudo mais rápido e as pernas não são excepção; e é por causa desta velocidade que os cartazes são indispensáveis, e bons cartazes, boas imagens, boas frases, **são elas que obrigam a parar, a parar durante algum tempo, o tempo necessário para digerir ocularmente, digamos, a imagem e depois digerir o texto, a frase, [...] é por isso que procuramos imagens e frases que remetam para o cérebro, para essa parte onde a memória funciona; porque não podemos cometer o erro de dar imagens para os olhos e frases para o cérebro,** temos de misturar tudo<sup>41</sup>.

Fried, conversando com Marius no comboio, oferece uma metáfora da própria obra de Gonçalo. Ler (um cartaz ou livro) não pode ser uma ação imóvel ou passiva, nosso cérebro, repositório da memória, deve estar atento e não permitir que a velocidade da era técnica, que

---

<sup>39</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 41; grifos do autor.

<sup>40</sup> Cf. *Uma menina...*, p. 31; 34.

<sup>41</sup> Idem, p. 32 (grifos meus).

tanto acelera o corpo, faça o mesmo com ele, impedindo-o de “digerir” o que é importante. Contudo, o Stamm sabe da urgência comunicativa de seus cartazes, por isso faz o cálculo exato do que deve ser dito e do que deve ser mostrado, para que as pessoas *parem* e saiam da velocidade lancinante imposta pelos tempos atuais para *pensar*<sup>42</sup> no espaço privilegiado do intervalo. E sobre esta necessidade:

Deleuze insiste na importância do intervalo, do fio de erva que cresce entre as pedras, o lugar fértil entre as regiões áridas [...]; não interessam as categorias, interessa a zona indecisa nas brechas do pensamento. “O devir é sempre «entre»”, diz Deleuze (1993:12) [...]. Só há corpo no intervalo, e de resto o corpo não é mais do que um intervalo entre intervalos: a qualquer instante o corpo humano pode tornar-se um vazio por onde passa o mundo<sup>43</sup>.

Os Stamm trabalham justamente para que os corpos não se tornem meros “vazios” a transitar pelo mundo e assim tentam alcançar essas “brechas do pensamento” a que faz referência Pedro Eiras, comentando um poema de *Investigações. Novalis* (2002). Importante, observar, nesse sentido, que a obra tavariana também pode ser lida por essa chave: as “categorias” importam na medida em que ofereçam lacunas que funcionem como *intervalo*. E na mesma esteira Pedro Meneses<sup>44</sup> afirma que os textos de Gonçalo “[...] não se colam acriticamente, tanto no plano temático como estilístico, à atualidade. Os temas são tratados fora das fronteiras limitadoras do presente, redirecionando-os para a intemporalidade, que, neste contexto, se reconverte na mais flagrante contemporaneidade.” Logo, não importa tanto o gênero a que pertence uma obra, já que o objetivo dela (especificamente e na relação com os demais livros) é possibilitar o devir do “entre” que é, em essência, atemporal.

Por isso, o regime de escrita fragmentária de Tavares aproxima-se não do “fragmento” como gênero textual (praticado a partir do romantismo alemão), mas sim da “urgência fragmentária”. Essa necessidade, segundo Maurice Blanchot, ocorre como uma “ausência de

---

<sup>42</sup> Se Fried conhecesse o *Sr. Henri*, diria que os cartazes devem ser colocados entre as células e o absinto: “O senhor Henri disse: o meu pensamento localiza-se no espaço que existe, ainda vazio, entre células e o absinto. É nesse pequeno espaço, é nesse pequeno resto que eu consigo pensar”. E, curiosamente, esse senhor, cheio de pressa, **acelera o passo**, pois pensava (erroneamente) estar atrasado para encontrar um amigo. Cf. TAVARES, Gonçalo M. Exatidão. In. *O Senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

<sup>43</sup> In. EIRAS, Pedro. *A Moral do Vento*. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares. Lisboa: Caminho, 2006, p. 73-74.

<sup>44</sup> Cf. Fora do mapa, e todavia dentro do território: corpo e imaginação segundo o “Dicionário do menino Andersen” de Gonçalo M. Tavares e Madalena Matoso. *Diacrítica*: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, n.º 30-3, p. 190.

tempo” sintomática de eventos históricos (como as Grandes Guerras e a *Shoah*). Elisabete Marques<sup>45</sup>, discutindo o assunto, afirma:

[...] o fragmentário (pós-romântico), sendo, para Blanchot, um modo de pensar a literatura, se distingue do estudo do fragmento – embora mantendo com ele afinidades. Não se trataria pois de apreciar uma forma, um estilo, um gênero, um tema, uma técnica de escrita, nem tão-pouco de considerar o fragmento à luz das concepções românticas, em rigor, do chamado primeiro Romantismo alemão ou Romantismo de Iena, segundo as quais o fragmento é já uma unidade de texto, fechada sobre si, como um ouriço. **A exigência fragmentária em questão, tal como perspectivada por Blanchot, diria antes respeito ao facto de cada texto**, na sua singularidade também idiomática, isto é, no seu acontecimento particular na escrita e na leitura, **supor a interrupção da continuidade indiferenciada**, ou, se quisermos, uma ruptura (mínima) na fala ininterrupta. *Em L’Espace Littéraire*, onde meditará diversas vezes acerca da interrupção e do *désœuvrement*, aludindo, portanto, já ao fragmentário, o autor afirmará **a necessidade premente do escritor / leitor impor um silêncio momentâneo à fala continuada** (um rumor, um murmúrio encerrado na própria palavra quotidiana) **para poder fazer a obra, desde logo destinada à sua dissipação / diluição**.

A professora destaca a não-coincidência do *fragmento* na concepção de Blanchot com a ideia tradicional de monta romântica: ele já não é uma forma acabada, o texto em si, pelo contrário, se constitui de maneira particular em cada experiência de leitura. A “exigência fragmentária” impõe uma pausa na leitura mecanizada para que o texto seja decantado e, no rés-do-chão, reste apenas sua presença opaca. E é a partir de então que o solo vazio que ainda restar pode ser preenchido com a “massa textual” que melhor convir àquela experiência de leitura, mas só se esse movimento interessar ao leitor e ele não optar por conviver tão-somente com as lacunas e fendas apresentadas pelo texto.

Ao que parece, o texto tavariano vai ao encontro das ideias defendidas por Blanchot. Ler sua obra é um contínuo movimento de acelerar e diminuir a velocidade: acelerar o pensamento, porque não há entremeios, tudo que é possível está dito; diminuir para dar tempo à reflexão, “digerir” o que foi lido e, com isso, criar, dar novos rostos, possibilitar novos nascimentos.

Por seu turno, Lilian Jacoto<sup>46</sup> reflete sobre os procedimentos de escrita específicos de Gonçalo M. Tavares também destacando a questão do *devir*:

---

<sup>45</sup> In. Maurice Blanchot e a exigência fragmentária. *outra travessia*, Florianópolis, n. 18, p. 87-106, jun. 2014, p. 89-90; grifos meus.

<sup>46</sup> Cf. Um animal na biblioteca: labirintos de Gonçalo M. Tavares. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (org.). *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 196; grifos meus.

A escrita se pratica, assim, no tempo que resta, como *pharmakós*: opera no mundo imaginável, **mapeia o duvidoso devir**. Procura, no entanto, ser no corpo, ser no espaço, sendo porém outro, indócil, inútil, uma paralogia do mundo positivo, aparentemente lógico e funcional. **A escrita é a do homem falhado, esse que na contemporaneidade deslocou a náusea da existência para a linguagem**, e cuja cultura livresca não serve ao bem comum [...]. O esclarecimento, já sabemos, não fez do homem um animal melhor. **E, no mundo de Gonçalo M. Tavares, os homens sabem o que fazem e continuam a fazê-lo.**

A colocação diz respeito ao território fundado pelos textos de Tavares, contudo, parece também falar sobre os impulsos de escrita que o texto fragmentário causa nos leitores. Assim, o autor leva seu leitor ao movimento, à atitude responsiva diante do lido, buscando respostas ou elaborando novas perguntas... Enfim, desassossegando-se e, em última instância, operando um outro devir<sup>47</sup>. Curiosamente, Fried tem consciência<sup>47</sup> dessa condição do homem contemporâneo que recai sobre ele e Marius: “Se tivesse vindo com a menina pela rua principal não nos teríamos cruzado, mas gosto de pessoas que chegam às estações de comboio pelas ruas secundárias, é uma prova de que têm algo a esconder, desculpe-me dizer isto, e tal agrada-me”<sup>48</sup>. Todos nós temos algo a esconder: animalidade, fragilidade, incompletude, vergonha, cicatrizes, enfim, lacunas várias que alimentam a náusea e fazem com que procuremos ruas escusas, em que não sejamos vistos e possamos caminhar-ler-escrever em busca de algum remédio para nos preencher e depois nos curar. Contudo, depois, descobrimos só existir o absinto-*Phármakon*: “O absinto é um *pharmakon*, veneno e remédio, do pensamento. Quanto ao sujeito, resta pouco espaço onde respire. O sujeito passa a existir como lugar onde o absinto e pensamento se perseguem”<sup>49</sup>.

Com essa consciência da incompletude e do desalento, Luís Mourão afirma que em Gonçalo M. Tavares o fragmento:

[...] segue o seu ritmo próprio, é um fragmento sem angústia de influência, sem necessidade de um mestre ou de um inimigo que o defina – e a intertextualidade que lhe

---

<sup>47</sup> Sobre esse movimento também comenta Elisabete Marques: “[...] uma vez que perturba a lógica de uma comunicação eficiente e sem resto, o texto, fazendo-se campo de forças constituído por constelações, ritmos, cadências, tonalidades, relações diversas, demitindo a totalidade e o discurso monológico da sua soberania, abre ao por vir; sem constituir a sua negação, a palavra e o seu sem fundamento interrompem o princípio da razão, assim como uma concepção restrita de memória e do tempo.”. In. MARQUES, 2014, loc. cit.

<sup>48</sup> *Uma menina...*, p. 33.

<sup>49</sup> Cf. EIRAS, Pedro. *A Moral do Vento*. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares. Lisboa: Caminho, 2006, p. 49. Nesse comentário, o crítico alude à expressão utilizada por Platão no diálogo *Fedro* que foi retomada e explorada por Jacques Derrida em seu conhecido ensaio *A Farmácia de Platão* (2005).

assiste é a intertextualidade como indiferença à verdade da origem filológica, máquina inocente de que apenas importam os efeitos.<sup>50</sup>

Mourão faz essas considerações, ao discutir que, em Gonçalves, há uma indiferença assumida pelas “origens” de qualquer texto. Não uma indiferença pautada pela desonestidade, pelo contrário, alicerçada na certeza de que, muitas vezes, é apenas uma ligação, uma voz, um ressoar de outra leitura, ou até mesmo uma associação inconsciente que vem ao encontro do texto que no momento se realiza. Mesmo porque, em última instância, o autor não pode garantir qual a origem exata do fragmento que (des)construiu<sup>51</sup>; o que, na verdade, importa é seu destino, e não seu passado, os efeitos que gerará, e não os efeitos pelos quais foi gerado.

Discutindo a eficácia do método de sua família – espalhar cartazes pelas cidades europeias a fim de ativar a memória das pessoas e desestabilizar o *status quo* – Fried Stamm comenta com Marius:

Mas falava-lhe da eficácia disto [...] se fizermos as contas, calmamente, sem entusiasmos exagerados, se pensarmos que um cartaz em média ficará duas a três semanas no seu sítio — em média, porque uns são arrancados logo no dia seguinte, mas há outros cartazes que coleí há anos e que, mais tarde, quando volto ao mesmo ponto da cidade ainda estão lá, **meio desfeitos mas ainda mais fortes, sinto-o, como se a degradação do cartaz aumentasse a intensidade daquilo tudo; estão quase a desaparecer, mas não se calam.**<sup>52</sup>

Os cartazes como texto fragmentado, é isso que Fried destaca. A fragmentação da informação e o desgaste imposto pelo tempo e pela distância proporcionam uma intensidade à mensagem que é diferente daquela inicial, mas igualmente importante, já que a atualiza e a traz para o presente (da cidade e da leitura daqueles que continuam a passar). O “não calar” do cartaz é o ressoar do fragmento: ele continua ecoando depois de lido e pode ecoar de outra forma se relido, num processo contínuo de degradação e a atualização. Da mesma forma, como explica

---

<sup>50</sup> MOURÃO, Luís. “O bairro, a biblioteca e a máquina filológica: uma leitura parcial de Gonçalves M. Tavares”. In. GONÇALVES, M. (Org). *Actas do Colóquio Gramática e Humanismo*, v. 2, p. 529-535. Braga: UCP, 2005, p. 532.

<sup>51</sup> A esse respeito, um paratexto interessante advém de Ricardo Piglia que, comentando Borges, poderia certamente estar comentando Gonçalves M. Tavares: O leitor em Borges é “[...] alguém perdido na biblioteca, alguém que passa de um livro para outro, que lê uma série de livros e não um livro isolado. Um leitor disperso na fluidez e no rastreamento e que tem todos os volumes a sua disposição. Vai atrás de nomes, Fontes, alusões; passa de uma citação para outra, de uma referência para outra.

O exame microscópico das leituras também se expande: o leitor vai da citação para o texto como série de citações, do texto para o volume como série de textos, do volume para a enciclopédia, da enciclopédia para a biblioteca. **Esse espaço fantástico não tem fim porque supõe a impossibilidade de encerrar a leitura, a sensação acachapante de tudo que ainda falta ler.**” (Cf. O que é um leitor? In. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 26; grifos meus).

<sup>52</sup> *Uma menina...*, p. 35; grifos meus.

Mourão, a escrita de Gonçalo reflete um sujeito-leitor tão prolífico que sua escritura é necessariamente caleidoscópica. Por isso, também coloca:

[...] um escritor sabe que o mundo é um mundo de mundos, e que dessa pluralidade fazem parte integrante as descrições do mundo que outros escritores fizeram. Esta pluralidade tem uma história, como tudo tem uma história, mas o que sobretudo importa a um escritor que começa a ser escritor [...] é a pluralidade actual. É por isso que a intertextualidade enquanto diálogo com a história da literatura interessa muito pouco a Gonçalo M. Tavares; o que lhe interessa é o que desses mundos anteriormente escritos é parte integrante da pluralidade actual, e é por isso capaz de suscitar fragmentos que seguem o seu próprio ritmo. É segundo este processo que um escritor começa a re-descrição do mundo cujo ritmo se dirá depois com o seu nome de autor.<sup>53</sup>

E, considerando essas características tão diversas e que não têm uma raiz única, mas sim uma pluralidade indissociável de vozes, ainda afirma Miguel Real sobre a obra de Gonçalo M. Tavares:

O conteúdo dos seus livros revela um alargamento dos limites do horizonte da literatura enquanto trabalho de e sobre a palavra, arrastando o leitor para um novo plano estético. E se o trabalho sobre a palavra pode corresponder a uma inovação estética, esta consolida-se e torna-se definitiva, vingando no estilo próprio do autor, quando a palavra corresponde igualmente a um jogo de ideias sólidas, [...], evidenciando os paradoxos morais de um pensamento lógico aplicado a situações da vida quotidiana e explorado nas suas ambiguidades conclusivas, mostrando tanto ser excessivamente ténue a linha entre a razão e a loucura quanto, não raro, ser através das obsessões, paixões furores, manias, que a razão, ela própria progride.<sup>54</sup>

Real destaca como os textos de Gonçalo abrem caminhos para uma nova experiência de literatura, um conceito ampliado, que possibilita novas tessituras da palavra. Nesse sentido, a *forma*, já afastada de categorias estanques, oferece outras possibilidades de construção de sentidos e, por seu turno, o *conteúdo* explora as vicissitudes humanas de maneira mais alargada e aprofundada. Não é à toa, pois, que Fried Stamm tem a consciência de que os cartazes são uma *mania*, mas uma mania com *método*<sup>55</sup>. Em última instância, um fragmento ensaístico de tom filosófico pode tornar-se, no decorrer do processo de escrita, um romance (romance estilhaçado, mas, ainda assim, um romance).

---

<sup>53</sup> In. “O bairro, a biblioteca e a máquina filológica: uma leitura parcial de Gonçalo M. Tavares”. In. GONÇALVES, M. (Org). *Actas do Colóquio Gramática e Humanismo*, v. 2, p. 529-535. Braga: UCP, 2005, p. 533; é de se pontuar a “aposta” de Luís Mourão em Gonçalo M. Tavares e, mais do que isso, seu faro aguçado, que adianta muito do que viria a se tornar, enquanto escritor, Gonçalo M. Tavares.

<sup>54</sup> In. *O romance português contemporâneo* (1950 - 2010). Lisboa: Caminho, 2012, p. 162-163.

<sup>55</sup> Cf. *Uma menina...*, p. 34.

Em outros termos, temos na obra tavariana a fragmentação como pluralidade, e não como redução ou fechamento. Schlegel e os românticos alemães propunham a analogia do fragmento com o ouriço<sup>56</sup>: assim como o animal que se fecha sobre si para constituir um microcosmo autônomo, o fragmento também seria totalmente separado do mundo que o circunda e pleno em si mesmo. Nos livros de Gonçalves, porém, temos um novo tipo de ouriço, aquele proposto por Derrida em *Che cos'è la poesia?*<sup>57</sup>:

Para responder em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou *eleição*, *coração* ou *ouriço*, **terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas**. A unicidade do poema tem essa condição. Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do “de cor”: o ouriço. **Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente)**. Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.

Ainda que Jacques Derrida fale sobre poesia, parece bastante plausível essas características serem atreladas ao texto fragmentário também (de Gonçalves, mas não só). É a *urgência* que há pouco destacamos do *Atlas* de Gonçalves M. Tavares. Um cartaz *eficaz* deve dizer apenas o que é preciso dizer, sem rodeios e de modo a ser lido na velocidade do trânsito urbano, denotando a urgência de sua mensagem e buscando atingir o leitor no peito com um só tiro. Assim é também o fragmento na obra.

Portanto, essa prática de uma escrita fragmentária, dotada de uma lucidez (muitas vezes, radical e dura), é um dos motivos pelos quais os textos de Tavares restem como eminentemente amorais, considerando os vazios e as incompletudes do texto que não toleram adjetivação, mas que convidam a todo momento o leitor. E isso se liga ao que Gonçalves afirma em *Breves notas sobre Literatura-Bloom*: “Se chegarmos a um resultado, não chegamos à literatura. Se alcançarmos a literatura, não alcançamos um resultado”<sup>58</sup>. Ou seja: a ideia é produzir mais, não reduzir a termo, reconhecer qualquer totalidade como um espaço indomavelmente incompleto<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Cf. *Conversa sobre a poesia*: e outros fragmentos. São Paulo: Iluminuras, 1994; e *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997 | Comentando criticamente o romantismo alemão, João Barrento defende que há no *fragmento* a presença de uma totalidade exterior a cada um e presente em cada um e conclui afirmando que “Não há autonomia do fragmento que não é uma forma-em-si, nem nos românticos, nem nos modernos – embora nestes seja, não resto ou ruína de uma totalidade perdida, mas o resultado de uma vontade do fragmentário” In. *O gênero intranquilo*: a anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 69-69.

<sup>57</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* (1992). Trad. Tatiana Rios; Marcos Siscar. In: *Inimigo rumor*, n. 10, maio de 2001. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 115; grifos meus.

<sup>58</sup> In. “Ímpar”. *Breves notas sobre Literatura-Bloom* – Dicionário Literário. Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer Literatura. Lisboa: Relógio d'Água, 2018, p. 44.

<sup>59</sup> Milton Santos afirma que “A Totalidade está sempre em movimento, num incessante processo de totalização, nos diz Sartre. Assim, toda totalidade é incompleta, porque está sempre buscando totalizar-se. Não é isso mesmo

## 1.2. Mapas

Chegando em Berlim, o breve encontro de Marius e Hanna com Fried acaba. Os três despediram-se com “um apertado abraço” e Marius refletiu:

Ele despediu-se como se eu, Marius, fosse um homem bom, alguém que estava a fazer um acto de rara generosidade, mas eu sabia que não o era, no entanto como explicar ali, e que razão me levaria a fazê-lo? Então tratei — e disso me envergonho — de acenar também como se a minha mão fosse mesmo a de um homem bom; no fundo por vezes estamos vivos apenas para isto — aceitar o que vai acontecendo, e avançar.<sup>60</sup>

Nós também não sabemos se Marius é um homem bom, pelo menos *ainda* não. E, enquanto leitores de Gonçalo M. Tavares que conhecemos o *oxigênio* tóxico de muitas de suas obras, tememos que algo grave possa acontecer — já que “norma, desvio, doença e loucura são palavras-enigmas que atravessam toda a obra tavariana”<sup>61</sup> —, sobretudo com Hanna, a fragilidade em deambulação. Contudo, junto com Marius o que nos resta é *avançar*. Assim, chegamos a um hotel, indicado por Fried e pertencente a um “casal que há muitos anos **protegia** a sua família e cuidaria bem”<sup>62</sup> de Hanna e Marius.

A informação de Stamm denuncia proteção e com isso uma expectativa: pensamos na arquitetura do hotel, nos quartos dele e no acolhimento que os protagonistas poderão receber. Chegando lá, uma mulher os recebe e entrega a chave do quarto a Marius: “Uma chave normal a que estava presa uma pequena tábua de madeira com um nome. Fixei os olhos no nome do quarto [...]. Olhei de novo para a placa de madeira. Não havia qualquer dúvida. O que estava escrito era AUSCHWITZ”<sup>63</sup>. O paradoxo instaurado: proteção em Auschwitz sobretudo para uma menina com Síndrome de Down? Não parece possível. Marius questiona se não há outro quarto, a mulher informa que sim, “Mas se é a questão do nome não adianta muito” já que “Todos tinham o nome de um campo de concentração: TREBLINKA, DACHAU, MAUTHAUSEN-GUSEN”<sup>64</sup>.

---

o que vemos na cidade no campo ou em qualquer outro recorte geográfico? Tal evolução retrata o movimento permanente que interessa à análise geográfica: a totalização já perfeita, representada pela paisagem e pela configuração territorial e a totalização que se está fazendo, significada pelo que chamamos de espaço. (Cf. “Espaço e a noção de Totalidade”. In *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 76-77).

<sup>60</sup> *Uma menina...*, p. 47.

<sup>61</sup> JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaios, n.º 203, jan. 2020, p. 13.

<sup>62</sup> *Uma menina...*, p. 46 (grifo meu).

<sup>63</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>64</sup> *Id.*, p. 53.

Apesar disso, não sabemos ao certo por que Marius decide ficar. Com o tempo, apesar da contradição colocada pelo nome dos quartos, Raffaella e Moebius (os donos do hotel) confirmam o que Fried tinha dito: os dois, sobretudo Hanna, sentem-se bem e acolhidos na hospedagem.

Um dia, chegando ao hotel depois das andanças em busca de informações sobre o pai da menina, Marius é convidado por Moebius para uma conversa no escritório. Lá:

Moebius abriu uma gaveta e tirou de lá algo enrolado que depois foi desenrolando em cima da mesa. Era um mapa. A princípio não identifiquei nem sequer a geografia geral, mas rapidamente percebi ser a Europa, e depois, a pouco e pouco, os pequenos pontos assinalados e as palavras que os acompanhavam ficaram claros. Era um mapa onde estavam marcados os locais dos campos de concentração nazis.

— Estão aqui todos os Campos — disse Moebius.

[...]

A planta do hotel era, mais milímetro, menos milímetro, uma cópia da estrutura geométrica formada pelos pontos que no mapa assinalavam os Campos. E exactamente na mesma posição relativa de cada Campo estava o quarto com o mesmo nome. Percebi finalmente a organização dos quartos. Não havia qualquer referência à ordem alfabética, nem qualquer relação com o tamanho ou com o número de camas no seu interior – a relação era uma relação geográfica; o quarto de nome Arbeitsdorf estava entre Bergen-Belsen e Ravensbrück, [...], tal como se podia ver no mapa dos Campos.<sup>65</sup>

Provavelmente, a ideia corrente que se tem de um hotel deve confrontar com este espaço em que Gonçalo M. Tavares coloca seus personagens (e a nós). De forma geral, pode-se dizer que a função essencial de um “hotel” é acomodar pessoas que estão longe de casa, atendendo às suas necessidades básicas, de modo que os hóspedes se sintam acolhidos e confortáveis nesse espaço transitório de morada ou guarida. Entretanto, ainda que o par se sentisse bem nessa estalagem, o hotel de Moebius e Raffaella, em sua arquitetura, não é o que se pode chamar de “hospitaleiro” ou “acolhedor”, pelo contrário, causa repulsa e medo.

O reconhecimento que Marius faz da forma do hotel, causa estranhamento não só no personagem, mas também no leitor. A começar pela territorialização dada pelo mapa, a “Europa”: o leitor começa a observar que, talvez, esse hotel não seja assim tão distante. Um mapa é aquele que revela uma unidade do território, os limites de um agrupamento humano, e que indica o estatuto do sujeito, se nativo ou estrangeiro, naquele ponto destacado da representação geográfica do mundo (ou de parte dele). Além disso, esse instrumento serve também para orientar: quando não se sabe qual caminho seguir, o mapa deve ser consultado. Assim, é esse que

---

<sup>65</sup> *Uma menina...*, p. 93-94.

permite a Marius perceber a estrutura que o hotel judeu reproduz e, juntamente com o personagem, o leitor choca-se com a violência simbólica presente em um espaço que, *a priori*, deveria ser de acolhimento e repouso.

E, por essa lógica, por mais que pareça estranho, tudo pode ser mapeado, de muitas formas. No *Dicionário ilustrado*<sup>66</sup> com o verbete *Mapa*, Gonçalo afirma:

Toda a cabeça deve ser analisada ao pormenor.

**Transformar a cabeça num espaço quadriculado em que cada milímetro de espaço tem uma função.**

[...] **toda a cabeça será dissecada, dividida em bocadinhos e estudada como um mapa.** O amor, por exemplo, essa actividade excessivamente sobrevalorizada, regressará certamente ao seu justo lugar, à sua justa localização na hierarquia das coisas importantes da vida, **quando percebermos, de uma forma clara**, inequívoca e quadrangular que o amor, esse sentimento que está sempre a aparecer nos poemas, nas pinturas e até no coração das pessoas ou em outros meios ainda mais vagos, se encontra especificamente alojado na posição b37.

**A questão associada à localização cerebral dos sentimentos, dos afectos e das aptidões**, o problema dessa localização espacial (mesmo que no cérebro) é sempre o mesmo: **a partir do momento em que os conseguimos localizar podemos começar a bombardear ou a fertilizar. Um espaço pode ser destruído, defendido – ou, no limite, vendido.**<sup>67</sup>

No trecho acima, certamente o escritor não faz referência a um mapeamento neurológico tradicional, possível com equipamentos pensados por médicos e engenheiros. Ao se manter o olhar “cirúrgico”, a cabeça, o símbolo clássico da razão, deve estar organizada de modo a definir o lugar de cada sentimento, afeto e aptidão contidos nela. Com isso, será possível retornar cada emoção a seu devido lugar, dar a cada uma a dimensão adequada e decidir o que fazer: destruir ou construir. Contudo, isso também abre caminhos para uma violência em potencial: quem tiver acesso aos dados desse “organograma” pode querer (e) interferir na “disposição subjetiva” do sujeito, afora que o próprio ser pode não ter interesse nesse mapeamento<sup>68</sup>. Assim, também

<sup>66</sup> Essa é mais uma série de escritos esparsos do autor. São textos breves publicados periodicamente na revista eletrônica *Magazine* (Portugal). Os textos estão sempre acompanhados de imagens produzidas pelo coletivo de artistas plásticos *Os espacialistas*, os mesmos que são responsáveis pelas imagens contidas no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013b). Sobre o *Dicionário ilustrado* cf. <https://www.noticiasmagazine.pt/topico/goncalo-m-tavares/>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>67</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Dicionário ilustrado: mapa*. Disponível em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-mapa/>. Acesso em: 01 jul. 2020; grifos meus.

<sup>68</sup> Aqui, estamos no campo do que Agamben chamou de “vida nua”, a vida natural não politizada e não associada ao “poder soberano”. Esse modelo de poder, pretende denotar e analisar “a intersecção entre o modelo jurídico-institucional e o modelo biopolítico do poder” (2010, p. 14). Isto é: as duas instâncias indissociáveis e detentoras do poder de tutela sobre a vida, a primeira remontando uma história já antiga da organização humana em sociedade e, a segunda, demarcada na Modernidade a partir do momento em que as chamadas “ciências naturais” estabeleceram seu (amplo) território (esférico) na centralidade do campo político do poder. Para o filósofo italiano, o corpo e o poder sempre estiveram vinculados e esta associação é justamente o fundamento do conceito de *máquina antropológica do humanismo*, reafirmando a ideia de que, inseridos no social, os corpos são indubitavelmente políticos. Há de se considerar, ainda, que essa relação da vida com a política recai no que ele mesmo nomeou como

acontece com Marius: ao conhecer a planta do hotel, toma igualmente consciência de suas dimensões, não físicas, mas simbólicas. De tal modo, tem a chance de compreender um provável sentido desse projeto e quais são as formas de se posicionar nele.

Mas e se não houver um mapa? E se ele for perdido, rasgado ou apagado? Sobre essas hipóteses na obra de Gonçalo M. Tavares, comenta Jacoto<sup>69</sup>:

Ter perdido o mapa diz respeito tanto a uma crise de representação simbólica do mundo e de si enquanto cosmovisão, quanto a uma perda da própria condição simbólica do ser, como indivíduo e como espécie, diante do cosmos. Perder o mapa é desconectar-se da ordem das coisas, estranhar o mundo e ser por ele estranhado.

Logo, por oposição, é o mapa que permite algum reconhecimento, alguma pertença no mundo, enfim, uma localização nele, mesmo que provisoriamente<sup>70</sup> e sem a garantia (desconcertante) de conhecer o território – a exemplo das vezes que nos “guiamos” pelo GPS e não temos a menor ideia de onde realmente estamos. Aliás, é nessa linha que surge o sentimento compartilhado por Marius e o leitor: um estranhamento-reconhecimento, a que Freud chamou de *Das Unheimliche* (ou “O inquietante”, em uma tradução brasileira<sup>71</sup>). Ao passar à consciência da planta do hotel, pelo olhar de Marius, o leitor experimenta o temor de adentrar nele, é compelido à involuntária aventura, ou seja, acessa uma referência que é também de sua cultura, ainda que mantido a uma certa distância. Desse modo, o *Unheimliche* situa-se não somente naquilo que contém mistério, angústia e terror escancarados, mas, como dito por Borges, associa-se também às paisagens “de horror tranquilo e silencioso”<sup>72</sup>: na ficção de Tavares, é no

---

*possibilidade e potência*, uma vez que as possibilidades e potencialidades da vida são muitas, mas todas elas esbarram em territórios capazes de deliberar sobre sua existência e sobre como essas vidas serão direcionadas. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. 2ª ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

<sup>69</sup> Cf. Um animal na biblioteca: labirintos de Gonçalo M. Tavares. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (org.). *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 195.

<sup>70</sup> Segundo Stella Bresciani o próprio conceito de “cidade” é problemático e sua representação gráfica não escapa dessa crise: “É característico da problematização da cidade esse deslizamento dos dados sensíveis para categorias conceituais cifradas gráfica e numericamente, constituem a forma moderna de *ver* a cidade; define-se também a especialização técnica voltada para os problemas urbanos, dá lugar a formação do urbanismo como uma das divisões do trabalho intelectual”. *Da cidade e do urbano - experiências, sensibilidades, projetos*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 50 (grifo da autora).

<sup>71</sup> “O inquietante”. In: *Freud (1917-1920) – Obras Completas – Vol. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

<sup>72</sup> In. Nove ensaios dantescos (1982). In: *Obras completas*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. v.III. p. 381-421; no seu caso, Borges exemplifica a ideia a partir do castelo que constrói em seus “ensaios dantescos”.

silêncio dos nomes dos quartos e, em sua arquitetura rígida, que o horror do hotel judeu se anuncia.

O crítico português Pedro Eiras, ao discutir a forma desse hotel e seu dialogismo com a memória e o trauma judaico, afirma que é justamente pelo vazio, pelo silêncio, pela “pobreza” da representação (inenarrável e não mapeável), que o hotel de UMEP se aproxima tão intimamente dos Campos de Extermínio:

De certo modo, o hotel de Moebius e Raffaella, sem carácter pedagógico, sem possuir qualquer objecto de Auschwitz, qualquer ligação ao próprio lugar do campo – a não ser um nome e uma planta (significativa mas críptica) –, e provavelmente por essa mesma pobreza, esse labirinto de escuridão onde só algumas letras brilham, permite regressar a Auschwitz, preservar o trauma na sua resolução impossível.”<sup>73</sup>

Sobre essa possibilidade de reconhecimento, faz referência também Jeanne Marie Gagnebin. Em “Após Auschwitz”<sup>74</sup>, a autora afirma que atualmente a ideia de *posse* (de um espaço, de uma cultura, de uma história...) dá lugar a uma compreensão de *reconhecimento* do “não-identico” como alguém próximo (e com quem se pode comungar dos mesmos sentimentos ou dos mesmos traumas). Assim, a cena referida apresenta um labirinto simbólico de referências, que leva seu leitor à inquietude e, nesse sentido, não é por coincidência que o quarto em que Hanna e Marius estão hospedados chama-se “Auschwitz”: é tentando chegar nele que, em certo ponto da narrativa, os dois protagonistas perdem-se e se veem dando voltas pelos corredores do hotel a ponto de Marius desesperar-se<sup>75</sup>. Disso fica a questão: O quão bizarro é ter em *Auschwitz* a sua segurança e refúgio? A resposta a essa questão pode derivar da ideia de que as construções físicas também são aspectos (materiais) que alimentam a memória coletiva<sup>76</sup>. Por isso, é possível encontrar nos Campos, sendo eles o único ponto *legível*, o brilho de um porto seguro:

A certa altura, apesar da escuridão quase total, havia uma pequena luminosidade ou, mais especificamente, **um brilho que vinha não das placas de metal onde se inscreviam os nomes dos quartos**, mas exclusivamente das próprias letras dos nomes

<sup>73</sup> Cf. O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, [s.l.], n. 34, p.379-389, 2016. Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

<sup>74</sup> In. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 80; importante ressaltar que a toda a proposição da autora na obra referida advém de reflexões suscitadas pelas leituras de Theodor Adorno e Max Horkheimer – nomeadamente *A dialética do esclarecimento* (Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985) –, além de Walter Benjamin.

<sup>75</sup> A sequência ocorre no subcapítulo “Perdido no hotel”. Cf. *Uma menina...*, p. 126-133.

<sup>76</sup> A ideia é de Maurice Halbwachs que, em “A memória coletiva e o espaço”, defende: “A estabilidade do alojamento e de seu aspecto interior impõem ao próprio grupo a imagem apaziguante de sua continuidade. Anos de vida comum decorridos num quadro até este ponto uniforme, se distinguem mal um do outro e chegamos a duvidar que tenha passado muito tempo e que tenhamos mudado muito no intervalo”. Isto é: A forma do hotel localiza seus hóspedes não só no espaço, como também no tempo. (Cf. Op. Cit. In. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 132).

que, feitas de metal mais brilhante, eram, naqueles momentos, os únicos pontos de claridade.<sup>77</sup>

Em nossa posição de leitores, analisamos a configuração do hotel e reconhecemos com Marius os estigmas que, sincretizados nos judeus, não são “posse” apenas deles, mas sim cicatrizes *humanas*. O choque instaura-se na consciência de qualquer um que perceba que, em “Arbeitsdorf” e “Ravensbrück”, se possa *descansar e residir*, ainda que de passagem<sup>78</sup>. Desse modo, a identificação íntima<sup>79</sup> que Moebius tem com tal arquitetura, resumida na fala em que explica a Marius e a Hanna o porquê dos nomes dos quartos: “somos judeus”<sup>80</sup>, dá espaço a uma *aproximação atenta* de Marius com aquela realidade: as “mortes anônimas”, como chama Gagnebin<sup>81</sup>:

A *mimesis*<sup>82</sup> não serve mais aos fins de autopreservação do sujeito, mas indica seu movimento de entrega à morte do outro, uma morte que lhe escapa e de que deve, porém, dar testemunho. Não há mais aqui nem representação nem identificação, mas somente uma aproximação atenta daquilo que foge tanto das justificações da razão quanto das figurações da arte, mas que deve, porém, por elas ser lembrado e transmitido: **a morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homens – e ainda impõem.**

---

<sup>77</sup> *Uma menina...*, p. 129 (grifos meus).

<sup>78</sup> A esse respeito também comenta Eiras: “Num primeiro nível de leitura, reconhecemos aqui o alívio de quem encontra a saída de um labirinto; porém, chocantemente, Marius está ‘aliviado’, ‘alegre’, ‘contente’ por encontrar um quarto chamado Auschwitz, num hotel desenhado de acordo com o mapa dos campos. **Numa formulação literal e obscena:** Marius está contente por ter chegado a Auschwitz.” (Cf. Op. Cit., p. 382-383; grifos meus).

<sup>79</sup> Interessa, nesse sentido, o argumento de Maurice Halbwachs no texto referido há pouco: “Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem [...]. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da idéia que faz de si mesmo. [...]. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio. Mesmo que pudéssemos pensar que é diferente, quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente material, que lhes lembra a casa e os quartos que deixaram, se permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nesta casa e nestes quartos”. (Cf. Op Cit. In. *Memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 133).

<sup>80</sup> *Uma menina...*, p. 53.

<sup>81</sup> In. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 81; grifos meus.

<sup>82</sup> Cabe ressaltar, nesse mesmo contexto, a proposta de Andreas Huyssen, em “Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia”, ao comentar que o Holocausto possui um núcleo “inimaginável, indizível e irrepresentável terror” e que portanto “As gerações posteriores [...] só podem se aproximar desse núcleo pela aproximação mimética, [...] que reconhece o evento em sua alteridade e para além da identificação ou da empatia terapêutica, mas que incorpora fisicamente um pouco do terror e da dor no lento e persistente ofício de rememoração. Essa aproximação mimética só pode ser obtida se mantivermos a tensão entre a desconcertante totalidade do Holocausto e as histórias de vítimas individuais, famílias e comunidades. O enfoque exclusivo sobre a primeira pode levar à abstração embotadora da estatística e o recalque daquilo que esses números significam; e a atenção apenas às segundas pode levar a uma empatia catártica superficial”. (In. *Seduzidos pela memória - Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 85).

Na parte “Corpo no corpo”, do capítulo “corpo e dor” de seu *Atlas*, Tavares apresenta um trecho em que, tendo o pensamento de Wittgenstein como pano de fundo, lê-se:

“‘Sinto uma grande alegria.’ – Onde?’ Pergunta aparentemente absurda, “no entanto, também se diz ‘Sinto uma grande agitação no meu peito’”

Eis pois a questão: “por que é que a alegria não está localizada? Será porque ela se encontra repartida por todo o corpo”

Wittgenstein acrescenta ainda o exemplo de que o objeto que nos provoca alegria é localizável, mas não a própria alegria<sup>83</sup>

Aqui também, o autor explicita a ideia de um objeto como ignição da memória e de sensações. Ainda que Marius (e o leitor que caminha com ele) possa não entender (ou mapear) de que memória vem o sentimento despertado pela planta do hotel, ele sabe o motivo que o despertou. Importante, ainda, ressaltar que as imagens que acompanham este trecho do *Atlas* retratam homens que desenham mapas no próprio corpo, destacando neles “A exacta localização dos sentimentos na pele”<sup>84</sup>.

E, por seu turno, Moebius leva tão à risca a identificação étnica-ética-cultural-histórica com o povo judeu, que carrega em seu corpo, de modo que nem a morte tire de si, o signo que determina os seus, os que morreram anonimamente pelo simples fato de serem “judeus”:

[...] mostrou-me as suas costas que à primeira vista estavam completamente riscadas, parecendo gatafunhos feitos por crianças. **Como um muro vandalizado, as costas tinham a sua superfície totalmente preenchida por tinta.**

[...]

A **proximidade** tornou, então, claro que [eu] não estava perante uma vandalização desorganizada de uma parte do corpo de Moebius, mas, pelo contrário, perante uma série de palavras e não apenas em alfabeto romano; palavras que eram afinal [...] não propriamente palavras, no plural, mas, sim, **uma única palavra, repetida, em dezenas e dezenas de línguas: a palavra “judeu”**.<sup>85</sup>

Com isso, é possível afirmar que a marca do dono do hotel, fisicamente, ocupa apenas as costas, mas, simbolicamente, perpassa todo seu corpo, marca o “sentimento” em sua pele. Um anverso cruel da “alegria”: assim como ela não pode ser localizada em um sítio específico, a dor de Moebius também não. Além disso, a aproximação de Marius para reconhecer qual o signo tatuado no corpo de Moebius denota essa aproximação física para “ver de perto”, mas

---

<sup>83</sup>TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 351-352.

<sup>84</sup> Idem, p. 352.

<sup>85</sup> *Uma menina...*, p. 134-135 (grifos meus).

conota também a aproximação abstrata, de reconhecimento do outro como semelhante a mim<sup>86</sup>. Movimento semelhante parece ser o de manuseio de um mapa: ele é feito para dar a visão do todo, mas, às vezes, é necessário aproximar-se de determinadas regiões para conhecê-las melhor.

### 1.3. Labirintos

Ter um mapa pode oferecer ao seu portador certo grau de segurança, mas não é garantia de que não se perca... é preciso saber lê-lo. Analisando a “organização dos quartos”, têm-se que, no hotel de Moebius e Raffaella, a ordem segue outro raciocínio. Como visto, os quartos não são numerados, ou seguem uma sequência “lógica”; são nomeados de modo a retomarem, por um traço de aproximação geográfica, os Campos de Extermínio nazistas. Ideia semelhante ocorre, pois, em um dos fragmentos de outra narrativa de Gonçalo M. Tavares, justamente chamada “O hotel”<sup>87</sup>:

#### Jogar à cabra-cega (o pátio)

É um pátio quase clandestino. Na parte detrás do hotel. Os lutadores são cegos, são sempre cegos colhidos na rua. Crianças cegas, velhos cegos, adultos cegos. Quando aceitam recebem logo dinheiro.

[...]

**O hotel tem várias entradas. Impossível saber quantas.** Mas muitas. **Para diferentes ruas;** e até em diferentes níveis. A Cabra-Cega está bem escondida. Mesmo os que são muito bons observadores não a descobrem. É preciso que alguém que conheça o espaço os leve lá.

Ironicamente, o hotel que oferece o “espetáculo” da *cabra-cega* possui inúmeros acessos, a partir de diferentes caminhos. Além disso, só é possível chegar ao pátio onde o evento acontece com a ajuda de quem já sabe *o caminho*. Em certo aspecto, o hotel parece querer colocar à prova as pessoas que desejam acessar seu lado escuso: *será que sabem mesmo ver?* Sem a ajuda do “guia”, qualquer um está na mesma posição dos lutadores: cegos. Nesse sentido, aqui impera também outra lógica diferente da comumente percebida, o hotel não tem caminhos lógicos, seu labirinto não permite o acesso de todos a tudo. Suas várias entradas podem ser vistas como várias portas de acolhimento, contudo, seu núcleo, o espaço central de suas atividades (diga-se de passagem: pouco usuais para um *hotel*), é para poucos.

---

<sup>86</sup> Nas palavras de Gagnebin: “[...] o outro é o outro homem, na sua alteridade radical de estrangeiro que chega de repente, cujo nome não é dito nem conhecido, mas que deve ser acolhido”. A memória dos mortais. In. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 21.

<sup>87</sup> TAVARES, Gonçalo M. O Hotel. In. PANOS. *Palcos novos, palavras novas*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos (Culturgest), 2014, p. 103, grifos meus.

Para discutir essa estratificação das áreas do hotel, lembramos que, na conferência “Outros espaços”, em que discute os conceitos de *utopia* e *heterotopia*, Michel Foucault afirma que há “[...] oposições que admitimos como inteiramente dadas – por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazeres e o espaço de trabalho; todas elas são animadas ainda por uma surda **sacralização**”<sup>88</sup>. Ora, a seu modo, o pátio da cabra-cega é um espaço sagrado, não no sentido “divino, puro, imaculado”, mas sim como espaço de exceção em que imperam regras próprias, ele não é de todo acessível, só se tem acesso a ele pelo outro, que transporta o visitante para esse espaço de *culto*. Importante ressaltar, ainda, que essa “sacralização”, ao seu modo, traz como herança judaico-cristã o sacrifício, o sofrimento e mesmo a morte, como etapas de uma pretensa expiação, provavelmente impossível na contemporaneidade e que só existe enquanto vã esperança<sup>89</sup>.

E, como em um labirinto, facilmente se entra, mas dificilmente se sai (ao menos não de maneira ileso). Assim, muitos se sentem como os meninos judeus, sem saber qual o papel que efetivamente desempenham naquele lugar, se controlam a situação ou são controlados por ela, se na verdade são humanos ou animais, Teseu ou o Minotauro (que deve ser morto):

3.

Dois meninos com a estrela amarela de David estão a lutar. São cegos. A multidão grita:

-Mata o judeu!

**Nenhum deles sabe que o outro também é judeu.** Por isso, quando escutam:

-Mata o judeu!

Pensam que o público está a querer que ele morra, pensam que o público está contra ele [...].<sup>90</sup>

Essa cena parece ilustrar bem o sentimento caleidoscópico que a obra causa em seus leitores. Os dois meninos, por meio de uma ambivalência cruel, são ao mesmo tempo o herói e o monstro: ele deve matar o judeu, mas o judeu também é ele. Para sair do labirinto, é preciso

---

<sup>88</sup> FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013, p. 114; grifos meus.

<sup>89</sup> Sobre esse ponto Helena Buescu também questiona: “Será que é possível, **no século XXI, uma verdadeira expiação?**” e respondendo a sua pergunta (retórica) a crítica argumenta: “No entanto, enquanto em Camões o princípio da esperança limita (ou pelo menos combina-se com) o lado mais escuro da angústia maneirista [...] e assim cria uma atmosfera contraditória e complexa que acaba por caracterizar *Os Lusíadas*, **na obra de Gonçalo M. Tavares nada parece capaz de resgatar a alegria e a crença para longe do tédio e da nostalgia do passada** (e da infância perdida)”. Cf. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 250; 253; grifos meus.

<sup>90</sup> TAVARES, Gonçalo M. O Hotel. In. PANOS. *Palcos novos, palavras novas*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos (Culturgest), 2014, p. 103, grifos meus.

derrotar o Minotauro, mas como fazê-lo se o Minotauro e o herói se confundem? Em outro nível de análise, é possível afirmar que o leitor de Gonçalo M. Tavares é sempre exposto a uma narrativa teoricamente nova, mas que, a todo momento, dá indícios de que a história ali contada já é por ele conhecida, num lugar de memória cujo acesso é interdito e doloroso.<sup>91</sup>

E, evocando novamente Foucault, na conferência há pouco citada:

[...] não vivemos em um espaço homogêneo e vazio; mas, ao contrário, em um espaço que é todo carregado de qualidades, um espaço que é talvez também assombrado por fantasmas. O espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões, detém em si qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente ou, então, é um espaço obscuro, caótico, saturado: é um espaço do alto, um espaço dos cimos ou é, ao contrário, um espaço de baixo, um espaço da lama; é um espaço que pode ser corrente como a água viva; é um espaço que pode ser fixado, imobilizado como a pedra ou como o cristal.<sup>92</sup>

À guisa desse trecho, a literatura tavariana faz com que cada leitor crie seu próprio espaço, com referências, projeções, aproximações e distanciamentos que podem ser leves ou pesados. Nesse sentido, a cena dos meninos judeus lutando funciona muito bem como metáfora das possíveis sensações de leitura: sou a multidão que grita ou um dos oponentes da luta? E o valor moral também fica a cargo do leitor: sendo parte da plateia, devo me envergonhar?; sendo um dos combatentes, devo exigir compaixão? Aliás, só posso assumir um dos papéis? Sou Caim ou sou Abel? Certamente, não existe apenas uma (“a”) resposta para essas questões, cada leitor, com cada experiência de leitura, percorrerá um caminho do labirinto que possivelmente sanará suas dúvidas; o que não quer dizer, é claro, que todos os outros caminhos são equivocados.

Marius chega a afirmar que:

Sendo o hotel constituído por um único piso térreo, os quartos espalhavam-se pelas mais variadas direcções, submetidos, na sua posição, à lógica que Moebius me explicara no seu escritório. **A orientação não era nada fácil**, dados os vários corredores e

---

<sup>91</sup> Vale aqui a lembrança da epígrafe que abre o volume *Histórias Falsas*: “Já não me lembro se fui Abel ou Caim”. Esse é o último verso do poema “Gênesis IV:8”, de Jorge Luis Borges e inaugura um livro que procura dismantlar a história oficial da filosofia de modo que é possível observar, segundo o próprio autor, 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”. Diante de tal afirmação, a epígrafe parece vir no intuito de borrar limites estanques (quer entre o real e o ficcional, quer entre a vítima e o assassino).

Cf. *Histórias falsas*: estórias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

A título de referência, o poema completo de Borges:

*Foi no primeiro deserto.*

*Dois braços lançaram uma grande pedra.*

*Não houve um grito. Houve sangue.*

*Houve pela primeira vez a morte.*

*Já não me lembro se fui Abel ou Caim.*

In. BORGES, Jorge, Luis. *Poesia*, Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

<sup>92</sup> FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013, p. 114-115.

alguns pilares que apenas atrapalhavam e, **se não fossem as indicações nos cruzamentos, na parede, com setas indicando o nome dos quartos e a sua direcção, a indecisão sobre o caminho mais directo para cada quarto instalar-se-ia por completo.**

[...]

De resto, todo o hotel era sóbrio, sem qualquer sinal de pobreza ou de riqueza: **travava-se de uma neutralidade quase sussurrante**, onde móveis e decoração pareciam existir apenas para cumprir uma missão específica e para pedir, delicadamente, silêncio aos hóspedes. Estes como que obedeciam a um pedido que formalmente não existia. **Todos se deslocavam respeitosamente pelo espaço e as conversas mantinham-se sempre num tom médio**, educado<sup>93</sup>.

Do trecho, depreendemos que, dada a “lógica” assombrosa por sob a qual os quartos estavam dispostos, andar pelo hotel não era tarefa fácil. Não fossem pelas placas de indicação, poderia haver dúvidas sobre qual caminho percorrer para chegar ao seu quarto-Campo. Contudo, afora esse “pormenor”, o lugar tinha uma aparência neutra, sem sobressaltos decorativos ou agitação por parte dos hóspedes; um hotel tranquilo, portanto.

Nos dois hotéis de Gonçalo, há uma estrutura labiríntica que só permite o total acesso àqueles que estejam dispostos a se submeter à sua lógica. Marius adquire uma outra consciência do hotel em que se hospeda quando tem conhecimento de sua forma geométrica “negra” e “sem nome”<sup>94</sup>. Da mesma forma, não basta estar hospedado n’*O hotel*, para conhecer o pátio onde os meninos (ou seriam as “cabras”?) cegos(as) são postos a lutar. Observe-se, assim, que nos dois casos opera uma lógica outra que desestrutura a expectativa de um ambiente acolhedor e quente, para dar espaço a um lugar hostil, frio e estranho. E, não sendo bastante, além de uma arquitetura labiríntica, esses hotéis constroem sentidos labirínticos do texto.

Foucault, ainda em “De espaços outros”<sup>95</sup>, comenta a imagem do *espelho*, objeto que consegue concatenar ao mesmo tempo a utopia e a heterotopia:

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; **estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente**: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em **que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno**; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim **e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou.**

---

<sup>93</sup> *Uma menina...*, p. 123-124 (grifos meus).

<sup>94</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>95</sup> In. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013, p. 116; grifos meus.

Em articulação semelhante à do espelho, esses hotéis parecem funcionar tanto como *distopia* (já que aqui não podemos pensar em “utopia”) imaginada quanto como *heterotopia* do real. Estou em Auschwitz, mas não estou. Devo matar o judeu, mas como se o judeu sou eu? É e não é o lugar, é e não é o sujeito. Enfim, um processo de “autorreconstrução” a partir dos fragmentos e destroços que tenho acesso naquele espaço. Eduardo Lourenço diria que estamos diante de um *mar inavegável*:

O universo de Gonçalo M. Tavares é um mar inavegável à maneira antiga. Mais se parece a um Titanic repousando nas profundezas de um mar de destinos imóveis no único tempo [heterotópico e utópico] que nos choca, nos fascina e nos convoca, sempre em atraso para evocar as suas aventuras terminadas<sup>96</sup>.

Por tudo isso, é possível vislumbrar que essa estrutura de estranhamento – talvez por assumir uma outra ordem/lógica distante do *status quo* – é traço comum na obra de Gonçalo e perpassa tanto o conteúdo das narrativas como a forma delas. O *conteúdo* não só pelas espacialidades construídas nos textos (os labirintos, os espaços não-localizados, as arquiteturas estranhas), como também pelas referências e imagens evocadas em inúmeros escritos. Representações que retomam nas narrativas os mais diversos símbolos extemporâneos da humanidade (sobretudo as guerras, o Holocausto e o pensamento ocidental – através de teorias e textos de escritores/pensadores basilares de nossa cultura intelectual) e que carregam consigo dilemas do homem na sua relação com o outro. São esses símbolos que pautam a relação dos personagens com a alteridade que tem o poder de defini-los (por exemplo: no caso de Moebius e Raffaella, são *ainda* considerados humanos; já no caso dos cegos<sup>97</sup>, suas marcas os relegam ao status de inumanos, sobretudo os “meninos judeus”).

Quanto à *forma*, o labirinto começa pelos “cadernos”<sup>98</sup> e seus nichos, mas revela seu maior emaranhado na larga utilização do fragmento como estrutura-modelo de escrita. Os vários *cadernos* – o termo “caderno” recupera um modelo de escrita manual (em oposição ao digital) – procuram mapear e nomear os nichos, agrupando “gêneros” diversos de escrita do

---

<sup>96</sup> Cf. Prefácio – Uma viagem no coração do caos. In. TAVARES, Gonçalo M. Tavares. Uma viagem à Índia. São Paulo: Leya, 2010, p. 12.

<sup>97</sup> Importante notar que a cegueira aponta para uma *deficiência*: uma falta, uma ausência, uma insuficiência. Portanto, esses sujeitos não podem ser considerados “completos”. Essa temática, central, será retomada em breve.

<sup>98</sup> Ao fim das edições portuguesas mais recentes dos livros de Gonçalo M. Tavares, é comum a listagem da obra do autor dividida em categorias; no já citado *Atlas do Corpo e da Imaginação*, em suas últimas páginas, é apresentado um interessante panorama espacial da obra, um atlas, portanto, dividido em blocos, que o próprio autor chama de “cadernos”, daí a alusão neste momento.

autor, como, por exemplo, *O Reino, O bairro, Canções, Cidades, Enciclopédia, Arquivos*, etc. A isso, Lilian Jacoto<sup>99</sup> associa também a ideia do *mapa*:

[...] ter perdido o mapa justificaria, num segundo momento, **a disposição visual que organiza a sua obra em nichos que, por sua vez, expandem seus territórios de forma simultânea e um tanto aleatória, rizomática, exatamente como acontece às florestas, como também às aldeias e cidades do mundo físico.** Não à toa, encontramos nessa obra um bairro, um reino, um atlas, uma biblioteca e vários **labirintos**. A floresta, no entanto, não desenhável, porque se movimenta *per se*, é a negatividade que margeia esses nichos: uma força não domesticável que resiste e aguarda a sua vez. A **força dessa radical alteridade projeta sobre os mapas a sua sombra**, o iminente desmoronamento de todos os edifícios, o anúncio da catástrofe.

Com essa organização deliberadamente volátil e com a sombra da negatividade sempre à espreita, a obra pode ser observada a partir de categorias mais específicas: cada *caderno* pretende agrupar livros que guardam entre si alguma semelhança, seja pela temática, seja pela estrutura ou pelo processo que inicia a escritura do texto. Nas palavras de Miguel Real, as narrativas de Gonçalo são um: “Espelho amplificado do (in)consciente reitor (i)lógico do mundo”<sup>100</sup>. Já Pedro Meneses<sup>101</sup> coloca que “E, e, e: cada série [de Gonçalo M. Tavares] acrescenta uma linguagem diferente, um outro modo de interpretar o ser humano, é expressão de um desejo positivo, uma vez que não preenche vazio algum, mas se constitui como incessante e alegre fazer”. Em resumo, é como se essa estruturação da obra possibilitasse tanto uma visão global (geométrica e abstrata) como um olhar microscópico dos veios (e ruas) que compõem o corpo (com seu Reino, cidades e bairros) de Gonçalo M. Tavares.

Uma imagem que representa bem esse movimento de aproximações e distanciamentos que a obra enseja pode ser lida em UMEP, no diálogo de Marius com mais um dos personagens que cruza seu caminho e de Hanna, Agam Josh, *o Artista*. Marius observa uma imagem que, a olho nu, nada mais era que um ponto<sup>102</sup>, contudo:

[...] aproximei o meu olho direito da lente do microscópio. [...].  
Olhei pelo microscópio. Era uma escultura.  
– Um jardim japonês – disse Agam. Olhei para o ponto a olho nu.  
E de novo pelo microscópio.

<sup>99</sup> Um animal na biblioteca: labirintos de Gonçalo M. Tavares. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (org.). *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 195-196; grifos meus.

<sup>100</sup> In. *O romance português contemporâneo (1950 - 2010)*. Lisboa: Caminho, 2012, p. 169.

<sup>101</sup> Cf. Fora do mapa, e todavia dentro do território: corpo e imaginação segundo o “Dicionário do menino Andersen” de Gonçalo M. Tavares e Madalena Matoso. *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, Braga, n.º 30-3, p. 186.

<sup>102</sup> *Uma menina...*, p. 158.

Para além da representação pictórica, o cartão de contato de Agam também segue essa estrutura.

As letras são tão minúsculas que parecem uma linha, as manchas pretas uniram-se e os espaços em branco desapareceram. As letras parecem não existir. Quando se diminui de tamanho, disse Agam, as diferenças desaparecem — a diferença entre um A e um B torna-se absolutamente ridícula a esta escala, e com a fraca capacidade que têm os nossos olhos. As letras estão com um tamanho de 0,001 milímetro — assim, a olho nu, parecem não existir. O alfabeto, nesta dimensão, transforma-se numa única letra, num único símbolo; num símbolo, além de tudo, vazio, que nada significa; a tinta volta a ser tinta, regressa ao ponto de onde partiu e assim julgamos que não está a acontecer nada e afinal pode estar ali escrito algo de essencial. Letras que só se conseguem distinguir com um microscópio. Ou seja, caro amigo, só tem acesso ao meu nome quem lhe prestar muita atenção. Só quem fixar o olho durante muito tempo nesta linha.<sup>103</sup>

Agam Josh destaca que mesmo o alfabeto, essa matéria-prima necessária para qualquer comunicação escrita, pode ser transformado em uma só letra e, portanto, em um símbolo vazio, a depender da redução a que ele seja submetido. Com isso, cria a metáfora de retorno ao início, ao ponto zero, aquele lugar de onde tudo saiu. A mesma lógica pode funcionar para a leitura dos *cadernos* e da cosmografia construída por Gonçalo M. Tavares: é possível a leitura de sobrevoo, pousando em várias obras, mas é igualmente tangível o mergulho profundo em um espaço-texto e nele observar traços comuns de vários outros, ainda assim resguardando sua singularidade, ineditismo e pluralidade de leitura.

Cabe salientar, porém, que essa composição da cartografia dos “cadernos” é **uma** organização possível, a partir das rubricas dadas pelo próprio escritor (e que, deste modo, precisam ser olhadas com alguma desconfiança teórica). Elas não são imutáveis e podem se ressignificar mutuamente. Nas palavras de Foucault:

Quem pode garantir que as descrições não vão patentear elementos tão diversos de um indivíduo para outro e de uma espécie para outra, que **toda tentativa para fundar um nome comum não seria de antemão arruinada**? Quem pode assegurar que cada estrutura não seja rigorosamente isolada de toda outra que não funcione como marca individual? **Para que o mais simples caráter possa aparecer é preciso que ao menos um elemento da estrutura primeiramente considerada se repita em outra.** Pois a ordem geral das diferenças que permite estabelecer a disposição das espécies implica um certo jogo de similitudes.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Uma menina...*, p. 150.

<sup>104</sup> A discussão proposta pelo teórico diz respeito à classificação na História Natural, por isso o uso de “indivíduos” e “espécies”. Contudo, a tese do livro em questão é justamente o poder que é exercido nas *palavras* e nas *coisas*, já que a linguagem não é apenas representação, no sentido de espelho ou expressão do mundo percebido. Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016 – trecho citado: p. 201, grifos meus.

Ou seja, a organização da obra pode se dar por proximidades, mas também por afastamentos. Cada livro existe por si e pode ser deslocado para um ou outro nicho a depender das características que são postas em evidências. Por exemplo, a série *O bairro* poderia facilmente ser considerada uma macroestrutura que abra os *Arquivos*, no qual estaria também contida *A biblioteca*.

Importa, por fim, uma observação. Não é de se negar que, por diversas vezes, o texto de Tavares aponta para labirintos *autoritários*. Essa noção advém do próprio autor, que afirma o autoritarismo da estrutura, por possibilitar apenas uma porta de saída. O labirinto, afinal, é uma estrutura central na mundividência tavariana, pois metaforiza a própria jornada humana sobre a Terra. Nas “notas” que ele faz ao final, sobre as narrativas de *Matteo perdeu o emprego*, lê-se, a respeito da história de “Hornick e o Labirinto”<sup>105</sup>:

20.

[...]

Um labirinto tem, pois, a forma espacial de uma religião. Diria que é o desenho de uma religião, de uma crença. No fundo, qualquer minotauro que se ponha por ali só apressa a coisa, e apenas nos segreda que somos mortais. **Somos mortais porque há o minotauro que nos mata**, portanto não podemos sentar-nos à espera da solução: **tens de ser crente mas a passo de corrida**, eis o que o labirinto ocupado pelo bicho mau nos diz: **reza para descobrires a única saída, mas reza como um corredor de 100 metros**, reza enquanto corres tua velocidade máxima. Se correres muito rápido, não precisarás de palavras santas - a corrida terminará antes do início da prece.<sup>106</sup>

O excerto toma o labirinto como uma protoestrutura que só oferece uma saída possível e que ela deve ser buscada numa velocidade que não permite o “desperdício” da reflexão, já que há um minotauro à solta, como constante ameaça da mortalidade humana. Daí que (ironicamente) o único recurso seja a fé, mas ele parece suspeito, uma vez que substitui, no sujeito, sua capacidade racional. A crença é o desconhecido, o obscuro, o inominado. Assim, no império da técnica, ela não tem espaço<sup>107</sup>, pois ali impera a lógica de que “*O desconhecido combate-se pela ciência, por uma visão quantitativa do mundo*, visão que não trabalha para se espantar, mas sim, precisamente, para *não se espantar*, para evitar as surpresas”<sup>108</sup>. E, diante disso, apenas um labirinto regulado pelo autoritarismo da racionalidade técnica pode ser erigido.

<sup>105</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013, p 63-65.

<sup>106</sup> In. Op. Cit., p 134 (grifos meus).

<sup>107</sup> Vale a referência a Mylia, de *Jerusalém*, que sai em busca de refúgio em uma igreja, mas a encontra de portas fechadas; cf. op. Cit., 2013, p. 12-3.

<sup>108</sup> In. *Atlas do Corpo e da Imaginação*, no excerto “oração”. Lisboa: Caminho, 2013, p. 251-252, grifos do autor.

No entanto, isso tudo se refere a exemplos no nível das narrativas. No nível da obra de Gonçalo, enquanto tal, é necessária a ponderação de que ela é labiríntica não porque se pretende autoritária, mas sim pelo inverso desse caminho emaranhado com saídas quase esgotadas. O fragmento, sendo a cerne do processo de escrita do autor, não autoriza o esgotamento das possibilidades. Enquanto os labirintos da ficção indiciam a complicação das estruturas de poder, o labirinto da forma abre diversas portas através das quais se possa escapar do sistema, seja ele o cânone ou a teoria dos gêneros<sup>109</sup>. Essa macroestrutura formal permite tanto o acesso por diversas entradas como também a saída por todas elas. Não há, por isso, “o livro” pelo qual se deva adentrar na obra tavariana (nem mesmo as séries têm livros “primeiros”), assim como não há aquele texto que a encerre, pois os estilhaços que compõem a obra podem ser organizados ao bel-prazer daquele que a adentra, construindo o mosaico de ideias e nuances que desejar (e conseguir)<sup>110</sup>.

\*\*\*

Por tudo isso, parece plausível afirmar que a obra de Gonçalo M. Tavares é constituída por diversos labirintos fragmentados. A começar pelos estilhaços que compõem os *cadernos*, uma vez que podemos assumir, como uma espécie de *mapa* ou *atlas*, a organização proposta pelo autor, mas concordando que essa orientação pode ser bastante volátil, provisória e mesmo “errada”. Recuperando uma última “técnica” da família Stamm, ao nos expormos a obra tavariana é como se a todo momento chamassem nosso nome:

Trata-se, primeiro, de fazer com que o que aí está rode a cabeça para trás, apenas isso, ligeiramente, como um homem que vai a andar na rua a grande velocidade, ou completamente distraído, o que é quase a mesma coisa e, de repente, é chamado pelo nome, e como que acorda, subitamente, e volta-se para atrás para ver quem o chamou<sup>111</sup>.

Em outras palavras: se estivermos atentos (e não se espera outra atitude de um leitor, sobretudo do leitor de Gonçalo M. Tavares), continuamente nossa memória nos assalta com

---

<sup>109</sup> Sobre a ideia de “Labirinto” em Borges e Calvino, Maria Elisa Rodrigues Moreira faz uma afirmação que pode iluminar também a obra tavariana: “[...] propomos pensar como labirinto reticular [...] as obras de Borges e Calvino, as quais acreditamos poderem ser atravessadas tendo por guia possibilidades de trajetos, nós e conexões os mais diversos, que podem ir adiante ou voltar sobre si mesmos, que podem originar outras veredas e bifurcações, que podem levar a múltiplas saídas. Cf. Textos em rede, labirintos literários. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 14, n. 20, p. 155-178, 2012, p. 175.

<sup>110</sup> Também a esse respeito, vale o comentário de Miguel Real sobre a última narrativa de *O senhor Valéry*: “[...] todo o seu anterior universo de *busca de uma racionalidade apolínea* se desmorona face à imagem do último desenho, “A tristeza”, a *imagem de um labirinto caótico*, indicativo de que, *sob a mais uma e clara das verdades, permanece tensa a pulsão dionisíaca do diverso e do fragmentário*. Cf. *O romance português contemporâneo* (1950 - 2010). Lisboa: Caminho, 2012, p. 163, grifos meus.

<sup>111</sup> *Uma menina...*, p. 37.

pensamentos e referências que são ativados pela leitura e, diante disso, o que nos resta é diminuir a velocidade e parar para ver quem (ou que) nos “chama”. Não olhando para trás, mas levantando a cabeça, tomando o lápis e anotando nossa leitura a partir de citações e alusões a textos, autores, situações históricas ou fictícias que Gonçalo convida para seu texto. E todo esse movimento é potencializado (ou baseado) na utilização do modelo fragmentário, método que coloca em constante mobilização o processo de leitura-escrita, de modo que o texto não tem papel passivo, mas sim de contínua operacionalização de ideias e atitudes.

## CAPÍTULO II: Nem *Reino*, nem *Bairro*: a *Cidade*

*Geografia íntima do deserto*  
*Zona de sombra*  
*Arquitetura dos ossos*  
*Baque*  
*Mundo mudo*  
*País em branco*  
*Negativo*  
*Não se diz*  
*Falas inacabadas*  
*O metro nenhum*  
*Lugar algum*  
*Parte alguma*  
*Terminal*  
*Um a menos*  
*Formas do nada*  
*Nada feito nada*  
*De novo nada*  
 (Eduardo Sterzi, confluindo poemas)<sup>112</sup>

Estamos em um hotel judeu de Berlim, com Hanna e Marius, portanto, em uma conhecida cidade, que já seu nome convoca uma constelação de possíveis memórias no leitor. Essa Berlim-arquétipo<sup>113</sup> parece – apenas podemos supor, já que nada é totalmente dito – ter saído recentemente de uma guerra, estar aprendendo a viver com suas consequências e questionando o que fazer com seus destroços.

Por esses índices e por sua forma, UMEP pode ser facilmente associada à tetralogia<sup>114</sup> *O Reino*<sup>115</sup>, nicho mais sombrio do universo tavariano. Tal leitura da crítica (uma *angústia* da classificação?) foi mobilizada pelo fato de, quando de seu lançamento, a história da menina Hanna ser uma “ilha” nos *cadernos* de Tavares, não sendo associada pelo autor a nenhum dos

<sup>112</sup> No artigo “Terra devastada: persistências de uma imagem” o autor constrói esse “novo poema” a partir de trechos retirados de Micheliny Verunsch, Cláudia Roquette-Pinto, Age de Carvalho, Fábio Weintraub, Donizete Galvão, Ricardo Rizzo, Augusto Massi, Marcos Siscar, Manoel Ricardo de Lima e Elida Tessler, Francisco Alvim, Tarso Melo, Nelson Ascher, Ronald Polito, Heitor Ferraz Mello, Paulo Henriques Britto, Frederico Barbosa e Paulo Ferraz. Cf. Op. Cit. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 34, n. 1, 2014, p. 107.

<sup>113</sup> Dessa cidade-texto, destaca Lilian Jacoto que para Marius e Hanna ir a Berlim “[...] equivale a dizer que se colocam à deriva num amplo espaço que só pode ser tomado como referência ao nível simbólico”. Cf. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 10.

<sup>114</sup> No percurso da presente pesquisa ocorreu a publicação de *O Osso do Meio* (2020), “uma pequena novela, um pequeno romance [que] pertence ao mundo do Reino”. A expansão territorial, portanto, faz com que a *tetralogia* se torne uma *pentalogia*. No entanto, optei por manter a contagem até então cristalizada. (Cf. <https://www.novos-livros.pt/goncalo-m-tavares-o-osso-do-meio/>. Acesso em: 20 jun. 2021).

E sobre a nova publicação, ver: <https://relogiodagua.pt/produto/o-osso-do-meio/>; <https://expresso.pt/cultura/2020-12-13-A-flecha-lentissima-de-Goncalo-M.-Tavares> e [https://ionline.sapo.pt/artigo/718542/goncalo-m-tavares-o-homem-primordial?seccao=Mais\\_i](https://ionline.sapo.pt/artigo/718542/goncalo-m-tavares-o-homem-primordial?seccao=Mais_i). (Acessos em: 20 jun. 2021).

<sup>115</sup> São eles (PT[BR]): *Um homem*: Klaus Klump (2003 [2007]); *A máquina de Joseph Walser* (2004 [2010]); *Jerusalém* (2004 [2005]) e *Aprender a rezar na Era da Técnica*. (2007 [2009]).

grupos de sua obra. Hoje, contudo, a narrativa já figura no nicho *Cidades* ao lado de *Matteo perdeu o emprego* (2013), sendo que os dois também ganharam a companhia de *O Torcicolologista, excelência* (2017) e *Bucareste-Budapeste: Budapeste-Bucareste* (2020). Sobre esse intercâmbio das obras no que aqui chamamos de “nichos”, Maria Elisa Rodrigues Moreira afirma que: “Em sua obra, parece-me que o que identifico como o ‘teor teórico da ficção’ torna-se o elemento mobilizador de um projeto literário que não se preocupa com a delimitação dos territórios, mas sim com a mobilidade entre estes”<sup>116</sup>. Não obstante, é possível verificar também, nas andanças de Marius e Hanna, semelhanças com *O Bairro* taviariano. Considerando essas diversas taxonomias, neste capítulo passaremos rapidamente pelos nichos “urbanos” de Gonçalo M. Tavares, comentando o *peso* do *Reino* e a *leveza* do *Bairro*, para, depois, habitar o *lugar médio* que é a cidade a qual ele nos coloca juntamente com Hanna e Marius, e que parece ser um território plausível (e possível) para que possamos seguir.

## 2.1 O que (não) ficou no *Reino*

Para além de pré-classificações, a ligação com a tetralogia de Gonçalo, essa “força que existe no ar” que circula entre a série e UMEP<sup>117</sup>, deve-se a outros motivos, começando pela alcunha de “romance”: nos dois casos as narrativas gravitam em torno do conflito central, adensando-o. De todo modo, como já vimos, qualquer *redução* em Gonçalo M. Tavares é problemática, por isso acreditamos que esses livros podem assim ser classificados tendo em mente, como afirma Massaud Moisés<sup>118</sup>, que:

Todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento cabem no perímetro do romance, assim transformado numa espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo. Dessa conjuntura promana a sua função gnoseológica: mais conhecimento que entretenimento, **o romance permite ao escritor construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas [...]**; não existe, nos quadrantes da criação literária, meio mais completo para se chegar a uma imagem totalizante do Universo.

---

<sup>116</sup> Cf. “O bairro” de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 80-90, dez. 2014, p. 82-83.

<sup>117</sup> Em *Breves notas sobre as ligações*, lemos “Se alguém se senta numa cadeira é porque existem células materiais, objectivas, entre o corpo de quem se senta e a cadeira. Não na cadeira ou no corpo, **mas entre estas duas coisas**: há células. **Não é do ar que se trata – o ar é neutro –, é sim de uma força que existe no ar.** (Cf. TAVARES, Gonçalo M. Op Cit. Lisboa: Relógio d’Água, 2009; grifos meus).

<sup>118</sup> In. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. amp. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 400; grifos meus.

Ou nas palavras de Calvino<sup>119</sup>:

A narrativa ou o romance terá essa atmosfera ideal como pressuposto e como ponto de chegada, porque nascerá desse terreno e exercerá influência sobre ele. Mas o fará somente de um modo: narrando. **Buscando o justo modo de narrar uma história hoje, um modo que para cada tempo e sociedade e homem é apenas um só – como o cálculo de uma trajetória.**

Em resumo, tanto os livros que constroem *O Reino* quanto UMEP são “romances” na medida em que narram com profundidade cenários da experiência humana em sua trajetória pelo mundo<sup>120</sup> num dado habitat social. Nesse sentido, Tavares não se prende a convenções formais, parte delas (talvez pelo imperativo de ter que *partir* de algum lugar), mas pavimenta seu próprio caminho no processo de escrita.

E, além da questão formal, em termos de conteúdo UMEP pode aproximar-se do *Reino*, pois ambos:

- I. Não oferecem uma datação histórica determinada, mas com indícios de que a ação ocorre próxima ao período das Grandes Guerras (sobremaneira em um momento posterior à Segunda pelas recorrentes alusões ao Holocausto);
- II. Apresentam um espaço eminentemente urbano, cuja arquitetura evidencia o cenário (pós-)bélico em que os destroços e ruínas da Guerra são vistos por todos os lados;
- III. Têm personagens flagelados, em maior ou menor medida, pelos horrores desse conflito belicoso e que carregam um sentimento geral de perigo à espreita, estando vigilantes o tempo todo, somente à espera da próxima tragédia.

Acerca desse fundo, ou, como diria Moebius, desse *oxigênio*<sup>121</sup>, que atravessa a parte “romanesca” da obra de Gonçalo, afirma Mourão<sup>122</sup> sobre UMEP:

---

<sup>119</sup> Cf. Os destinos do Romance. In. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 21; grifos meus.

<sup>120</sup> Ou nas palavras de Luis Mourão: “Mostrar a complexidade do humano e aumentar o conhecimento sobre essa mesma complexidade é o que fazem os grandes romances”. In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 140.

<sup>121</sup> Conversando com Marius sobre um *serial-killer* de judeus que assombrou sua comunidade no passado, Moebius diz: “[...] dado o ambiente da época (Moebius utilizou nessa altura a extraordinária expressão *dado o oxigênio da época*), não era por completo surpreendente, podendo encontrar-se mais de dez razões intelectualmente compreensíveis [...] para alguém nos querer matar”. Cf. *Uma menina...*, p. 136.

<sup>122</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 152.

Como quase sempre acontece nos romances de Gonçalo M. Tavares, há uma luta em curso no mundo, que se desdobra em múltiplas variáveis e em que todos são intervenientes, o que não significa, antes pelo contrário, que cada um saiba exatamente, ou saiba sempre, em que campo está a intervir ou de que lado se posiciona.

O crítico destaca, portanto, que é comum uma *luta*, no entanto, os personagens não sabem (e muitas vezes nem nós) de que lado estão, apenas que precisam lutar em última instância pela própria sobrevivência. Contudo, nos romances que *compõem O Reino*, a desordem geral que abala o espaço tem uma hierarquia: num primeiro momento, parece não afetar os mais poderosos e mais “fortes” e, uma vez alcançados pelas fendas que atravessam e desestabilizam todo o território da narrativa, eles ainda tentam salvar as próprias vidas, enquanto animais políticos da cidade<sup>123</sup>. Para isso, fazem uso dos índices que denota(va)m seu lugar de poder na hierarquia social, a exemplo do capital económico, a técnica científica e o saber filosófico, como se esses códigos fossem totalmente imunes ao mal-estar geral presente nas obras e que fora causado pela guerra (ou em decorrência dela). Além disso, considerando a maior adesão do *Reino* a um realismo que lhe é estrutural, mesmo que em contínuo estranhamento, convém, mais uma vez, observar sua ontologia a partir da acuidade de Luís Mourão, pois seu diagnóstico também parece alcançar UMEP:

As negociações que estes romances mantêm com o realismo pretendem evitar dois regimes de significação já suficientemente canonizados: o da parábola e o do romance histórico. **Para parábola, há demasiado enraizamento nas circunstâncias históricas; para romance histórico, há pouca ou mesmo nenhuma reconstrução de época e a reflexão ultrapassa largamente a égide do momento**, mesmo se englobarmos o que de universal e perene possa aí haver.<sup>124</sup>

O apontamento de Mourão sintetiza bem o que são os romances de Gonçalo nesse entrelugar que ocupam quando comparados às formas tradicionais. Muitas vezes, os símbolos bélicos (como os tanques, os soldados e mesmo a destruição das cidades) parecem ambientar o leitor para a história das Grandes Guerras e suas consequências. No entanto, de efetivo nada há nos textos que comprovem essa hipótese, tais signos funcionam mais para evocar uma memória histórica difusa do leitor do que para datar a narrativa. Já de parábola constam apenas os incursos psicológicos nos personagens, que revelam suas dores e paixões, mas que, na prática, são consequências dos condicionantes históricos-sociais a que estão submetidos. E é justamente a

---

<sup>123</sup> Aqui com referência direta ao conceito cunhado por Aristóteles em *Política*, 1253a 1-3 “uma cidade é uma daquelas coisas que existem por natureza e que o homem é, por natureza, um ser vivo político” (edição consultada: Lisboa, Vega, 1998).

<sup>124</sup> Cf. O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*, n.º 25-3. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011, p. 52-53; grifos meus.

escassez de marcações explícitas do cronotopos que aproxima as narrativas da universalidade da parábola – embora destituídas que são de um ensinamento moral e/ou ético facilmente reconhecíveis. Não à toa, articulando sua leitura de UMEP a esse mesmo trecho de Luís Mourão, Jacoto<sup>125</sup> afirma:

A evocação constante do holocausto, referência indubitável ao século XX em que Hanna e Marius estão perdidos, situa historicamente o romance, ao passo que a dimensão alegórica de suas personagens acaba por extraí-las do tempo, de modo a alongar o seu sentido para uma atualidade que perdurará enquanto a barbárie humana preponderar no planeta.

E, ainda no terreno movediço dos valores e momentos históricos que as narrativas colocam em xeque, tem-se a fala de Pedro Sousa<sup>126</sup>:

A narrativa tavariana busca na linguagem da atrocidade um modo de reflexão do mal, um modo de reflexão da imposição e acção da força do homem forte sobre o homem fraco. **A atrocidade tavariana reflecte a barbárie e a barbárie tavariana pode ser o Holocausto, tal como pode ser o seu tempo anterior, contemporâneo ou posterior. Cabe ao crítico e ao leitor decidir.** A atrocidade tavariana reflecte uma realidade que pode ser a realidade do Holocausto, mas a atrocidade tavariana reflecte ainda a realidade que pode ser a realidade de qualquer conflito militar, qualquer conflito humano. Ou seja, Gonçalo M. Tavares (a representar) impõe um efeito de estranhamento (Chklovski) ao Holocausto e ao campo de concentração enquanto fenómenos do mundo. História, alegoria, metáfora, linguagem e atrocidade permitem a construção do efeito de estranhamento, permitem o efeito narrativo que reconhece o Holocausto e o campo de concentração sem nunca nomear os acontecimentos em questão.

Aqui, são identificadas as circunstâncias históricas, ainda que difusas<sup>127</sup>, de que fala Mourão. Sousa, em trecho da tese na qual propõe que a tetralogia de Tavares revisita os horrores do Holocausto de modo a desempenhar um papel de superação dos estigmas causados por ele, sintetiza bem as muralhas que cercam *O Reino*. O império da maldade e da crueldade humanas escancaradas e sem o menor freio moral, o império de homens que se valem de seu poderio e influência para subjugar e relegar ao nada aqueles que atrapalham seus objetivos, enfim: império de atrocidades e barbárie que remonta, pelo recurso do estranhamento-reconhecimento, aos

<sup>125</sup> In. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 11.

<sup>126</sup> Cf. *Poética da superação a propósito da obra de Gonçalo M. Tavares*. 2015. 259 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Algarve, 2015, p. 11-12; grifos meus.

<sup>127</sup> Ainda a esse respeito, também comenta Maria da Conceição Caleiro: “Vários pilares ou alicerces habitam esse território, fluxo da escrita de Gonçalo M. Tavares, reiteram-se sob diferentes perfis: Movimento, Mecanismo, Máquina, Técnica, Velocidade, Violência, Corpo, Animal/Devir Animal, Poder, Loucura. Tudo projectado no espaço a que se subordina a dimensão tempo cronológico (as máquinas não têm tempo nem memória). Quando surgem as marcas precisas do tempo parece tratar-se de um jogo, sempre de um segundo grau ou de um traço pontual da memória (Auschwitz, os campos)”. In. O que está fora do traço é abismo e queda. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 40.

campos de concentração, mas que invoca, antes, horrores humanos que podem ser históricos, mas, ao mesmo tempo, podem ser a ameaça distópica do presente. Cena que pode ser exemplar dessas ideias ocorre quando Marius vê na rua uma fotografia:

— Conhece aquela cara? — perguntou-me o homem.

Olhei lá para cima atentamente, acompanhando a direcção da cabeça dele. A fotografia — reconheci-o — era de Goering.

[...]

Em relação ao cartaz — **não havia qualquer palavra, qualquer slogan, qualquer desenho ou símbolo**: era simplesmente o rosto de Goering, em enormíssimas proporções, ali, no topo de um dos edifícios mais significativos do centro da cidade. **Quem o pusera ali? Como é que haviam dado autorização?**

[...]

O homem estava morto há muitos anos.<sup>128</sup>

O homem que Marius vê na foto é Hermann Wilhelm Göring (1893-1946), um dos oficiais nazistas responsáveis por “idealizar” a *Solução Final* para a questão judaica. Após a 2ª Guerra Mundial, Göring foi julgado pelo tribunal de Nuremberg e condenado a morte (no entanto, acabou cometendo suicídio na noite anterior à sua execução)<sup>129</sup>. Diante dos dados históricos, sabemos que estamos *após* 1946 e, segundo o narrador, já *algum tempo depois* desse ano. Todavia, quanto tempo depois? Não sabemos ao certo, apenas podemos depreender, pelas indagações, que a exposição da imagem de um homem como esse, em um lugar público e em um “edifício significativo” (de quê?) *ainda* causa escândalo. Enfim: apenas certezas parciais.

Ao adensar essa ideia de uma historicidade esgarçada, que aproxima UMEP da tetralogia, chegamos a um conceito importante: a *opacidade*. É diante de um cenário pouco nítido (o que não significa, no entanto, que esteja incompleto) que somos colocados nesses romances. E, desse aspecto, delineia Helena Buescu<sup>130</sup>:

Tavares cria em todos estes romances [*Jerusalém, Uma Viagem à Índia, Aprender a Rezar na Era da Técnica* e UMEP] uma efabulação que, afinal, sinaliza sobretudo a *opacidade* da narrativa, das personagens e do seu passado, do modo como todas elas derivam de um conceito de História incapaz de esclarecer os *outsiders*, precisamente, **ou sequer de os tomar verdadeiramente em consideração**.

A professora amplia a ideia de opacidade, demonstrando que, além da História, os próprios personagens não estão totalmente visíveis aos olhos do leitor: ainda que nos esforcemos,

<sup>128</sup> *Uma menina...*, p. 147-148 (grifos meus).

<sup>129</sup> Cf. CRASNIANSKI, Tania. *Filhos de nazistas: os impressionantes retratos de família da elite do nazismo*. São Paulo: Vestígio, 2018.

<sup>130</sup> In. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 306; itálicos da autora; grifos meus.

nunca seremos capazes de alcançá-los em sua inteireza, porque ela simplesmente inexistente. Sendo assim, História e personagens não são totalmente legíveis, sobretudo quando consideramos que o “conceito de História” ao qual faz referência Buescu parece derivar, pelo negativo, das *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin<sup>131</sup>, já que nesta obra o autor discute a **história dos derrotados**. Ou seja: paradoxalmente (ou *ironicamente*), Gonçalo parte da História “oficial”, dela destaca os verdadeiros derrotados e, então, dá a luz (possível) a eles e é por isso que os personagens, em maior ou menor medida, escapam à nossa compreensão e à própria narrativa: pois estão permeados por uma opacidade constitutiva, intrínseca a sua existência e (ausência de) história. Tal consciência, contudo, só advém quando entendemos o que, de fato, é o “opaco”:

O opaco não é o obscuro, mas pode sê-lo e ser aceito como tal. **Ele é o não-redutível, que é a mais vivaz das garantias de participação e confluência**. Nos vemos então longe das opacidades do Mito ou do Trágico, cujo obscuro carregava exclusão e cuja transparência apresentava uma tendência a “compreender”. Há neste verbo *compreender* o movimento das mãos que tomam o entorno e o trazem a si. Gesto de fechamento, quiçá de apropriação. Prefiramos a ele o gesto do *dar-com*, que cria uma abertura na totalidade.<sup>132</sup>

Lembremos, diante dessa perspectiva, que Marius e Hanna apenas *aparecem* na narrativa, assim como a grande maioria dos demais personagens. Não conhecemos o passado deles, o que os mobiliza e por que deambulam em uma cidade arruinada<sup>133</sup>, o romance não dá a saber as raízes de nenhum deles, no máximo conhecemos seus *rastros*, na acepção de Derrida<sup>134</sup>:

**O rastro, é a definição de sua estrutura, é algo que parte de uma origem, mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do**

---

<sup>131</sup> In. *Obras escolhidas* – Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232. Cabe aqui destaque à tese nº 8 que afirma: “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. [...] **O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século 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**” (grifos meus).

<sup>132</sup> Cf. GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Trad. Keila Prado Costa e Henrique de Toledo Groke. *Revista Crítica & Crítica*, [S. l.], n. 1, p. 53-55, 2008, p. 54; itálicos do autor; grifos meus.

<sup>133</sup> Pedro Eiras afirma acerca dessa característica: “...todas as personagens [...] agem, por vezes *com paixão* (e até heroísmo, pelo menos na aparência), mas não podemos saber o que as move; e esta obscuridade na motivação das ações significa que o lugar mais profundo de cada personagem é sempre inacessível, impartilhável, incomunicável”. In. Recensão crítica a “Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai”, de Gonçalo M. Tavares. In *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 189, maio, 2015, p. 245; itálicos do autor.

<sup>134</sup> Cf. *Pensar em não ver*: Escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: EdUFSC, 2012, p. 120-121; grifos meus.

**rastreamento**, da origem rastreadora. É aí que há rastro e que há começo de arquivos. Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro.

E é diante dessa base estrutural que tem como característica justamente o abandono deliberado de suas origens – um ambiente não-rastreável e, portanto, opaco – que sempre estaremos em UMEP (assim como no universo tavariano em geral). Lilian Jacoto<sup>135</sup> esclarece, ainda, que “Sua opacidade é, paradoxalmente, uma forma de *dar a ver* o século em suas fundações, numa configuração que nos seja interpretável, isto é: num estágio da cultura imediatamente anterior ao nosso, o da negatividade enquanto prática do saber”. Ou seja: a ausência de nitidez é base do método proposto por Gonçalo M. Tavares em suas narrativas e, ironicamente, uma condicionante para a interpretação mais lúcida da obra.

### 2.1.1 *O reino de Hanna*

Imaginemos, pois, Hanna dentro dos muros desse *Reino*. Mesmo o exercício imaginativo parece difícil<sup>136</sup>, pois certamente a toxicidade desse espaço não permitiria a vida dessa menina tão frágil: “Olhando para Hanna, para a **sua postura de aceitação de tudo, uma postura quase religiosa, mística**, olhando para ela, ali, na carruagem, via como seria impossível explicar-lhe que eu estava em fuga”<sup>137</sup>. Marius destaca a posição pretensamente passiva de Hanna, de que tudo aceita, mas parece observar também que, na verdade, a sua postura é de acolhimento, de abertura e recepção, atitudes inimagináveis no *Reino*, pois, “contrariamente ao negrume niilista da tetralogia [...] [UMEP] é um romance que faz apelo à capacidade revolucionária e redentora do ser humano”<sup>138</sup>.

E sobre a protagonista, destaca Mourão<sup>139</sup>:

De facto, **quando confrontado com uma personagem assim, parece-me impossível retirar da enciclopédia de leitura do leitor médio** — o qual é uma abstração, como é evidente, mas uma abstração que constitui o horizonte de leitura intrínseco à época

<sup>135</sup> In. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 09; itálicos da autora.

<sup>136</sup> Comentando a cena inicial do livro, Mourão destaca que as ligações em UMEP são de outra ordem: “A força desta cena poderia ser muito menor se o romance seguisse as convenções mínimas de enredo que encontramos, por exemplo, na tetralogia «O Reino», isto é, se no compor da história e dos traços distintivos das personagens, encontrássemos motivos, forças externas e desejos internos que circunscrevessem e, portanto, de algum modo, explicassem as ligações que vão ocorrendo ao longo do romance”. Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) Um senhor Tavares - ensaios e erros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 143.

<sup>137</sup> *Uma menina...*, p. 42 (grifos meus).

<sup>138</sup> MARTINS, Celina. Tatiana Salem Levy e Gonçalo M. Tavares: os percursos da memória. *Pensardiverso*, Madeira, v. 5, n. 1, p. 16-29, nov. 2016. Anual, p. 27.

<sup>139</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) Um senhor Tavares - ensaios e erros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 142; grifos meus.

— o peso do eugenismo e até do Holocausto, com o concomitante contrapeso de uma ética política dos direitos humanos e uma ética relacional do cuidado (que não é menos política, sublinhe-se com a devida ênfase). Mais do que qualquer outra, **Hanna é imediatamente o tipo de personagem que coloca as restantes em situação ética radical**, porque a sua existência frágil, sem a potência de relativa autossuficiência que normalmente reconhecemos ao humano, convoca a responsabilidade de todos os outros.

À guisa do comentário supracitado, Fried Stamm faz uma análise irônica sobre a situação de Hanna que parece demonstrar a ética do cuidado a que Mourão se refere: “[...] **quase fazia desconfiar** que alguém acreditara tanto nos outros, nos homens, que abandonara, eventualmente, a própria filha, com um catálogo de fichas para a sua aprendizagem”<sup>140</sup>. Fried, no entanto, sabe que, naquele contexto, só mesmo um “louco” poderia acreditar “[...] não só que alguém a poderia acompanhar mas também lhe poderia ensinar coisas e fazer progredir nas metas referentes [...]”<sup>141</sup> às fichas de aprendizagem. Portanto, a aposta do Stamm vai na direção contrária a um abandono “responsável” ou a uma ética do cuidado com a alteridade frágil. Em nossa posição de leitores, como defende Mourão, conhecemos qual posição ética ideal a ser tomada diante de alguém como Hanna, mas Fried alerta que não podemos arriscar todas as nossas fichas nesse mesmo posicionamento, considerando o cenário em que eles estão inseridos.

É interessante nesse ponto analisar o posicionamento de Agamben, em *A comunidade que vem*<sup>142</sup>. No item 11 do seu livro-inventário, justamente intitulado “Ética”, o autor afirma:

O fato do qual deve partir todo discurso sobre a ética é que **o homem não é nem há de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico**. Somente por isso algo como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas tarefas a realizar.

Destacamos esse trecho considerando que o que ocorre em UMEP é justamente isso: um questionamento ético. Todos ali sabem de sua total desobrigação para com o outro, mas alguns acabam optando pela colaboração mútua e buscam alguma coletividade, ainda que pela falta, por ajudar aqueles que estão ainda mais fraturados. E é por isso que Fried também indaga: “[...] não sei se quem a abandonou merece o nosso ódio e a nossa vingança por ter feito a velhacaria de abandonar alguém demasiado fraco para se defender minimamente, ou se merece

<sup>140</sup> *Uma menina...*, p. 43 (grifos meus).

<sup>141</sup> *Idem*.

<sup>142</sup> Cf. *Op. Cit.* Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 45, grifos meus.

o nosso agradecimento”<sup>143</sup>. **Por que agradecer por Hanna?** Foi a pergunta que Marius quis fazer (mas não teve tempo) e talvez seja essa a pergunta-disparadora da narrativa. Hanna é a quase-palíndromo (o cromossomo que sobra em seu DNA falta em seu nome) e enquanto tal já é a representação de algo que sempre vai nos faltar e que, portanto, precisaremos aprender a conviver *sem*, mas enfrentando *com* a ética da responsabilidade. Ao mesmo tempo, a menina é, por etimologia do nome judaico-cristã, a “cheia de graça”, a “graciosa”, a “esperança” e é diante disso que devemos agradecer por ela, por trazer respiro em um mundo tão sufocado – e Marius acaba compreendendo: “Hanna se constituía como **um elemento estranho**, que parecia, **como Moisés**, à medida que avançava, separar as águas” e causar “felicidade por metro quadrado”<sup>144</sup>.

\*\*\*

Outro “avizinhamento”<sup>145</sup> importante com relação ao *Reino parece* ser o **nome** das cidades: Em UMEP temos – como já visto – *Berlim* e no *Reino* localiza-se *Jerusalém*. Assim como a primeira, ao se pensar livremente nesse nome (e cidade), antes mesmo de um espaço geográfico<sup>146</sup> determinado ou de um livro, a imagem basilar que desponta é a de um símbolo. Espaço metafísico que congrega o histórico, o religioso e o cultural; espaço de disputas em nome da “Fé” e do Poder. Jerusalém é tão polissêmica que tem dedicada a si uma biografia<sup>147</sup> e, em uma de suas epígrafes que a abrem, se lê:

A Terra de Israel é o centro do mundo; Jerusalém é o centro da Terra de Israel; o Templo Sagrado é o centro de Jerusalém; o Santo Santíssimo é o centro do Templo

---

<sup>143</sup> *Uma menina...*, p. 44-45.

<sup>144</sup> Id. p. 57.

<sup>145</sup> No verbete “vizinhança” do *Dicionário ilustrado*, Gonçalves afirma: “A vizinhança pode ser definida e sintetizada desta forma. Dois homens falam entre si, de janela para janela.

É evidente, portanto, que **a vizinhança** é, em primeiro lugar, uma forma **de dois corpos não estarem juntos**. Isso mesmo: de não estarem juntos. Só há vizinhança com afastamento, e não o contrário, como se pensa”. E aqui trata-se dessa relação de “aproximação-distanciada”. (Cf. Op Cit. Disponível em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-vizinhanca/cronicas/7238/>. Acesso em: 20 jun. 2021; grifos meus).

<sup>146</sup> Milton Santos afirma que a noção de *espaço* é “considerada como eminentemente geográfica” e diante disso “[...] pode ser enxergada segundo, ao menos, três sentidos, conforme propõe H. Bakis (1993, p. 4): a) polarização de pontos de atração e difusão, que é o caso das redes urbanas; b) projeção abstrata, que é o caso dos meridianos e paralelos na cartografia do globo; c) projeção concreta de linhas de relações e ligações que é o caso das redes hidrográficas, das redes técnicas territoriais e, também, das redes de telecomunicações hertzianas, apesar da ausência de linhas e com uma estrutura física limitada aos nós”. Aludo a esse trecho pois me parece que mesmo os sentidos técnicos do termo parem estar sobrepostos nas cidades literárias de Gonçalves M. Tavares. (Cf. *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 177).

<sup>147</sup> MONTEFIORE, Simon Sebag. *Jerusalém: a biografia*. Trad. Berilo Vargas e George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, posição 4 [e-book].

Sagrado; a Arca Sagrada é o centro do Santo Santíssimo e a Pedra Fundamental da qual o mundo foi estabelecido está diante da Arca Sagrada.<sup>148</sup>

Na explicação do texto sagrado judeu, observam-se várias órbitas que convergem para seu centro comum, a “Pedra Fundamental” do mundo. Essa Jerusalém como um núcleo organizador pode assemelhar-se à *Jerusalém* fundada por Gonçalo M. Tavares, uma vez que esta pode ser lida (esta é a nossa hipótese) como a *capital* de seu *O Reino*. No caso da cidade literária, contudo, o centro orbital constitui não apenas um referencial para as obras (relativamente independentes), mas, sobretudo, um marco-zero de sentidos e desdobramentos para as diversas circunstâncias presenciadas na tetralogia, inclusive porque o título funciona como uma espécie de moldura já que, no corpo da narrativa, em momento algum somos informados que aquele espaço, aquela cidade chama-se “Jerusalém”.

Em Gonçalo M. Tavares, a cidade das múltiplas crenças traveste-se em cidade dos múltiplos (sem-)sentidos. Nela, em uma mesma noite, é possível verificar os trânsitos de um homem que, com anseios simultâneos de excitação e nostalgia, vai ao cemitério e depois ao bordel; de uma mulher que, com dor, busca uma Igreja; de uma prostituta que, preocupada com seu amante, pede ao cliente que espere; de um filho que, revoltado com a saída não anunciada do pai, sai às ruas a procurá-lo. Por esse prisma, no opúsculo *Arquitectura, Natureza e Amor*, Tavares<sup>149</sup> afirma que: “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” e parece esse ser o caso de Jerusalém, onde a *imoralidade* surge como sinônimo de *loucura*, como aponta o Dr. Gomperz, o médico-gestor do hospital psiquiátrico do *Reino* (chamado “Georg Rosenberg”): “O doutor Gomperz possuía, assim, da loucura – embora não se achesse a expressá-lo – uma imagem associada à imoralidade: louco é o que age imoralmente e louco ainda é o que agindo moralmente pensa de modo imoral”<sup>150</sup>. Ou seja: um espaço pautado pela ética “justa” da imoralidade como loucura. E é por isso, afinal, que observamos situações sem um sentido e uma correlação aparente, mas que se entrecruzam e são semelhantes a situações dramáticas lidas em outros volumes da série, sempre a tensionar os limites do sagrado e profano, da cultura e barbárie, do humano e animal.

---

<sup>148</sup> Esse texto é extraído do *Midrash Tanhuma, Kedoshim 10*, um gênero textual rabínico que tem como objetivo explicar os escritos da Torá.

<sup>149</sup> Cf. Op. Cit. Opúsculo 14 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura. Porto: Dafne, 2008, p. 9.

<sup>150</sup> Cf. TAVARES, Gonçalo M. Op Cit. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 95.

A biografia de Jerusalém também afirma que:

O simples fato de Jerusalém ser ao mesmo tempo terrena e celestial significa que a cidade pode existir em qualquer lugar: novas Jerusaléns têm sido fundadas por todo o mundo e todos têm sua própria visão de Jerusalém. [...]. Jerusalém, sagrada para os Povos do Livro, é a cidade do Livro: a Bíblia é, sob muitos aspectos, a própria crônica de Jerusalém e seus leitores, desde os judeus a primeiros cristãos, passando pelos conquistadores muçulmanos e os cruzados [...]; todos eles alteraram repetidamente sua história para realizar a profecia bíblica<sup>151</sup>.

É fato inquestionável que a Jerusalém tavariana existe, ainda que no espaço textual, a partir do olhar de seu escritor-fundador. Resta, pois, saber qual profecia essa Jerusalém-livro realiza (ou pretende realizar) e, acerca disso, o autor dá pistas por todo livro. Um exemplo é a igreja do centro da cidade, “edifício-prisão”<sup>152</sup>, em que Mylia (a protagonista do livro) procura abrigo para suas dores e não encontra: “Mylia contornou de novo a igreja. Nenhuma luz nas proximidades, revelando que o mundo estava morto, ou ainda não tinha nascido” e mais adiante, exteriorizando uma de suas dores: “Subitamente, sem pensar no que fazia, escreveu com o giz na parede [da igreja], utilizando umas letras de tamanho muito pequeno, quase imperceptível; ela escreveu: *fome*”<sup>153</sup>. Ou seja: a mulher procurou abrigo e pão, e não encontrou. Com isso, a narrativa nega os versículos bíblicos: “[...] tive fome e me destes de comer; tive sede e me destes de beber; era peregrino e me acolhestes; nu e me vestistes; enfermo e me visitastes; estava na prisão e viestes a mim”<sup>154</sup>.

E, ainda sobre a última citação, se “a cidade pode existir em qualquer lugar”, não seria Berlim uma Nova Jerusalém? Um espaço fundador e arquétipo da História (humana)<sup>155</sup>? Grube, um amigo de Marius que oferece abrigo a ele e a Hanna, parece ter um argumento para testar essa hipótese:

Grube defendera numa conferência que **a História era como um elemento vivo, que mudava de posição**, acelerava, diminuía de ritmo, um elemento com peso constante uma massa que de um ponto para outro se arrasta ou acelera — mas **com um centro de gravidade variável**. Numa das paredes da casa, como se fossem estações de com-

<sup>151</sup> MONTEFIORE, Simon Sebag. *Jerusalém: a biografia*. Trad. Berilo Vargas e George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, posição 115 [e-book].

<sup>152</sup> TAVARES, Gonçalo, M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 11.

<sup>153</sup> Op. Cit., p. 17-18.

<sup>154</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*, Livro de Mateus, cap. 25, vers. 35-36.

<sup>155</sup> Em suas *Seis propostas para o novo milênio* Calvino afirma: “Creio que nossos mecanismos mentais elementares se repetem através de todas as culturas da história humana, desde os tempos do Paleolítico em que nossos ancestrais se davam à caça e à colheita. **A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo**”. Esse trecho nos parece articular bem a ideia de construção (da cultura, da sociedade e da *cidade*) através do invisível. Cf. Exatidão. Op. Cit. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 90; grifos meus.

boio, assinaladas com pontos a marcador preto, estavam os nomes de várias cidades, e debaixo desses nomes uma data: Moscovo (1917), Jerusalém (1948), Berlim (1961).

Para Grube esses pontos identificavam os sucessivos centros de gravidade da História. Nessas datas e naquelas cidades estava o ponto que concentrava todo o peso do mundo. Se alguém quisesse derrubar, pôr a História de cabeça para baixo, era ali que teria de aplicar o golpe, naquele ponto preciso, no centro de gravidade<sup>156</sup>.

Do trecho, depreendemos a importante ideia da História como ambiente variável e, portanto, não-unívoca. Nesse sentido, o campo gravitacional muda seu eixo conforme a conduta humana em relação aos diversos conflitos gerados (pelas instâncias de poder) e vivenciados (por toda a população) ao longo de sua existência na Terra. Não à toa, Grube destaca Moscou em 1917, ano da Revolução Russa, Jerusalém em 1948, data da fundação do Estado de Israel e – justamente – Berlim no ano de 1961, efeméride dos conflitos que resultaram na divisão do país e na construção do Muro. Ou seja, nas estações do “comboio da História” construída por Grube o peso do mundo (ao menos Ocidental) deslocou-se para esses lugares e, por consequência, todos orbitamos em torno de suas consequências.

Por esse ângulo, Milton Santos<sup>157</sup> sustenta, em “O Tempo (os Eventos) e o Espaço”, que os *eventos* (históricos ou não) são todos “presente”, pois supõem uma ação humana que os presentifica a cada revisitação. Sendo assim:

Eles acontecem em um dado instante, uma fração de tempo que eles qualificam. **Os eventos são, simultaneamente, a matriz do tempo e do espaço.** Em seu livro *A Philosophy of Future*, Ernst Bloch (1963, 1970, p. 124) escreve que “o tempo somente é porque algo acontece, e onde algo acontece o tempo está” [...]. O autor sublinhou a palavra “é”, nós sublinharíamos, também, a palavra *onde*.

[...]

Os eventos são, pois, todos novos. Quando eles emergem, também estão propondo uma nova história. Não há escapatória. É nesse sentido que Lefebvre (1958, pp. 346-347) falando em “momento” e Bachelard (1932, pp. 30-31) referindo-se ao “instante” os considera como um absoluto. **Daí a sua eficácia e sua irreversibilidade.** Essa irreversibilidade é o que dá a cada homem o “sentimento de aventura” diz o Sartre de *La Nausée* (1938, p. 85), quando ganhamos a certeza de que nenhum momento se repete, nem volta, e então decidimos agir dentro dessas “malhas estreitas”.

É palatável, pois, a articulação das teorias de Milton Santos e de Grube. A história, enquanto *elemento vivo*, acontece na sucessão de *eventos* todos eles presentes (mesmo que já tenham ocorrido). Além do mais, o tempo só é demarcado, estabelecendo assim a História, “onde” acontece alguma coisa – como em Jerusalém, Moscou e Berlim –, e é justamente a

<sup>156</sup> *Uma menina...*, p. 220 (grifos meus).

<sup>157</sup> Cf. Op. Cit. In. *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 94; grifos meus.

eficácia absoluta desse acontecimento que confere a ele todo o “peso do mundo”, como afirma Grube.<sup>158</sup>

E, para avançar um pouco mais nesse raciocínio, citamos Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*<sup>159</sup>, livro em que discute a *escrita da cidade* (enquanto arquétipo) na literatura. Nele, o crítico afirma que:

Construir [...] possíveis leituras [da cidade como conceito] é descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade; é a **tentativa de ler o ilegível. Aprender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso**, sentidos inseguros, é indicativo da nossa nostalgia daquela legibilidade do labirinto urbano que os textos representam. **Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução.**

É importante a ideia da *ilegibilidade* intrínseca à cidade moderna apresentada pelo autor. Isso porque, diante de tantas catástrofes vivenciadas pela humanidade no último século, os limites das cidades (abstratos por essência) tornam-se ainda mais borrados. Em um exercício de escala, tão caro a Gonçalo M. Tavares, poderíamos afirmar que, aproximando bastante a lupa, não seria possível dizer a que cidade-território pertencem as ruínas a que estamos expostos (lembremo-nos dos desenhos do *artista* Agam Josh); com o movimento contrário, distanciando radicalmente a gradação, a lonjura desses espaços seria reduzida a ponto de Jerusalém, Moscou, Berlim, Budapeste, Bucareste<sup>160</sup> estarem a passos de distância, à semelhança da arquitetura do hotel judeu de Moebius e Raffaella.

E, considerando a proposta há pouco aventada, parece-nos que Berlim pode sim figurar como uma “nova Jerusalém”, no sentido de ser um espaço que concatena o destino (de boa parte) da humanidade. Isso posto – e considerando a proposta de “pôr a História de cabeça para baixo” –, a energia que emana da Berlim tavariana não parece, entretanto, ser a de 1961 e sim

---

<sup>158</sup> Ainda nessa seara, vale lembrar também de Theodor Busbeck (o marido de Mylia, em *Jerusalém*): Busbeck era médico, mas em paralelo desenvolvia uma “pesquisa” que tinha como objetivo estabelecer “[...] um 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” (Op. Cit. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 45). Ou seja: O médico procurava traçar uma *linha média* acerca da violência e da barbárie ao longo da História, considerando que o horror não estava restrito a um tempo e lugar, mas atravessaria a existência humana com certa constância, de modo que seria possível deduzir uma fórmula que anteciparia os momentos como os vivenciados durante o Holocausto (antecipar, portanto, os pontos de “eficácia absoluta” que ainda estariam por vir).

<sup>159</sup> In. Op Cit. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 18; grifos meus.

<sup>160</sup> Alusão, por óbvio, ao livro de Tavares intitulado *Bucareste-Budapeste: Budapeste-Bucareste* (2020).

uma outra, virada de cabeça para baixo, não-datada/marcada, mas igualmente possível dentro de sua multiplicidade (ainda que colapsada).<sup>161</sup>

Quanto à Jerusalém de Gonçalo, já sabemos que nela não há salvação. Ainda que consideremos que as narrativas bíblicas não são em si pacíficas e humanizadas – pelo contrário, são bastante marcadas pela violência – mesmo um episódio obscuro, como o de um pai levando seu filho para o sacrifício em nome de Deus,<sup>162</sup> tem um motivo lido como maior, transcendental e salvífico. Por seu turno, a cidade-livro tem um motivo e um fim em si mesmos, pois aquele que produziu a guerra, o homem, se torna também objeto sobre o qual recai a ação, e a “lei do homem” é reduzida a “guerrear”, não só na guerra dos exércitos, mas também na guerra para sobreviver ou, ao menos, ter sua vida reconhecida. Assim como nos outros romances do *Reino*, todos os personagens carregam cicatrizes do passado, que não são esquecidas ou diminuídas com o passar do tempo. Mylia, aliás, dá voz a essa condição parafraseando o salmo bíblico 136 (137), que, fazendo referência ao exílio do povo, afirma: “Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, que minha mão direita se paralise”<sup>163</sup>. A passagem bíblica remete ao não-esquecimento, mas, com Mylia, opera-se uma inversão: não é da terra prometida e desejada que ela fala, mas sim do horror e do trauma: “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita”<sup>164</sup>, espécie de impreciação repetida por diversas vezes na narrativa. Mylia, anos após a fuga do sanatório, carrega consigo as sequelas dos maus-tratos (e a dor no ventre é o maior índice disso).

\*\*\*

Em resumo, enquanto em *O Reino* há uma hierarquia de poder e as relações de autoridade são muito bem definidas e legíveis (ainda que passem por reveses)<sup>165</sup>, em UMEP todos

---

<sup>161</sup> Renato Cordeiro Gomes, elucubrando sobre a (im)possibilidade de um “Livro da Cidade” globalizante e totalizador, afirma: “O livro é composto de pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras – de textos que jamais serão recompostos na íntegra. **As folhas, por outro lado, se superpõem, pois inscrevem cidades sucessivas, que por acaso têm o mesmo nome.** Por isso, sua leitura se dá por aproximações, tentativas, rascunhos. A cidade construída pelo discurso possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor.” (In. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 24; grifos meus).

<sup>162</sup> Passagem conhecida como “Deus prova Abraão” (Gn 22, 1-19).

<sup>163</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*, Salmos, 136 (137).

<sup>164</sup> TAVARES, Gonçalo, M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 181.

<sup>165</sup> Acerca disso comenta Luís Mourão: “Em romances anteriores, a ligação ao social era o lado mais visível das personagens: a razão de estado, a razão do simples poder, a ligação instrumental, a ligação de rivalidade, a ligação da obediência. Jogos de crueldade ou de benevolências táticas tais como os conhecemos da realidade mais dura do nosso cotidiano, mas sem subterfúgios, desacelerações ou mediação de uma lei pacificadora. Ou existindo a lei, e estruturando e contendo de facto a tensão da sociabilidade, ela era a naturalização de um poder tomado e mantido por força clara e reconhecida por todos, sobretudo por aqueles que não podiam mais do que obedecer”. Cf. Entre

estão ao léu da fortuna, inclusive a “[...] experiência de ameaça generalizada [...] deve-se, muitas vezes, à ausência dessa hierarquia clara e imediata”. No *Reino* é feita uma descrição nua do mundo, sob o ponto de vista dos poderosos e da impiedade do narrador, já UMEP “[...] não explora [...] o ponto de vista dos poderosos – mas sim o das vítimas”<sup>166</sup>, cada um com sua subjetividade, mas tendo em comum o fato de serem sobreviventes de uma mesma tragédia, de compartilharem um sentimento de constante ameaça. Ameaçados por quem? Não sabemos ao certo, o que a narrativa deixa antever – mesmo assim de maneira opaca e pouco legível – é a dor e as cicatrizes dos personagens.

Por seu turno, ao leitor cabe apenas juntar-se a esses personagens no seu desespero, pois, como afirma Marius, “[...] a partir de um certo limite temos de acreditar nas pessoas, não nos resta mais nada”<sup>167</sup>. Aliás, essa poderia ser considerada a fronteira<sup>168</sup> da cidade dessa narrativa que catalisa a esperança no outro mesmo diante do total desalento. Ou seja: aceitar a *opacidade*, o *rastro* e a *ilegibilidade* de tudo e todos para caminhar na cidade diante delas, com a consciência de que não é possível “compreender” nada nem ninguém, apenas fazer confluir as diversas opacidades de modo a construir um sentido transitório mas irreduzível, assim como é a menina Hanna é<sup>169</sup>:

— Estou a falar de ti — disse-lhe eu.

E ela respondeu-me, e **pareceu que estava a brincar com as suas próprias limitações**; parecia mesmo (e é estranho) ironizar:

— Olhos: preto. Cabelo: castanho.

Ter consciência das próprias limitações e poder fazer disso, se não uma brincadeira, ao menos um jogo, é isso que o *Livro de Hanna* propõe e que jamais seria permitido no *Reino*. E, ainda que esta cidade de Berlim esteja escura, Hanna parece ser o sinal de luz que se anuncia, uma luz diferente (opaca, talvez?), longe de um positivismo cego, mas que ainda assim traz um

---

um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 155

<sup>166</sup> Cf. EIRAS, Pedro. Recensão crítica a “Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai”, de Gonçalo M. Tavares. In *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 189, Maio 2015, p. 245.

<sup>167</sup> *Uma menina...*, p. 40.

<sup>168</sup> Aliás, sobre essa temática na obra de Gonçalo M. Tavares, cabe citar o texto de Maria Elisa Rodrigues Moreira “O Texto fronteiro de Gonçalo M. Tavares”. In: *Revista da Anpoll, [S. l.]*, v. 1, n. 36, p. 420–434, 2014.

<sup>169</sup> Nesse mesmo sentido, comenta Jacoto: “Hanna é dócil por natureza e condição: não se sente ameaçada e, alienada do ensino formal, não tem consciência nem memória dos acontecimentos que tornaram o seu século tão sombrio. Hanna não carrega a culpa de Marius, tampouco o ressentimento dos judeus que cruzam o seu caminho. Hanna é o avesso mesmo do olhar vigilante — a menos que identifiquemos nela uma outra vigilância, não defensiva mas imaginosa, a **vigilância afetiva** [...]”. Cf. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 14; grifos meus.

brilho acalentador (provavelmente de sensação semelhante à de ver o nome de “Auschwitz” brilhando e encontrar paz, por saber que ali é um abrigo seguro), inimaginável na atmosfera dos livros pretos.

## 2.2 O que se recupera do *Bairro*?

Sabemos que, dentre os diversos nichos da obra de Gonçalo M. Tavares, há a série intitulada *O bairro* (um projeto *in progress* para dezenas de livros, 10 deles já publicados). Ela constrói, narrativamente e de maneira pictórica, uma cartografia urbana habitada por vários “Senhores” (cada livro dedicado a um) que emprestam seus nomes dos mais diversos autores da História Moderna – como *O Sr. Brecht* (2004 [2005]), *O Sr. Swedenborg* (2009 [2011]), *O Sr. Calvino* (2005 [2007]), *O Sr. Foucault* (livro ainda não publicado), dentre outros –, tocando, assim, ideia semelhante à do livro *Biblioteca* (pertencente ao nicho “Arquivos” e no qual Gonçalo cria verbetes em homenagem a inúmeros intelectuais da cultura mundial). Os sugestivos nomes nesta série, é claro, não são por acaso, mas sim uma homenagem de Gonçalo M. Tavares aos autores-títulos de cada livro, de modo a refletir, na escrita de Tavares, sua leitura deles, (o)pondo-os em um território textual que não se preocupa com limites espaciais ou temporais.

Como temos argumentado, UMEP, em termos de *forma*, não segue o mesmo modelo desses territórios do planisfério tavariano. Por outro lado, se não há referências acentuadas a autores, é contínua alusão ao tempo histórico no *conteúdo*, ainda que de maneira não-datável. Diante dessa característica, parece aqui haver uma primeira articulação entre esse nicho e a obra aqui analisada, uma vez que, no *Bairro*, Gonçalo faz deliberadamente referência a um determinado nome e, no entanto, não interessa tanto tentar tracejar o que naquele texto advém do autor citado e o que é criação de Tavares, pois, no fim, o que mais importa é o novo texto criado a partir de sua leitura reflexiva. Ou seja: no primeiro caso, estamos perdidos no tempo; no segundo, na biblioteca; e, nas duas situações, não sabemos ao certo o que buscar. Nesse aspecto, Ricardo Piglia faz um comentário sobre a experiência de leitura na obra de Borges, mas que parecem se aplicar bem a Tavares: “Não obstante, alguma coisa falha, sempre, nessa série: uma citação que se extraviou, uma página que se espera encontrar e que está em outro lugar”, e à lista acrescentamos “uma cena histórica não muito clara”, de modo que no fim “O que irrompe

não é o real, mas a ausência, um texto que não se tem e cuja busca leva [...] ao encontro de outra realidade”<sup>170</sup> que também é possível.<sup>171</sup>

Por outro lado, em termos de construção de personagens, a nossa hipótese é a de que há pontos de contato entre os “senhores” e os diversos seres que Marius e Hanna encontram pela cidade de Berlim. Conheçamos, assim, um *senhor* de UMEP:

[...] **D. Quixote**, maluco por velharias, com uma loja no quarto andar de um prédio abandonado e que **assumira esta posição geográfica não apenas como estratégica e de eficácia comercial, mas até existencial** — não perder tempo com *clientes do vazio*, [...] os que entravam só para ver, como quem vai não a uma loja brincava o D. Quixote mas ao cinema. — **Assim tenho tempo para o resto** [...]. E o resto era imenso; **múltiplas tarefas que passavam pelo estudo de livros antigos cujas passagens [...] transcrevia para os seus cadernos e pela recuperação de peças antigas com algum defeito ou com partes em decomposição.** Um dos compartimentos, ao fundo da loja, do lado esquerdo, era uma pequena oficina de não mais de seis metros quadrados, mas que conseguia ter lá dentro uma enorme quantidade de pequenas máquinas — um tomo, um ferro de soldar, serras, plainas etc. —, oficina onde se percebia, numa grande mesa de madeira, **a existência de inúmeros trabalhos a meio**<sup>172</sup>.

Há pouco foi dito que os “senhores” de Tavares emprestam seus nomes de famosos intelectuais de nossa cultura e, desse modo, um personagem como o apresentado acima já parte de um borrão: seu nome não é o de um autor, Cervantes, mas de sua obra. No caso, Gonçalo não desviou (pelo menos não *ainda*) da proposta inicial do *Bairro*, pois o personagem narrado acima, na realidade, é Vitrius um dos habitantes da Berlim de UMEP. Ele é o antiquário procurado por Marius para investigar a peça encontrada junto com Hanna no início da narrativa e em cuja base estava escrito “Berlim”, confirmando, ainda que indiretamente, o indício — é possível *confirmar um indício?* — dado por Hanna sobre o paradeiro de seu pai.

Sendo uma das únicas alusões diretas à Literatura dentro do romance, é Marius que apelida Vitrius de “D. Quixote” porque ele “[...] era um homem altíssimo, de constituição sólida, com uma pequena barbicha — fisicamente lembrava as representações de Dom Quixote; pois bem, era isso — pensava Marius —, subimos tanto [...] porque vínhamos ter com D. Quixote. O acesso não poderia ser fácil”<sup>173</sup>. Ora, Vitrius pode não ser um “senhor”, porém é um “dom”,

<sup>170</sup> Essas são afirmações de Ricardo Piglia. Cf. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 26-27.

<sup>171</sup> Nesse mesmo sentido comenta Maria Elisa Rodrigues Moreira: “Ao incorporar a teoria e a crítica em seu próprio fazer ficcional, as narrativas do escritor português, com destaque para aquelas que compõem *O bairro*, avançam em direção aos mais diversos campos do saber, necessitando, para manter sua força motriz, criar-se no interstício dos discursos, num espaço em que a hibridez seja a garantia das possibilidades de instituição de vizinhanças criativas para o conhecimento”. In. “O bairro” de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 80-90, dez. 2014, p. 88.

<sup>172</sup> *Uma menina...*, p. 70; itálicos do autor; grifos meus.

<sup>173</sup> *Idem*, p. 68.

forma de tratamento igualmente digna. Além disso, a alcunha atribuída a ele convoca o mais importante *Dom* da Literatura Moderna para o texto, a trajetória de Quixote (cavaleiresca, como a de Hanna e Marius) dá as bases para o que depois viria a se chamar “romance moderno”<sup>174</sup>. O protagonista deve saber disso, daí a constatação de que acessar o recinto dessa nova personificação do cavaleiro da triste figura não era para qualquer um.

Além disso, o protagonista afirma que Vitrius fez lembrar Quixote pela aparência, mas talvez a essência do antiquário também apresente traços do cavaleiro de Cervantes. Maria Augusta Vieira uma das principais estudiosas de Cervantes em língua portuguesa na atualidade, na nota inicial do livro *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*<sup>175</sup> afirma que:

Um dos objetivos deste estudo, estimado leitor, é desvencilhar o cavaleiro da imagem tão difundida do herói em luta com os moinhos de vento, como se todas as suas aventuras e desventuras reiterassem sempre um mesmo e único gesto. Dom Quixote vai muito além dessa aventura inicial e mais, tem modulações diversas, **embora seja irremediavelmente um inveterado louco, sublime, de ideia fixa.**

“Dom Vitrius”, como lemos há pouco no excerto que o introduz, é um homem aficionado por “velharias”: dedica seus dias à leitura de livros antigos e tem obsessão por objetos igualmente velhos, artefatos sem valor objetivo nenhum. Assim, em certo sentido, parece que sua loja de antiguidades serve antes para atrair mais e mais peças do que efetivamente potenciais clientes. Por esses aspectos já podemos aproximar o antiquário de Quixote: um homem de ideias fixas que fazem com que alcance certo grau de loucura (vide suas fixações e o sem-número de trabalhos inacabados), mas também de sublimidade, seja pela “altura” de sua loja (diz ele que há quem procure a loja por “**devoção**” e, assim, acaba por deixar “dinheiro na caixa de esmolas de um **santuário** que fica num ponto alto”)<sup>176</sup>, seja por sua aura (na segunda visita que Marius lhe faz, depois da fóbica subida até a loja, o protagonista diz: “[...] e vê-lo ali, em pé, a alguns metros da porta, a dizer-me com um sorriso para entrar, **foi uma das melhores sensações daqueles últimos tempos**” e, afirmando que naquele momento teve a ideia “absurda e patética” de chamá-lo de “papá”, continua: “estava certo de que, se o tivesse feito, o velho D. Quixote teria compreendido e ter-me-ia recebido não como um filho [...], mas como alguém que [...] está a fugir e não tem mais nenhum lugar onde se consiga sentir bem como naquele”<sup>177</sup>.

<sup>174</sup> A proposição é de Lukács em textos como “Dom Quixote” (1970), “O Romance como Epopéia Burguesa” (1999) e *A teoria do Romance* (2000).

<sup>175</sup> Cf. Op. Cit. “Ocupado leitor”. São Paulo: Edusp, 1998, p. 13; grifos meus.

<sup>176</sup> *Uma menina...*, p. 68 (grifos meus).

<sup>177</sup> Idem, p. 100 (grifos meus).

Vale lembrar, por fim, que o Quixote “original” partiu para o mundo atrás de aventuras, após a leitura de diversas novelas de cavalaria, e a obsessão de Vitrius por peças que contam histórias pode ser lida também como uma abertura para esse mundo (sendo, no caso dele, o mundo que vem até si). Milan Kundera afirma que “Dom Quixote partiu para um mundo que se abria amplamente diante dele. Ali podia entrar livremente e voltar para casa quando quisesse”<sup>178</sup> e movimento semelhante parece fazer Vitrius, quer pela infinidade de livros que tinha em sua casa, como pelo acúmulo de objetos que havia na oficina dos fundos e na mesa de madeira que ali ficava, e por onde o homem também embarcava nas mais diversas viagens e histórias (tal qual Quixote que transformou a ficção que lia em sua realidade):

Havia peças por todo o lado. E **cada uma delas parecia estar ali como a primeira parte de uma história longa, estranha, rara, entusiasmante.** Como se fossem – foi assim que pensei – títulos de livros – como se o que vivêssemos fosse apenas isso, as capas com os títulos, uma espécie de mancha, neste caso, material, concreta, que dava a quem via apenas a ideia do tema [...], do objecto<sup>179</sup>.

Para além das viagens (interiores, históricas, ficcionais) que os objetos colecionados por Vitrius possibilitavam, esse trecho alude aos “títulos dos livros” que dão ao leitor a noção de seu tema. É interessante a hipótese, pois assim também podem ser lidos os senhores do *Bairro*: cada título oferece *uma imagem* do tema e, com isso, o leitor traça um caminho a percorrer (a partir da referência que tem), mas, ao abrir o livro, percebe que as ruas ali pavimentadas exigem trajetos muito mais complexos que asseguram apenas o ponto de partida, e não o de chegada<sup>180</sup>. Esse microcosmo segue a lógica de que “Os bairros existem para além de seus limites geográficos e divisões administrativas [...]” e neste caso, ele é “[...] superficialmente *conhecido* pelo viajante de passagem que se orienta pelo guia turístico”<sup>181</sup>, sendo nós os viajantes e Gonçalo M. Tavares, a partir de sua leitura-escrita dos *Senhores*, o guia.

E, não obstante as relações paratextuais<sup>182</sup>, Vitrius representa bem algumas das nuances que pintam a região dos *senhores* no planisfério de Gonçalo. Por exemplo, Uma atenção às

<sup>178</sup> In. *A arte do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 15.

<sup>179</sup> *Uma menina...*, p. 75 (grifos meus).

<sup>180</sup> Sobre os deslocamentos no *Bairro*, Maria Elisa Rodrigues Moreira questiona: “A aproximação entre livros, a aproximação entre pessoas. Não é isso o que ele [Gonçalo M. Tavares] produz com a série *O bairro*, ao fazer com que esses senhores personifiquem determinadas obras e, ao se encontrarem – entre si e com seus leitores – no território de afeto que pode ser o bairro, provoquem mudanças de trajetórias?”. Cf. “O bairro” de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 80-90, dez. 2014, p. 84-85.

<sup>181</sup> BRESCIANI, Maria Stella. *Da cidade e do urbano* - experiências, sensibilidades, projetos. São Paulo: Alameda, 2018, p. 83.

<sup>182</sup> Relações que não se esgotam apenas no diálogo com Quixote. O próprio nome “Vitrius” pode aventar para o *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, símbolo da perfeição, não *apesar* de sua **assimetria**, mas também *por*

coisas “insignificantes” – o *Sr. Calvino*, ao invés de usar uma pá, prefere deslocar o monte de terra com uma colher de café, pois cada grão de terra é único para ele<sup>183</sup> – e a desrazão como método – o *Sr. Breton* senta-se em frente a um espelho, grava-se fazendo perguntas a si mesmo, não responde a nenhuma delas e chega a afirmar que “São as perguntas que complicam a realidade”<sup>184</sup> e o *Sr. Valéry* deseja uma casa em que não haja paredes, apenas portas e um único compartimento, pois assim “Entra-se por qualquer lado e é sempre igual”<sup>185</sup>) são marcas que alicerçam o solo de todos ali.

Contudo, é necessário ressaltar que, tanto no caso dos *Senhores* quanto no caso dos personagens de UMEP (não só Vitrius, mas também Fried, Agam, Moebius e Raffaella), esses desajustes de uma pretensa norma<sup>186</sup> não sofrem censuras ou opressões, são apenas narrados e vistos como traços singulares de cada um. À vista disso, Pedro Meneses<sup>187</sup> propõe a leitura de que o *Bairro* seja um “[...] lugar onde cada um possa viver como deseja, por mais afastada de uma lógica de vida coletiva que tal forma de vida seja” e continua afirmando que:

*O Bairro* é [...] um lugar onde cada um se pode tornar naquilo que é, em que foi instituída a possibilidade de individuação criativa e ética como denominador comum à ‘coletividade’. **Uma utopia coletiva especial, pois resulta do somatório de utopias ‘individuais’ de senhores com quotidianos invulgares. [...] Viver lucidamente todos os momentos pode conduzir ao nojo, à angústia ou ao desespero.** Neste sentido, alguma ingenuidade é importante, para que a lucidez não se torne demasiado pesada.

Esse mesmo diagnóstico pode ser alargado aos personagens que habitam UMEP. Não que haja, para além de Hanna, alguém ingênuo na cidade (até porque as cores mais escuras do *Reino* também a alcançam), mas certamente há uma deliberada busca pela alienação enquanto desconexão da realidade. Aliás, Vitrius afirma exatamente isso a Marius quando lhe apresenta

---

*causa* dela (a esse respeito, cf. a fala de Martin Kemp, especialista em Da Vinci, em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-54265749>. Acesso em 19 dez. 2021).

<sup>183</sup> Cf. “A colher”. In. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 45.

<sup>184</sup> Cf. *O Senhor Breton* e a entrevista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009, p. 21.

<sup>185</sup> In. *O Senhor Valéry* e a lógica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 30.

<sup>186</sup> Norma, por óbvio, existente apenas no campo da teoria. Stella Bresciani afirma acerca disso que historicamente o conceito de cidade já teve como base a ideia de “[...] pessoas em unidades individuais – unidades individualizadas, padronizadas e impessoais, intercambiáveis em suma –, pessoas reconhecidas em suas particularidades pela aparência das roupas, da casa e dos bairros” e isso implicava numa falsa impressão de que todas deviam “[...] ser submetidas a um mesmo modelo de vida” (In. *Da cidade e do urbano*. São Paulo: Alameda, 2018, p 56; itálico da autora.).

<sup>187</sup> In. *O Bairro* de Gonçalo M. Tavares como utopia. In: TAVARES, Daniel *et al* (ed.). *XVIII Colóquio de Outono: outros lugares. utopias, distopias, heterotopias*. Minho: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2017, p. 178-179; 185; itálico do autor; grifos meus.

“A tarefa de [sua] família”: “[...] trata-se de sair do século, e de sair de uma forma bem concreta, sair com método [...]. Não é uma fuga, é **sair do século, calmamente, com elegância, sem sofreguidão**, abrindo uma porta e fechando-a, depois, quase sem ruído”<sup>188</sup>. Alienar-se com método para manter a lucidez, pois:

[...] no território textual de Gonçalo M. Tavares, a declinação não é nostálgica, nem desesperada ou apocalíptica, apesar de algumas personagens poderem ser nostálgicas, desesperadas ou apocalípticas. O diagnóstico tavariano do tempo que nos foi dado viver não é permeável à nostalgia ou ao catastrofismo [...], não existe o desânimo nostálgico de quem acha que o presente e o futuro não merecem ser vividos. Nem tão-pouco o entusiasmo tonto dos que acham que ainda nada de significativo foi feito<sup>189</sup>.

Enfim: a compreensão profunda de que esse é o único mundo que sobrou e é apenas nesse chão que podemos plantar, sendo permitida a nós tão-somente uma escolha: fertilizá-lo ou não? Perpetuar a vida ou entregar-se? Agamben<sup>190</sup> afirma ser a “própria existência como possibilidade ou potência” e dessa disposição (ou da ausência dela) deriva a urgência de uma posição ética.

### 2.2.1 *Fragmentos de cidade*

Na intersecção arquitetônica-urbanística-textual aqui proposta, um outro cruzamento que chama a atenção é, evidentemente, a nomenclatura urbana: a cidade, se fragmentada, terá como resultado vários *bairros*. Nesse sentido, Maria Elisa Rodrigues Moreira afirma que “pelo viés da escala [...] um bairro é uma microesfera de uma cidade” e, sobre essa microestrutura, Lilian Jacoto<sup>191</sup> afirma:

Se comparado à magnitude de um reino, um bairro, visto do alto, parece uma unidade simples, minimamente coesa, **uma concentração urbana de seres que não são, uns aos outros, totalmente estranhos e que se esbarram no dia a dia num espaço sociopolítico demarcado**. No âmbito do urbanismo, trata-se de uma unidade que se delimita numa «escala onde há maior convergência entre o espaço geométrico e o espaço social» (Barros, 2004). **O aglomerado do bairro se cumpre numa escala que mantém uma singularidade circunstancial e histórica que o personaliza, que**

<sup>188</sup> *Uma menina...*, p. 109 (grifos meus).

<sup>189</sup> *O Bairro* de Gonçalo M. Tavares como utopia. In: TAVARES, Daniel *et al* (ed.). *XVIII Colóquio de Outono: outros lugares. utopias, distopias, heterotopias*. Minho: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2017, p. 186-187.

<sup>190</sup> Na continuação do verbete “Ética”, anteriormente citado, lemos: “Isso não significa, todavia, que o homem não seja nem tenha que ser alguma coisa, que ele seja simplesmente entregue ao nada e possa, portanto, a seu arbítrio, decidir ser ou não ser, estabelecer ou não estabelecer este ou aquele destino [...]. Há, de fato, algo que o homem é e tem de ser, mas este algo não é uma essência, não é, aliás, propriamente uma coisa: *é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência*. Mas, precisamente por isso, tudo se complica, precisamente por isso a ética se torna efetiva”. Cf. Op. Cit. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 45, grifos do autor.

<sup>191</sup> In. Um animal na biblioteca: labirintos de Gonçalo M. Tavares. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (org.). *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 198; grifos meus.

**determina e é determinada por escolhas afetivas e identitárias.** No que diz respeito, portanto, a uma ecologia social, o convívio num bairro estabelece uma relação que assenta sobre a linha tênue entre o familiar e o estranho: **a rotina da vizinhança pauta um comportamento fronteiro que prescreve a cordialidade em face da animosidade**, que pode, sempre, irromper da alteridade que pouco se conhece.

Nessa perspectiva de leitura, podemos concluir que as trocas sociais em um bairro, espaço pontilhado (como a linha perfurada em um pedaço de papel que, separado por uma linha picotada, ainda está ligado à sua origem, mas pode igualmente ser destacado dela) de um aglomerado urbano maior, expressam certo grau de *proximidade*, estabelecendo-se, assim, *relações de vizinhança* (existem (des)conexões, (im)permeabilidades). Esse tipo de contato implica o compartilhamento de afetos e o reconhecimento da diferença por proximidade, é a percepção da alteridade. Inclusive, no verbete seguinte ao “Vizinhança”, do *Dicionário ilustrado*, Gonçalo M. Tavares nos apresenta a “Máquina de fazer vizinhos”<sup>192</sup>:

O procedimento é então o seguinte: dois sujeitos que não se conhecem entram para esta máquina de fazer vizinhos [...] e chegando, então, cada um por seu pé a cada uma das janelas e colocando cada um a sua cabeçorra para fora na direcção do outro, cruzarão olhos e **dirão, simplesmente: como está vizinho? Uma frase simples, mas que inicia o processo.**

Este compartimento, esta Máquina de Fazer Vizinhos, deveria ser portátil para poder ser levada para o centro das cidades.

[...] E deveria depois ser pousada em passeio público. Mais tarde, quando dois **transeuntes desconhecidos passassem neutros e indiferentes**, alguém da organização do Comité da Multiplicação de Vizinhos no Mundo deveria chamá-los – ei, vocês aí! – e convidá-los a entrar nesse compartimento. **Cada um dos sujeitos deveria, então, dirigir-se a uma das janelas e virar-se para o outro e apresentar-se – dizer o seu nome, profissão, hábitos e desejos. Cumprimentar-se-iam, de janela para janela, com um aperto de mão.** E poderiam depois regressar à rua, retomando a vida normal, cada um avançando para uma direcção distinta, mas agora **já não como dois estranhos, mas como dois vizinhos** ou, pelo menos, como dois ex-vizinhos. E a Máquina de Fazer Vizinhos mais uma vez mostraria a sua eficácia.

Com a ironia que lhe é cara, nesse verbete Tavares incentiva a *feitura* de vizinhos, num processo artesanal (apesar de maquinal), em que dois transeuntes são convidados a desacelerar o passo para praticar o gesto de *olhar para o outro e tocá-lo*. Um toque que começa no movimento físico do aperto de mão, mas toca igualmente a subjetividade do (re)conhecer-se até o nível dos desejos. Essa dança efêmera teria como resultado o fim da estranheza e a fertilização<sup>193</sup> de uma nova vizinhança, talvez não física mas ao nível das subjetividades que se encontram e fundam um novo território. E, ainda segundo o verbete, produzir avizinhamentos é tão

---

<sup>192</sup> Disponível em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-maquina-de-fazer-vizinhos/>. Acesso em: 01 jun. 2021; grifos meus.

<sup>193</sup> No *Livro da dança* lemos: “**Fecundar o VAZIO**”

imperativo que a “máquina” deve ser levada ao centro da cidade para que os vizinhos se proliferem por todo o espaço.

No que concerne a nosso par em constante trânsito, Hanna e Marius não avançam sem antes produzir *vizinhanças* cordiais, afetivas e identitárias, no sentido amplo daqueles que se reconhecem pelos afetos compartilhados. A exceção de Josef Berman (ou não?<sup>194</sup>), o “fotógrafo de animais” que primeiro cruza com os dois (e que parece ter saído de uma treva qualquer), há trocas e construção de ligeiros vínculos com todos os demais personagens, de Fried a Grube. Isso é revelador, novamente, de um espaço cuja topografia promove encontros sem gradações de poder, uma *clareira*, poderíamos dizer:

Entrámos numa rua menos movimentada e virámos à direita numa esquina — **no que pareceu uma súbita passagem para um outro país**. De um momento para o outro, o nosso campo visual mudou completamente. **As casas terminaram e durante muitos metros avançámos em campo aberto**. Lá ao fundo era já visível o que parecia **um grande edifício abandonado** e era para ali que íamos.<sup>195</sup>

Nessa cena, Marius e Hanna estão em um passeio com “Terezin”, homem que conheceram no hotel e que, de tanto tempo hospedado ali, ficou conhecido apenas pelo nome de seu quarto (que ele mesmo escolheu). O “velho” está a levar os protagonistas para uma região mais afastada do centro da cidade (poderíamos dizer: a região *marginal*) e, quando Marius se dá conta, parece que estão já em outro território, sem habitações, apenas com destroços num “campo aberto”. Esse espaço denota bem o tipo de *clareira* a que fazemos referência: não é a *Dasein* ascética idealizada por Heidegger, mas a problematizada por Agamben<sup>196</sup> – na qual o *Lichtung* (a claridade<sup>197</sup>) e o *Nichtung* (o escuro, a aniquilação<sup>198</sup>) do homem são indissociáveis e retroalimentam-se – e por Sloterdijk<sup>199</sup> – em *Regras para o parque humano*, afirma que “A

---

Não é FORNICAR. É fecundar.

fazer filhos no vazio: **possibilidade de o corpo ocupar espaço**”. Cf. TAVARES, Gonçalo M. *Sexualidade sem rosto*. Op. Cit. Florianópolis: Editora da Casa, 2008, p. 37; grifos meus.

<sup>194</sup> Mesmo com esse personagem há alguma abertura para o outro, encerrada quando Marius percebe as reais intenções do homem: fotografar Hanna para compor o macabro álbum de pessoas com deficiência que ele cultiva, à semelhança do álbum com fotografias de animais (Cf. *Uma menina...*, p. 23-24).

<sup>195</sup> *Uma menina...*, p. 172.

<sup>196</sup> No capítulo “Antropogênese” de *O aberto*, o filósofo afirma: “Justamente porque o mundo se abriu para o homem apenas através da suspensão e da captura da vida animal, o ser é desde sempre atravessado pelo nada, a *Lichtung* é sempre já *Nichtung*”. Cf. Op. Cit. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

<sup>197</sup> INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 38.

<sup>198</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>199</sup> In. Op. Cit. São Paulo: Estação Liberdade, p. 37.

clareira é ao mesmo tempo um campo de batalha e um lugar de decisão e seleção”. Isto é, o ser-no-mundo na história e em sua relação com a alteridade.

Nas inúmeras oficinas de escrita criativa ministradas por Gonçalo M. Tavares é comum o público ser convidado ao exercício de “desenhar uma casa estranha” e, tanto no *Bairro* quanto na cidade de UMEP, parecer ser esse o tipo de habitação que o terreno acidentado requer. Não sabemos ao certo o que seria uma “casa estanha”, mas sabemos que “A casa [é] onde, de alguma forma, podemos baixar as nossas defesas, onde não temos que instalar os nossos instintos de defesa, onde não temos que ser outra coisa senão nós mesmos”<sup>200</sup>. A morada, como elemento simbólico e não apenas enquanto construção, desvela a intimidade do nosso rosto:

Eis, pois, o que Marius sentia ao olhar para aqueles antigos apartamentos feitos agora em ruínas, visíveis para quem subia pelas escadas do prédio — **eram casas, então, incompreensíveis, casas que não se compreendem enquanto casas porque não se podem reconstruir**; os traços que ficaram, que sobreviveram, não são suficientes — **não se trata apenas de um rosto que ficou irreconhecível, mas de um rosto que perdeu a sua humanidade** e por isso exige uma outra palavra que o designe<sup>201</sup>.

Ao visitar Vitrius, Marius repara nos patamares inferiores do prédio e constata que o que ali resta sequer tem nome, pois está *desfigurado*. É importante ressaltar, nesse sentido, que as casas ali não são “estranhas”, mas sim “incompreensíveis”, portanto, não podem mais ser reconhecidas, perderam seu rosto simbólico, seu rastro de humanidade, alcançaram um ponto em que sequer é possível alguma tentativa de construção de algo novo. E, diante do cenário que se apresenta, Marius reflete: “[...] o que antes eram habitações familiares, sem dúvida, eram agora restos de elementos de construção, como um texto que por descuido [...] vai perdendo palavras e frases inteiras até se tornar ilegível e atingir aquele ponto do incompreensível”<sup>202</sup>.

Assim sendo, não é à toa que, quando possível, escolhemos nossa casa<sup>203</sup> pelo bairro, justamente pela sensação de bem-estar que ele nos causa e pelo sentimento de reconhecemo-

---

<sup>200</sup> TAVARES, Gonçalo M. A estranha casa do senhor Walser. In. GUERREIRO, Julián Santos; TAVARES, Gonçalo M.; MENDES DA ROCHA, Paulo. *Pensar a casa*: Conferências da Casa, 1. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura, 2011, p. 36.

<sup>201</sup> *Uma menina...*, p. 63-64.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>203</sup> Em *Arquitectura, Natureza e Amor* lemos: “[...] **o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas**. A excitação individual não é classificável até assistirmos aos seus efeitos; a excitação (desejo de ligação) resulta na ligação erótica — **a ligação erótica consumada entre casa e espaço** (floresta-cidade, natureza-cultura) e só aí podemos julgar o trabalho do arquitecto”. (Cf. TAVARES, Gonçalo M. *Op. Cit.* Opúsculo 14 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura. Porto: Dafne, 2008, p. 10; grifos meus).

nos naquele lugar. Há, portanto, em UMEP o mesmo apelo de que as possibilidades humanas suscitadas pelo *Bairro* não se percam:

Pensemos [...] nos estudos que apontam para o possível desaparecimento do bairro e dos modos de vida a ele relacionados quando se pensa na modernização e urbanização das grandes cidades: **criar um bairro é, nesse contexto, criar um espaço de sobrevivência para determinadas relações espaciais e sociais, pautadas pela ideia da proximidade, do encontro e da vizinhança**, ou seja, é um ato que reforça tanto o teor político quanto o teor teórico da ficção.<sup>204</sup>

Enfim, nos dois casos, o território espacial e narrativo colocam-se como *locus* do encontro que, ainda que precariamente, permite e potencializa o reconhecimento de similaridades civis, não anulando as diferenças, mas tornando possível o diálogo entre elas. Sob essa perspectiva, no texto em que lê UMEP, Helena Buescu cita a ideia de “respeito cultural”<sup>205</sup> da pensadora alemã Aleida Assmann e afirma que este é o ponto de partida para que se alcance um modelo de respeito mais solidificado, chamado por Assmann de “respeito civil”. E, a partir disso, Buescu<sup>206</sup> arremata:

Aqui, já não se trata apenas da afirmação e da aceitação das diferenças culturais, mas do reconhecimento de que elas não devem desembocar, sob perigo da sua efetiva neutralização, no *ghetto* da incomunicabilidade, que apenas reafirma o fechamento dos diferentes grupos que a si mesmo se reconhecem como cultural e civilmente alheios.

Isto é: mais uma vez a defesa da diferença como abertura e não como fechamento, de modo que as diversas culturas possam criar interlocuções e, com isso, alcançar o respeito civil conjuntamente (em contraponto a uma hierarquização que privilegie apenas determinados valores culturais).

### 2.3 A cidade nebulosa

A própria ideia de *cidade* é um conceito pouco definido. Poderíamos dizer que, na realidade, ela é *indefinível* enquanto totalidade, só pode ser pensada em termos de uma materialidade sociocultural e histórica, o que, aliás, é curioso, já que vulgarmente há quem considere que o social e a cultura se definem na cidade – e não o contrário –, sendo esta tomada como a

---

<sup>204</sup> MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. “O bairro” de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 80-90, dez. 2014, p. 86; grifos meus.

<sup>205</sup> A citação é: “Cultural respect is claimed by those who have recovered their collective culture, history, and identity after long periods of misrecognition and disrespect” (ASSMANN apud BUESCU, 2020, p. 315).

<sup>206</sup> Cf. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 315; grifo da autora.

única configuração de um aglomerado de pessoas (e sendo desconsideradas, desse modo, as *aldeias*, *vilas*, enfim, todos os outros tipos possíveis de *povoações* e agrupamentos sociais). Nesse sentido, em UMEP, quando Agam Josh explica a Marius a condição díspar de seu olho esquerdo em relação ao direito, apresenta uma interessante comparação:

Imagine alguém que vive numa **grande cidade**, tendo que resolver um conjunto de **problemas típicos da grande civilização**, e imagine outro homem que viva no extremo oposto do mundo, que viva ainda com os **problemas antigos**; que um tenha problemas do século XIX ou mesmo do século XV e o outro esteja já diante de **questões do presente século**<sup>207</sup>.

O artista, exemplificando como cada um de seus olhos enxerga diferente, também aponta como as cidades são um corpo que refletem a condição cultural de seus membros. Não há como desconsiderar as camadas sociais e históricas inerentes a ela: uma “grande civilização” (assumindo aqui a ironia da expressão) não é comparável a uma cidade distante (em relação ao “centro civilizatório”) que não foi alcançada pelos problemas oriundos justamente do processo de “avanço evolutivo” observado na grande cidade. Assim, o presente século (o da menina me busca do pai) ainda não se estabeleceu nesses rincões do planeta, no “fim do mundo”.

Sobre a formulação do conceito de “cidade”, Stella Bresciani, em *Da cidade e do urbano*<sup>208</sup>, trazendo a complexidade que a formulação pede, apresenta a ideia das “sete portas”<sup>209</sup> de acesso a uma definição palatável de “cidade”, demonstrando que, na realidade, as entradas se sobrepõem até chegar ao sétimo acesso, o da *cidade esquizofrênica*, que, não sendo uma definição fechada, se espria para a multiplicidade que o espaço citadino impõe. Nesse sentido, considerando “A difícil definição [do] objeto”<sup>210</sup> a historiadora questiona:

Seria possível uma definição mais precisa ou seria a cidade do século XX o momento de completude ou um ponto avançado no longo processo da vida humana? Ou de forma mais restrita: **estaria a cidade de hoje presente em germe na polis grega ou na cidade romana de modo a configurar uma linhagem que se constituiria a partir da específica experiência ocidental?**

---

<sup>207</sup> *Uma menina...*, p. 155 (grifos meus).

<sup>208</sup> Op. Cit. São Paulo: Alameda, 2018.

<sup>209</sup> São elas: 1ª: Cidade enquanto questão técnica (Era mecânica); 2ª: Questão social e problematização econômico-política da pobreza; 3ª: Espaço de formação de novas identidades, sobremaneira da “burguesia” em contraposição ao “proletariado”; 4ª: Educação dos sentidos, de uma moral e índole social; 5ª: Cidade como conceito-símbolo do progresso; 6ª: Cultura popular, sufocada pelas instâncias de poder “civilizadas”; 7ª: A cidade esquizofrênica, desestabilizadora de uma noção planificada, evidenciando como a cidade é múltipla e constituída por várias camadas. (Cf. Permanências e ruptura no estudo das cidades. In. Op. Cit., p.45-71).

<sup>210</sup> Idem, p. 45 (grifos meus)

E, sem encerrar as perguntas, afirma que a opção pela vida urbana em relação a uma vida campestre apenas evidencia a noção de “artifício” que distingue em definitivo o homem dos outros animais, de modo que a predileção por um modelo urbano “[...] remete para a concepção de *arte* considerada [apenas a] transposição de uma *ideia* em uma *obra*, como algo intrínseco ao campo da racionalidade e da industriiosidade”<sup>211</sup>. Logo, quando existe um projeto urbano, o olhar, a subjetividade e a ética de quem idealiza a cidade está presente desde suas entranhas. E, assim como Agam Josh, precisamos manipular os olhos para conseguir enxergar a cidade em seu todo e em suas especificidades: o direito para ver longe e o esquerdo para ver os pormenores<sup>212</sup>. Isso posto, são com os olhos do artista (não é à toa seu modo de ver o mundo!) que devemos olhar a partir de agora para a **sociedade urbana**<sup>213</sup> que se configura no mundo de Gonçalo M. Tavares.

E, assim sendo, vamos adentrar a sétima porta proposta por Bresciani<sup>214</sup>:

**O princípio da identidade** (ou seja, toda a construção das outras seis portas e o refinamento de seus campos conceituais no decorrer de dois séculos) **pode se expressar pela esquizofrenia**. Muitas vezes os territórios operam na forma do espelho invertido ou deformante. A entrada conceitual nos temas urbanos pelas lógicas diversas surge como **ruptura possível com o quadro teórico definido no momento da problematização das cidades** no começo do século XIX; **rompe com as rígidas noções de identidade, de objetividade, de subjetividade racionalmente apreensível ou construída**, e outros “mitos vitorianos”. Nesta entrada, procuramos seguir os *traços* daquilo que se diz **da vida da cidade, dos significados que se lhe atribui**, dos mitos de origem. Privilegiam-se as trocas simbólicas.

<sup>211</sup> BRESCIANI, Stella. *Da cidade e do urbano*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 45-46; grifos da autora.

<sup>212</sup> Em seu diálogo com Marius ele afirma “O meu olho esquerdo tem medo da luz e é quase incapaz de perceber um grande plano” e, um pouco mais a frente, também comenta: “[...] quando estou na rua, quando saio, quando é necessário ver algo lá ao fundo [...], aí o meu olho direito entra em ação e, instintivamente, se não o forçar na direção contrária, o meu olho esquerdo fecha-se”. (Cf. *Uma menina...*, p. 155-156).

<sup>213</sup> Essa expressão é cunhada por Henri Lefebvre para “[...] acaba[r] com a ambiguidade no emprego dos termos” já que “[...] frequentemente se designa por essas palavras, ‘sociedade urbana’, qualquer cidade ou *citê*: a *citê* grega, a cidade oriental ou medieval, a cidade comercial ou industrial, a pequena cidade ou a megalópolis. Numa extrema confusão, esquece-se ou se coloca entre parênteses as relações sociais (as relações de produção) das quais cada tipo urbano é solidário, compara-se entre si ‘sociedades urbanas’ que nada têm de comparáveis” e assim reserva “[...] o termo ‘sociedade urbana’ à sociedade que nasce da industrialização. **Essas palavras designam, portanto, a sociedade constituída por esse processo que domina e absorve a produção agrícola. Essa sociedade urbana só pode concebida ao final de um processo no curso do qual *explodem* as antigas formas urbanas, herdadas de transformações *descontínuas***”. Certamente, é nesse tipo urbano altamente industrializado e, por consequência, povoado que se estabelece o espaço citadino construído por Gonçalo M. Tavares. (Cf. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 15; itálicos do autor; grifos meus).

<sup>214</sup> Cf. As sete portas da cidade. In Op. Cit. São Paulo: Alameda, 2018, p. 80; itálico da autora; grifos meus.

Pelo viés da esquizofrenia<sup>215</sup>, a autora defende o estudo da cidade através de sua *vida*, na interrelação com os múltiplos sentidos materiais e imateriais forjados pela humanidade que ali transita através do tempo e do espaço. Desse modo, propõe a ruptura com toda e qualquer categoria estanque e racionalizada que classifica identidades e subjetividades objetivadas (como se isso fosse possível). Podemos afirmar, assim, que os olhos de Josh, postos em relação, são esquizofrênicos:

Digamos que é um pouco isto — **o meu olho esquerdo está pronto para funcionar bem neste atelier, o meu olho direito está preparado para o resto da existência lá fora.** Só que enquanto o olho esquerdo é como que sobredotado, vê realmente coisas incríveis, como já percebeu, o meu olho direito é normalíssimo; lá fora é como os outros, talvez até um pouco pior. **Só tenho um olho para ver a cidade e é um olho normal;** esta é, portanto, a minha situação existencial, se assim me posso exprimir e riu-se.<sup>216</sup>

O *ver artístico* de um olho trabalhando em conjunto com o *ver objetivo* entram em um campo de batalha dos sentidos próprio da cidade contemporânea e é nessa ambivalência do olhar, muitas vezes fechando um olho para dar espaço ao outro (que é a técnica aplicada por Agam), que nos situamos em UMEP. Praticando, pois, o exercício do distanciamento (ou do olhar objetivo, de longe), Helena Buescu<sup>217</sup> afirma que nessa narrativa:

[...] a ação decorre em **espaços urbanos** que pouco têm que ver com a cidade burguesa e do *flâneur* de que Baudelaire e Walter Benjamin falaram. Pelo contrário, encontramos aquilo que poderemos designar como um [sic] cidade alternativa - e alternativa de vários pontos de vista. Esta cidade alternativa é **labiríntica** e aparentemente sem sentido. Embora **seja atravessada pela deambulação dos protagonistas**, tal atravessamento não a torna menos opaca e, de certa forma, distante.

Isto é: não estamos diante de uma cidade neoiluminista, não prepondera mais a experiência burguesa, mas sim a da cidade que foi destruída pelas bombas. O antigo ideal literário de cosmopolitismo iluminista como espaço privilegiado, em que o poeta baudelaireano deambula pela cidade e seus arredores, experimentando um verdadeiro passeio físico, filosófico e esclarecedor, dá lugar a um espaço citadino em que o percurso só aumenta mais a nebulosidade da

---

<sup>215</sup> Acredito que a autora lê a esquizofrenia no mesmo sentido de Deleuze e Guattari, já que ela “[...] **embaralha todos os códigos e carrega os fluxos decodificados do desejo.** O real flui. Os dois aspectos do processo se reúnem: o processo metafísico que nos põe em contato com o ‘demoníaco’ na natureza ou no coração da terra, o processo histórico da produção social que restitui às máquinas desejanças uma autonomia em relação à máquina social desterritorializada. **A esquizofrenia é a produção desejança como limite da produção social.** A produção desejança e a sua diferença de regime com a produção social, estão, portanto, no final, e não no começo. **De uma a outra só há um devir, que é o devir da realidade**” (In. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 53-54; grifos meus).

<sup>216</sup> *Uma menina...*, p. 156 (grifos meus).

<sup>217</sup> In. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 306; grifos meus.

narrativa. Por isso, Buescu considera que “[...] a obra de Tavares provém de uma preocupação específica com uma certa noção de cosmopolitismo profundamente implicada numa reflexão sobre os *direitos* humanos e, até, sobre a própria noção de *humanidade*” e, por isso, devemos “[...] olhar de forma revisionista para o conceito de cosmopolitismo a partir do presente, no «nosso século» (século XXI)”<sup>218</sup>, século cujas cicatrizes, advindas do período anterior, não foram tratadas e ainda sangram, pois “O século é um lugar cheio de perigos, tomado por ruínas que não deixam esquecer a experiência do horror, uma espécie de outro pecado original — anátema dos séculos vindouros sobre a espécie humana”<sup>219</sup>.

Além disso, a essa sobreposição de registros que configura o espaço urbano contemporâneo, é importante atrelar a *natureza*:

Fazer desaparecer a Natureza ou ter a ilusão de que ela desapareceu é a marca da cidade. Um vaso de flores não é uma floresta: Podemos rodear o vaso — que não é uma síntese da natureza, mas uma redução — podemos rodear o vaso, mas não rodeamos a floresta — só se estivermos exteriores a ela — somos sim rodeados pela floresta.<sup>220</sup>

O próprio escritor-arquiteto nos adverte que não passa de ilusão o ideário de que, através da cidade, o homem domesticou a natureza. Ainda que a reduzamos, ela sempre vai reivindicar seu espaço, vai atravessar as janelas e brotar na rua como nos lembra Drummond com sua flor. Por mais que a cidade cresça, a natureza igualmente avança e não permite que nos esqueçamos também de nossa animalidade indissociável, ou de *nossa natureza*. Em UMEP:

O texto da cidade [a cidade textual da cena (da) escrita] não é a imagem de *um organismo que cresce* por expansão vital, por “desenvolvimento”, mas a de uma rede que, paradoxalmente, apreende “os instantâneos culturais que focalizam a cidade como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam”. **O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, atenção entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas.** Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis que dificulta a sua legibilidade<sup>221</sup>.

<sup>218</sup> *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 302; itálicos da autora; grifos meus.

<sup>219</sup> Cf. JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 11.

<sup>220</sup> Cf. TAVARES, Gonçalo M. *Arquitetura, Natureza e Amor*. Opúsculo 14 - Pequenas Construções Literárias sobre Arquitetura. Porto: Dafne, 2008, p. 3.

<sup>221</sup> GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 24; itálicos do autor; grifos meus. | A citação feita por ele é de Lucrécia D'Allesio Ferrara em “As máscaras da Cidade” Cf. *Revista USP*, [S. l.], n. 5, p. 3-10, 1990.

Por isso, não podemos pensar em um regime de *bolhas* isoladas, mas sim numa superfície cheia de *espuma*<sup>222</sup>: um corpo amorfo, expansível e indomesticável. A *Berlim* tavariana valoriza o contato e o cruzamento e, nessa direção, cabe trazer mais uma reflexão de Terezin, ao convidar Marius para mudar o percurso<sup>223</sup>:

[Quando temos um destino,] na nossa cabeça, não existem cruzamentos, avançamos sempre pelo caminho certo, não há qualquer decisão. Mesmo quando viramos à esquerda num cruzamento, não viramos porque mudamos de opinião, viramos porque aquele era o caminho. **Fico contente de saber que, para si, pelo contrário, as cidades têm cruzamentos.**

Numa comparação intrínseca com o *lager*, que traçava o caminho e o destino de seus prisioneiros e a eles cabia tão-somente seguir o “trajeto” (até à Câmara de Gás), o “velho” fala ao protagonista da importância de poder escolher os próprios cruzamentos na cidade. E, por seu turno, essa liberdade de escolha possibilita caminhar por ela traçando caminhos incertos (e, portanto, sem um destino fatal), pois “[...] cada cruzamento obriga qualquer ideia a tornar-se apontamento de si mesma, sabota-lhe a estabilidade, inclina-a para sentidos contíguos e desdobráveis”<sup>224</sup> e só assim podemos refletir, nos expor ao novo e ao outro como também mudar de opinião.

### 2.3.1 A cidade, então, neste século

Ao sair do hotel para o passeio com Terezin, Marius observa o dia e afirma: “O nevoeiro matinal distraía-nos do exterior. A pouca visibilidade isolava-nos — era como se alguém, num diâmetro de oito metros, nos estivesse a proteger das coisas e da atenção que estas exigem, tapando-as. E esse fenómeno atmosférico vulgar aproximou-nos até fisicamente”<sup>225</sup>. A imagem trazida pelo personagem parece dar conta da legibilidade opaca dessa cidade como símbolo da memória. É quase impossível olhar a distância porque, como tudo é sentido, a análise precisa

<sup>222</sup> Os dois termos evocam Peter Sloterdijk em sua trilogia “Sphären” (Esferas): Sphären I – Blasen (“Esferas I – Bolha”) de 1998, Sphären II – Globen (“Esferas II – Globo”) de 1999 e Sphären III – Schäume (“Esferas III – Espumas”), publicada originalmente em 2004; alude-se a eles no sentido de que, para esse autor, os homens solicitam/precisam de contatos para construir relações espaciais (isto é: no mundo) próprias, numa “intimidad consubjetiva” de corpos vivos: quando “lo íntimo se refiere exclusivamente a espacios interiores divididos, compartidos, consubjetivos e inter-inteligentes” (Op. Cit., 2009, p. 98). E, para ele, é certo que essa “intimidade” só existe 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” (idem).

<sup>223</sup> *Uma menina...*, p. 171-172.

<sup>224</sup> MOURÃO, Luís. A caixa negra do mundo: apontamentos do Atlas. In. PINTO, Madalena Vaz (org). *Gonçalo M. Tavares: Ensaios, aproximações e entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 76. Nesse excerto, o crítico está a comentar a questão do fragmento como base do *Atlas* de Tavares. Contudo, a ideia de fragmento que nos obriga a parar no seu *cruzamento* parece bastante articulável no contexto aqui proposto.

<sup>225</sup> *Uma menina...*, p. 163.

ser feita passo a passo conforme nossos pés vão tocando o chão e ligam-nos com o espaço. Assim como Calvino narra nas suas *Cidades invisíveis*<sup>226</sup>: “[...] a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escritos nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”. Assim sendo, para conhecer e interpretar (esta) Berlim e seus habitantes é preciso ler a cidade nos detalhes e em suas diversas camadas.

Nessa seara, Renato Cordeiro Gomes afirma<sup>227</sup> que:

**É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite.** Sentido que se revelaria como redundância, através do apelo ao “arquivo de semelhanças” (a imagem é de Benjamin), ou do **jogo das diferenças, que condiciona as operações da memória, para preencher os vazios da armadura ou retículo** (a estrutura abstrata da cidade) com o que se deseja recordar. [...]. **A relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se portanto pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência,** onde a repetição do que mais profundamente se esquece.

Logo, é preciso *experienciar* a cidade, e não apenas *viver nela*. Ela é corpo vivo que interfere na experiência, não apenas cenário passivo que empresta seu palco para a trajetória dos personagens. Diante desse imperativo, observemos o sentimento de Marius ao chegar na clareira de destroços a que foi levado por Terezin<sup>228</sup>:

**Marius tremeu;** avançavam e, nele, a cada passo, agora em terra firme, sem subirem um único degrau, sem existir nenhum poço, **nele surgiu a sensação de vertigem.** Isso mesmo, uma vertigem estúpida, desadequada, sentia Marius, **uma vertigem horizontal, como se o receio da queda se mantivesse, mas o buraco, a atração má, viesse lá do fundo, do momento, do preciso dia e hora em que aquele edifício fora inaugurado.** Era como se o que ele sentira ao subir uma escada sem protecção — **essa angústia provocada pela ausência física, concreta, de um material que se colocasse claramente entre o seu corpo vivo e o seu corpo morto** — fosse agora substituído pela sensação de que alguém retirara dali as protecções em relação ao tempo. **O medo de cair substituído pelo medo de ser puxado pelo que já não existe, como se aquilo que já não existe pudesse exigir a sua presença.** Mas, claro, foi uma sensação ténue e breve, que Marius logo ultrapassou.

Diante do espaço físico quase vazio, ocupado apenas pelos detritos da demolição, o personagem tem a sensação de que tudo gira e se move à sua volta. Sua vertigem não é só física, como também existencial: Terezin levou Hanna e Marius aos destroços do que um dia foi o

---

<sup>226</sup> In. Op. Cit. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 14; grifos meus.

<sup>227</sup> *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 46-47; grifos meus.

<sup>228</sup> *Uma menina...*, p. 171-172 (grifos meus).

arquivo da cidade e, nesse contexto, o sentimento de queda horizontal experimentado por Marius aponta para sua queda nas fendas de destroços da linha do tempo da História. Ainda que a todo momento ele seja defrontado com vestígios dos acontecimentos recentes, o “Arquivo da cidade” é metáfora física disso, tanto que Terezin afirma que naquele lugar as pessoas buscavam sua “genealogia”<sup>229</sup>. Anteriormente, ele foi exposto à “história dos judeus”, como uma espécie de espectador que, por mais que tenha empatia, não vivenciou aqueles horrores na pele. De maneira diferente, agora, ele mesmo sente que não tem onde se escorar, a vertigem temporal faz com que ele oscile entre o passado exato da inauguração do prédio e o momento presente, no qual restam apenas seus escombros. E, como é próprio do sentimento experimentado por Marius, estando no campo aberto, ele tem medo: receia ser engolido pelo tempo, ser retirado do seu corpo para habitar aquilo que já não existe. Nesse sentido, o homem gira em torno de si provocando a repetição do próprio tempo na tentativa de acionar sua memória e observar se seu arquivo pessoal, ao contrário daquele, segue intacto.

No nível da leitura, nós também libamos da mesma sensação. Não enxergamos mais as ruas, as avenidas, o hotel, os prédios, a estação de comboios... apenas o desmoronado que se alarga por um campo cujos limites desconhecemos. Como sabemos, a cidade de UMEP é um lugar com pouca luz e também disso deriva sua ilegibilidade<sup>230</sup>. Contudo, o que parece ocorrer nessa cena é justamente o espectro contrário: a luz adensa-se a ponto de cegar, a clareira é o clarão a saturar nosso olhar. Há aí, não obstante, um paradoxo, pois a saturação ocorre não pelo acúmulo, e sim pela ausência de todo e qualquer signo no qual a cidade possa ser lida, nenhum corrimão do tempo no qual Marius possa se apoiar para não ter sua queda vertiginosa.

Terezin, como vítima testemunhal da tragédia, dá a ver o palimpsesto que é Berlim. Uma nova história precisa ser construída e escrita a partir dos escombros visíveis, sem apagá-los, mas sobrepondo-se a eles e os preservando, porque, como afirma Agam Josh em um outro

---

<sup>229</sup> *Uma menina...*, p. 176.

<sup>230</sup> Helena Buescu afirma: “A cidade física [...] é constituída por espaços anónimos, como as estações de comboio (um dos não-lugares, na já clássica designação de Marc Augé [e de Foucault]); por becos e ruelas, mesmo por ruas principais onde permanece o anonimato; por hotéis sem nome e em que cada quarto, em vez de um algarismo, tem um nome de um campo de concentração nazi [...]; hotéis-labirinto, em que as personagens se perdem, sem luz e sem sentido”. (Cf. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 317).

momento: “Temos de proteger os animais mortos, exibir os animais mortos, e só assim defendemos o resto”<sup>231</sup>. O resto aqui é nada mais do que a História, ou o que recuperamos dela através da *memória involuntária*<sup>232</sup>, pois essa

[...] espécie de arqueologia de cidades superpostas [...] serve de metáfora operatória e teórica para a leitura da cidade cifrada [...], de múltiplas e complexas inscrições. **A cidade como um texto se concretiza com fragmentos de uma cidade (um texto infinito). O resgate de um texto antigo, o dessa cidade apagada por outras que se foram superpondo a ela [...]** é feito como se o pintor (*scriptor*) pintasse (escrevesse) sobre a tela-pergaminho.<sup>233</sup>

Antes de chegar ao arquivo da cidade com Terezin, estávamos com Hanna e Marius na cidade já concretizada, já sobrescrita e superposta. Os destroços evidenciam materialmente as camadas de sentido que ali residem e que de alguma forma podem ter se diluído na racionalidade cidadina. O hotel judeu é resistência, mas não tem nome (seus quartos sim, ele não) provavelmente para poder se inscrever na pretensa lógica urbanística sem causar o ruído que o cartaz de Goering (ou mesmo os da família Stamm) gera. Por essa lógica, no espaço de Moebius e Raffaella o apelo ao não-esquecimento se dá internamente, de maneira distinta ao que ocorre no campo aberto do Arquivo, que escancara o seu dentro e o seu fora, numa geometria inominada, assim como é inominável o horror de quem viveu o Holocausto. A propósito disso, Helena Buescu<sup>234</sup> destaca que: “A memória do Holocausto, os judeus existentes no submundo deste romance representam a permanência do mal na cidade contemporânea, que é sempre a cidade depois do que o nazismo inventou”.

Após o impacto inicial, Marius (sempre com Hanna) “adentra” o espaço juntamente com seu anfitrião. E, no caminhar, observou alguma coisa parcialmente enterrada<sup>235</sup>:

<sup>231</sup> *Uma menina...*, p. 145.

<sup>232</sup> Jeanne Marie Gagnebin em “De uma estética da visibilidade à uma estética da tatibilidade”, retomando comentários de Walter Benjamin sobre Proust, afirma: “Enquanto as imagens oriundas da memória voluntária [...] são tão aborrecidas como uma coleção de cartões-postais ou como uma ‘exposição de fotografias’ (!), ‘as imagens surgidas da *memória involuntária* se distinguem das outras porque possuem uma aura” e, no seguimento, apresenta as justificativas para a ocorrência desse tipo de memória: (I) “A memória involuntária reintroduz a presença do infinito no psiquismo do sujeito contemporâneo. Enquanto a apreensão do tempo na modernidade se caracteriza por sua redução ao instante presente, breve e sem profundidade [...] **a memória, entregue a si mesma (e não controlada pela vontade consciente), transforma-se num rio inexaurível no qual cada lembrança chama por outra**” e (II) quando lembramos alguém ou algo, ou quando o reconhecemos, **sempre emerge o “quadro”** (a moldura, o halo) **de seu primeiro surgimento** – o que torna, aliás, difícil situar uma pessoa encontrada fora do seu contexto habitual”. (Cf. Op. Cit. In. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 166-167; itálicos da autora; grifos meus).

<sup>233</sup> GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 38-39.

<sup>234</sup> In. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 319.

<sup>235</sup> *Uma menina...*, p. 175 (grifos meus).

Marius não teve tempo para pensar no que significava aquele ser híbrido, aquela ficha, mas de facto estava ali algo que depois de um longo olhar lhe parecia **um ser novo e ao mesmo tempo bem antigo**; e a **mistura na mesma matéria de dois tempos muito afastados era uma das particularidades daquele elemento**. Para Marius era agora claro que aquele ser, como alguns monstros retratados na Idade Média, tinha a parte de cima humana e a parte de baixo feita de outro material mais antigo, não humano. Um pequeno bicho parou, entretanto, em cima da parte humana da ficha e Marius, já de pé, sorriu com o entusiasmo de Hanna face àquela minúscula invasão.

Afora o paradoxo de *entrar* em um espaço do *fora*, essa cena traz mais um: o “ser” que em sua materialidade é composto simultaneamente do antigo e do novo. A ficha do arquivo soçobrada na terra é mais uma alegoria do palimpsesto textual: seu passado está enterrado, mas ainda assim ela inscreve-se no presente, “brotando” do chão para não ser esquecida e para que, assim como o inseto, possamos pousar nela. Além disso, corrobora a vertigem inicial de Marius: ela é uma ligação entre um tempo antigo que ainda exige nossa presença e a contemporaneidade em que estamos mergulhados em neblina. O passado não pode ser descartado, pois a cidade é “[...] aquela de onde não pode ser erradicado o peso da História e, em particular, o modo como o século XX sacudiu e destruiu, qual terramoto [...], a aparentemente estável cidade burguesa que o século XIX tinha erigido”<sup>236</sup> e, assim sendo, ainda precisamos lidar com um estrago impossível de ser recuperado. Nessa significação, sobre a cidade de Berlim “real”, Andreas Huysen<sup>237</sup> assinala que:

[...] a cidade sobre o Spree é um texto que está sendo freneticamente escrito e reescrito. À medida que Berlim deixou para trás seu papel heróico e propagandístico de estopim da Guerra Fria e passou a lutar para ver a si própria como a nova capital de uma nação reunificada, **a cidade tornou-se algo como um prisma, através do qual podemos enfocar questões como o urbanismo e a arquitetura na contemporaneidade, a identidade nacional e a questão do Estado, a memória histórica e o esquecimento.**

[...]

Talvez não haja outra grande cidade ocidental que suporte as marcas da história do século XX tão intensamente e de forma tão autoconsciente como Berlim. **A cidade-texto tem sido escrita, apagada e reescrita ao longo deste século violento, e sua legitimidade se deve tanto mais às marcas visíveis do espaço construído quanto às imagens e memórias reprimidas e rompidas pelos eventos traumáticos.**

Ainda que não haja uma data delimitada em UMEP, sabemos qual o tempo histórico da narrativa (ou ao menos o “pós-tempo histórico”) e precisamos expor e defender a ficha morta

---

<sup>236</sup> BUESCU, Helena. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 317.

<sup>237</sup> Cf. Os vazios de Berlim. In. *Seduzidos pela memória - Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 89; 93; grifos meus.

do arquivo, para que o presente possa resistir<sup>238</sup>, ainda que em sua relação prismática com o passado e no sentido de preservar todas as suas “memórias reprimidas” da qual a ficha é uma metáfora material.

\*\*\*

Afinal, temos no século de UMEP (que, claro, é também o nosso) um complexo emaranhado de sentidos que se sobrepõem, cada um com sua opacidade, para formar uma imagem parcialmente legível do que é a *cidade*, como uma espécie de quebra-cabeça<sup>239</sup> vertical (e não horizontal). Em *Mundo escrito e mundo não escrito*<sup>240</sup>, Calvino analisa com qual linguagem ainda é possível *escrever* o mundo e, assim, analisa que não é mais com a de Galileu, a “[...] linguagem da matemática e da geometria, uma linguagem de absoluta exatidão.”. E no seguimento propõe:

Quanto a nosso mundo cotidiano, ele mais nos parece escrito como um mosaico de linguagens, um muro cheio de grafites, carregado de escritas traçadas umas sobre as outras, um palimpsesto cujo pergaminho foi raspado e reescrito várias vezes, uma colagem de Schwitters, uma estratificação de alfabetos, de citações heterogêneas, de jargões, de caracteres pulsantes como aparecem na tela de um computador.

É nesse complexo mundo cotidiano que estamos na Berlim de Tavares. Os signos se interpolam em sincronia e diacronia, passado e presente se confundem e encontramos “[...] uma representação da cidade enquanto espaço simultaneamente humano, físico e simbólico: porque

---

<sup>238</sup> A esse respeito, vale mais uma ideia de Andreas Huyssen: “Numa época em que a noção de memória se transferiu para o domínio dos chips de silício, dos computadores e das histórias de ficção científica sobre *cyborgs*, os críticos lamentam rotineiramente a entropia da memória histórica, definindo a amnésia como perigoso vírus cultural criado pelas novas tecnologias de mídia. Quanto maior é a memória armazenada em banco de dados e acervos de imagens, menor é a disponibilidade e a habilidade da nossa cultura para se engajar na rememoração ativa, pelo menos ao que parece”. Aludo ao excerto por acreditar que em Gonçalo M. Tavares há um apelo ao não-abandono dessa “memória ativa”. (Cf. Monumentos e memória do Holocausto numa idade da mídia. In. *Seduzidos pela memória* - Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 67).

<sup>239</sup> Luís Mourão, ao comentar a “abstração hiper-realista” dos personagens de UMEP afirma: “[...] as personagens secundárias, na sua estranheza muitas vezes hiper-realista, cada uma contendo em si a possibilidade de um outro romance, são como que peças soltas de um *puzzle* ético-político cuja contemporaneidade é evidente, e que por isso contextualizam a ligação entre Hanna e Marius, como se tal ligação se recortasse de um fundo conflitual onde se emaranham os vários lances de queda e salvação, aliás nem sempre claramente discerníveis entre si”. Transportando a ideia dos personagens para o espaço, parece termos aqui o mesmo movimento, inclusive na vertigem de Marius que pode ser lida como um “lance” salvífico. (Cf. “Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares”. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares* - ensaios e erros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 143).

<sup>240</sup> In. Op. cit. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 111.

essa cidade é o lugar onde se cruzam os diferentes mas também, e apesar de tudo, o lugar onde os diferentes podem falar entre si”<sup>241</sup> como veremos a seguir.

### 2.3.2 *Modos de habitá-la: a cidade como experiência coletiva*

Seguimos com todos no arquivo da cidade. Agora Terezin nos apresentará o motivo de ter levado Marius e Hanna lá:

**Era um muro, um dos muitos muros que ainda permaneciam de pé;** nesse muro estava a pauta de uma música [...]. Alguém deve ter escrito estas notas neste muro há uns sessenta anos — continuou Terezin —, procurei bastante e não encontrei a sua reprodução em nenhum lado. Pode ser de um músico quase desconhecido ou mesmo de um amador, não é particularmente atractiva, aliás — disse Terezin, **e cantarolou um pouco as notas que estavam à nossa frente, umas já meio apagadas,** outras cobertas em parte ou totalmente por heras que haviam crescido ali no meio; **outras notas, ainda, haviam desaparecido, pois o muro, na parte onde estavam os vestígios da música, tinha um fragmento a menos;** um pedaço de muro caíra<sup>242</sup>.

O muro, de partida, já é bastante simbólico, considerando que ele está em *Berlim*, e a imagem ganha ainda mais intensidade ao considerarmos a informação inicial do excerto: um dos muitos muros que **ainda** existiam, portanto, uma das muitas separações. Entretanto, o que interessa ao velho homem é a inscrição do muro, a partitura de uma música que, segundo ele mesmo, não é uma obra de arte lá muito encantadora. Então qual a relevância daquela construção? O ex-prisioneiro de guerra explica: “— Foi esta música [...] eu assobiei interminavelmente quando estive preso. É de uma grande utilidade, a música”. Com esse dado, Marius compreende a importância simbólica daquele muro, a materialidade dele não importava tanto, a qualidade musical também não, mas o que ele representava sim: assim como o muro, que atravessou e resistiu ao tempo, Terezin resistiu ao horror da guerra com a música inscrita nele. Sob esse prisma, dissertando sobre memória presente nas construções — pretensamente — imóveis, Maurice Halbwachs<sup>243</sup> afirma que não é incomum grupos se apegarem a uma certa configuração do meio, tentando preservá-la mesmo depois de abatida, de modo que:

Se esses grupos não se adaptam mais depressa, se, em muitas circunstâncias, dão prova de extraordinária faculdade de inadaptação, é porque **outrora traçaram e determinaram seus limites e suas reações em relação a uma certa configuração do meio exterior, até se tornar parte integrante das muralhas às quais se encostavam suas casas,** as colunas que as sustentavam, as abóbadas que os abrigavam. Para eles, perder seu lugar no recanto de tal rua, à sombra daquele muro, ou daquela igreja, **seria perder o apoio de uma tradição que os ampara, isto é, sua única razão de ser.**

<sup>241</sup> BUESCU, Helena. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 315-316; grifos meus.

<sup>242</sup> *Uma menina...*, p. 176 (grifos meus).

<sup>243</sup> Cf. “A memória coletiva e o espaço”. In. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 137-138.

**Assim se explica que de edifícios demolidos, de caminhos desfeitos, deles sobrevivem por muito tempo alguns vestígios materiais**, nem que seja apenas o nome tradicional de uma rua, de um lugar, ou a tabuleta de uma loja.

Não é sem motivo, portanto, o apego de Terezin por aquele muro. Não pela construção em si, mas pelo que ela representa: a materialização de um ponto de apoio a que recorreu durante os anos mais difíceis de sua vida. O resto daquela construção é para o homem a memória exteriorizada do mundo que lhe foi tirado nos anos de prisão e a inscrição nele é o dado simbólico de rememoração a que podia recorrer. E, ainda nesse aspecto, chama a atenção que, com o cantarolar do homem, Hanna fica contente e “[...] com a cara de quem reconhece **algo familiar**”<sup>244</sup>. Com isso, Marius recorda-se que foi essa a música que ele e a menina escutaram no dia em que se perderam no hotel e, assim, considera que vem daí a lembrança dela. No entanto, na incomunicabilidade racional que representa Hanna, podemos asseverar que seu *reconhecimento familiar* com Terezin e sua música advenha apenas disso? Talvez não. Os dois escutaram-na apenas naquela noite e o velho acredita que aquela música “não existe” para além do muro, de sua memória e, talvez, de um outro homem que a aprendeu de tanto escutá-lo cantarolar:

SÓ DUAS PESSOAS CONHECEM ESTA MÚSICA COMPLETA, e eu expliquei também a Hanna, logo a seguir, **resumindo o que Terezin me dissera antes em voz quase de confidente**, ESTAS NOTAS, ESTA MÚSICA e aponte para o muro — NÃO ESTÁ EM MAIS NENHUM SÍTIO, só o senhor Terezin e um outro senhor, disse eu, a conhecem. **Hanna abanou a cabeça e disse que sim, que sim.**<sup>245</sup>

Em uma leitura superficial, a anuência de Hanna pode significar apenas um “sim” fático, mas é possível conjecturar também que a certeza e o reconhecimento feito pela menina é de outra ordem. Diante de sua inacessibilidade, nunca teremos certeza, contudo podemos ao menos supor que ela vê em Terezin o trauma, a dor e se reconhece também neles. Lembremo-nos que a garota foi encontrada na rua e este espaço é lido historicamente como o lugar da “figura *monstruosa* do pobre doente, sujo, semi-moralizado e racionalmente incompleto”<sup>246</sup> que sequer podia ter uma casa, porque era indomesticável e, assim sendo, ao contrário de Terezin, a menina não tinha sequer um muro para se apoiar.

Talvez aos olhos de Berman, Hanna poderia ser considerada nessa condição indigente, mas invariavelmente mais ninguém na narrativa a lê dessa forma. Pelo contrário, “[...] cidade,

<sup>244</sup> *Uma menina...*, p. 176.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 177 (caixa alta do autor).

<sup>246</sup> *Da cidade e do urbano*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 55; itálico da autora.

personagens e romance **parecem todos andar à deriva num mar de destroços em que, paradoxalmente, o único ponto de arrimo parece ser Hanna**, a menina com síndrome de Down, que procura o seu pai, perdida no século”<sup>247</sup>. Diante disso, o lugar dela é sempre na rua, sendo o “vestígio material” que dá a ver os retalhos de nossa humanidade nua e crua. Mais do que isso, ela é o *centro* da cidade diante da qual todos orbitam, é ela que mobiliza o enredo, ela é a força catalizadora, os personagens só se encontram e a narrativa só acontece por sua causa, daí o título da obra, mesmo ela sendo a mais opaca das personagens, a que mais escapa, a indomesticável em sua docilidade e pureza, de modo que nem mesmo a mancha da história consegue alcançá-la. Luís Mourão, inclusive, afirma que sendo a menina hiper-abstrata ou hiper-realista, “por defeito ou por excesso” é ela que lança a instabilidade do enredo, que se “alastra de Hanna para as restantes personagens, mas sobretudo alastra de Hanna para o mundo da realidade”<sup>248</sup>, apontando como a garota serve de dispositivo para acentuar o visível, mas, sobretudo, o invisível dos demais personagens e de nós mesmos.

E ainda acerca dessa mesma instabilidade contemporânea, Eduardo Lourenço<sup>249</sup>, sobre *Uma Viagem à Índia* (2010), afirma: “A nossa fabulosa aventura foi sempre sem sujeito como os gregos já sabiam. Mas agora navegamos pela primeira vez e a sério no mar do nosso sublime, ou apenas trivial e universal, anonimato” e é a esses anônimos, como Terezin (de quem sequer conhecemos o nome) que Hanna quer iluminar. E, nesse aspecto, é relevante destacar, pois, que Bloom matou o seu próprio pai e esse é o “motivo” de sua viagem: “Buscar água que o lave do seu crime irremível, como a do Ganges, feito só de água lustral”<sup>250</sup>. Hanna, em sentido oposto, procura seu pai, procura pertença, ainda que seja uma “peça extraviada [...], um corpo desencaixado”<sup>251</sup> em um mundo que, se não está totalmente destruído, certamente encontra-se transformado<sup>252</sup> e esquizofrênico.

---

<sup>247</sup> BUESCU, Helena. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 321; grifos meus.

<sup>248</sup> Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 150.

<sup>249</sup> . Prefácio – Uma viagem no coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M. Tavares. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010, p. 12

<sup>250</sup> Idem.

<sup>251</sup> In: JACOTO, Lilian. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 12-13.

<sup>252</sup> A imagem é de Peter Pál Pelbart no prefácio de *Máquina Kafka*. (Cf. Op. Cit. São Paulo: n-1, 2011, p. 12).

Por essa força de total resistência e instabilidade, que aqui é algo importante para manter as bases em constante movimento e questionamento, é que Hanna representa o convite à coletividade, no reconhecimento pela dor compartilhada e pela diferença como vetor de respeito e uma nova civilidade. Como analisa Buescu<sup>253</sup>, essa narrativa:

[...] manifesta uma forma de dar voz a uma reivindicação e ao estabelecimento de um argumento: o respeito cultural analisado por Aleida Assmann, é uma das vias privilegiadas para «dar atenção» àqueles que não são socialmente reconhecidos e, por isso, respeitados. **E é o «reconhecimento das diferenças», para utilizar uma apta expressão de Assmann, que é assim mobilizado para dar conta de uma cidade alternativa, uma polis onde os barbaroi, os estrangeiros, os não-conformes, talvez apesar de tudo possam vir a encontrar o seu lugar.**

Na esteira do trecho supracitado, em UMEP, há justamente a transição não só do *reconhecimento* da diferença, mas do *respeito* por ela e, como consequência disso, acaba por instaurar a cultura num horizonte de *civilidade*. Se, mesmo diante de tudo, precisamos continuar, que seja construindo um novo modelo de convívio enquanto elogio à pluralidade. Inclusive, é essa busca que parece justificar o caminhar incessante de diversos personagens pela cidade-texto, já que:

[...] em Gonçalo M. Tavares, em vez do luto pela perda irremediável de uma unidade plena, hipostasiada sempre no passado, **o que temos é a produção de inícios**, uma afirmatividade que não se deixa embarçar pelo peso da história ou do pensamento já construído, mas precisamente trata **a história e o pensamento já construído como uma contemporaneidade disponível**, e mais até do que disponível, **como uma contemporaneidade que exige a tarefa da continuação do tempo e do pensar**.<sup>254</sup>

A cidade como *espuma*, lugar onde as diversas alteridades se tocam e, nesse contato, multiplicam-se, ao invés de se destruírem. A cidade enquanto *opacidade* que busca o “dar-com”, a abertura em vez da totalidade fechada em si mesmo. A cidade como terra que, mesmo arrasada, produz vida. Enfim, a cidade real que não esconde suas cicatrizes, pelo contrário, as expõe e as acolhe como um muro depredado que conta sua história, parece ser o *Direito à cidade*<sup>255</sup> de que fala Lefebvre e com o qual coaduna Gonçalo M. Tavares: uma cidade possível a todos nós, que desejamos manter nossa condição humana, mesmo após a lesão partilhada do Holocausto, um território que é capaz de nos fazer reduzir o ritmo e assumir eticamente nossos corpos e nossas formas de agir no mundo, como se pretende evidenciar a seguir.

<sup>253</sup> Cf. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 308; itálicos da autora; grifos meus.

<sup>254</sup> Cf. MOURÃO, Luís. A caixa negra do mundo: apontamentos do Atlas. In. PINTO, Madalena Vaz (org). *Gonçalo M. Tavares: Ensaios, aproximações e entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 80; grifos meus.

<sup>255</sup> Referência à obra clássica do filósofo francês (Cf. Op Cit. São Paulo: Centauro, 2001).

### CAPÍTULO III: *A deficiência como nova possibilidade de (r)existência*

*Atravessei o tempo como se caminhasse sobre as águas de um rio bravo. A luta era desigual e o preço foi carregar a derrota dos sonhos, muitas vezes.*

[...]

*Queria experimentar a vida, para ver o que poderia nos acontecer.*

[...]

*Se o ar não se movimenta, não tem vento, se a gente não se movimenta, não tem vida.*

Trechos de *Torto Arado*  
Itamar Vieira Júnior.

Seguimos deambulando pela cidade com Marius e Hanna e, como vimos, esse lugar, tal qual todos os personagens da narrativa, tem cicatrizes de um passado que não se deixa esquecer. Logo, diante dessa constatação, fica uma pergunta: *Como acomodar-se nesse lugar?* ou, em outros termos, *de que modo fazer a vida fluir num mundo como esse?* É esta a questão norteadora do presente capítulo. Nossa hipótese é a de que, à semelhança do fragmento (corpo-textual) e da cidade (corpo-território), os quais estão em constante abertura para o novo, também o corpo-biopsicossocial<sup>256</sup> só pode emanar verdadeira vida (e não apenas subsistência) quando, por escolha própria, decide desnudar-se e se abrir às relações com a alteridade e com o espaço sócio-histórico a que pertence. Tendo, portanto, a consciência de que todos (ainda) somos sobreviventes e a decisão que nos resta é o que fazer com nossa existência nessa *sobrevida*, continuamos a partir daqui.

#### 3.1 Apesar de tudo, o corpo resiste

Pelo que observamos até aqui, é certo que existem *corpos* que ainda insistem (talvez o termo seja exatamente este) em (r)existir, mesmo num mundo no qual igualmente persistem aqueles que querem exterminá-los. Para essa discussão, um bom exemplo pode ser Josef Berman, que parece ocupar exatamente o limite entre a caça e o caçador: ele é o primeiro personagem que aborda Hanna e Marius (aliás, na rua eles sempre parecem *ser abordados*), em um café no qual os dois param antes de se encaminharem para o comboio, e apresentando-se como

---

<sup>256</sup> O termo remonta ao paradigma de saúde proposto como alternativa à visão estritamente biomédica, de viés mecanicista e predominante até a 2ª Guerra Mundial. No contexto da busca pela promoção do bem-estar social no cenário pós-guerra, a análise biopsicossocial acolhe também a subjetividade do sujeito como actante do processo saúde-doença (sobre essa discussão, cf. Rossetti-Ferreira (2006) e Fuster e Begoña (1993)).

um “fotógrafo de animais”, mostra seu portfólio a Marius. Por seu turno, o protagonista analisa o material e reflete:

Havia fotos de cães, de gatos, de porcos, mas **as mais impressionantes eram as fotos de cavalos, pois algumas pareciam mesmo exigir a palavra ROSTO para as designar, porque não eram apenas feições animais simples**; nos rostos de frente e de perfil daqueles cavalos o **que sobressaía era uma angústia, a sensação de um animal que está no limite, num beco sem saída, que está perdido**, que não sabe o que fazer, não sabe como lidar com aquelas mãos que certamente o forçaram<sup>257</sup>.

A cena salta aos nossos olhos pelo destaque dado à imagem do “rosto”. Primeiro, somos informados de que os animais eram fotografados de frente e de perfil (remontando à imagem típica do prisioneiro sendo fichado) e essas fotos apresentavam *rostos de cavalos* cujos semblante eram de “angústia”: não sendo já demasiado difícil imaginar o rosto de um cavalo, nos é exigido enxergar a *feição angustiada* desse animal. Não obstante, no seguimento do trecho, há um detalhe que não pode ser ignorado: o animal está *perdido*. Ora, quem mais está (desde o início) declaradamente perdida nesse enredo? Diante disso, a inquietação de Marius, no leitor, sobe mais um patamar, pois, se não sabemos se Hanna está “no limite” ou “num beco sem saída” e não podemos observar alguma angústia em seu rosto, certamente sabemos, desde o título, de sua condição.

Por esse ângulo, enquanto leitores de Tavares sabemos que seu texto não é afeito a coincidências, mesmo nos detalhes. Logo, não é à toa que, na sequência da cena, Berman tira de sua bolsa um outro álbum que deseja mostrar a Marius sem que Hanna veja:

Olhei para aquilo, para as primeiras três fotografias à minha frente. Tinha exactamente a mesma organização. Três fotos: uma de frente e duas de perfil, numeradas [...]. **A organização era idêntica, mas aquelas eram fotos de pessoas. Não de pessoas normais; depois de passar três ou quatro folhas do álbum, rapidamente percebi, não eram fotos de pessoas normais, mas sim de doentes, pessoas deficientes**, umas com deficiências físicas visíveis no rosto — por vezes só mesmo um dos perfis manifestava a falha, **o erro, a coisa orgânica que não estava no seu sítio**, mas havia sempre algo: uma enorme verruga, uma queimadura que vinha de um olho até ao pescoço, e coisas piores — **ainda mais monstruosas** — que não vale a pena descrever. Ou então **era o olhar que denunciava uma fraqueza mental, um desentendimento com o mundo**, um nível abaixo de um qualquer limite elementar que nos permite pensar que uma pessoa se poderia defender — **aqueles olhos eram reveladores de que aquelas pessoas eram das mais frágeis**, das que não metiam medo, mas apenas compaixão ou por vezes, nos casos mais ostensivamente físicos, **aversão instintiva**.<sup>258</sup>

<sup>257</sup> *Uma menina...*, p.20-21 (caixa alta do autor; grifos meus).

<sup>258</sup> *Idem*, p. 23-24 (grifos meus).

O trecho extenso anseia demonstrar a crueza com a qual a cena é narrada. Isto, por si só, já pode incomodar, pois, em maior ou menor medida, todos nós sentimos uma “aversão instintiva” por alguma coisa (ou alguém). Contudo, no limite ético<sup>259</sup>, sabemos que devemos domar esse instinto, e aqui parece residir o ponto de inflexão da figura de Josef Berman na relação com os demais rostos de UMEP, pois, como afirma Lilian Jacoto, em Tavares: “[...] uma máquina de triturar valores trabalha na voragem da ficção”<sup>260</sup> e esse indivíduo cumpre aparentemente bem o papel de tal máquina. E mesmo ele pedindo para que Marius não o “interprete mal”<sup>261</sup>, o protagonista não lê a atitude do fotógrafo (mais que o próprio álbum) com bons olhos. Colocar a nu a “monstruosidade” ou a “fragilidade” de qualquer um já é, em si, atroz, mas fazê-lo com alguém que claramente não pode se defender demarca outro nível de perversidade. Com isso, o olhar fotográfico de Berman é o da “[...] lucidez [que] olha o século da velocidade, exatidão, eficácia, força, mas também da indiferença (o atrito ausente de uma pedra no chão). **Emana de si uma voz indecível, a um tempo neutra e perversa**, deixando ao leitor o fardo de um juízo”<sup>262</sup>, assim como a Marius na cena, uma vez que ele supõe as intenções do homem, mas não pode asseverar nada.

O juízo, por seu turno, atravessa, é claro, as ligações éticas. E sobre isso, Luís Mourão<sup>263</sup> afirma que:

Mais do que qualquer outra, Hanna é imediatamente o tipo de personagem que coloca as restantes em situação ética radical, porque a sua existência frágil, sem a potência de relativa autossuficiência que normalmente reconhecemos ao humano, convoca a responsabilidade de todos os outros. A assimetria desta relação é a própria marca da sua radicalidade: é da dimensão do óbvio que não se pode exigir de Hanna para com os outros o mesmo que se exige dos outros para com Hanna.

A menina, desse modo, põe-nos em uma hierarquia na qual a relação é parametrizada por baixo, por aquele que é mais fraco. Estar diante de alguém tão frágil e sem defesas é uma situação-limite e por isso tem um caráter iminente, inadiável. Marius, de algum modo, sabe

---

<sup>259</sup> Aqui recordando a lição de Luís Mourão sobre UMEP: “Na minha proposta de leitura, o romance coloca em questão já não temas éticos mais ou menos específicos, mas a própria questão da estrutura da relação ética — ou da ligação ética, como prefiro chamar-lhe para remeter para um conceito que tem uma certa operacionalidade no território de Gonçalo M. Tavares” (Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 141).

<sup>260</sup> Cf. Lições de escrita. In JACOTO, Lilian (org.). *Um senhor Tavares – ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 18.

<sup>261</sup> *Uma menina...* p. 23.

<sup>262</sup> JACOTO, Lilian. Loc. Cit. (grifos meus).

<sup>263</sup> Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 142.

disso, pois não a abandonou à própria sorte no início do enredo (o que já pode ser lido como um respiro ético em meio ao caos<sup>264</sup>). Não obstante, Berman também tem essa consciência, mas sua posição ética é inversa a de Marius, de modo que os dois interpretam Hanna de maneiras distintas. O protagonista, inclusive, em determinado ponto chega a afirmar não ser um “homem bom”<sup>265</sup>, no entanto, seu valor não está no que *é*, e sim no que *faz*. Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira<sup>266</sup> afirma, pois, que:

A **ética** da arte não se dá por meio de um conjunto de valores arranjados pela boa consciência, mas **ancora-se na liberdade do funâmbulo que arrisca a vida na corda bamba para trazer bem-aventurança a si e aos outros**; não comanda o comportamento, mas resulta de um encontro que produz a faísca da boa afecção, acumulação de potência que afasta a tristeza da morte física.

Mesmo sem saber ao certo por quê, Marius resolve ajudar Hanna. Com a decisão, abre-se a ela e, de fato, arrisca a própria existência para preservar a vida da menina, sabendo apenas que “[...] no fundo por vezes estamos vivos apenas para isto — aceitar o que vai acontecendo, e avançar”<sup>267</sup>. Avançar para onde? Ninguém nunca sabe, pois o mapa está perdido, devemos apenas continuar.

### ***3.1.1 Acolher nossa animalidade e nossa deficiência***

Adensando um pouco nossa leitura, a escolha por analisar Josef Berman neste ponto do trabalho não é sem motivo, pois agora sabemos que, se alargarmos a ideia, todos dentro do enredo de UMEP tem algum “desentendimento com o mundo” – muitas vezes declarado. Hanna, assim como os demais rostos que a certa altura começam a ocupar repetidamente as páginas do álbum de Berman, dando “[...] a sensação estranha de que era sempre a mesma pessoa, porque de facto os rostos eram quase idênticos”<sup>268</sup>, são a metáfora materializada do desajuste apresentado por todos os que naquele espaço habitam, todos vítimas de uma história

<sup>264</sup> Luís Mourão também argumenta: “A zona ética em que o romance se move é aquela em que, embora não saibamos por completo porque fazemos o que fazemos, decidimos fazer uma coisa em vez de outra, ou em vez de nada fazer. É impossível não reparar naquele rosto, no rosto de Hanna, mas seria sem dúvida possível não lhe dar atenção, e até seria perfeitamente aceitável que Marius não se tivesse esquecido da sua pressa e não se tivesse aproximado.” (In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares* - ensaios e erros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 150).

<sup>265</sup> Ao despedirem-se de Fried, Marius pensa: “[...] o último aceno de Fried e a minha resposta foi o que mais me envergonhou. Ele despediu-se como se eu, Marius, fosse um homem bom, alguém que estava a fazer um acto de rara generosidade. Então tratei — e disso me envergonho — de acenar também como se a minha mão fosse mesmo a de um homem bom.” (Cf. *Uma menina...*, p. 47).

<sup>266</sup> In. Sobre as origens (quase invisíveis) da arte segundo Gonçalo M. Tavares: uma divagação entre estética, ética e morte. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares* - ensaios e erros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 225; grifos meus.

<sup>267</sup> *Uma menina...*, p. 47.

<sup>268</sup> Idem, p. 24.

idêntica e ameaçados por um mal que não sabemos ao certo qual é (provavelmente assim como eles também não sabem). O fotógrafo, inclusive, justifica seu ofício porque todos aqueles deficientes “São iguais, pertencem ao mesmo povo” e informa ter encontrado exemplares desse *espécime animal* “[...] em todos os lados do mundo”<sup>269</sup>. Pois bem, nós também, não como fotógrafos, mas como leitores de Tavares, já encontramos espécimes deficientes (mesmo que metaforicamente) por todo seu território textual, a diferença aqui é que eles se deixam apreender no corpo da própria narrativa, sem medo ou vergonha.

Aliás, mesmo nesse sentido, em alguma medida Hanna e as demais pessoas com Trissomia 21, que estão representadas no referido álbum, são a ampliação dos demais personagens: “E eram, de facto, iguais. Rostos e mais rostos sorridentes, aceitando o que a vida lhes havia dado [...]”, apenas afastando-se dos nomeadamente deficientes por serem capazes “[...] de distinguir os dois lados do mundo”<sup>270</sup>. É por isso que Mourão afirma que a garota é um “abstrato realista” já que, com sua trissomia, ela “[...] é um estranhamento da normatividade a partir da qual consideramos o humano enquanto humano”, tornando-a, a um só tempo, “mais abstrata mas também mais realista: mais abstrata porque a deficiência é o normal reduzido, o normal a menos, se se quiser, mas ainda inteligível na sua relação ao modelo”<sup>271 272</sup>.

Retornando à comparação tácita feita por Josef Berman entre deficientes e animais, tomemos uma *nota*<sup>273</sup> de apoio e orientação:

#### Diferenças

Se enquanto te deixas acariciar pela ociosidade podes, de longe, ser confundido com um cão, quando te levatares para agir, aí as diferenças terão de ser evidentes, sob o perigo de deixares de ser considerado humano.

Nessa “nota”, extraída das *Breves notas sobre o medo*, Gonçalo discute os limites que aproximam e separam um homem e um cão. De maneira bastante delicada, expõe que os hábitos

<sup>269</sup> *Uma menina...*, p. 24.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 24-25.

<sup>271</sup> Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 144.

<sup>272</sup> Nesse ponto, vale destacar mais uma *nota*, a de nº 11, do posfácio de *Matteo perdeu o emprego*. Nela lemos: “A fotografia prova; a fotografia como o processo racional por excelência; a imagem substituiu o  $2 + 2 = 4$ . Imagem: luz sobre papel. O verdadeiro iluminismo não é, pois, o da enciclopédia ou o do grande raciocínio do cientista, a principal luz é a que forma a imagem, a fotografia, o filme; tudo isto é o topo do iluminismo, o grande destino do homem: **a luz finalmente chegou, a luz que tudo prova. É este o homem? Sim, é este: o da fotografia.**” (Op. Cit. Rio de Janeiro: Foz, 2013, p. 123, grifos meus). Ora, se a fotografia prova “o que é” é um homem, não seria o álbum de Berman mais um catálogo hiperbolizado (pelo real ou pelo abstrato) de nossa humanidade?!

<sup>273</sup> In. TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007, p. 38.

cotidianos podem aproximar a existência humana de uma vida animal domesticada. Contudo, o ponto central de diferenciação é o “agir”: não basta que o homem se levante (o que faz supor sua natureza bípede, em oposição à quadrúpede do cachorro), é preciso que suas atitudes denotem algum grau de humanidade, sob o risco de ser rebaixado em sua espécie e, por isso, chama a atenção, pois, a locução verbal que apassiva o verbo: “ser considerado”, ou seja, o outro é quem dá o que ele é. Disso, depreende-se tanto que há uma categorização objetiva daquilo que é “humano”, como também que essa taxonomia vem do outro.

Essa noção alude a outra “nota”, agora de *Breves notas sobre ciência*<sup>274</sup>:

Classificação  
 Classificar é uma poesia unânime.  
 (Inútil, portanto, para um indivíduo.)

Seguindo o raciocínio proposto nesse fragmento, pode-se dizer que qualquer tentativa de universalização ou totalização de um conceito é uma ficção social. Uma “poesia unânime” é um oxímoro permeado de ironia, considerando que a poesia jamais poderá ser unânime já que seu núcleo está na carga de subjetividade que seu discurso carrega. Nessa perspectiva, “classificar” é “homogeneizar” e Gonçalo ironicamente aponta para a ficção – potencializada na carga subjetiva de *poesia* – da ciência em agrupar o que percebe como semelhantes em grupos “universais”. E, dessa forma, a ciência, dentro de determinado ponto de vista, almeja anular todos os aspectos que não sejam domáveis ou passíveis de descrição objetiva:

Sentimentos e ciência  
 Uma ciência que não investiga os sentimentos serve para quê?  
 Serve para tudo aquilo que não é sentimento.  
 Serve, pois, o homem?  
 Serve toda a parte do homem que não é sentimento<sup>275</sup>.

Entretanto, resta a pergunta: o que resta do homem sem seus sentimentos? O animal, a máquina, o conhecimento? Mas e a sua humanidade? O indivíduo é aquele que se diferencia do grupo, aquele que é *singular* e, portanto, inclassificável e não generalizável. Isso não exclui, entretanto, sua constante relação com o mundo que o cerca já que é nele que ocorre o que Jacques Rancière chamou de *partilha do sensível*: “[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e

<sup>274</sup> Cf. TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006, p. 42.

<sup>275</sup> Idem, p. 18.

partes respectivas. [...] um *comum* partilhado e partes exclusivas.”<sup>276</sup>, ou seja, o sujeito pluraliza-se ao mesmo tempo que se individualiza.

Diante do infinito humano, há de se ponderar que toda ordenação classificatória é, em certo grau, artificial. O próprio Gonçalo afirma-o na *nota* sobre a “Tabela Periódica de Goldstein”<sup>277</sup> (em *Matteo perdeu o emprego*, livro que, aliás, é composto por narrativas em ordem alfabética):

Aquilo que constitui uma ordem inclui dentro de si a possibilidade de infinitas combinações, portanto: de infinitas ordens. Basta pôr em causa a hierarquia — quem vai primeiro quem vai a seguir — para surgir a possibilidade de milhares de novas combinações.

Uma experiência: trocar a ordem alfabética, aceitar que o mundo não acontece primeiro no A, mas sim no 1º dia. Se a personagem **Goldstein** surgisse no início, substituindo grosseiramente o A, o que poderia suceder?

Bem, se acreditássemos na ordem alfabética, e na sequência que foi dada, começando por **Goldstein** — então **Einhorn, Diamond, Aaronson**, e todas as personagens começadas por letras que surgem antes no alfabeto não apareceriam ou, quando muito, apareceriam apenas na segunda volta, quando a narrativa chegada ao Z regressasse ao A, assumindo-se assim que o Z é o prefácio do A, tal como o C só faz sentido depois do B.

É possível inferir do trecho, a comentar uma *tabela*, que toda ordem é aleatória e guarda infinitas combinações (e, a depender dar escala, sequer existe – lembremo-nos do exercício de aproximação e afastamento proposto por Agam Josh<sup>278</sup>). Quem determina a organização e as categorizações que incluem/excluem os indivíduos é a “hierarquia”, por sua vez, ditada por alguém. Aqui, cabe destacar a citação que encerra o livro de *Matteo*, como nota de fim: “O processo romano tem início [...] com a *nominis delatio*, a inscrição, a cargo do acusador, do nome do denunciado na lista dos acusados”. Essa citação foi tirada de *O Reino e a Glória*<sup>279</sup>, justamente o livro em que Agamben discute como o governo moderno tornou-se um *governo de coisas* e de *pessoas* (base da biopolítica), de modo que esse regime adquiriu o poder de legislação sobre os corpos. Assim, parece que a citação, feita para fechar o livro, orienta o leitor a compreender certa implicação entre nomear/registrar/inscrever e as consequências desses

---

<sup>276</sup> Cabe ressaltar aqui o seguimento do trecho: “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (Cf. Op. Cit. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 15; grifos do autor).

<sup>277</sup> In. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013, p 152; grifos do autor.

<sup>278</sup> Em trecho citado na seção 1.3.

<sup>279</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo* [Homo Sacer, II, 2]. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

atos, já que, afinal, o discurso vai organizando o mundo, dentro da arbitrariedade maior que vem do próprio código verbal.

Ora, da mesma forma que o conceito de *humano* é manipulável, a taxonomia *animal* também é, e Josef Berman gostava de explorar isso. No encontro com Marius, Agam Josh percebe que ele traz consigo um cartão desse sujeito e comenta que, mais do que fotógrafo, Berman “[...] era um maníaco”<sup>280</sup>:

Agam continuou, **contou-me que Josef Berman tinha dezenas e dezenas de cães.** Era uma obsessão, explicou.

**Fazia experiências de acasalamento — procurava inventar novas raças com determinadas características.** Patas pequenas, rabo grande, dóceis mas com um focinho assustador, não sei exactamente — disse Agam —, não percebo nada de cães, mas **sei que ele está a tentar misturar genes, o que muita gente faz, mas ele não o faz como os outros.**

O artista revela a Marius que o tal “fotógrafo de animais” cultivava um hábito bastante semelhante ao praticado no Nazismo, o da experiência de manipulação dos corpos na tentativa de criação de novas espécies. E não deixa de ser chocante o fato de fazê-lo com animais, pois mesmo se deixássemos de lado a bioética, uma nota anteriormente citada nos mostrou que, a certa altura, qualquer humano pode ser “confundido” com um cão. E chama a atenção Agam utilizar a expressão “inventar novas *raças*”, sobretudo ao ponderarmos que Berman considera os deficientes como pertencentes a uma “mesma raça”, em particular os portadores de Síndrome de Down, com seu *gene* a mais. Por esse prisma, será que em determinada situação qualquer deficiente não seria considerado um mero animal? Provavelmente para Berman sim, já que, ao fim da sequência aqui analisada, depois de contar todas as atrocidades que o fotógrafo faz com os cães, Agam Josh ainda faz o seguinte alerta: “[...] não é um assassino, não matará ninguém, estou certo, mas é um tipo completamente doente. Se teve o azar de se cruzar com ele, agora afaste-se. E, principalmente, não deixe que ele se cruze com a menina, não lhe fará bem.”<sup>281</sup>. Isto é: o artista sabe que o sujeito não é um assassino, mas é um *doente* e, como tal, não olhará para uma pessoa *deficiente* respeitando sua humanidade.

Neste ponto, ressoam três palavras centrais para nossa discussão: *Animalidade*, *Doença*, *Deficiência*. Do ponto de vista das políticas de normatização da vida, esse trio de vocábulos está associado a traços estritamente biológicos que devem ser renunciados (ou melhor: destruídos) pelo homem que se deseja “normal”. Assim sendo, no capítulo intitulado “Esnobe”, a

<sup>280</sup> *Uma menina...*, p. 198 (grifos meus).

<sup>281</sup> *Id.*, p. 203.

partir de uma leitura do filósofo Alexandre Kojève que discute o conceito de “pós-história”, defende Agamben<sup>282</sup>:

Na leitura hegeliana de Kojève, **o homem, não é, de fato, uma espécie biologicamente definida, nem uma substância dada por acabada: é, acima de tudo, um campo de tensões dialéticas, sempre já talhado por cortes que nele separam a cada vez** – pelo menos virtualmente – **a animalidade** “antropófora” e a humanidade que nela se encarna. **O homem existe historicamente**, apenas sob esta tensão: **ele pode ser humano apenas na medida em que transcende e transforma o animal antropóforo que o sustenta**, somente porque, por meio da ação negadora, é capaz de dominar e, eventualmente, destruir sua própria animalidade (foi nesse sentido que Kojève pôde escrever que o “homem é uma doença mortal do animal”).

Do excerto, pode-se depreender a ideia de que apenas o saber biológico não basta para definir uma “espécie humana”, por isso as instâncias de poder das ciências do homem constroem o campo de tensão para a definição que melhor lhes interessa. É o saber soberano, em última instância, que estratifica, no tempo e no espaço, os traços que devem ou não pertencer àquele que se pretender humano, sendo necessária a negação de qualquer característica que o aproxime do que pode ser enxergado (de maneira datada) como inumano e animal. E aqui reside a necessária oposição constituinte desse binômio: o homem só existe pela negatividade, ele é aquilo que não é animal, logo, antes de se determinar o que é um homem, é necessário nomear o que é animal, um é o anverso do outro, as duas faces de uma moeda (que tem seu valor determinado politicamente).

Para ampliar a discussão, valem aqui alguns argumentos apresentados e discutidos pelo também médico e filósofo Georges Canguilhem. O teórico de tradição francesa e crítico do positivismo, na obra *O normal e o patológico*<sup>283</sup>, discute como a medicina estabelece o que é “normal”. Nesse sentido, considerando o sujeito na relação com seu meio, explica: “[...] a pessoa é doente não apenas em relação aos outros, mas em relação a si mesma. É o que ocorre na pneumonia, na artrite, na ciática, na afasia, na nefrite etc.”. Há de se considerar que, segundo a lógica estabelecida pelo autor, um estado de doença só existe em relação a um estado anterior de “não-doença”, ou de saúde, já que o “o próprio da doença é vir interromper o curso de algo”. Nesse contexto continua<sup>284</sup>:

Sem dúvida, **há uma maneira de considerar o patológico como normal, definindo o normal e o anormal pela frequência estatística relativa**. Em certo sentido, pode-se dizer que uma saúde perfeita contínua é um fato anormal. [...]. A saúde, considerada de modo absoluto, é um conceito normativo que define um tipo ideal de estrutura

<sup>282</sup> In. *O Aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 24; grifos meus.

<sup>283</sup> Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 53.

<sup>284</sup> Id. (grifos meus).

e de comportamento orgânicos [...]. No entanto, por mais prevista que possa parecer, não podemos deixar de admitir que **a doença é prevista como um estado contra o qual é preciso lutar para poder continuar a viver**, isto é, que ela é prevista como um estado anormal, em relação à persistência da vida que desempenha aqui o papel de norma. Portanto, tomando a palavra normal em seu sentido autêntico, **devemos formular a equação dos conceitos de doença, de patológico e de anormal**.

Nesse trecho fica evidente que, mesmo com a possibilidade de certa confusão semântica, os conceitos de “doença”, “patologia” e “anormalidade” não são, em si, sinônimos. Detendo-se aqui no conceito de patológico, é central uma frase de Canguilhem: “O patológico não é a ausência de norma biológica, é uma norma diferente, mas comparativamente repelida pela vida”<sup>285</sup>. Essa citação é essencial uma vez que aponta para um modelo no qual a “norma” que estabelece o patológico não tem como base a mesma norma da doença. Neste caso, a doença opera no sentido de atentar contra a vida (ou pelo menos contra as condições de vida); já naquele, é um estado construído: “Não há distúrbio patológico em si, o anormal só pode ser apreciado em uma relação”<sup>286</sup>.

Em suma, é possível, sob o prisma do filósofo, considerar que “normal” é “aquilo que deve ser” (por isso possui um valor “moral”) e/ou é mais frequente (no sentido de hegemônico e não da média aritmética). Dessa forma, o “mais frequente”, cria um conceito plástico o qual é buscado como essência do sujeito, como se todos desejassem (ou precisassem desejar) ser assim. Por outro lado, uma vida só é possível considerando o contexto em que ela se faz. Por isso, existe a noção de que não há uma “Lei Natural” da vida, mas sim a construção de uma “Lei”, no tempo e no espaço. Mesmo a biologia é mutável, sendo o conceito de “normal-biológico” um juízo de valor construído pela própria vida em sociedade e por seus campos de tensão e disputa. De outro modo, a “anormalidade” foge à regra, escapa ao julgamento da lógica estabelecida. Não é um estado de doença, mas um desvio da norma, ocupando um entre-lugar enquanto não “sadio” e não reconhecido pelos pares sociais. Desse modo, definir o que é normal ou patológico sobre um indivíduo é necessariamente impreciso. Cria-se a abstração primeiro, que só pode ser aplicada a um objeto e não a um sujeito.

Essas teses do campo das ciências médicas e biológicas interessam-nos na medida em que servem para distinguir a diferença *vital* entre Hanna e Berman. Este, como diagnosticou Agam, é um ser “completamente doente” e, na perspectiva de Canguilhem, poderíamos afirmar

---

<sup>285</sup> CANGUILHEM, Georges. *O Normal e o Patológico*. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 56.

<sup>286</sup> Idem, p. 74.

que ele é a própria *doença*, uma vez que não promove a vida, pelo contrário, pode não “fazer bem” para alguns, ele é a doença do mal<sup>287</sup> e por isso devemos combatê-lo ou, ao menos, nos afastar dos seres doentes como ele. Hanna, por sua vez, é abertamente singular fugindo de todas as normas, não se deixando classificar por paradigmas de uma dita normalidade e, mais uma vez, torna-se a agudeza da nossa própria condição humana de indivíduos que desejam a “sujeitificação”<sup>288</sup>. Isso posto, não é sem motivo que a frase inicial de UMEP seja “Impossível não reparar naquele rosto.”<sup>289</sup>, pois é impraticável passar por essa menina e não ver o semblante humano refletido. Na cena, Marius afirma que ela se destacava pelo rosto “tão característico” de uma criança com Trissomia 21, entretanto, a esta altura sabemos que o que salta de verdade é a deficiência, qualquer que seja ela, naquele corpo onde todas as “tensões dialéticas” estão totalmente expostas. Nessa perspectiva, Maria da Conceição Caleiro<sup>290</sup> afirma que Tavares “[...] produz um corpo sem órgãos predefinidos: um *Neutro*, um *Em Aberto* ainda, que se faz e desfaz por subtração/rarefação ou acumulação de elementos [...], corpos em máxima tensão, onde se inscrevem figuras, hasteiam imagens [...], dados do «real», «irrefutáveis», ficando neste caso em falta qualquer coisa”.

Quanto a todos os outros personagens (e nós), estamos em algum lugar desse círculo no qual Hanna e Berman se situam de maneira diametralmente oposta. Sem nenhuma fixidez, todos variam, conforme os condicionantes sócio-históricos, de um lado a outro, promovendo vida ou aproximando-se da morte. Tendo em vista esse aspecto, Júlia Studart, comentando *A temperatura do corpo* (2001), um dos primeiros livros de Gonçalo e que tem por base sua dissertação de mestrado, defende que, já ali, a literatura de Tavares aponta: “[...] começar a sua linha de

---

<sup>287</sup> Sobre o “mal” nessa narrativa, Luís Mourão lembra-nos que seu pano de fundo é sempre a *Shoah*, de que Hanna certamente seria vítima: “As várias referências ao Holocausto que pontuam o romance subsumem, com muita clareza, esse grau extremo de mal que convive, historicamente falando, com o progresso tecnológico e social que alterou a face das nossas cidades, e onde estão latentes todas as forças, ou todas as possibilidades para uma diferente recomposição do mundo” (Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 152).

<sup>288</sup> Termo aplicado a partir de uma visão foucaultiana, nomeadamente em “O Sujeito e o Poder”, onde o autor tomou por meta “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tomaram-se sujeitos” (p. 231-2). Nesse sentido, Foucault define que o sujeito é objetivado pelo poder dominante basicamente de três formas distintas: através do “sujeito vivo” ou simplesmente “biológico”, que pode ser verificado pela classificação segundo critérios científicos atinentes às várias áreas do saber (economia, biologia, linguística, etc.); através de práticas de divisão, que combinam a exclusão social e material, na relação do sujeito com os outros; e por fim através do “modo pelo qual um ser humano toma-se um sujeito” (fase mais madura da pesquisa, onde se verifica uma inversão da proposição inicial). Cf. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; GREYFUS, Hubert. *Michel Foucault*. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

<sup>289</sup> *Uma menina...*, p. 11.

<sup>290</sup> Cf. O que está fora do traço é abismo e queda. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 40.

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** [...], uma desordem da corporeidade”<sup>291</sup>, portanto.

E, desse ponto de vista, Marius anda na “corda bamba” da vida (recuperando a imagem de Maria Lúcia Wiltshire) para ajudar Hanna, todavia também toca a morte, na cena interdita em que Josef reaparece<sup>292</sup>:

**Empurro-o para o fundo, depois de novo para a outra porta**, um soco, ele reage, dou outro soco, outro, depois outro, a máquina, depois outro soco, **e está tudo, é agora, não há mais nada**, um soco, máquina na cabeça, e um soco, outro, a garganta, e as **pancadas sucessivas, sem parar, como se não existisse um final**, e de novo, até ao fim, e depois ainda, e ainda mais.

Não sabemos se o fotógrafo foi de fato assassinado, mas certamente ali houve um atentado contra a vida, até porque a partir deste ponto a narrativa ganha contornos ainda mais nebulosos. No limite, é palatável considerar que a atitude teve por objetivo proteger Hanna, contudo aqui estamos diante da “voz indecível” da qual Jacoto fala e, enquanto leitores, nos vemos expostos a mais um debate ético. E, assim como ele, Fried, o casal judeu, Agam, Vitrius, Terezin e Grube são apenas alguns dos homens *patológicos* (e, portanto, “normais”) que ocupam a narrativa de Hanna. Todos ali são *deficientes*<sup>293</sup>, na medida que a eles *falta* alguma coisa. E que bom que o são, pois, como nos mostra o Prof. Luís Mourão<sup>294</sup>:

Talvez **a ética comece sempre que olhamos alguém como se fosse um deficiente**, alguém que se diferencia ou se individualiza de todos os outros, **ainda que seja apenas ao nosso olhar**. Não a questão da beleza, do fascínio ou do medo, mas a questão de realmente perceber o outro como deficiente, nesse sentido de que alguém olhado de perto nos pode revelar a sua falha, onde quebra, onde se desequilibra, numa palavra, **onde fica a menos do que é suposto o ser-se humano ficar**.

---

<sup>291</sup> In. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de “O Bairro” e “O Reino”*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012, p. 24; grifos meus.

<sup>292</sup> Loc. Cit., p. 215 (grifos meus).

<sup>293</sup> Cabe destacar, que, graças aos “estudos da deficiência”, se sabe que a “normalidade” nada mais é que um valor. Dessa discussão, cito um trecho de Francisco Ortega e Rafaela Zorzanelli, *Corpo em evidência: Desde a década de 1970, a deficiência passa a ser concebida como uma forma corporal singular de estar no mundo, e não mais como uma variação do padrão considerado normal na espécie humana. [...] sob a influência do ‘modelo social da deficiência’, no qual as restrições sofridas devem ser buscadas nas barreiras sociais que dificultam a vida do deficiente, a diversidade corporal passa a também poder ser compreendida como uma construção social. Esse modelo sustenta que a definição consensual da normalidade é um valor calcado em ideais de um indivíduo produtivo, imerso no sistema capitalista”* (Cf. Op. Cit. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 63-96).

<sup>294</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 147; grifos meus.

A deficiência aqui é entendida como um desequilíbrio bem-vindo, pois é a partir dele que nos abrimos ao outro enquanto seres singulares. Esse movimento ético diz respeito ao que as *fichas de aprendizagem* de Hanna chamariam de “ADQUIRIR NOÇÕES DE QUANTIDADE”, isto é: “1 — Distinguir 1 de muitos / 2 — Distinguir poucos de muitos”. Ao lado de Marius, de início podemos rir da exatidão da ficha, mas mecanicamente é justamente isso, e Marius se dá conta: “[...] depois percebeu, tornou-se claro para ele, era importante distinguir: uma única coisa, de muitas, também distinguir poucas coisas de muitas”<sup>295</sup>. Nós diríamos: distinguir uma pessoa de muitas, poucas pessoas de muitas, pois as condições de humanidade são tão variadas que desalojam uma ideia única e inequívoca de humano. O indivíduo define-se a si mesmo em ação, através da qual define sua consistência ética.

Sobre isso, afirma Hannah Arendt<sup>296</sup>:

Para evitar mal-entendidos: a **condição humana não é o mesmo que a natureza humana**, e a soma total das atividades e capacidades humanas que correspondem à condição humana não constitui algo equivalente à natureza humana. Pois nem aquelas que discutimos neste livro nem as que deixamos de mencionar, como o pensamento e a razão, e **nem mesmo a mais meticulosa enumeração de todas elas, constituem características essenciais da existência humana no sentido de que, sem elas, essa existência deixaria de ser humana**. A mudança mais radical da condição humana que podemos imaginar seria uma emigração dos homens da Terra para algum outro planeta. Tal evento, já não inteiramente impossível, implicaria que o homem teria de viver sob condições produzidas por ele mesmo, radicalmente diferentes daquelas que a Terra lhe oferece. O trabalho, a obra, a ação e, na verdade, mesmo o pensamento, como o conhecemos, deixariam de ter sentido.

Importante, assim, a compreensão de que a *natureza* humana, que, como objeto de análise científica poderia pressupor exatidão, uma vez que é se além a traços biológicos e empiricamente observáveis, difere da *condição* humana, que só pode ser estabelecida *em relação*: com a alteridade, com o meio e com as heranças deixadas por seus antepassados, de modo que seu reconhecimento só se dá de forma investigativa. Estando nossos protagonistas no comboio partindo de Berlim, Marius relata que uma criança observa Hanna: “um enigma, pensará: aquilo aquele rosto. Não há qualquer movimento de troça, mas olham para ela como se não encontrassem a solução de algo; e por isso sentem necessidade de olhar de novo, e de novo, mesmo que de forma disfarçada”<sup>297</sup> e esta cena pode representar bem o movimento da repetição do olhar no estranhamento-reconhecimento daquela condição.

---

<sup>295</sup> *Uma menina...*, p. 18.

<sup>296</sup> In. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017, p. 12; grifos meus.

<sup>297</sup> *Uma menina...*, p. 207-208.

A partir dessas proposições teóricas, puxamos nesta seção uma última *breve nota*:

Sobre a hipótese mais baixa de continuar humano

**Entre um animal e o homem claramente distingues, 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 – poder 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<sup>298</sup>.

Esse fragmento, extraído do livro *Breves notas sobre o medo*, demonstra uma tese que, dialogando com a de Agamben, evidencia a distinção volátil entre homem e animal. Não sem ironia, Gonçalo demonstra que, para além de traços ontológicos, o que vale nessa diferenciação dos seres é uma taxonomia baseada naquilo que o homem tem e o animal não, a partir de um valor relacional entre os dois. A ausência de cauda visível no homem, a inadequação da roupa no animal, sobretudo, o falar, a linguagem: são traços a construir um paradigma científico que demarca o território humano em oposição ao animalesco.

Além disso, sempre pelo viés irônico, o trecho também destaca as semelhanças indissociáveis entre os dois, por mais que um vá mais “abaixo” que o outro. Gonçalo afirma para seu leitor que, sem a linguagem e o senso estético que com ela e nela se desenvolve, homem e animal caminhariam (ou se arrastariam) juntos, unidos pelo traço ontológico do movimento e das pulsões, quer de desejo, quer de medo. O texto aponta que sem uma sintaxe (ou seja: ordenação) e uma determinada estética (e acrescenta-se aqui a ética), homem e animal podem se igualar em “altura”. Ainda: conclui afirmando a possibilidade (porventura desejada) de o homem reduzir-se ao animal – como se esta fosse uma saída (digna) de sua existência.

Por outro lado, sabemos que, ao longo da história, são inúmeros os debates acerca da relação entre o *homem-animal* (ou entre o homem e sua animalidade intrínseca). Nesse sentido, nos recorda Rosana Zanelatto Santos<sup>299</sup> sobre a natureza humana, a partir de Michela Marzano:

<sup>298</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 63; grifos meus.

<sup>299</sup> In. “Animalescos”, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares. *Fólio*: Revista de Letras, v. 10, n. 1, p. 234-235; grifos meus.

**Há várias evidências sobre essa natureza e ao menos duas delas permeadas pelo animal:** a de Lineu, que em seu *Systema Naturae* classifica o homem na ordem os primatas, numa (re)afirmação da origem divina das criaturas, e a de Buffon, para quem o animal está no outro, aquele em quem nos reconhecemos como corpo (por exemplo, o orangotango), porém ao qual somos superiores, pela razão, pela liberdade e por outras condições (MARZANO, 2012, p. 703-707). Uma terceira esforça-se em distanciar o homem de sua natureza (também) animal [...]. Apesar de algumas contendas cujo cerne se debate (ainda) sobre questões como as acima delineadas, o (ser) humano “[...] não é definível em termos de essência ou de ‘natureza’ representada por um tipo único. **A espécie é um conjunto de corpos que têm pontos em comum, mas também diferenças**” (MARZANO, 2012, p. 705), **que podem ser biológicas, de gênero, étnicas, culturais, psicológicas e outras tantas.**

Pelo excerto fica claro que os limites do humano são bastante borrados e, na realidade, até voláteis, estando sujeitos a perspectivas diversas que podem tanto defender uma total separação do homem, com sua “altura privilegiada”, quanto argumentar que jamais estaremos totalmente dissociados de uma natureza que nos precede – e esta parece-nos ser a hipótese mais sólida. Assim, comentando Kafka, com Deleuze e Guattari (em “*Kafka*: por uma literatura menor”), Rosana Zanelatto que nossa “(re)conexão [com o animal] se dá porque o ser humano estabelece limites políticos, étnicos e de gênero que condenam quem não quer/pode pertencer ao que se convencionou chamar de maioria”<sup>300</sup>, de modo que a animalidade, essa categoria multiforme e indomesticável, resta como único local de pertença.

E, um pouco mais à frente, a professora interpreta o livro *Animalescos* (2016) como um “bestiário” defendendo que nele há um “processo de desterritorialização sistêmico-literária” que “[...] se presta a questionar a funcionalidade e o enfeixamento de categorias e de conceitos que existem nas relações humanas e em suas representações literárias, mas que **resistem a uma nomeação que dê conta do que eles sejam em sua totalidade**”<sup>301</sup>.

Assumindo esse raciocínio, acreditamos que o homem estará, pois, alimentando ainda mais sua humanidade se não tiver receio de pertencer ao grupo de animais habilidosos que “rastejam” e se deixar participar das comunidades de desejos que impulsionam a vida em seu *devoir-animal*<sup>302</sup>. Para tanto, precisa apenas abrir mão de seu “orgulho” humano (se é que ele ainda persiste), já sabendo que todas as ordenações de nada servem, mesmo porque até “O pensamento, que distinguiria o humano do animal” pode adoecer “freando suas atividades, no

---

<sup>300</sup> Cf. “Animalescos”, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares. *Fólio*: Revista de Letras, v. 10, n. 1, p. 236. A referência de Deleuze e Guattari é: *Kafka*: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

<sup>301</sup> Idem, p. 237 (grifos meus).

<sup>302</sup> Conceito cunhado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs*: Capitalismo e esquizofrenia (vol. 4). São Paulo: Editora 34, 1997.

que é ajudado pelas mãos humanas, iguais às dos primatas; pensamento homem–animal são colocados numa relação de paridade e de simultaneidade”.<sup>303</sup>

Logo, sabendo da ironia das *Breves notas*, devemos, na verdade considerar que a literatura de Gonçalo reflete um outro tipo de corpo, como nos confirma Júlia Studart<sup>304</sup>, no segmento do comentário sobre *A temperatura do corpo*:

[...] uma escrita que se toma como um corpo alterado para, [...] 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**. 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”**.

Por isso, como Hanna, podemos, se quisermos, “devorar” o bolo “com os dez dedos a tirarem bocados” de maneira que ele fique “com uma espécie de carcaça, um esqueleto ainda assim doce”<sup>305</sup>). E, diante de tudo isso, mais uma lição de Luís Mourão<sup>306</sup> a partir de Hanna: “Caso a caso, somos muito mais parecidos com Hanna do que estamos disponíveis para aceitar. O que não deixa de ser curioso, porque, vista do ângulo da hipótese do amor (amor humano, amor do mundo), a impossibilidade da autossuficiência é a grande bênção”.

### 3.1.2 *Estar no mundo, posicionar e modificar o corpo*

Sendo uma narrativa dos derrotados e sobreviventes de um horror que ainda está à espreita, há personagens em UMEP os quais já foram expostos à “experiência preliminar da morte”, atingindo, portanto, o limite do “[...] impessoal e [d]o pós-humano para aceitar [seu] desamparo e pequenez”<sup>307</sup>. Desse modo, sabem que seres doentes como Berman existem por todo o mundo, tanto que Marius chega a afirmar: “[...] muitos deles [outros deficientes] esta-

---

<sup>303</sup> SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. “Animalescos”, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares. *Fólio: Revista de Letras*, v. 10, n. 1, p. 242-243.

<sup>304</sup> In. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas de “O Bairro” e “O Reino”*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012, p. 25; grifos meus.

<sup>305</sup> Id., p. 18.

<sup>306</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 158.

<sup>307</sup> OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Sobre as origens (quase invisíveis) da arte segundo Gonçalo M. Tavares: uma divagação entre estética, ética e morte. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 233.

riam algures, ainda, perto de uma qualquer outra situação **perversa** que lhes pareceria agradável, a sorrir, com aquele sorriso sedutor e tão ingénuo<sup>308</sup>. Não é sem motivo, pois, um outro ensinamento do velho Terezin para o protagonista<sup>309</sup>:

**A rapidez com que se pega no próprio corpo e se foge de um lugar onde a nossa vida está em risco**, esta rapidez depende muito [...] de esvaziar o espaço que está à nossa volta. Quanto menos peso, em kg mesmo, não há aqui nada de abstracto, repare, não estou a falar de metafísica, acredite, trata-se simplesmente de uma questão material, objectiva, dizia: **quanto menos peso tivermos à volta do corpo, mais rápidos fugiremos, mais forte será o nosso instinto de sobrevivência.**

De sua fala, fica claro que existem aqueles lugares onde a vida está em ameaça, em que o domínio perverso está a aguardar (se não para exterminar, certamente para catalogar aqueles que veem, do alto de sua ufania, como “deficientes”). No entanto, indiretamente também podemos conjecturar que há outros espaços para os quais podemos fugir. Para isso, é necessário tão só abandonarmos os acúmulos, os excessos e carregar conosco, no próprio corpo, só o essencial, de modo que o nosso instinto – que também pode ser chamado *desejo*, já que é ele “[...] que inventa a nova forma, a nudez vestida, rosto do corpo nu”<sup>310</sup> – de sobrevivência possa se intensificar. Resta-nos, então, saber como o *corpo humano* pode organizar-se nesse universo de signos de modo a escapar do biopoder, preservando sua singularidade sem renunciar à coletividade. Para tanto, recorreremos a uma das reflexões de Maria Elisa Rodrigues Moreira em “Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas”<sup>311</sup>, ensaio no qual a pesquisadora analisa o *Atlas* em sua pluralidade multimodal. Nele, lemos:

“Medir o corpo humano pela cidade”, diz um fragmento do texto da legenda de Gonçalo M. Tavares para a primeira figura a compor esta imagem (TAVARES, 2013, p. 34). **Talvez pudéssemos pensar na proposta inversa, medir a cidade pelo corpo humano: fazer com que o espaço da cidade tenha por referência o corpo humano, ou seja, reconhecer que qualquer espaço é obrigatoriamente habitado pelo corpo e com ele se relaciona [...].** Em lugar de ter “A cidade como régua, instrumento de medida” (TAVARES, 2013, p. 34), **ter o corpo como essa medida.** Um corpo cuja posição, ou cujo modo de ocupar o espaço, interfere diretamente nos cálculos: de pé, deitado paralela ou perpendicularmente à régua traçada, o corpo provoca diferentes resultados nessa atividade.

Pensando com Maria Elisa, interessa-nos o foco no corpo humano como instância fundadora do espaço. Dessa forma, é o corpo que define se aquele espaço é habitado por vida ou

<sup>308</sup> *Uma menina...*, p. 25 (grifo meu).

<sup>309</sup> *Idem*, p. 168 (grifos meus).

<sup>310</sup> Cf. EIRAS, Pedro. *A Moral do Vento*. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares. Lisboa: Caminho, 2006, p. 27.

<sup>311</sup> In. *Revista GEARTE*, v. 4, n. 1, 2017, p. 99 (grifos meus).

por doença, é a partir da medida dele que sabemos do que se trata aquele espaço, qual a relação dele com a vida ou com a morte. Tendo aprendido a lição de Terezin, logo após a “briga” com Berman, Marius pega a mão de Hanna e foge apressadamente: “Avançamos, digo para mim próprio; avançamos, digo de novo, agora para ela; avançamos, avançamos, avançamos”<sup>312</sup>. Avançar para onde? Talvez naquele momento, mesmo ele não saiba, o que importa é sair daquele sítio onde os cálculos demonstram que a própria vida está em risco, que o corpo está perigando:

“A arte de fazer perigar os corpos” (MGL)

A arte de multiplicar a unidade mantendo-a uma.

Quantas variações do Um?

Quantos modos diferentes de não morrer?

Pode morrer-se de infinitas maneiras: doença de coração, tiro, faca, queda de uma montanha, etc.

**Mas poder-se-á não morrer de diferentes maneiras?**

**Dirás: só há uma maneira de não morrer, é continuar vivo.**

Muito bem, alguém disse.

**Mas não, não é bem assim.**<sup>313</sup>

Nessa *breve nota sobre as ligações*, Gonçalo, a partir de uma citação de Maria Gabriela Llansol, propõe um desafio lógico: como multiplicar e continuar sendo um? Diante disso, questiona quais são as formas de viver. Morrer parece ser fácil, morre-se das mais variadas formas, mas como se faz para viver? A nota repete a pergunta pelo negativo. A resposta pragmática é simples: manter-se vivo, contudo, o fragmento encerra-se no abismo: não basta estar vivo para, efetivamente, viver é preciso mais. Ele precisa estar *em relação* (como já vimos), mas precisa igualmente estar em *ação*, movendo-se. Dessa maneira, Francisco Ortega e Rafaela Zorzaneli<sup>314</sup> comentando Hannah Arendt afirmam que:

Em seu livro *A condição humana*, [ela] escreveu que a convicção de que a vida interna é mais importante para o que somos do que o que aparentamos é uma ilusão. **Com essa ideia a autora nos leva a atentar para a importância da ação no mundo público como forma de constituição do que somos**, em detrimento da introspecção como modo de acesso a uma verdade solipsista, buscada na essência mais íntima do sujeito. **Isso porque, para Arendt, o mundo público é o lugar privilegiado da ação entre os homens.**

<sup>312</sup> *Uma menina...*, p. 215.

<sup>313</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio d'Água, 2009, p. 40 (grifos meus).

<sup>314</sup> In. *Corpo em evidência: A ciência e a redefinição do humano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 63 (grifos meus). Os autores provavelmente estão fazendo referência especificamente ao capítulo II, “Os domínios público e privado”, da obra citada, pois nele lemos: “Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nenhum animal nenhum Deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros” (Cf. Op. Cit. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017, p. 27-28).

A citação dialoga bastante com a reflexão proposta por Maria Elisa, ponderando que não é o mundo que nos constitui, e sim as ações que nele são dispostas. Seguindo essa tese, a relação do corpo com o mundo é plural e modifica-se na medida em que nele age e com os outros se relaciona. Estar no mundo é estar necessariamente *exposto* ao outro, modificá-lo e modificar-se. A partir de um fragmento de *Um homem: Klaus Klump*, Pedro Eiras<sup>315</sup> propõe a imagem de uma cadeira que se metamorfoseou no contato com o mundo e, assim, nos diz: “Todos os seus atributos são agora outros, porque um corpo, mesmo este corpo de madeira, está em relação com o mundo que se transforma” e na continuação de seu raciocínio defende que, se até um corpo de madeira altera-se, “Muito mais um corpo humano” apresenta essa condição:

Porque ele não espera que as borboletas batam as asas ou as palavras redescrevam o céu que o cobre, mas **altera, ele próprio, o mundo circundante, perdendo a cada instante a forma que tinha**. A identidade é, claro, uma simplificação abusiva das coisas. Quando a chuva desfaz a terra, chamamos-lhe lama; **não deveríamos então alterar o nosso próprio nome ao longo do dia, conforme nos enfurecemos e enamoramos?** Mesmo a dormir deveríamos ganhar outros nomes. A identidade, que nos prende um nome, faz de conta que há em nós um núcleo duro [...].

Na metamorfose do baile, as raparigas despem-se, são despedidas, mas permanecem vestidas.

Com o tom criativo que lhe é caro, Pedro Eiras demonstra que, a um só turno, o homem modifica o mundo e é também modificado por ele. Em consequência disso, até mesmo a identidade torna-se um conceito manipulável e um *nome* não pode ser outra coisa que não *transitório*, sob risco de reduzir aquilo que é naturalmente plural e, se valendo da imagem do “baile”, mostra-nos que o contato da dança, isto é: o contato com o outro, propicia a troca daquilo que simbolicamente vestimos e que, por esse aspecto, não é fixo, mas sim transitório. Sob esse ângulo, Marius não teve seu nome próprio mudado ao longo da narrativa, mas seu papel sim: se no início era apenas um sujeito a passar e que resolve ajudar a uma menina perdida, fazendo questão de negar qualquer vínculo com ela, no decorrer do enredo ele vai se metamorfoseando para a figura de um pai. A Berman, ele declara não o ser; para Fried também, mas aqui já inicia a transição, pois se sente: “pela primeira vez na posição estranha de quem é responsável, em parte, pelas proezas, pelos fracassos ou desastres que uma outra pessoa provoca.”<sup>316</sup> Chegando ao hotel e questionado por Raffaella responde que sim (contudo, neste contexto, pode ser que ele tenha declarado tal parentesco apenas para não dar, de início, maiores explicações); já a

---

<sup>315</sup> In. *A Moral do Vento*. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares. Lisboa: Caminho, 2006, p. 25-26 (grifos meus). O trecho de *Klaus Klump* a que o crítico se refere é: “O baile é uma construção que cresce. A música despe lentamente as raparigas que, no entanto, se mantêm vestidas” (p. 23, da edição portuguesa).

<sup>316</sup> *Uma menina...*, p. 41.

Vitrius não seu deu ao trabalho de negar sua paternidade; e Agam, por sua vez, nem sequer se importa de perguntar e ignora quando Marius fala do assunto<sup>317</sup>. E, para além das falas do personagem, percebemos sua posição de pai por suas atitudes, o cuidado, o respeito e o comprometimento com a menina que se intensificam ao longo do romance.

Por exemplo, após o check-in na hospedagem, Marius nos diz: “Pedi um quarto — duas camas. Era assim que ficávamos sempre”<sup>318</sup>. Em um outro momento, depois de um longo dia de procura, estando os dois no quarto: “Marius perguntou a Hanna se ela estava bem, ela disse que sim; Marius disse Boa noite, Hanna respondeu Boa noite; **Marius ficou contente, fechou a luz**”<sup>319</sup>. Ainda, quando visitam Vitrius, ele sente uma vertigem na subida e se apega à menina, notando seu calor “quase inumano”: “Marius foi subindo, degrau a degrau, apertando, sem disso ter consciência, de uma forma violenta, a mão de Hanna, o que ela deverá ter entendido como **mais um outro movimento protector** por parte de Marius e que este também o terá entendido assim”<sup>320</sup>. E assim sucessivamente até o momento-limite do qual já conhecemos o desfecho, em que Berman reaparece, pede uma foto de Hanna e, observando a irritação de Marius, responde: “[...] num tom quase agressivo, **se não é o pai dela**, não percebo essa reacção”<sup>321</sup>. Ou seja: mesmo para Josef Berman a atitude paternal de Marius era evidente.

Penetrando um pouco mais a proposta de intersecção corpo-mundo, cabe citar a sequência narrada no capítulo “XIV. Hansel e Gretel”<sup>322</sup>. Pelo título, já estamos diante de uma moldura que alude para a clássica história dos dois irmãos, João e Maria (como são conhecidos no Brasil), que deixam migalhas de pães pela floresta para encontrarem o caminho de volta. Marius conta a história à Hanna (pois sabe que a menina gosta dela) e, depois, folheando as “fichas de aprendizagem”, se pergunta quem teria deixado aquilo com a garota, chegando à conclusão de que se “Hanna procura o pai; provavelmente alguém a procurará”<sup>323</sup>. E, com essa constatação e à semelhança dos irmãos do conto de fadas, “por força de um gesto” (nos diz o narrador, agora em 3ª pessoa), Marius decide também deixar rastros, não com pedaços de pão, mas com as próprias fichas de aprendizagem de Hanna, acreditando que:

---

<sup>317</sup> Idem. As cenas estão respectivamente nas p. 23; 30; 52; 67; 151.

<sup>318</sup> Id., p. 51.

<sup>319</sup> Id., p. 61 (grifos meus).

<sup>320</sup> *Uma menina...*, p. 65-65 (grifos meus).

<sup>321</sup> Idem., p. 215 (grifos meus).

<sup>322</sup> Ibidem., p. 205-215.

<sup>323</sup> Id., p. 208.

[...] se ele fosse largando as fichas do curso de aprendizagem de Hanna ao longo da linha de caminho-de-ferro, isso ajudaria no caso de alguém estar a tentar encontrá-la. Mas **Marius sentia, ao mesmo tempo, que há muito que ninguém a queria encontrar**; que ela fora deliberadamente abandonada; que **era só ela que procurava, que ninguém a procurava a ela**. Pareceu-lhe, assim, que aquele gesto — o de largar, a um ritmo mais ou menos constante, uma ficha do arquivo de Hanna — era algo que dizia respeito unicamente a eles os dois — Marius e Hanna. [...]. **Havia em Marius uma sensação evidente de estar perdido, e aquela viagem intensificava essa sensação.**<sup>324</sup>

Ou seja, é através de Hanna que Marius assume para si mesmo que está perdido e, portanto, da mesma forma com que ele olhou atentamente para ela, a menina fez com que percebesse a si mesmo. Tanto é que o narrador-observador afirma: “Hanna aparentemente procurava algo, alguém, enquanto ele não. Não tinha qualquer objectivo seu, individual”<sup>325</sup>. O que ele ainda não tinha percebido é que, com Hanna, já havia deixado rastros, mas eles não eram as fichas. Maria Elisa Rodrigues Moreira<sup>326</sup> nos ensina que:

**O corpo que ocupa e se faz espaço inscreve-se nesse próprio espaço irremediavelmente.** Não apenas enquanto ali está, mas **também nos rastros que deixa, sobre a cidade, sobre os outros corpos.** [...] O corpo deixa sempre seus vestígios, sejam esses os excrementos e fluidos que garantem sua (nossa) sobrevivência, sejam as marcas de sua (nossa) presença no espaço. **Pegadas, sombras, descobertas, pensamentos, criações, tudo são rastros dos corpos no mundo, rastros que por vezes surpreendem, rastros que nos fazem repensar aquele que os produziu.** As pegadas quadradas, como o corpo-réguas, remetem à necessária flexibilidade do corpo, o corpo que não apenas se exhibe mas que também é capaz de dançar, de se movimentar.

Nesse sentido, Hanna é o próprio *rastro* que, como nos ensinou Derrida<sup>327</sup>, é não-rastreável, mas que deixa pedaços, pegadas e, sobretudo lembranças: daquilo que fomos, daquilo que somos e daquilo que podemos ser. É ela o movimento que nos lembra de nossa condição e por isso, mesmo seguindo, continua a ocupar todos os espaços, nos obrigando a olhar o outro para, assim, olharmo-nos. Marius era apenas mais um passante e tornou-se o pai, em sentido transitório (é claro), mas o rastro de Hanna permitiu que ele recuperasse a si mesmo: “O acaso, o que lhe acontecia, definia o seu caminho; como se o exterior mandasse nele, como se o seu destino estivesse não nele, mas em cada pessoa com quem se cruzava. Para onde me levarem, eu vou”<sup>328</sup>. De fato, seu destino, nesta narrativa começou pelo outro, foi Hanna que o levou a

<sup>324</sup> *Uma menina...*, p. 209.

<sup>325</sup> *Id.*, p. 210.

<sup>326</sup> In. Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas. *Revista GEARTE*, v. 4, n. 1, 2017, p. 101-102 (grifos meus).

<sup>327</sup> Na conclusão do trecho referido anteriormente, lemos: “Portanto, o rastro, isso sempre parte de mim e sempre se separa”. Cf. *Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: EdUFSC, 2012, p. 120-121.

<sup>328</sup> *Uma menina...*, p. 210.

Berlim, contudo, na menina (e não na cidade) ele se encontrou, de modo que, uma a uma, se desfez de todas as fichas. E à Hanna coube tão somente observar aquela espécie de catarse de libertação, sem entendê-la muito bem, mas sabendo o essencial: Marius “era seu amigo e a estava a ajudar a procurar o pai, e isso bastava-lhe. Ela sabia, tinha a certeza de que aquele homem era seu amigo e nunca — **estava Hanna certa** —, nunca lhe arrancaria os olhos ou a língua, aquilo que ela tanto receava”<sup>329</sup>. Como nos diz Luís Mourão<sup>330</sup>:

Olhar o outro como um deficiente, essa atenção ao particular, sendo um trabalho de sentido, não se mede pelo futuro, isto é, pelo destino, mas pelo presente contínuo, que **é apenas compaixão, ir com a paixão do outro pelos caminhos que ela tomar, perceber-se a si mesmo segundo a estrutura dessa paixão**: o que tem a possibilidade de acompanhar e toma a seu cargo essa tarefa cria em si próprio essa necessidade de ser acompanhado pela companhia que faz, **essa dependência do olhar do outro**.

Provavelmente, esta é a única certeza que Hanna nos deixa extrair dela: podemos sair no mundo e ainda encontrar amigos, acompanhar o outro, ter compaixão por ele e, nesse gesto, ter compaixão para consigo mesmo, respeitar a si mesmo com seus medos, fantasmas, cicatrizes e deficiências.

### 3.2 O resto: espetáculo do corpo

Na parte III do *Atlas*, “O corpo no corpo”, Gonçalo reflete sobre as análises fisiológicas que a ciência faz do corpo humano. Nesse caminho, cria uma hipótese: “Um corpo que é reduzido a um somatório quase interminável de substâncias pode então sentir algum conforto com a ideia de que cada uma dessas substâncias, por si só, é mínima, quando colocada ao lado do seu peso total, do seu peso *de indivíduo*”<sup>331</sup>. E, logo após, desconstruindo a asserção afirma que “[...] a ideia de que um corpo é apenas o conjunto das suas substâncias corporais – desde as substâncias que fazem parte da urina, até às substâncias que fazem parte do sangue, dos ossos, dos músculos, etc.”<sup>332</sup> não pode ser aceitável. Isso porque cada uma das substâncias que compõe o corpo tem em si um valor extrínseco (objetivo) e intrínseco (subjetivo), logo, dada essa condição:

O homem, para permanecer com a ideia de que ele próprio não é apenas uma matéria, um mero objecto de *existência espacial*, necessitaria que, no relatório sobre o corpo

---

<sup>329</sup> *Uma menina...*, p. 211 (grifos meus).

<sup>330</sup> Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In: JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 151 (grifos meus).

<sup>331</sup> Cf. Op. Cit. “análise fisiológica – e o resto”. p. 312 (grifos do autor).

<sup>332</sup> *Idem*.

se dissesse, se colocasse uma ressalva, uma nota, esta: atenção que o corpo *contém ainda algo mais, algo que dá o carácter humano a esta matéria fisiológica, algo que não pesa, algo que não tem quantidades, algo que não tem unidade de medida.*<sup>333</sup>

Dessa forma, Tavares destaca que o indivíduo, para demonstrar seu “caráter humano” para além de apenas uma “existência espacial”, precisa de uma substância *a mais* e que escapa às análises científicas e classificatórias. Assim, os relatórios fisiológicos nunca são assertivos, “É como se as contas nunca dessem certo, como se existisse sempre um resto, que não é algo a desprezar. Pelo contrário, um resto *que é o mais importante do corpo*”<sup>334</sup>. Destacamos aqui essa passagem do *Atlas* pois é disso que tratará a presente seção: observar como as partes do corpo, com toda sua potência e com o *resto* que deixam, interferem na relação do sujeito com o meio e com ele próprio, enquanto indivíduo. Partiremos, então, das partes – orientados pela mecânica corporal presente na cabeça, no dorso e nos membros –, para chegar ao todo, o homem e seus *restos*, num exercício tavariano de aproximação e distanciamento.

Nessa perspectiva, a proposta é manter a visão relacional do sujeito com a alteridade, compreendendo que só nessa articulação os afetos podem ser estimulados. E, para tanto, adotamos a proposta de Diana Klinger<sup>335</sup>:

**Trata-se de pensar o sujeito a partir não de suas identificações, mas do seu poder de afetação.** Toda noção de sujeito já é, deste ponto de vista, relacional. Não existiria um sujeito pleno, íntegro, uno. **Ele é sempre um sujeito em relação.** Trata-se então do corpo e suas potências. Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari propõem uma etologia, em analogia com o “corpo sem órgãos” de Artaud. **Os indivíduos não se diferenciam entre si por características, e sim por seus movimentos e suas velocidades.** Não se trata de uma organização, mas de uma *composição: as relações que compõem um indivíduo são intensidades que o afetam.* Procura-se enumerar os afetos de um corpo e não definir suas características. Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que ele pode, quais são seus afetos.

Pensar os gestos humanos pelo seu poder de afetação, o potencial do corpo perante o outro, não pela força física, mas por meio da força subjetiva, só assim podemos entender a composição corporal do sujeito: a partir dos restos que deixou e que colheu no outro. Na atualidade, o corpo é como os objetos guardados por Vitrius<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> TAVARES, Gonçalo M. análise fisiológica – e o resto. In. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 313 (grifos do autor).

<sup>334</sup> Id.

<sup>335</sup> Cf. O sentido da escrita. In. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, posição 506-508 [versão digital]; itálicos da autora; grifos meus.

<sup>336</sup> *Uma menina...*, p. 76-77 (grifos meus).

À primeira vista, de muitas daquelas velharias vinha a sensação estranha de que teriam pertencido a uma outra espécie humana — como se a evolução fosse não apenas técnica, mas dos próprios organismos. **Para Marius quase parecia uma evidência que não poderiam ser mãos semelhantes às suas a manipular aqueles objectos** — obtusos, quase todos, à primeira vista — ou feios simplesmente porque incompreensíveis. Alguns, claro, eram antepassados mais ou menos recentes de objectos que ainda naquele tempo se utilizavam [...] e aqui a sensação era a de um menino diante de fotografias do avô: **havia semelhanças físicas, restos fisionómicos que haviam resistido de uma geração de objectos para a outra.**

Aludimos a cena, pois chama a atenção que Marius reconheça ainda os “restos fisionómicos” dos objetos, mesmo tendo a impressão de que suas mãos não são capazes de tocá-los. Da mesma maneira dos objectos, depois dos horrores vivenciados, os corpos possuem uma incompressibilidade inerente, o que não impede, todavia, sua *ligação* com o mundo e seus seres. Podemos ainda não ser outra “espécie humana” (não sabemos), mas certamente não podemos continuar a nos tocar com as mesmas *mãos* do século XX. Ou melhor: não podemos tocar uns aos outros com os mesmos movimentos observados nesse século, sob pena de, ao contrário de Hanna, continuarmos perdidos. É por isso, que, assim como Marius, devemos questionar: “— Como se pega nisto?”<sup>337</sup>, visto que, a pergunta que ele se faz ao ver a infinidade de peças guardadas por Vitrius, é também a pergunta-chave de uma ética relacional. Luís Mourão<sup>338</sup>, nesse contexto, pondera que:

A pergunta «Como se pega nisto?» é uma das perguntas da ética. Como se pega neste particular, digamos assim, como se cada particular exigisse, e exige de facto, uma relação própria, o construir de uma biografia dos dois ou dos vários daquela relação em todo o caso particular, uma biografia sem regra e, no limite, sem lei a não ser aquela que se inventa no decorrer da própria biografia.

Observemos, pois, as biografias relacionais e correntes construídas a partir das ligações em UMEP. Contudo, não enquanto seres “[...] feitos para serem manipulados, para serem ligados, accionados, empurrados, suportados pelas mãos, unicamente”<sup>339</sup>, como pareceram ser as peças do antiquário Vitrius, mas, em sentido oposto, na integralidade de cada uma das partes.

### **3.2.1 A cabeça: O sorriso, o olhar e a memória**

Começamos pela parte que parece ser o símbolo maior da humanidade. Citando novamente o *Atlas* de Tavares, encontramos ali um capítulo sobre as “Ligações” e, neste, um sub-

---

<sup>337</sup> *Uma menina...*, p. 76.

<sup>338</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 148.

<sup>339</sup> Idem. Loc. Cit.

capítulo chamado “o Homem, portador dos melhores desejos”, no qual se estabelece uma hipótese de humanidade intrínseca à sua animalidade. Assumindo que todos os seres vivos são dotados de desejo, afirma-se (com alguma ironia, sempre) que o humano é “o ser mais complexo, mais evoluído [...], não devido ao seu polegar oponível ou às dimensões do seu cérebro, mas sim devido à dimensão de seu desejo, à sua potencialidade quase infinita”, ainda que o desejo seja “esse instinto considerado não racional, não cerebral e, portanto, como qualidade menor do humano”. Nesse sentido, desconsiderando qualquer aspecto fisiológico (como o polegar e o tamanho do cérebro), o autor afirma que o desejo é a “origem da supremacia humana”, pois “qualquer animal pode desejar, mas não desejar como o homem”. Assim, é através do desejo que o Homem se move, cria materiais, instrumentos, indústrias etc., que “tornam a civilização humana mais forte”. E completa: “Desejos, desejos, desejos: eis a base da cidade”<sup>340</sup>.

Aludimos a esse trecho para sublinhar como, para além de uma materialidade fisiológica, Tavares compreende que o humano se constitui a partir de um dispositivo psicológico (o desejo). Nessa lógica, uma suposta “supremacia humana” ocorre, em verdade, pela união do animal (“desejo”) com o racional (“cérebro”): “A inteligência é a segunda parte, é a matéria do corpo que possibilita ao homem materializar os desejos; mas é nos desejos que o homem começou a distinguir-se; sem estes, o cérebro enorme estaria parado sem nada para fazer” e conclui: “o homem quer fazer porque tem desejo, consegue fazer porque tem cérebro”.<sup>341</sup> Isto é: o homem conflui o instinto com a razão. Além disso, é importante aqui destacar a ligação feita entre homem + desejo = constituição da cidade, pois, como visto anteriormente, é no espaço citadino que o homem se dá a ver, sempre no coletivo e em sua relação com outro. É com a alteridade que ganhamos o rosto, na qualidade de um “dispositivo subjetivante”<sup>342</sup> que, no mesmo momento em que nos singulariza, também nos permite ser reconhecidos. E é, pois, na altura da cabeça que todos esses agenciamentos (na acepção deleuziana<sup>343</sup>) ocorrem.

---

<sup>340</sup> *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 159-160, grifo do autor.

<sup>341</sup> *Idem*, p. 160, grifo do autor.

<sup>342</sup> A ideia é de Peter Pál Pelbart. No prefácio de *Máquina Kafka*, o filósofo propõe uma “política do rosto” que perpassa necessariamente pela subjetivação (Cf. *Op. Cit.* São Paulo: n-1, 2011, p. 10).

<sup>343</sup> No “D de desejo” de *O Abecedário de Gilles Deleuze* tem-se: “Primeira lição: Só se pode desejar em um conjunto” e mais a frente Deleuze afirma: “[...] é isso um desejo. É construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar. O desejo é construtivismo”. Trata-se de um documentário produzido a partir da série de entrevistas feitas por Claire Parnet com Deleuze. Ele é dividido em vinte e cinco temas, cada um com uma das letras do alfabeto. Cf. *Op. Cit.* Raccord Pierre-André Boutang. Paris, Éditions Montparnasse, 1994 – o “verbete” citado é discutido a partir dos 75 min. (A transcrição pode ser obtida em: [https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/4908216/mod\\_folder/content/0/%5BGilles\\_Deleuze%2C\\_Claire\\_Parnet%5D\\_Abeced\\_rio%28z-lib.org%29.pdf?forcedownload=1](https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/4908216/mod_folder/content/0/%5BGilles_Deleuze%2C_Claire_Parnet%5D_Abeced_rio%28z-lib.org%29.pdf?forcedownload=1). Acesso em: 14 jul. 2021).

Detendo-nos em UMEP, é importante destacar que seu primeiro capítulo se chama justamente “O rosto” e a esse respeito analisa Lilian Jacoto<sup>344</sup>:

Numa perspectiva ética, torna-se muito significativo o título do primeiro capítulo do livro — «O Rosto» —, que situa o encontro dos protagonistas a partir de um olhar para a nudez, olhar que desarma o sujeito Marius e o retira da sua própria história, invertendo a situação de fugitivo para a condição de alguém à procura de. (JACOTO, 2020, p. 12)

É, portanto, o *rosto* de Hanna, “O tão característico rosto redondo, olhos e bochechas enormes”<sup>345</sup>, que faz Marius parar e o coloca na posição de “procurar alguém” – e, como vimos, se em um primeiro momento ele procura o pai de Hanna, no decorrer de sua trajetória, percebe-se a procura de si mesmo. No entanto, sabemos que não é apenas ele que é afetado pelo rosto de Hanna. No capítulo “Os sorrisos na rua”<sup>346</sup>, Marius relata que um dos passatempos favoritos da menina era contar coisas iguais e, neste dia, propôs a ela que “[...] contassem as pessoas que passavam a sorrir”, acreditando, a princípio, que seriam poucas. Contudo:

De uma forma objectiva, **eram muito mais as pessoas que sorriam quando muito próximas de nós**. Poderia pensar que se tratava de um puro acaso e que o facto simples era que as pessoas que estavam a maior distância estariam apenas mais neutras ou infelizes, mas **o que se passava realmente era que Hanna como que fazia bato-tota, induzindo, sem consciência, o aparecimento de expressões simpáticas**. Quase invariavelmente as pessoas que se cruzavam connosco deixavam cair algo que, segundos antes, lhes fechava o rosto e, **sem defesas de qualquer espécie, sorriam, carinhosa e abertamente**, umas vezes para ela, outras vezes para mim, outras vezes para os dois.

Nessa cena, Marius destaca como Hanna tinha o poder de inspirar sorrisos nas pessoas. O que de início parecia ser obra do acaso, acaba por se mostrar como feito da menina, de forma que, mesmo sem perceber, os passantes sorriam para ela e até para Marius, que não conseguia acreditar em tantos sorrisos, pois “[...] não era preciso ser pessimista para perceber que era impossível existir tanta felicidade, digamos, por metro quadrado”<sup>347</sup>. Nesse sentido, vale observar o apontamento do texto de que o simples fato de *ver* a garota fazia com que as pessoas “carinhosa” e “abertamente” sorrissem, o que ressalta uma disposição, ainda que inconsciente, para o outro. O modo pelo qual Hanna consegue fazer isso não fica claro no texto, mas podemos supor que seja justamente pela nudez obscena de seu rosto, que aciona em quem a vê a lembrança de sua humanidade. A continuação da cena informa, ainda, que a garota parecia seduzir

<sup>344</sup> In. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 12.

<sup>345</sup> *Uma menina...*, p. 11.

<sup>346</sup> *Idem*, p. 56-58 (grifos meus).

<sup>347</sup> *Ib.*, p. 57.

quem passava, de forma que até Marius ficava excitado com a situação, não sendo ele “nem o sujeito nem o objecto da sedução”<sup>348</sup>. E essa excitação não era sem motivo já que “A sensação era a de que a cidade e os seus elementos humanos — e mesmo não humanos (até as coisas fixas, os postes de electricidade) — se desviavam para um lado ou para o outro quando ela se aproximava”, não por pena ou para dar espaço para alguém importante, e sim para dar espaço a “profundo e evidente prazer, prazer que se exteriorizava, então, quase infalivelmente, por via de um sorriso”<sup>349</sup>. Ou seja: o encanto pessoal da garota era tão forte que as pessoas precisavam observá-la a certa distância, mas de modo que ainda pudessem ver a cor os olhos dela e ela pudesse ver a cor dos olhos de quem passava.

Lilian Jacoto<sup>350</sup>, a partir de Lévinas, nos ensina que:

O rosto revela a alteridade em sua infinitude, de modo que não possa jamais ser objetualizada. A relação do face-a-face é, nesse sentido, radicalmente diversa da relação de domínio que se estabelece entre um sujeito e um objeto, da mesma maneira que abstrai a finitude de conceitos e preconceitos da cultura.

E, sob essa perspectiva, o rosto de Hanna parece ser um catalisador de alteridade, no qual todos se veem dispostos (e não obrigados) a se revelar para o outro. Por isso Marius afirma que cada encontro face-a-face que tinham era um “[...] momento crucial, decisivo, na história das cidades, e a que raramente se dá a devida atenção, esse momento de intensidade extrema em que duas ou mais pessoas, caminhando em direcções opostas, se cruzam, não apenas numa linha próxima dos ombros, mas ainda visualmente”<sup>351</sup>. Momentos como esse eram decisivos justamente porque ocasionavam a troca<sup>352</sup>, não de uma materialidade, mas de afetos, ainda que não saibamos quais. Os encontros eram todos efêmeros, mas, a julgar pela excitação de Marius, os seus resultados eram duradouros.

---

<sup>348</sup> *Uma menina...*, p. 58.

<sup>349</sup> Id.

<sup>350</sup> In. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 12.

<sup>351</sup> Loc. Cit.

<sup>352</sup> Interessante aqui lembrar a tese de Hanna Arendt a qual defende que o espaço privilegiado para o homem se efetivar enquanto tal é na rua. Em *A condição humana*, lemos: “**A convicção de que o máximo que o homem pode atingir é seu aparecimento e sua atualização não é, de modo algum, algo óbvio.** Contra ela há a convicção do *homo faber* de que os produtos feitos pelo homem podem vir a ser mais — e não apenas mais duradouros — que o próprio homem, como há também a firme crença do *animal laborans* de que a vida é o bem supremo. A rigor, ambos são, portanto, apolíticos e tenderão a denunciar a ação e o discurso como ociosidade — e de modo geral, julgarão as atividades públicas pelo critério da utilidade para fins supostamente mais nobres”. (Cf. Op. Cit. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017, p. 257-258, grifos meus).

E, para aprofundarmos a discussão, mais alguns apontamentos feitos por Diana Klínger<sup>353</sup> lendo Spinoza e Agamben:

[...] afeto é nome recente para o que Spinoza designava como afecção: **“Entendo por paixões (*affectus*) as afecções (*affectiones*) do corpo que aumentam e diminuem a potência do agir”** (Ética, III, def. 3). Nesse sentido, **afeto é um termo central para pensar a ética. Ética como forma de estar no mundo, escolha existencial pela potência.** No fragmento XI de *A comunidade que vem*, um dos livros mais afirmativos de Agamben, ele propõe que o homem não terá de realizar nenhuma essência, só sua existência enquanto potência. **A única experiência ética é ser uma potência.** O único mal consiste em decidir permanecer em débito de existir ou apropriar-se da potência de não ser (1993, p. 39).

Sendo assim, certamente a garota com Trissomia 21 tinha o poder de *desarmar* o que nas pessoas impedia seu afeto e potência. Se no início da narrativa temos os “sorrisos na rua”, com o enredo já bastante avançado, somos informados que Terezin só confiou em Marius para lhe contar o segredo dos “sete Séculos XX”<sup>354</sup> em virtude de Hanna:

Era óbvio que simpatizara comigo e confiava em mim, mas quando mais tarde pensei nisto ficou evidente que sem Hanna presente o velho Terezin nada me contaria. **Era a presença de Hanna que definitivamente fazia ultrapassar o último obstáculo,** era ela que transmitia uma tranquilidade que fazia com que eu, como alguém que simplesmente está ao seu lado, me tivesse transformado num receptor seguro de segredos: **porque estava com Hanna, as pessoas confiavam em mim de uma maneira pouco habitual.**

Depreendemos, desse trecho, que a menina se materializa como uma espécie de amuleto, transformando Marius em um homem verdadeiramente “confiável” a quem se pode contar até os mais íntimos segredos. E, valendo-se dessa ligação que Hanna possibilita entre Marius e Terezin, é que trazemos, por fim, a *memória*, que também tem na cabeça seu símbolo. Assim, o velho afirma que “[...] eles, os judeus, não confiavam em documentos, em papéis, em fotografias, em suma, em nenhum registo concreto, material, palpável”<sup>355</sup>. E, demonstrando uma total falta de confiança na fonte material, pois pode ser facilmente destruída (como o arquivo que visitaram anteriormente), o judeu conta a Hanna e Marius que seu povo havia “[...] decidido conservar na memória humana o que teria mesmo de ser defendido, o que nunca deveria ser engolido por qualquer vandalismo — ou dos homens ou dos elementos naturais.”<sup>356</sup>

---

<sup>353</sup> O sentido da escrita. In. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, posição 583 [recurso digital]; itálicos da autora; grifos meus.

<sup>354</sup> *Uma menina...*, p. 185 (grifos meus).

<sup>355</sup> *Idem*.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 186.

Na sequência, Terezin revela que “Havia, espalhados pelo mundo, sete homens, sete judeus, que tinham memorizado, sem qualquer falha, toda a História do século XX” de forma que todas as datas e fatos importantes para o povo judeu estavam resguardados nesses “homens-memória” a quem não cabia nenhum tipo de interpretação ou julgamento, apenas o relato da “história particular” judaica. E continuando seu relato<sup>357</sup>:

De alguns anos do século XX — **pouco relevantes para a nossa história** — eles memorizaram apenas uma ou outra data, enquanto de outros anos memorizaram dados que demoram horas a serem ditos. **Memorizaram, como deve calcular, todos os dados, até ao mais pequeno pormenor, sobre o que aconteceu nos campos de concentração.** Os sete “Séculos XX” memorizaram a planta dos Campos — são capazes de os desenhar em qualquer altura; memorizaram a localização e as medidas das celas, memorizaram o número de mortos por cidade, por ano e mês, **memorizaram os nomes das famílias que desapareceram nesses anos, memorizaram o que alguns sobreviventes relataram por escrito e memorizaram pormenores sórdidos**, que escuso de lhe descrever. Têm todo o século XX na cabeça.

Tomando conhecimento do relato do velho judeu, o estranhamento é inevitável. Primeiro, nos questionamos de que forma seria possível alguém ter “todo o século na cabeça”, mas ao mesmo tempo podemos considerar que, enquanto conhecimento memorialístico despido (é claro) do rigor narrado por Terezin, é perfeitamente possível que existam judeus que tenham o século na cabeça. Tal hipótese parece plausível ao levarmos em conta que um trauma tão profundo com o vivido pelo povo judeu não é *esquecível*. A memória é, pois, uma forma de organizar o tempo histórico e sabemos que “Um facto não existe sozinho”<sup>358</sup>, como nos alerta o homem. Desse modo, já que não é possível existir “homens-memória”, ao menos é possível restituir a história através da memória *coletiva*. Como afirma Luís Mourão<sup>359</sup>:

[...] se o conhecimento projetivo rapidamente se embaraça nas armadilhas da teleologia ou se trava na lucidez do seu próprio desconhecimento, **o conhecimento memorialístico, pelo menos esse, parece mais alcançável, e até por isso mais urgente, como se de alguma forma pudesse compensar a incapacidade projetiva.** Não tanto porque guardando a memória guardássemos a possibilidade de ainda poder vir a aprender com o passado, pois em toda a extrapolação a partir da experiência há um salto mortal em que estamos apenas por nossa própria conta e risco, mas porque **guardando a memória guardamos a possibilidade de melhor reconhecer a repetição dos acontecimentos.** Não esquecer, ou de uma forma mais forte, a injunção a não esquecer tem esse papel fundamental de poder obstar à repetição dos acontecimentos nefastos.

---

<sup>357</sup> *Uma menina...*, p. 186 (grifos meus).

<sup>358</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>359</sup> In. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 152; grifos meus.

Sendo o conhecimento memorialístico mais acessível e, talvez, até mais seguro (como afirma Terezin no início do capítulo), cabe aos judeus, assim como a nós, perpetuar coletivamente a memória, de modo que ela sirva como um constante sinal de alerta de movimentos já ocorridos e dos quais já sabemos os resultados. A rememoração deve ser, assim, um imperativo para todos que desejam que o passado não se repita, pois “A nós, a todos os outros judeus, não nos interessa conhecer cada mapa da memória de cada um dos Séculos XX, apenas nos interessa o exterior desse percurso interno”<sup>360</sup> e aonde esse percurso pode nos levar, de forma que quando um “homem-memória” vir a faltar nessa colcha de retalhos, outro possa não preencher seu vazio, mas rememorar seu testemunho – o que, aliás, parece fazer Terezin com Marius: o velho compartilha (perpetua) tantos segredos com ele e, depois, morre (ao retornar a Berlim, após a fuga, Marius volta ao hotel, pergunta por Terezin a Raffaella e tem como resposta: “– Morreu – respondeu Raffaella. – Estava velho – acrescentou”<sup>361</sup>).

### 3.2.2 *O dorso e os membros: o corpo (re)age*

Neste ponto (nos) perguntamos: qual é o peso de ser judeu, sobretudo no espaço textual taviariano? Será que conseguimos mensurar tal peso? Como uma resposta em terceira pessoa (aqui) é impossível, podemos refletir somente a partir dos personagens que analisamos. Por isso, relembremos o episódio em que Moebius mostra suas costas a Marius<sup>362</sup>. Após contar que há mais de 15 anos, na cidade em que morava com Raffaella, um assassino em série começou a matar judeus e a numerar suas vítimas em ordem crescente (uma “[...] contagem terrífica, sem qualquer salto, terminou no número 12”<sup>363</sup>), o dono do hotel explica que resolveu tatuar a palavra “judeu” nas costas “[...] por uma espécie de orgulho *de raça*”<sup>364</sup>:

Nas semanas em que muitos tentavam ao máximo disfarçar a sua origem judia, Moebius, pelo contrário, exibia-a em todos os momentos e sítios possíveis, e foi ele próprio que, por esses dias, pediu à mulher que lhe tatuasse pela primeira vez a palavra JUDEU. A esta primeira inscrição seguiram-se, quase naturalmente, disse Moebius, as outras. A pouco e pouco as suas costas foram sendo preenchidas por aquela palavra, em todas as línguas.

Com seu relato, Moebius demonstra a Marius que diante das duas opções que tinha, esconder ou escancarar sua condição, optou pela segunda. Dessa forma, transformou o próprio corpo em um campo de batalha, não físico, mas simbólico, no qual a palavra “judeu”, nos mais

---

<sup>360</sup> *Uma menina...*, p. 187.

<sup>361</sup> *Idem*, p. 227.

<sup>362</sup> Analisado na seção “Mapas” do capítulo 1.

<sup>363</sup> *Uma menina...*, p. 136-137.

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 137 (grifos do autor).

variados idiomas, brigava para ocupar cada vez mais o território. Sua obsessão foi tanta que resolveu reproduzir nas costas “[...] a localização dos diferentes países no mapa, fazendo ali [...] exactamente o mesmo trajecto da visão, tendo o nome de cada país sido ocupado pela palavra judeu escrita na língua falada nesse ponto do mundo”. Não sendo suficiente *ser judeu*, o homem decidiu *mostrar-se* judeu através da cartografia do planeta e na pluralidade de todas as línguas (ao contrário do signo universalizante da Estrela de Davi).

E, ainda sobre *ser judeu*, uma digressão, a partir da professora Diana Klinger<sup>365</sup>, que logo nos será relevante:

**Por mais que meus pais insistissem que ser judeu não é uma religião e sim uma identidade, para mim ser judia não tinha como ser uma identidade, pois nada nos nossos costumes, no cotidiano, no convívio remetia a nenhuma identidade.** Pelo contrário. Se na casa dos meus pais não se comemorava o Natal - e isso me fazia diferente do resto dos colegas -, também não se comemoravam Pessajh nem nenhuma outra festa judaica. **Ser judeu era então algo assim como não ter festa.** [...] **Não ter festa é não ter *comunhão*, não ter *comunidade*.**

Mencionamos o comentário da professora em um dos capítulos autobiográficos de seu livro sobre ética, pois ele nos traz duas lições para pensar algumas relações em UMEP: (I) ser judeu é uma identidade, (II) os ritos próprios dessa identificação pressupõem uma festa que, por seu turno, propiciam o encontro da comunidade, a comunhão entre os pares. E, sendo assim, os judeus (tanto Moebius, como Raffaella e Terezin) do *livro de Hanna* claramente querem afirmar sua identidade – Moebius sentia que a mancha de tinta que tomou suas costas “Era um escudo que o protegia, que o tornava [...] invulnerável”<sup>366</sup> – e, ainda que as circunstâncias não sejam as mais favoráveis, eles buscam um sentido de comunidade – mesmo que seja em um hotel cuja arquitetura remonte os Campos. Não é, pois, sem motivo que Marius fica “[...] fascinado com o espetáculo que o próprio corpo de Moebius”<sup>367</sup> lhe proporcionava.

Seguindo o raciocínio, nada na narrativa nos leva a crer, por certo, que Marius seja judeu (ou tenha essa ascendência – o que, em termos culturais, seria a mesma coisa), sendo que o mais próximo que chegou dessa condição foi se hospedando no hotel judeu, “dormindo em Auschwitz” e convivendo com os demais. Sobre esse aspecto, comenta Pedro Eiras<sup>368</sup>: “Talvez

---

<sup>365</sup> Em nome próprio. In. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, posição 622-623 [recurso digital]; itálicos da autora; grifos meus.

<sup>366</sup> *Uma menina...*, p. 138

<sup>367</sup> Idem.

<sup>368</sup> In. O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 34, junho 2016, p. 383.

Marius sinta que, entre sobreviventes e testemunhas, também ele deve assumir o horror dos campos; talvez sinta que a única obscenidade é ser desprovido de memórias do horror, de uma narrativa, ser indomne onde os outros foram marcados para sempre”. E aqui reside outro ponto que desejamos destacar: Ao observar que, apesar dos sofrimentos passados, os judeus persistem e têm um “orgulho de raça”, o protagonista considera que ele também deve insistir na vida e, aliás, é isso que ele acredita estar fazendo também por Hanna<sup>369</sup>, sem perceber que, na realidade, é ela que está fazendo por ele.

Moebius com suas costas é uma metáfora bastante significativa do que podemos fazer com o peso que inelutavelmente precisamos carregar. Quando se expõe, ele ressignifica para os outros sua própria existência (e o pretense “peso” dela), mostrando que não há proteção maior que assumir a própria identidade. E, acerca dessa proteção tão necessária, David Lapoujade<sup>370</sup>, no artigo “O corpo que não aguenta mais”, considera:

Nosso corpo se protege contra os ferimentos que sofre, tanto pela fuga, pela insensibilidade, como pela imobilização (fingir-se de morto), ou seja, por processos de fechamento, de enclausuramento. O corpo não pode mais suportar certas exposições (tornar-se imperceptível, em Deleuze, participa desses mecanismos de defesa). De certa maneira, reencontramos aqui a resistência ou o embrutecimento que o corpo manifestava contra os mecanismos de adestramento, **mas estes indispensáveis processos de defesa contra o sofrimento devem ser inseparáveis de uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos**, Nietzsche diz que sofremos excitações. Mas, como diz Bárbara Stiegler, “as excitações de que fala Nietzsche não são objetos que controlamos, que nos deixam indenes. São ferimentos que nos afetam no mais fundo de nós mesmo e que nos dão nossa potência de assimilação.”.

A perspectiva de Lapoujade interessa-nos pois corrobora a leitura há pouco feita sobre Moebius, mas também porque adiciona mais uma ideia que parece operativa para nossa análise: o *agir dos corpos*. O filósofo defende, a partir de Nietzsche e Deleuze, fios-condutores de sua reflexão, que a exposição do corpo ao sofrimento potencializa sua capacidade responsiva, isto é, seu agir. Sabemos, à vista disso, que os personagens de UMEP são atravessados por alguma espécie de dor, de forma que “[...] agem, numa primeira camada, por espécie de heroísmo e

---

<sup>369</sup> Analisando justamente a figura de Marius na narrativa, Pedro Eiras afirma: “[...] se [Marius] é um sobrevivente, um filho ou um neto de um sobrevivente; não sabemos que histórias de terror o constituem, ou se ele se sente realmente como um intruso no hotel sem nome de Moebius e Raffaella. Sabemos, por outro lado, que os campos de concentração executaram sumariamente centenas de milhares de pessoas com deficiências cognitivas; mesmo que Hanna seja demasiado jovem para ter enfrentado o genocídio nazi, sabemos que ela seria – teria sido – uma vítima inevitável”. (Cf. Op. Cit., p. 383).

<sup>370</sup> Cf. Op. Cit. In. GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 87; grifos meus.

paixão, mas a verdade é que não se fica claro qual o verdadeiro motor dessas jornadas individuais<sup>371</sup>. Bem, ainda que não nos seja dado conhecer quais os motivos individuais que movem esses sujeitos, sabemos que todos têm em comum a ferida ética que ainda sangra: o Holocausto.

Por sua vez, essa lesão partilhada coloca a todos em uma posição de sofrimento que os impele a agir, pois a dor precisa ser estancada. De que forma? Agindo em conexão, contando com o outro, tendo onde abrigar-se, onde expor os sofrimentos e as feridas, de maneira que a potência do corpo (aquilo que ele pode) possa se avolumar. Leiamos, assim, mais um fragmento do *Atlas*<sup>372</sup>:

não o que temos, mas o que desejamos

Estamos pois neste ponto: **o relevante numa qualquer estrutura não é a constituição anatómica da coisa em si, do corpo neste caso**; pois tal define uma espécie, um conjunto abstracto de coisas que se reúnem debaixo do mesmo nome, embora sendo cada uma diferente da que está ao seu lado. **A anatomia não define a individualidade. Espinosa, dizem Deleuze e Parnet, não “se espanta por ter um corpo, mas com aquilo que pode o corpo”**.

[...]

As coisas, os animais, têm então uma complexidade, não pela sua maquinaria interior ou pelos órgãos de que são compostos mas sim pela capacidade de ligação: os animais simples “só têm um número reduzido de afectos”. No limite, um animal composto por um único órgão, por uma única célula, poderia ser o animal mais complexo de todos, caso essa célula possuísse uma grande potência, **uma enorme capacidade de ligação, numa palavra: um enorme desejo (uma enorme quantidade de desejos)**.

O fragmento traz novamente à nossa leitura um aspecto importante: o desejo. Mesmo sabendo que não acessaremos o mais profundo de cada personagem de UMEP, parece haver nesse enredo um desejo coletivo pela vida, refletido sobretudo pelos *afetos* a que os personagens todos se deixam expor. Observemos, desse modo, as mãos que se tocam:

**Marius sentia pela primeira vez o enorme, espantoso, quase inumano calor que vinha dela** — balançava então assim não apenas fisicamente entre o seu lado esquerdo, possuidor de maior temperatura e de maior segurança, e o seu lado direito — mais perigoso e mais frio —, também havia nele um desequilíbrio a nível mental, psicológico. **Marius sentiu, pelo menos duas vezes, claramente, essa vontade de se deixar ir, de largar a mão de Hanna e de se atirar dali abaixo**. E tinha tanto medo de se atirar dali abaixo — alguma coisa no seu interior, algum mecanismo o empurrava para isso mesmo — que tal resultava num combate, invisível para qualquer pessoa que observasse a cena, mas bem real e concreto, entre o que os seus músculos faziam com todas as suas forças, buscando até ao limite uma espécie de inflexibilidade muscular — não farei isto! — e o que fazia a sua vontade mais inexplicável — que,

<sup>371</sup> EIRAS, Pedro. Recensão crítica a “Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai”, de Gonçalo M. Tavares”. In *Revista Colóquio Letras*. Recensões Críticas, n.º 189, maio 2015, p. 244.

<sup>372</sup> *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 157-159; grifos meus.

definitivamente, por dentro, o empurrava e lhe repetia, como as más, as muito más sereias, atira-te já, atira-te!<sup>373</sup>

No já referido episódio em que os protagonistas estão a subir até o antiquário de Vitrius, lemos o relato da primeira vertigem de Marius. Contudo, detemos nosso olhar, agora, nos motivos que o impediram de se jogar da escada: oscilando entre dois lados, o homem sente o frio oriundo do abismo e o calor advindo de Hanna de maneira que, pela primeira vez, sente a segurança que ela oferece e, na ausência de qualquer corrimão ou apoio, é a menina que o sustenta na realidade sem deixar que se entregue ao canto das sereias. Helena Buescu<sup>374</sup> analisa que os medos de Marius dizem respeito a si e a seus segredos, mas também revelam um sujeito inserido num tempo em que certos medos são patentes e imperativos, diante disso, discorre:

**Medo inexplicável? Talvez.** Mas também talvez uma nova ocorrência do medo e do terror relativamente ao que em qualquer momento histórico parece poder fazer ressurgir o nazismo e as sociedades totalitárias identificadas no passado. Nunca saberemos de que tem medo Marius. Por que razão poderia ser forçado a fugir, a vigiar a sua segurança, a mudar de cidade. **Mas precisamos saber?**

Respondendo à última pergunta da professora: Não, não precisamos. As dores e os medos de Marius são impartilháveis e, provavelmente, incomunicáveis, no entanto, para todos eles Hanna oferece seu calor e seu acolhimento, além de lembrar a Marius de sua potência enquanto sujeito. Em contrapartida, se Hanna ofereceu sua mão a Marius, ele fez o mesmo pela garota, no início da saga dois e por todo o enredo:

**O velho Grube tem a mão encostada à mão de Marius e os dois ali estão, a assistir às corridas; Hanna olha para aquelas mãos, de dois homens, quase pousadas uma sobre a outra, e vê nelas algo que a tranquiliza.**

[...]

É o momento de irem dormir. Marius diz a Grube que Hanna está habituada a dormir no mesmo quarto que ele. Os dois homens despedem-se, dizem Boa noite. **O velho Grube faz uma pequena carícia simpática no rosto de Hanna, despede-se dela;** Marius e Hanna vão para o quarto; em poucos minutos Hanna adormece.<sup>375</sup>

Essa cena ocorre já no fim da narrativa, depois da contenda de Marius com Berman (e da qual não sabemos ao certo o resultado) e somente por isso já é simbólica, ao considerarmos que Marius sabia para onde ir, conhecia alguém que o acolheria junto com Hanna. Apesar disso, ela nos parece ainda mais emblemática justamente porque instaura mais uma vez uma ética do

---

<sup>373</sup> *Uma menina...*, p. 65-66 (grifos meus).

<sup>374</sup> In. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 310; grifos meus.

<sup>375</sup> *Uma menina...*, p. 222-223 (grifos meus).

toque: Hanna vê dois homens com as mãos próximas e sente tranquilidade observando tal gesto. Ou seja, o agir do toque pode afetar alguém mesmo que ela não seja um dos sujeitos da ação. Não obstante, no seguimento, vemos um gesto de carinho de Grube para com Hanna e a menina está tão confortável na presença daqueles dois homens<sup>376</sup> que logo adormece.

E, ainda sobre a *ética do toque*, em uma das “conferências” do Sr. *Eliot*<sup>377</sup> lemos:

O tamanho dos indícios é, pois, a primeira questão a abordar a partir deste verso de René Char [“Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios”]. **Não é fácil ser indício, diremos.** Porque se o indício é mínimo demais, então é nada, e se o indício é evidente demais então é uma coisa e não a promessa dessa coisa. Ora, **um indício é a promessa sussurrada de algo que estará por vir.** Ou de algo que acabou de sair. **Não se sussurra aos gritos e sussurrar não se confunde com mudez.**

Aludimos a este excerto porque os indícios das mãos que se aproximam parecem apontar justamente para uma “promessa sussurrada” do que está por vir, sempre em potência. O enredo começa no “dar as mãos” e este gesto parece perdurar por toda a narrativa, catalisando potência e alimentando a esperança de futuro, pelo afeto das mãos que se aproximam e se respeitam. As mãos conduzem o caminhar de nosso corpo para onde nos sentimos protegidos, porque agir é um risco necessário. E novamente no *Atlas*, agora no capítulo intitulado “As circunstâncias”, temos a seguinte reflexão sobre a velocidade do corpo<sup>378</sup>:

*Diz-me a que velocidade andas, dir-te-ei qual a tua moral.* Ética, já não como o percurso feito pelos pés, os sítios por onde se anda ou se andou, mas **a velocidade com que se percorreu esses espaços.** [...] No fundo, os espaços deixam de ser relevantes, pois qualquer acontecimento poderá ocorrer em qualquer espaço; certos locais, claro, privilegiam determinados acontecimentos, mas há muito deixou de se acreditar numa ligação definitiva entre espaço e acto. **É, pois, a velocidade do corpo, mas também, acrescentemos, a velocidade do espírito** – definindo este, neste momento, como o sítio onde a visão do mundo por parte do indivíduo se modifica –, **é esta velocidade de interpretação dos acontecimentos que fundamenta a ética de um indivíduo num certo momento.**

Do excerto acima, depreendemos que a velocidade do corpo é determinante para a visão que cada um tem do espaço que o cerca, pois, não estando na velocidade ideal, o espaço pode se tornar irrelevante. E, nessa discussão, o fragmento continua: “Claro que as leis – as limitações aos movimentos e às intenções individuais – constituem um ponto de referência para *uma*

---

<sup>376</sup> Nesse aspecto, não há como não aventar uma relação homoafetiva entre Marius e Grube, insinuada, primeiro, no toque das mãos e sugerida, mais uma vez, depois, quando Marius informa que Hanna deve dormir no mesmo quarto que ele (sinalizando que os dois não podem dormir juntos).

<sup>377</sup> Cf. Op. Cit., Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 25 (grifos meus).

<sup>378</sup> Cf. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 111-112, itálicos do autor; grifos meus.

*certa velocidade média das ações humanas* de uma cidade”<sup>379</sup>. Isto posto, podemos questionar: qual é a velocidade média da ação humana em UMEP? Consideremos, para responder a esta questão, que a velocidade é um aspecto importante na obra de Gonçalo M. Tavares e sabemos que Marius e Hanna estão *à procura*, o que pressupõe movimento. Diante desses dados, é interessante observar que, de maneira geral, os personagens da narrativa andam a pé, processo orgânico que, todavia, também foi afetado pelas mudanças ocorridas no espaço, como nos alertou Fried: “[...] a velocidade média do andar aumentou muito”<sup>380</sup> e como chama a atenção Lilian Jacoto: “[...] há os corpos-máquina, os submetidos à violência de uma velocidade que aliena sua capacidade cognitiva”<sup>381</sup>.

Isso posto, passemos a mais uma reflexão de Marius<sup>382</sup>:

Lembrei-me, então, de uma das antiguidades de Vitrius, o relógio de uma fábrica do início do século XIX, relógio com dois mostradores, relógio duplo, com duas horas; mas estas duas horas diferentes, assinaladas pelo relógio, não se referiam a dois países diferentes. Era um relógio que havia sido utilizado nas fábricas de tecidos em Inglaterra. Neste relógio duplo, um dos relógios era normal — media o tempo tal como fora da fábrica os outros relógios. **Era um relógio que não saíra do mundo, se assim se pode dizer.** O outro mecanismo do relógio, esse, sim, típico da revolução industrial, avançava de acordo com a velocidade da roda de água, que accionava as diferentes máquinas. Se as máquinas funcionassem mais lentamente, **se os trabalhadores não conseguissem manter um certo ritmo na “roda de água”, este segundo relógio atrasava-se** — e era este relógio que marcava o tempo de trabalho. A diferença poderia ser de cinco minutos ou de uma hora. **Este segundo relógio, em cima do outro, assinalava, como me dissera Vitrius nesse dia, um tempo muscular e do corpo, e não um tempo neutro, da terra.**

O personagem lembra de uma das peças de Vitrius ao ver a fumaça expelida por uma fábrica e, com isso, nos mostra que o corpo foi obrigado a se acelerar em decorrência da revolução técnica ocasionada pela Revolução Industrial. O estranho objeto, um relógio com dois visores, oferece-nos uma imagem peculiar (ainda que bastante palatável) da convivência de dois tempos em um mesmo espaço: o tempo natural, que podemos chamar de o “tempo do fora”, e o tempo humano do corpo, ao qual poderíamos titular de “tempo do dentro”. Por conseguinte, Marius constata que, assim como o tempo modifica o corpo, o corpo também interfere no tempo, construindo uma nova camada cronológica, não neutra, mas “muscular” e a qual somos submetidos uma vez que ela é medida na proporção de nosso esforço, de nossa produtividade.

---

<sup>379</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013, p. 115; grifos do autor.

<sup>380</sup> *Uma menina...*, p. 32.

<sup>381</sup> In. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 17.

<sup>382</sup> Loc. Cit., p. 212 (grifos meus).

A esse respeito, Stella Bresciani<sup>383</sup> argumenta que mesmo a concepção de arquitetura e urbanismo no século XX tem como pressuposto “[...] a máquina como extensão maquínica de um ser que não mais se reconhece sem ela” e que “Com a máquina a noção de *velocidade* acopla-se à ideia básica de deslocamento/circulação, e adere como uma segunda pele à noção de eficácia e funcionalidade das atividades profissionais e domésticas”. Em resumo, a revolução técnica possibilitou construir tanto novas máquinas quanto novas formas de existência do corpo, numa espécie de simbiose ciborgue entre homem e máquina.

Bem, já que, em adição a um tempo natural e inumano, que passa independentemente do relógio e sobre o qual não temos controle, precisamos lidar também com um tempo que pode ser adiantado ou atrasado conforme a nossa ação no mundo, provavelmente a maior resistência seja modificar a lógica da *eficácia*, de modo que ela privilegie o sujeito, e não os interesses do Poder Soberano. Com Agamben<sup>384</sup>, compreendendo que “A dupla categoria da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão”, cabe ao corpo-sujeito reivindicar seu lugar de existência-*bíos*-inclusão. E, se “A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua, e ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva”, a grandeza está no vestir essas vidas ou, melhor, desnudar-se com elas.

E acreditamos, por tal ótica, que é justamente esse o posicionamento de Marius ao reparar em Hanna. Lilian Jacoto nos mostra que ele, “[...] um homem solitário que está em fuga, [...] por compaixão ou curiosidade, interrompe a velocidade urbana para lhe dar atenção”<sup>385</sup>, isto é, a garota é capaz de interromper o movimento “muscular” e técnico das coisas e das pessoas. Como portadora de Trissomia 21, ela é a abstração completa de uma vida nua e, precisamente por sua nudez manifesta, atravanca o trânsito do espaço público, redirecionando não só o olhar como também o trajeto de Marius. E, sendo Hanna a força-motriz da narrativa, Helena Buescu<sup>386</sup> observa:

**Como ela, todos deambulam, desorientados** (para utilizar uma palavra do romance), por uma cidade que nada permite visualmente construir, apenas uma rua principal, pequenas ruas secundárias, um café, um prédio em ruínas, uma fotografia gigante, um

---

<sup>383</sup> Cf. *Da cidade e do urbano*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 55; itálico da autora.

<sup>384</sup> In. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 15-16.

<sup>385</sup> Cf. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 203, jan. 2020, p. 9.

<sup>386</sup> In. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 321; grifos meus.

hotel sem nome. **Não existe nenhum assomo de arquitetura visível, nenhuma relação visual num dédalo que se trata, sobretudo, de percorrer.**

A estrutura desse romance impõe a seus personagens um constante movimento, a eles não é dado o direito de parar, seja no espaço ou no tempo. Diante disso, fica a pergunta: qual a velocidade média do andar? A fórmula,  $Vm = \frac{\Delta s}{\Delta t}$ , a técnica nos deu, mas sabemos algum dos valores das incógnitas? Certamente não, pois para cada acontecimento nos é exigida uma velocidade diferente. Nessa lógica, precisamos lembrar que o povo judeu é historicamente nômade<sup>387</sup>, até os dias atuais caminham *à procura* da “Terra Prometida”, e some-se a isso a asserção de Pedro Eiras<sup>388</sup>: “A personagem traumatizada é indelevelmente nómada”. Ou seja: tal qual os judeus, os demais personagens também não possuem um porto seguro para se abrigar, quase ninguém ali parece ter “lar”, todas as construções servem para mais de um objetivo, confundem-se – Raffaella, Moebius e Terezin moram no *hotel*, Vitrius tem um quarto no seu *anti-quário*, Agam mora e trabalha no *atelier*... Talvez Grube? Aparentemente sim, mas não podemos asseverar. Mas, bem, se não há para onde ir, por que continuar caminhando? Buescu<sup>389</sup> pode nos responder: “[...] afinal, o que chega fora de tempo, traz consigo aquilo que é mais importante – **o ato mesmo de chegar**. Tudo quanto se perde (e neste romance também muito se perde) [...] não chegará nunca”, isto é, se já não podemos recolher e nem esperar que volte o que ficou no passado – e a cena em que Marius descarta de maneira catártica as fichas de aprendizagem de Hanna parece simbolizar bem isso –, resta seguir caminhando, cruzar com pessoas no trajeto e viabilizar novas chegadas. Marius e Hanna encontram-se no *espaço* da cidade ( $\Delta s$ ) e no *tempo* do século ( $\Delta t$ ) e depois esvaem-se também nele, numa *velocidade média* ( $Vm$ ) que não é a “ideal”, porque idealismos não existem no território textual de Gonçalo M. Tavares, mas que, por outro lado, parece ser a justa medida para uma escolha existencial que leve em conta a própria potência e uma ética relacional dos afetos, ponderando que “A ligação

---

<sup>387</sup> Traçando um lúcido histórico da história e dos deslocamentos do povo judeu ao longo do tempo, Avihai Shvitiel defende que: “[...] o acontecimento que mudou o rumo da história judaica foi o Holocausto. De repente, ficou claro e evidente que o ódio do qual os judeus eram alvo poderia levá-los à beira do genocídio e da aniquilação total. Assim, o argumento em favor do judeu errante enquanto receita de sobrevivência mudou para uma crença profunda na importância da unidade dos judeus em um só território”. (Cf. Da busca da terra prometida até a... difícil conquista da paz na região. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 abr. 1998. Especial. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj23049802.htm>. Acesso em: 13 jul. 2021.

<sup>388</sup> In. O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 34, junho 2016, p. 386.

<sup>389</sup> Cf. *O poeta na cidade - A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 311-312; grifos meus.

ética um a um, essa biografia relacional em que duas deficiências tornam visível e vivível o a menos que nos constitui, é um novo texto sagrado”<sup>390</sup>.

\*\*\*

Ainda sobre a questão do toque, Luís Mourão<sup>391</sup> defende: “«Como se pega nisto?» é também a tentativa de adivinhar o rasto da biografia anterior, de acrescentar uma continuação à história que seja possível pelo quadro de sentido anterior, e que em larga medida se desconhece”. Nesse sentido, parece coadunar que apenas por meio do corpo consciente de sua inacessibilidade totalizante podemos seguir, de forma a construir novas histórias e novas trajetórias em cada cruzamento. UMEP apela para que nos lembremos da potência do corpo, daquilo que ele pode, uma força que deve ser estimulada pelos afetos e que, também por eles, pode fundar uma *ética da potência*<sup>392</sup>. Através desse constante caminhar, uma máquina de produzir inícios, o corpo se inscreve no espaço e deixa seus rastros mesmo depois que passa: no penúltimo capítulo da narrativa, quando Marius já está prestes a entregar-se, não a alguém, mas ao mundo, pede refúgio a Vitrius. O antiquário, um homem “lúcido”, porém pertencente a um “outro mundo” recebe ele e a menina de bom grado. E, estando ali, Marius ainda tenta promover ligações corpo-a-corpo<sup>393</sup>:

Falou do seu amigo historiador [...]. Falou muito, então, de Grube. **Disse que provavelmente eles os dois — Vitrius e Grube — se entenderiam bem.** Vitrius riu-se e disse a Marius que ele podia dar ao amigo a sua morada. Tenho aqui muitos objectos para vender a historiadores, gracejou — esse encontro pode ser um bom negócio para mim. Marius disse que sim, que faria isso; que **quando estivesse de novo com Grube lhe daria a morada. De qualquer maneira, disse Marius, vou também escrever-lhe aqui a morada do meu amigo.** Tenho a certeza de que vocês se vão entender.

Já sabendo que não veria mais Grube, Marius tenta aproximá-lo de Vitrius. O pretexto era o interesse pela História (digamos assim) partilhado afetuosamente pelos dois, contudo, podemos acrescentar mais uma camada de sentido na tentativa dessa ligação: Marius desejava conectar o homem que um dia viu, num delírio, como *pai* (na segunda subida ao antiquário) ao

---

<sup>390</sup> Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares - ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 152.

<sup>391</sup> Idem, p. 150.

<sup>392</sup> O “como se pega nisto?” pode também ser sintetizado pela atitude do Sr. Calvino ao andar pela cidade com seu balão: “E a quase insuperável fragilidade do balão obrigava ainda a um conjunto de gestos protetores que lembravam a Calvino a pequena distância que existe entre a enorme e forte vida que ele agora possuía e a enorme e forte morte que andava sempre, como um inseto desconhecido mas ruidoso, a cada momento a circular em seu redor (cf. Op. Cit. “O balão”. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, p. 17). Dito de outra forma, a atitude do toque no outro pode promover vida ou morte, cabendo a cada um de nós escolher que potência irá promover.

<sup>393</sup> *Uma menina...*, p. 229 (grifos meus).

homem que tinha como seu *companheiro* e lugar de refúgio, de modo que os dois pudessem, quem sabe, compartilhar os *restos afetuosos* que ele deixou em cada um.

Nosso corpo, portanto, pode estar aberto ao novo, aos desejos e aos gestos, seus e da alteridade que o cerca. O corpo é por si só território em potência, então que possamos ocupar esse espaço com os rastros não só das cicatrizes, que não escolhemos, mas também com as tatuagens, estas sim resultado do livre-arbítrio do ser vivente que pode querer ou não se vestir para o outro, sem ter medo ou vergonha do peso ou das deficiências que carrega consigo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VIBRAÇÃO COLETIVA

Na despedida do encontro fugaz entre Fried Stamm e nosso par em trânsito, ele entrega um papel com o endereço do hotel judeu e, em seu averso, escreve a frase: “A VIBRAÇÃO DA PAISAGEM NÃO IMPEDIRÁ A VIDA”<sup>394</sup>, sob a justificativa de que não conseguia “escrever apenas coisas úteis”. Para mim (e permitam-me, a partir de agora, me implicar, na personalidade do discurso em primeira pessoa), esta sentença sintetiza a tônica de *Uma menina está perdida no século à procura do pai*, pois, ao perpassar a cosmografia de Gonçalo M. Tavares – observando seu método de escrita –, ao atravessar seu *Reino* e seu *Bairro* para chegar em sua cidade – analisando sua constituição – e ao estar junto com suas humanidades possíveis – dando a ver ao mundo, com orgulho, suas cicatrizes, traumas e deficiências – acredito que a “inutilidade” escrita por Stamm apenas adiantou, no enredo do romance, que viver ainda é possível, e aqui discorro sobre *viver* no seu sentido mais propositivo e autêntico: como possibilidade e potência, como afeto e ética, como dor e alegria e apesar de muitos e apesar de tudo.

Ao repensar o projeto inicial de pesquisa, decidindo analisar apenas UMEP, minha defesa sempre foi a de que, ao contrário do terreno lodoso do *Reino*, na *cidade de Hanna* é possível sorrir. A partir disso, caro/a leitor(a), você pode encontrar justificada esta leitura *arriscada*<sup>395</sup>, que pretendeu ver esperança em uma narrativa tavariana. Lembro-me de uma primeira conversa sobre esse livro (ainda quando de seu lançamento) com minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Jacoto, que à época já me acompanhava no percurso da Iniciação Científica (sobre *O Bairro*): com um tom bastante informal, corriqueiro nos bate-papos de corredor da universidade no momento pós-aula, comentávamos que Hanna era um “ser de luz”, um sujeito inclassificável e indefinível e que se, textualmente, Marius era quem mais parecia o protagonista da história, a menina ocupava um lugar de sustentação dele e do enredo, como uma espécie de amuleto ou, como veio a definir depois a professora Helena Buescu, um “ponto de arrimo”.

Começo estas “Considerações finais” fazendo tal deambulação pois muito daquela conversa com a professora Lilian, em idos de 2015 ou 2016 (não me recordo ao certo), me parece atravessar a leitura que proponho do *Livro de Hanna*. E, deste ponto, parto para algumas ano-

---

<sup>394</sup> *Uma menina...*, p. 46.

<sup>395</sup> Gonçalo nos fala, em *Breves notas sobre a ciência*, que: “Só quem é alegre arrisca” – e aqui me arrisquei (cf. Op. Cit. “Uma hipótese”. Lisboa: Relógio d’Água, 2007, p. 52).

tações de leitura as quais penso que ainda devam ser feitas – todas, é claro, decantadas do percurso que propus no presente trabalho; primeiro o *Livro*: existe pelo enredo uma aura mística, partindo sobretudo da menina. Lembremo-nos, pois, da comparação entre ela e o Profeta que libertou o povo: “Hanna se constituía como um elemento estranho, que parecia, como Moisés, à medida que avançava, separar as águas”<sup>396</sup>; e de seu nome que, na tradição bíblica, relaciona-se duplamente com a ideia de *profecia*<sup>397</sup>, no Antigo Testamento, “Ana” foi a mãe do profeta Samuel e, no Novo, uma mulher que profetizou sobre Jesus ser o “salvador” de Jerusalém. Dessa forma, acredito que, à semelhança das histórias bíblicas, que narram a história da salvação (e condenação) do povo “eleito” de Israel, UMEP pode ser lido como o *Livro de Hanna*, que conta as vicissitudes do povo que foi “liberto” do Campo e busca a Terra Sagrada em Berlim<sup>398</sup>.

Citada a integralidade do “livro”, agora praticarei um exercício de *fragmento* como método (aprendido, como sabemos, com Gonçalo): tomo excertos do último capítulo do livro, “A multidão, finalmente”<sup>399</sup>, de modo que possamos rodar “[...] a cabeça para trás, [...] como um homem que vai a andar na rua a grande velocidade, ou completamente distraído [...] e, de repente, é chamado pelo nome, e como que acorda, subitamente, e volta-se para trás para ver quem o chamou”<sup>400</sup>. É isto: fragmentos do último capítulo que nos chamam para ver novamente o que veio antes e a perceber o que acontece no fim.

***Marius sentiu uma enorme ameaça que vinha dali, daqueles edificios que as pessoas haviam abandonado; dali, sabia ele, nunca o esquecera, dali vinha o perigo e o mal.*** Os prédios revelam o mal que não se deixa esquecer: o Holocausto, essa experiência-limite que gerou uma ferida ética com a qual todos temos que conviver. Com seus destroços, as edificações lembram a todo momento a violência a qual foi submetida o povo judeu. A destruição deles é a metáfora

---

<sup>396</sup> *Uma menina...*, p. 57.

<sup>397</sup> Cf. *Bíblia Sagrada*, “I Samuel”, 1:20 e “Lucas”, 2:36-38.

<sup>398</sup> Sobre isso, comenta Pedro Eiras: “Personagem quase inacessível, por vezes parece que Hanna ironiza com a sua própria doença (Tavares 2014: 35), ou que aceita o mundo numa *experiência mística* (36), capaz de, como Moisés, ‘separar as águas’ (47). Existe também Marius, de quem quase nada saberemos; como um *bom samaritano*, decide ajudar Hanna a encontrar o pai, mas também confessa, elipticamente: ‘não sou santo’ (34). De qualquer modo, e mesmo que seja por via negativa, *mística e santidade* constituem um horizonte que define as personagens” (Cf. O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 34, junho 2016, p. 380; grifos meus).

<sup>399</sup> *Uma menina...* p. 230-235.

<sup>400</sup> Fried Stamm explica que este é o “método” dos cartazes que sua família espalha (cf. *Uma menina...*, p. 37).

do aniquilamento também do corpo que não interessa ao Poder, do corpo, portanto, matável. A ausência de vida neles reflete tão somente as vidas que foram, literalmente, retiradas.

*E andaram tanto que ficaram mesmo sem saber onde estavam. Marius olhava em volta e não reconhecia minimamente as ruas, os prédios, e mesmo o rosto das pessoas, por um evidente contágio não racional, lhe pareciam estranhos, como que não pertencendo àquela cidade.* É necessário caminhar, não parar, procurar novos caminhos, novas saídas, possibilitar os encontros, expor-se ao outro e a ele ser exposto, dar a ver, então, o próprio rosto (*dar-com*). É o movimento que primeiro possibilita a vibração e a potência. Sabemos que os mapas não importam mais, podem dar um plano geral, mas não revelam de verdade. Por isso, é essencial, com uma velocidade média, seguir, esse é o método para encontrar afetos, mesmo porque sabemos que atrás só estão os destroços irre recuperáveis do que já fomos. Não nos esqueçamos, no entanto, de fazer paradas estratégicas, como Hanna, sentar-se no degrau de algum prédio para esperar o novo, reconhecemo-nos no outro, observar nossas diferenças individuais e comunitárias, abrimo-nos para a *rostidade* sorridente.

*...está a ver? E sim, Marius respondia que sim, sem levantar o olho da lente, e o olho lá avançava pelo mapa da cidade; e um único olho conseguia ver, num único momento, toda a cidade [...]. Estavam já na parte da rua onde os cruzamentos recomeçavam e cada cruzamento era como que uma outra porta de entrada.* Uma nova perspectiva de cidade instaura-se, os pressupostos burgueses e higienistas não têm mais lugar nesse novo espaço esquizofrênico e plural, que acolhe as deficiências e elogia as diferenças. Cabe a nós, pois, defender os processos civilizacionais e promover o respeito civil que possibilita uma possível coletividade, de modo que possamos (com)viver na cidade, nesse palimpsesto de significações, que nos recorda do passado e o qual também oferece campo fértil para possibilidades de presente e futuro, em sua opacidade intrínseca, reveladora de um todo em cada rua, em cada cruzamento.

*...as mãos de Marius e Hanna, que tinham estado sempre apertadíssimas — os dois, de maneira diferente, estavam assustados —, as mãos começaram então, lentamente, como que a relaxar, diminuindo a força e a tensão entre elas, como se à medida que avançavam no meio daquela multidão os dois se comesçassem a sentir integrados nela, perdendo o medo, e a cada passo acertando cada vez mais no tom da marcha, como que a apanhar o ritmo daquela dança.* O toque, o estímulo, a excitação. Não ter medo de tomar a mão do outro e, da mesma forma, não ter receio de soltá-la. Reagir aos estímulos, ser sujeito desejante, tatuar o próprio corpo, e assinalar, quando permitido, o corpo do outro. Não esquecer que há também o corpo subjetivo,

que deve ser respeitado. Assumir como postura ética a pergunta “como se pega nisto?” e, aprendendo, não ter receio de se arriscar. Ser, ainda, o corpo que se atualiza, que deixa rastros e que se modifica pela potência afetiva do toque e dos gestos. O toque é acolhimento. Dançar, enfim, ir ao baile e desnudar-se, mesmo estando vestido.

*como se já não estivesse ali o seu corpo, mas apenas o resto, aquilo que pode olhar de fora para o seu corpo; e as suas pernas e os seus passos eram agora revigorantes, a cada passo a sua força voltava, e quase sentiu pena de não poder agradecer a todas aquelas pessoas, uma a uma, e concentrou-se então nas suas pernas, sentindo a força delas, o modo como conseguiam acompanhar o ritmo da massa de gente que avançava; e, quase sem o sentir, a sua mão começou a distender-se, já quase não sentia a mão da pessoa que ele tinha a percepção de que ainda estava ao seu lado, embora já nem mentalmente a visualizasse.* Enfim, estar com a multidão, abrir mão de seu amuleto gracioso porque não tem mais medo. Diluir-se despido de suas vergonhas no movimento, ser mais uma bolha na espuma amorfa e, por isso mesmo, fascinante. Pertencer à coletividade que se movimenta e reivindica de maneira animalesca tudo que é seu. Ser todo e ser parte na ligação<sup>401</sup> com a multidão de órfãos que já não precisam de um pai para os orientar. Recuperar as próprias forças, mesmo diante de tudo. Agradecer ao outro por (r)existir com você e por ser um ponto de fuga. Enfim, libertar-se e viver.

\*\*\*

Concluo, afinal, minhas anotações de leitura discordando de Vitrius, ao afirmar a Marius que a peça encontrada com Hanna a nada se liga. Acredito, pelo contrário, que sempre há ligações e que precisamos, pois, procurá-las. Penso que *estar à procura* é uma condição, densa e permanente, e que é bom que assim seja, pois é ela que nos possibilita a continuidade individual e coletiva do *existir em potência*. Também estou à procura, acredito que todos estamos. Então, que possamos, diante desse estado irremediável, optar pelo sorriso, pois a vibração da paisagem, mesmo quando obscura, não precisa impedir a vida.

---

<sup>401</sup> Neste ponto, não posso deixar de citar, mais uma vez, Luís Mourão: “A ligação um a um e a ligação dentro da multidão, embora em diferendo, isto é, nesse equilíbrio instável em que rodamos as várias *personae* com que nos vamos constituindo, são também polos extremos a partir dos quais cada ligação pode encontrar o seu ponto de fuga na outra ligação, quando e se tal for necessário” (Cf. Entre um e um e a multidão: ligações éticas em Gonçalo M. Tavares. In. JACOTO, Lilian (org.) *Um senhor Tavares* - ensaios e erros. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 157-158).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a. Do autor:

- ***O reino***

TAVARES, Gonçalo. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Um homem*: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Aprender a rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- ***Epopéia***

\_\_\_\_\_. *Uma Viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

- ***Enciclopédia***

\_\_\_\_\_. *Breves notas sobre ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. *Breves notas sobre o medo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

\_\_\_\_\_. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

\_\_\_\_\_. *Breves notas sobre a música*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

\_\_\_\_\_. *Breves notas sobre Literatura-Bloom – Dicionário Literário*. Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer Literatura. Lisboa: Relógio d'Água, 2018.

- ***Canções***

\_\_\_\_\_. *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*. Lisboa: Caminho, 2007.

\_\_\_\_\_. *Animalescos*. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

- ***Atlas***

\_\_\_\_\_. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013.

- ***Arquivos***

\_\_\_\_\_. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

- **Cidade**

\_\_\_\_\_. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

\_\_\_\_\_. *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. São Paulo: Companhia das Letras: 2015.

\_\_\_\_\_. *O Torcicologologista, excelência: diálogos, cidade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

\_\_\_\_\_. *Bucareste-Budapeste: Budapeste-Bucareste*. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.

- **O Bairro**

\_\_\_\_\_. *O Senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Walser*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

- **Cinema**

\_\_\_\_\_. *Short Movies I*. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

- **Investigações**

\_\_\_\_\_. *Livro da Dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Investigações. Novalis*. Algés: Difel, 2002.

- **Outras narrativas** (não categorizadas nos “cadernos” – ainda – e/ou esparsas em publicações coletivas)

\_\_\_\_\_. O Hotel. In. PANOS. *Palcos novos, palavras novas*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos (Culturgest), 2014.

\_\_\_\_\_. Dicionário ilustrado. In. *Notícias Magazine* [revista eletrônica]. Lisboa [s/d]. Disponível em: <<https://www.noticiasmagazine.pt/topico/goncalo-m-tavares/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. *Arquitectura, Natureza e Amor*. Opúsculo 14 – Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura. Porto: Dafne, 2008.

#### **b. Sobre o autor:**

BERNARDINO, Lígia Maria Pinto. *Limiares do Humano*: Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares. 2014. 349 f. Tese (Doutorado) – Curso de Literaturas e Culturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2014.

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](http://espacollansol.blogspot.com/2009_05_01_archive.html)>. Acesso em: 04 ago. 2019.

BUENO, Kim Amaral. *Subversões épicas*: Gonçalo m. Tavares e os caminhos camonianos da sobrevivência. 2017. 169 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170370>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

BUESCU, Helena Carvalhão. *O poeta na cidade – A Literatura Portuguesa na História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020.

CALEIRO, Maria da Conceição. O que está fora do traço é abismo e queda. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaios. n.º 203, jan. 2020, p. 40-46.

CARVALHO FARIA, Angela Beatriz de. A memória do holocausto em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares. *Revista Garrafa*, [S.l.], v. 7, n. 20, jun. 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8423>>. Acesso em: 20 mar. 2019

EIRAS, Pedro. *A Moral do Vento*. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares. Lisboa: Caminho, 2006.

\_\_\_\_\_. Recensão crítica a “Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai”, de Gonçalo M. Tavares. In *Revista Colóquio Letras*. Recensões Críticas. n.º 189, Maio 2015, p. 243-245.

\_\_\_\_\_. O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, [s.l.], n. 34, p.379-389, Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2016.

JACOTO, Lilian. Um animal na biblioteca: labirintos de Gonçalo M. Tavares. In: FRANCO, José Eduardo; CAETANO, João Relvão (org.). *Globalização como problema: temas de estudos globais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020. p. 195-208. Disponível em: <http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/168/339/622-1>. Acesso em: 08 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaios. n.º 203, jan. 2020, p. 9-20.

\_\_\_\_\_ (org.). *Um senhor Tavares – ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. Prefácio – Uma viagem no coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M. Tavares. *Uma viagem à Índia*. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Celina. Tatiana Salem Levy e Gonçalo M. Tavares: os percursos da memória. *Pensardiverso*, Madeira, v. 5, n. 1, p. 16-29, nov. 2016. Anual. Disponível em: <<https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/1781/1/CelinaMartinsTatianaSalem.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. *Revista da ANPOLL* (Impresso), v. 1, p. 420-434, 2014.

\_\_\_\_\_. “O bairro” de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, [S.l.], v. 20, n. 3, p. 80-90, dez. 2014. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6495>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, RS, v. 4, n. 1, abr. 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/70623>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção distópica. In: *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 220-237.

MENESES, Pedro. Fora do mapa, e todavia dentro do território: corpo e imaginação segundo o “Dicionário do menino Andersen” de Gonçalo M. Tavares e Madalena Matoso. *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, Braga, n.º 30-3, p. 183-205, jun. 2016. Disponível em: <[http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/diacritica\\_30-3.pdf](http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/diacritica_30-3.pdf)>. Acesso em: 01 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares como utopia. In: TAVARES, Daniel *et al* (ed.). *XVIII Colóquio de Outono: outros lugares. utopias, distopias, heterotopias*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2017, p. 175-193.

MOURÃO, Luís. O bairro, a biblioteca e a máquina filológica: uma leitura parcial de Gonçalo M. Tavares. In: GONÇALVES, M. (org). *Actas do Colóquio Gramática e Humanismo*, v. 2, p. 529-535. Braga: UCP, 2005.

\_\_\_\_\_. O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, Braga, n.º 25-3, p. 45-62, jun. 2011. Disponível em: <[http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/diacritica\\_25-3.pdf](http://cehum.ilch.uminho.pt/cehum/static/publications/diacritica_25-3.pdf)>. Acesso em 01 jul. 2021.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. O Senhor Breton, o gravador e o espelho. In: ÁLVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. (Orgs.). *Manifestações do outro-eu na literatura: fragmentações e desdobramentos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

\_\_\_\_\_. O Senhor Breton e a entrevista: poética e desestabilização. In: ÁLVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. (Orgs.). *Na Justeza da Forma, a Sutileza do Conteúdo – Homenagem à Lúlian Lopondo*. São Paulo: Todas as Musas, 2015.

RORIZ, Paloma. Colocar poesia na fita métrica. *Revista Desassossego*, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 175-184, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/137542>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SOUSA, Pedro Quintino de. *O reino desencantado: literatura e filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e literários da Universidade do Algarve, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poética da superação a propósito da obra de Gonçalo M. Tavares*. 2015. 259 f. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Algarve, 2015.

SILVA, Natália Ubirajara. Entre a memória e o esquecimento: a representação da dor em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares. *Nau literária*, v. 04, p. 1-12, 2008.

STUDART, Julia Vasconcellos. 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. In: *Caderno de apresentação do livro Breves Notas*, de Gonçalo M. Tavares. Florianópolis: Editora da Casa/EdUFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. O bairro, um projeto de crítica expandida. In: *Alea*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 134-144, junho, 2012.

\_\_\_\_\_. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas “O Bairro” e “O Reino”*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

TAVARES, Gonçalo M. A estranha casa do senhor Walser. In. GUERREIRO, Julián Santos; TAVARES, Gonçalo M.; MENDES DA ROCHA, Paulo. *Pensar a casa: Conferências da Casa*, 1. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura, 2011.

\_\_\_\_\_. 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: 04/08/2016.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. “Animalescos”, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares. *Fólio: Revista de Letras*, v. 10, n. 1, p. 233-248, 13 ago. 2018. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3740/3344>. Acesso em: 14 jul. 2021.

### c. Geral

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. 2ª ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo [Homo Sacer, II, 2]*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *O amigo & O que é um dispositivo?*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

\_\_\_\_\_. *O Aberto: o homem e o animal*. 2ª ed. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ALVES, Ida; ANCHIETA, Marleide. *Grafias da cidade na poesia portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 13ª Ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

\_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

BARRENTO, João. *O Gênero Intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa, Assírio e Alvim, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Vol. 1 – Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRESCIANI, Maria Stella. *Da cidade e do urbano - experiências, sensibilidades, projetos*. São Paulo: Alameda, 2018.

BORGES, Jorge Luis. Nove ensaios dantescos (1982). In: *Obras completas*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. v. III. p. 381-421.

\_\_\_\_\_. Do rigor na ciência. In. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poesia*, Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In. CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANGUILHEM, Georges. *O Normal e o Patológico*. Trad. Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRASNIANSKI, Tania. *Filhos de nazistas: os impressionantes retratos de família da elite do nazismo*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Vestígio, 2018.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? (1992). Trad. Tatiana Rios; Marcos Siscar. In: *Inimigo rumor*, n. 10, maio de 2001. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 113-116.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: EdUFSC, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antonio C. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Vega, 1992.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. Trad. Vera Porto Carrero e Gilda Gomes Carneiro. In: RABINOW, Paul; GREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. De espaços outros. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 02 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. 10ª ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *Freud (1917-1920) – Obras Completas – Vol. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FUSTER, Amparo Belloch; BEGOÑA, Olabarría González. El modelo bio-psico-social: un marco de referencia necesario para el psicólogo clínico. *Clinica e Salud: Investigación Empírica en Psicología*, Madrid, v. 2, n. 4, p. 181-190, [s/d]. 1993. Disponível em: <<https://journals.compmadrid.org/clysa/art/812b4ba287f5ee0bc9d43bbf5bbe87fb>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Trad. Keila Prado Costa e Henrique de Toledo Groke. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 1, p. 53-55, 2008. DOI: 10.11606/issn.1984-1124. v. 01, p. 53-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102>. Acesso em: 14 abr. 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Ed. ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória – Arquitetura, Monumentos, Mídia*. 2. ed. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Trad. Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014 [versão digital].

KUNDERA, Milan. *A arte do Romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LARROSA, Jorge Bondía. Para que nos sirven los extranjeros. *Educ & Soc.*, ano XXIII, n 79. p. 67- 84. Ago. 2002.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Chão da Feira, 2012.

LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa. In. *Ensaio Ad Hominem*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, nº1, Tomo II, p. 87-117, 1999.

\_\_\_\_\_. *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona-México: Grijalbo, p. 449-457, 1970.

\_\_\_\_\_. *A teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidade-Editora 34, 2000.

MARQUES, Elisabete. Maurice Blanchot e a exigência fragmentária. *outra travessia*, Florianópolis, n. 18, p. 87-106, jun. 2014. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n18p87>>. Acesso em: 10 jul. 2020

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Textos em rede, labirintos literários. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 14, n. 20, p. 155-178, 2012. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/285/289>. Acesso em: 06 jul. 2020.

NAVARRO, Daniel. *Psiquiatria y Nazismo*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2010.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. A bordo de um veleiro destroçado. In. GUATARRI, Félix. *Máquina Kafka*. São Paulo: n-1, 2011.

MONTEFIORE, Simon Sebag. *Jerusalém: a biografia*. Trad. Berilo Vargas e George Schlegel. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ORTEGA, Francisco; ZORZANELLI, Rafaela. *Corpo em evidência: A ciência e a redefinição do humano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da Literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

RABINOW, Paul. *The Foucault Reader: An Introduction of Foucault's Thought*. London: Penguin Books, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e Política*. 2ª ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo (1950 - 2010)*. Lisboa: Caminho, 2012.

ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde. Olhando a pessoa e seus outros, de perto e de longe, no antes, aqui e depois. In: COLINVAUX, Dominique.; LEITE, Luci Banks; DELL'AGLIO, Débora Dalbosco (orgs). *Psicologia do desenvolvimento: teorias e pesquisas e aplicações*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. p. 19-59.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Conversa sobre a poesia: e outros fragmentos*. Trad., prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SLOTERDIJK, Peter. *Sphären I – Blasen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sphären II – Globen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sphären III – Schäume*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

\_\_\_\_\_. *Esferas I*. [Microsferología] Burbujas. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

\_\_\_\_\_. *Esferas II* [Macrosferología] Globos. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

\_\_\_\_\_. *Esferas III* [Esferología plural]. Espumas. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

\_\_\_\_\_. *Regras para o parque humano*. 4ª Ed. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 95–111, 2014. DOI: 10.20396/remate.v34i1.8635834. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635834>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SHIVTIEL, Avihai. Da busca da terra prometida até a... difícil conquista da paz na região. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23 abr. 1998. Especial. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj23049802.htm>. Acesso em: 13 jul. 2021.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.