

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

AMANDA DE BRITTO MURTINHO

Maquinaria: desumanização e distopia em narrativas de Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo

Mãe

Versão Corrigida

São Paulo

2023

AMANDA DE BRITTO MURTINHO

Maquinaria: desumanização e distopia em narrativas de Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo

Mãe

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Iannace

Versão Corrigida

São Paulo
2023

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

M972m Murtinho, Amanda
Maquinaria: desumanização e distopia em narrativas de Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe / Amanda Murtinho; orientador Ricardo Iannace - São Paulo, 2023.
162 f.

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

1. UTOPIA. 2. DISTOPIA. 3. ENSAIO LITERÁRIO. 4. LITERATURA PORTUGUESA. 5. LITERATURA COMPARADA. I. Iannace, Ricardo, orient. II. Título. |

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

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a):

Amanda de Britto Murtinho

Data da defesa: 03 /04 /2023

Nome do Prof. (a) orientador (a):

Prof. Dr. Ricardo Iannace

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/06/2023



Ricardo Iannace

MURTINHO, Amanda de Britto. **Maquinaria:** desumanização e distopia em narrativas de Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em: 03/04/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior

Instituição: USP

Julgamento: Aprovado.

Assinatura _____

Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Instituição: Univ. Presbiteriana Mackenzie

Julgamento: Aprovado.

Assinatura _____

Prof. Dr. Oscar Andrade Lourenção Nestarez Instituição: USP

Julgamento: Aprovado.

Assinatura _____

DEDICATÓRIA

Para os queridos *Pirigrilos*, com quem
pude experimentar uma utopia (im)possível, e

*Para a utopia desse estranho sonho -
Distante, atípico, insólito, fanho;
Em que encontramos a paz e o amor,
E as máquinas trabalham com o homem.*

*Onde as guerras não existem,
E a natureza é conforme;
Onde o progresso é constante,
E a igualdade é a ordem.*

*Os dias são felizes sem serem iguais,
E os desejos profundos se tornam reais.
Cedemos espaço sem perder o lugar,
Para em pura harmonia viver e habitar.*

(Poema parcialmente produzido em colaboração com
o Assistente de inteligência artificial GTP-3 da *Open
AI* em dezembro de 2022).

AGRADECIMENTOS

Diante do vasto complexo acadêmico da Universidade de São Paulo, era inevitável que me sentisse grata. Enquanto caminhava pelo campus, eu agradecia mentalmente pela oportunidade de vislumbrar os monumentos e florestas, gramados e prédios, cantinas e murais, e os muitos cartazes e vozes – sim, enxames de vozes, às vezes acompanhadas de folias e ensaios de bateria, e os muitos passos ecoando nas mais diversas direções, fervilhando em busca de novos horizontes e olhares expandidos – dentre os quais os meus, ainda perdidos, singelos e tímidos, mas repletos de curiosidade e vontade de superar aquela estranheza, aquela falta de entendimento, e a sensação (por vezes cruel) de um constante parto prematuro.

Estar em meio a esse ambiente tão enriquecedor e instrutivo foi um privilégio incrível do qual procurei estar ciente sempre que o peso da pesquisa, a incredulidade na escrita e a falta de tempo me barafustavam em derrotismo e cansaço – dificuldades do trajeto que, posso agora orgulhosamente afirmar, foram bravamente superadas.

Mas nada disso teria sido possível sem o acolhimento de meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Iannace, que estimulou desde o princípio uma relação isenta de pronomes de tratamento, numa interação de respeito e horizontalidade. À confiança que esse professor querido depositou em meu trabalho desde o início quero deixar meu primeiro agradecimento. Obrigada pela sua paciência. Obrigada pelo seu acompanhamento atencioso, por sua leitura crítica e comentários valiosos. E obrigada, acima de tudo, pelo amistoso contato que permeou nosso trabalho.

Não menos importante, registro com carinho o incentivo do estimado amigo Oscar Nestarez, companheiro de letras, de jornadas e da vida, que apontou os atalhos para o caminho que me definiria. Sem o generoso compartilhamento de suas experiências e a credibilidade depositada no meu potencial, eu sequer teria cogitado a possibilidade de chegar até aqui.

Agradeço, ainda, pelo apoio não menos fundamental e constante de meus familiares, em especial de meus tios Ricardo e Daniel, doutores formados por este solo uspiano que me concederam dicas importantes e o brio consanguíneo para enfrentar a marcha. Ao companheirismo de meu esposo e de meus filhos amados, que suportaram a ausência prolongada durante o processo, agradeço todos os dias. E aos amigos estimados que, mesmo diante da inércia do meu contato, manifestaram compreensão e resiliência: não esqueço do quanto vocês são importantes para mim, ao que repito: muito obrigada!

Agradeço, por fim, pelos trabalhos de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe, obras inusitadas e gratificantes cuja existência, espero, retarde o aniquilamento de nossa herança cultural.

Dinheiro, maquinaria, álgebra: os três monstros da atual civilização.

Simone Weil

RESUMO

MURTINHO, Amanda de Britto. **Maquinaria:** desumanização e distopia em narrativas de Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe. 2023. 162 pp. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa examina a interação homem-máquina expressada em obras literárias filiadas à vertente distópica associada ao conceito de desumanização. Para tanto, foi desenvolvida uma abordagem comparativa entre romances de dois autores portugueses do início do século 21: *A Máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares, e *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe. O método de análise implicou o cotejo entre elementos textuais que constituem essas obras (simbologia da *máquina*, trajetória dos protagonistas, ambientação, tempo e espaço, afora demais componentes de base estrutural) para confirmar ou refutar a hipótese de que a manifestação estético-literária identificada pelo binômio utopia/distopia sofreu alterações de formato com o passar das décadas – sem, todavia, perder seu caráter original de crítica ensaística e idealização social. A partir de tal investigação foi possível observar que *A Máquina de Joseph Walser* segue uma estrutura mais próxima à de obras de vertente tradicionalmente distópica, abraçando a temática da desumanização ao expor a mecanização da sociedade no ambiente de um governo totalitário, ao passo que *a máquina de fazer espanhóis* se aproxima da ficção-ensaio, sinalizando a desumanização por meio do contato com problemas sociais e fatos histórico-políticos (com destaque para o período salazarista) de Portugal. Ambos os romances operam sob a perspectiva dos conflitos interiores do protagonista em contraste com o mundo exterior, tecendo críticas que tangem problemas éticos e morais, na medida em que transitam pelos terrenos da loucura (em especial na obra de Gonçalo) e da memória (na obra de Mãe).

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe e Gonçalo M. Tavares; Literatura Comparada; Utopia-Distopia; Desumanização; Interação Homem-Máquina.

ABSTRACT

MURTINHO, Amanda de Britto. **Machinery**: dehumanization and dystopia in narratives by Gonçalo M. Tavares and Valter Hugo Mãe. 2023. 162 pp. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research examines the man-machine interaction expressed in literary works affiliated to the dystopian trend associated with the concept of dehumanization. To this end, a comparative approach was developed between novels of two Portuguese authors from the beginning of the 21st century: “Joseph Walser's Machine”, by Gonçalo M. Tavares, and “the machine for making spaniards”, by Valter Hugo Mãe. The analysis method involved a comparison between textual elements that constitute these works (symbolism of the machine, trajectory of the protagonists, setting, time and space, besides other structural base components) to confirm or refute the hypothesis that the aesthetic-literary manifestation identified by the utopia/dystopia binomial has undergone changes in format over the years, leaving its traditional program to incorporate new format approaches but still contemplating its original character of critical essay and social idealization. From such investigation it was possible to observe that “Joseph Walser's Machine” follows a structure closer to that of works of traditionally dystopian trend, embracing the theme of dehumanization by exposing the mechanization of society in the environment of a totalitarian government, while “the machine for making spaniards” approaches more closely to fiction-essay, signaling dehumanization through contact with social problems and historical-political facts (with emphasis on the Salazarist period) of Portugal. Both novels operate under the perspective of the protagonist's inner conflicts in contrast to the outside world, weaving criticisms that touch ethical and moral issues, to the extent that they pass through grounds of madness (especially in Gonçalo's case) and memory (in Mãe's work).

Keywords: Valter Hugo Mãe and Gonçalo M. Tavares; Comparative literature; Utopia-Dystopia; Dehumanization; Man-Machine Interaction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Die Zwitscher-Maschine</i> (1922), Museu de Arte Moderna, São Paulo	15
Figura 2: Capas originais das edições escolhidas para análise das obras	16
Figura 3: <i>L'incertezza del poeta</i> (1913), Galeria Tate, Londres	26
Figura 4: Vista baixa frontal do <i>Grande Arco</i> , em Paris	28
Figura 5: Perspectiva do <i>Universo 25</i> e o gráfico de decaimento populacional	39
Figura 6: Esboço da vizinhança d' <i>O Bairro</i> e seus moradores	67
Figura 7: Fac-símile das páginas 22 e 23 do livro <i>A Casa de Férias</i>	69
Figura 8: Ilustração na abertura de <i>Contos de cães e maus lobos</i> , de Alex Cerveny	97
Figura 9: Exposição de VHM na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto	98
Figura 10: Ilustrações de VHM para o seu livro <i>Serei sempre o teu abrigo</i>	98

LISTA DE ABREVIATURAS

AEC	Antes da Era Comum
AR	<i>Augmented Reality</i>
EC	Era Comum
EUA	Estados Unidos da América
GMT	Gonçalo M. Tavares
GMT	<i>Greenwich Mean Time</i>
IA	Inteligência Artificial
PIDE	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
Sci-Fi	Ficção Científica
VHM	Valter Hugo Mãe
VR	<i>Virtual Reality</i>

SUMÁRIO

I	INTRODUÇÃO	14
<i>I.i</i>	<i>Aspectos estético-culturais dos séculos 20 e 21</i>	21
<i>I.ii</i>	<i>Interação homem-máquina, distopia e desumanização</i>	29
<i>I.iii</i>	<i>Utopia e distopia na Literatura</i>	37
<i>I.iv</i>	<i>A expressão de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe</i>	50
1	A MÁQUINA NO HOMEM: DISTOPIA E DESUMANIZAÇÃO	54
1.1	A visão crítica de Gonçalo M. Tavares	59
1.2	<i>A Máquina de Joseph Walser – o eclipse do homem</i>	65
1.2.1	<i>Joseph Walser – insensível ou insosso?</i>	78
1.2.2	<i>O tempo e o espaço sob a égide da violência</i>	86
1.2.3	<i>Desumano e distopia em flerte com o grotesco</i>	88
2	A MÁQUINA METAFÍSICA: RELAÇÕES COM PORTUGAL	92
2.1	A voz ensaística de Valter Hugo Mãe	96
2.2	<i>a máquina de fazer espanhóis – o anseio da morte</i>	103
2.2.1	<i>Identidade em crise – o Senhor Silva</i>	116
2.2.2	<i>Espaço afetivo e o tempo metafísico</i>	120
2.2.3	<i>Flexões com o insólito, o desumano e as distopias</i>	122
3	EMBATE ENTRE MÁQUINAS: RAZÃO NILISTA VS. EMOÇÃO METAFÍSICA	127
3.1	A máquina em Tavares e a máquina em Hugo Mãe	131
3.2	Dois senhores: <i>Walser</i> e <i>Silva</i>	134
3.3	Enredos distintos, destinos semelhantes	137

CONSIDERAÇÕES FINAIS 142

REFERÊNCIAS 147

I INTRODUÇÃO

Toda história carece de ambientação para florescer, constituindo-se a partir da idealização de um cenário no qual situações e personagens serão encaixados, formando as peças de uma engrenagem criativa. Nesse sentido, alguns enredos são originados a partir da concepção de um lugar inexistente – como no clássico *Peter Pan*, em que a protagonista Wendy e seus irmãos são guiados até a onírica "Terra do Nunca" (BARRIE, 2005). Tais enredos podem ser analisados à luz de um termo muito específico e diretamente relacionado a "lugar nenhum", que é a utopia (do grego "*ouk + topos*", "não-lugar"). Esse termo, embora tenha sido cunhado por Thomas More ([1516] 2018) em seu livro homônimo, alude ao retrato de uma sociedade idealizada, normalmente ambientada em uma realidade inexistente ou em um futuro distante.

É interessante notar que as primeiras utopias traziam, de fato, projetos de sociedades perfeitas isoladas em ilhas ou terras distantes, as quais encantavam viajantes com sua estrutura social bem desenhada e, por vezes, mecanizada. Conforme essa perspectiva literária amadureceu, os personagens em contato com tais sociedades começaram a perceber que tal perfeição é contrária à natureza humana, de modo que os visitantes ou eram expulsos da utopia ou evadiam o local por escolha própria. Em consequência, uma nova tendência literária se popularizou a partir do século 20 – a distopia¹.

As distopias não são, como à primeira vista possa parecer, contrárias à sua manifestação-mãe (que é a utopia), e sim uma evolução do entendimento acerca do que se considera (ou não) um modelo de sociedade perfeita. A noção de "lugar nenhum", por sua vez, também progrediu em seu formato, extrapolando a designação de uma região fictícia para aproximar-se da representação de uma localidade real – como acontece no filme franco-brasileiro *Bacurau*, de 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, em que uma cidade do sertão nordestino está prestes a sumir do mapa, tornando-se a encarnação de uma cidade fantasma – ou seja, de um lugar inexistente ou não-lugar.

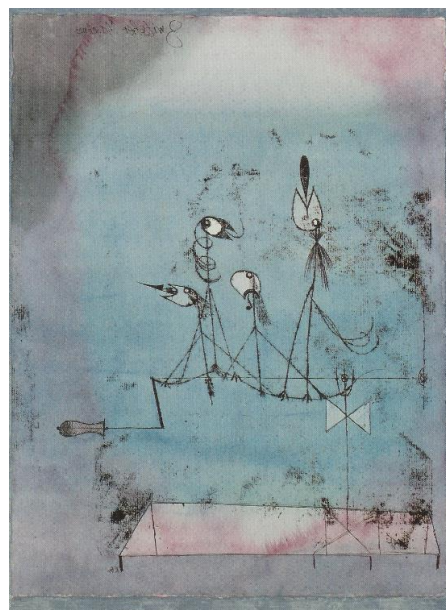
Embora tenha se popularizado por meio das produções literárias, esses elementos presentes no binômio utopia/distopia têm raízes que escapam a essa redoma, reverberando pelas mais variadas expressões artísticas. Muitas músicas e pinturas transitam por esses conceitos

¹ Para fins deste trabalho, os termos utopia / distopia serão utilizados para designar a manifestação literária correspondente.

para registrar indagações, percepções ou manifestações estéticas, como no refrão da música *Top of the World* (Letras, 2022), em que Karen Carpenter canta que “não consegue distinguir a emoção que se apossa de seu corpo” diante do fato de “haver maravilha em quase tudo o que vê”: um céu limpo de nuvens insinuando raios de sol em seus olhos, num cenário que seria facilmente confundido com um sonho. Essa sensação de admiração e de um mundo aberto a novas possibilidades é comumente associada à juventude, quando as aspirações parecem ilimitadas e o futuro se apresenta em toda a sua potencialidade. Para muitos, a ideia de utopia estaria igualmente ligada a esse senso de descoberta de um mundo promissor e maravilhoso a partir da projeção de uma sociedade ideal.

No campo das artes visuais, Paul Klee, pintor expressionista, buscou alcançar a representação da “utopia de uma obra puramente dinâmica”. Tal dinâmica consiste no movimento capturado e transmitido pelo visual da arte, enquanto a utopia reside na transmutação da obra pela interação com o espectador. Em outras palavras, os elementos da pintura são encarados como utopia no sentido de não-lugar, uma vez que a metamorfose entre a criação e o usufruto da obra gera um deslocamento de figuras – o que condiz, para Klee, com a substituição de possibilidades reais por possibilidade múltiplas, num esvaziamento de formas (ARANTES, 2018). A Figura 1 ilustra esse processo.

Figura 1 – *Die Zwitscher-Maschine* (1922), Museu de Arte Moderna, São Paulo



Fonte: Klee, 1922.

As linhas curvas e espiraladas denunciam o movimento na obra de Klee, enquanto o título (*Máquina de Gorjeios*, em português) direciona a interpretação para o que parecem ser

aves mecânicas saltitando sobre o cabo de uma manivela. De maneira análoga, as capas dos livros *A Máquina de Joseph Walser* e *a máquina de fazer espanhóis* brincam com os elementos e incorporam movimento à cena, sem deixar espaço para a definição concisa de um lugar ou função, conforme apresentado na Figura 2.

Figura 2 – Capas originais das edições escolhidas para análise das obras



Fonte: Globo, 2013; Schwarcz, 2022.

As capas concebidas por essas edições promovem sensação de estranhamento diante da tentativa de reconhecer as formas apresentadas. No caso da capa d'*A Máquina de Joseph Walser*, a imagem remete à ideia de um cavalo mecânico de ponta-cabeça, cujo rabo e cela, em tal posição, parecem imitar a forma do cabo e do gatilho de uma arma de fogo – mas, e apesar dessa possível interpretação, não há como afirmar com plena certeza que seja um cavalo ou uma arma, nem de que material o objeto (se é que é um objeto) seria produzido, ou qual seria o ambiente ocupado.

Seguindo para a capa ao lado, d'*a máquina de fazer espanhóis*, a sensação incômoda ressurge por conta do mal-estar que as imagens antropomórficas evocam ao permitir a associação dos elementos centrais com dois adultos em pé (que estariam com bicos de aves) e dois corpos de pássaros sobre o que parece ser uma mesa, mas com cabeças humanas. Novamente, não é possível adivinhar a intenção dos elementos, nem o local que ocupam, tampouco definir o que levou a tais deformações. Em concordância com a função da “utopia dinâmica” de Klee, para Bakhtin (2010, p. 59) "a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo", de

modo que caberá ao leitor a função de interpretar a cena diante do contexto. O conceito literário apresentado sobre utopia, entretanto, não parece combinar com tais capas, que suscitam emoções sombrias – daí a necessidade de conhecer melhor o outro lado desse binômio: a distopia.

À medida que o amadurecimento vai remodelando o senso ilusório de perfeição, os ideais utópicos são embotados pelas duras pinceladas da realidade, promovendo um desdobramento do conceito de utopia no seu par – a distopia, que destrona as sociedades imaginárias para incutir uma apresentação mais realística e menos floreada de mundo, dando vazão às problemáticas socioculturais, políticas e econômicas em interseção com o uso das tecnologias, em um alerta acerca da necessidade de construir reflexões mais profundas sobre identidade e pertencimento.

Os conflitos que permearam o século 20, nesse sentido, talvez expliquem a explosão de produções de distopias no mesmo período. Marcada pela Primeira e Segunda Grande Guerras, Guerra Fria, crises econômicas, ascensão de regimes autoritários (nazifascismo, ditadura, golpismo) e pela inserção de novas tecnologias de automação e de comunicação, essa atmosfera propiciou o surgimento de enredos com modelos de sociedade perfeitos em sua estrutura, mas que exacerbavam algum aspecto negativo – como os regimes opressores retratados em *Nós*, de Ievguêni Zamiátin ([1924] 2017), em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley ([1932] 2014), e em *1984*, de George Orwell ([1949] 2009). Em sequência, a iminência da quarta revolução industrial aferventou o cenário do século 21 com o imenso volume de informações disponível, a hiperconectividade, a inteligência artificial e a automação de processos, dentre outros fatores, com reviravoltas políticas e a ameaça de novos colapsos mundiais – como o que foi vivenciado durante a pandemia de Covid-19. Esses eventos exerceram, assim como anteriormente, grande influência no campo literário e nos movimentos artísticos e culturais.

A exemplo disso, em 1981 o escritor paulistano Valêncio Xavier publicou *O Mêz da Gripe*, narrativa regada a humor negro e entremeada por recortes de fotos e notícias de jornais do período de surto da “gripe espanhola” no Brasil (que durou de janeiro de 1918 a dezembro de 1920). Nessa trama, diversos incidentes permitem avaliar o quanto a sociedade brasileira foi afetada pela epidemia causada pelo vírus da influenza, a qual se deu concomitantemente à Primeira Guerra Mundial (finalizada em novembro de 1918). Xavier utilizou-se da sobreposição de notícias jornalísticas e de situações ficcionais para recriar o cotidiano vivenciado em tempos de crise sanitária e de guerra, gerando um apelo crítico ao apresentar, ao longo do livro, inserções como a manchete “A Alemanha vai capitular” (Xavier, 1998, p. 14)

acima de versos rimados sobre a epidemia, com o que demonstra literalmente a influência dos eventos socioeconômicos e político-culturais no campo literário. De modo similar, Gonçalo M. Tavares publicou, em 2021, o livro *Diário da peste: o ano de 2020*, para o qual registrava, diariamente, eventos relacionados à quarentena global imposta pela pandemia de coronavírus com base em ocorrências próximas e em noticiários provenientes de jornais e outras mídias.

É justamente a partir dessa observação das estruturas sociais, dos eventos socioeconômicos, das questões político-culturais e suas desconjunturas que as utopias / distopias vão se construindo e florescendo, evoluindo pelo fato de que os objetos que inspiram suas narrativas variam largamente no curso da História. Mas, e ainda que não seja possível mensurar como os eventos das primeiras décadas do século 21 irão repercutir no futuro da produção literária, há autores que nos apresentaram, nesse período, com obras que refletem criticamente sobre a sociedade e o caminhar da evolução humana, e em cujas narrativas são encontradas referências à desumanização e à distopia.

Dentre esses autores estão Gonçalo M. Tavares (Angola, agosto de 1970) e Valter Hugo Mãe (Angola, setembro de 1971), contemplados pela análise deste trabalho. Ambos contam com um ritmo acelerado de produção e obras traduzidas, premiadas e investigadas no meio acadêmico. Gonçalo M. Tavares é lido à luz do absurdo e da distopia; Valter Hugo Mãe, sobretudo, pelas marcas da alteridade decalcadas em suas narrativas. A leitura de *A Máquina de Joseph Walser* ([2004] 2010), de Gonçalo M. Tavares, e de *a máquina de fazer espanhóis* ([2010] 2016), de Valter Hugo Mãe, afora a análise de debates e entrevistas que esses autores concedem com regularidade às mídias, despertaram o interesse por desenvolver uma abordagem comparativa a fim de problematizar como a interação homem-máquina é apresentada sob os holofotes da distopia e da desumanização.

Para tanto, foi necessário aprofundar a compreensão da construção e dos processos da utopia como manifestação ficcional, contando com exemplos que vão da *Epopéia de Gilgámesh* – uma das primeiras obras da literatura mundial (Sin-Léqi-Unninni, [7 AEC – Antes da Era Comum] 2017) e da famosa descrição do *Jardim do Éden* no capítulo do *Gênesis*, da Bíblia, até alçar maiores contornos com a publicação da obra de Thomas More, no século 16 – quando o conceito de utopia vai se popularizar e conquistar novos adeptos para desembocar nas famosas obras distópicas dos séculos seguintes.

Nesse percurso, obras clássicas influenciaram a visão de autores subsequentes, acompanhando o nascimento de discursos que condenavam a ciência como autoridade máxima

durante o Iluminismo (século 18), com Kant (2001) – os quais foram inspirados por uma explosão do pensamento utópico em oposição às reações distópicas do mesmo período. É então no século 19 que irá eclodir o utopismo tecnológico, gerando um pico de produções distópicas como parte da força das transformações culturais do século 20.

A essa altura, o conceito de socialismo utópico foi instaurado por pensadores marxistas – dentro do que a literatura será considerada, por teóricos como Fredric Jameson, importante fenômeno estético graças ao qual é possível a investigação de novos percursos socioculturais e políticos, apontando em particular para a presença de impulsos utópicos na ficção. Nesse sentido, as distopias literárias estariam situadas em oposição ao pensamento utópico, de modo a realçar as consequências negativas de qualquer padrão que seja imposto como regra a uma sociedade e seus sistemas. Em determinado momento, essa conexão entre a utopia e a distopia despontou com tal intensidade que os críticos modernos começaram a temer que as utopias representassem, para muito além de miragens impossíveis, projetos perfeitamente realizáveis – culminando nas chamadas “utopias negativas”.

Ainda que algumas obras contemporâneas contemplem a distopia em seu conceito mais tradicional, muitas delas, entretanto (inclusive *A Máquina de Joseph Walser*), quando observadas de perto, revelam discussões sensivelmente mais intrincadas e um formato menos engessado que o proposto pelas primeiras obras utópicas, abarcando não somente a crítica às estruturas sociais (externas), mas também ao caráter e à expressão do ser (internos).

É dessa observação que surge a hipótese formulada a seguir: a de que a evolução das tecnologias da informação e da comunicação, junto à globalização, cunharam um ambiente complexo e carente de uma formulação crítica no tocante à relação do homem com as máquinas; em outras palavras, algo que favorecesse a elaboração de críticas construtivas e visionárias ao modelo social estabelecido no mesmo período. Por conta disso, o binômio utopia/distopia teria sofrido progressiva transformação em sua constituição, sendo absorvido por outros gêneros – como a ficção-ensaio.

A proposta desta pesquisa visa responder, portanto, como a interação homem-máquina apresentada nas duas obras em análise conversa com as literaturas utópicas/distópicas no contexto do século 21. O objetivo geral consiste em identificar, a partir das leituras escolhidas, conceitos atinentes ao binômio utopia/distopia como gênero literário, apresentando, como objetivos específicos, as trajetórias de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe e suas enunciações, bem como a análise das obras escolhidas (*A Máquina de Joseph Walser* e *a*

máquina de fazer espanhóis), comparando-as com base na estruturação de tema, ambientação (tempo e espaço), enredo, personagens e recursos estilísticos.

Para desenvolver a comparação entre tais obras, foi fundamental considerar postulados e movimentos estético-culturais inerentes ao período de produção (início do século 21), avaliando como as distopias se inserem nesse cenário – ao que esta introdução foi expandida em quatro seções de alcance teórico-crítico para favorecer o entendimento e a formulação desta análise, como será explicado a seguir.

Na primeira seção (*Aspectos estético-culturais dos séculos 20 e 21*), buscou-se identificar e diferenciar modernismo e pós-modernismo a partir das considerações de teóricos ilustres como Jean-Jacques Rousseau, Jürgen Habermas, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Fredric Jameson e Jean-François Lyotard com vistas aos movimentos estéticos e culturais em correspondência com o meio literário. É sabido que tais autores apresentam visões distintas sobre a modernidade e os movimentos subsequentes, mas essa conjunção proposital visou favorecer a noção que se desejava transmitir: a dificuldade de alcançar um consenso para definir as transições do século 21. Em suma, foi elencado o estudo do pós-modernismo, suas características e principais questões filosóficas e políticas, em especial no tocante à globalização, à tecnologia e à transição do moderno para o pós-moderno, com destaque para o debate do pós-humano – sendo este último um conceito-chave para a análise das obras, uma vez que translada entre a interação homem-máquina e as utopias.

Em sequência, a seção sobre *Interação homem-máquina, distopia e desumanização* contextualizou a máquina em seus aspectos conceituais e simbólicos para demonstrar a vastidão de alcance do termo e a intensificação dessa relação ao longo dos séculos, com especial atenção para as representações literárias e o desejo humano de produzir “homúnculos” – figuras antropomórficas que evoluíram paulatinamente de estátuas de barro aos autômatos, robôs e ciborgues –, fundamental para as discussões atuais sobre o pós-humano. As principais vozes elencadas para guiar esse entendimento sobre pós-humano e transumanismo foram as de Isaac Asimov, Tomaz Tadeu e Donna Haraway, sendo que Lúcia Santaella, Leyla Perrone-Moisés e Paula Sibilia estendem essa compreensão ao levar em consideração como os aspectos tecnológicos influenciaram o meio socioeconômico e, por conseguinte, as produções literárias da contemporaneidade.

A terceira seção, sobre *Utopia e distopia na Literatura*, aprofunda a compreensão desse binômio à luz de aspectos históricos e sociais que conformaram esses termos aos gêneros

literários vigentes, contando com importantes contribuições de Keith Booker, Gregory Claeys, Merlin Coverley e Michel Foucault para a construção da temática e de suas influências no campo literário, bem como Tzvetan Todorov e David Roas para questões pertinentes à estrutura textual e de gênero.

As trajetórias de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe surgem no quarto tópico, por fim, para apresentar a expressão desses dois autores e os motivos pelos quais suas obras vêm angariando importância crescente nos círculos literários e acadêmicos, abrindo caminho para a análise introduzida no primeiro capítulo, dedicada à obra *A Máquina de Joseph Walser* (de Tavares), e no segundo capítulo, voltada à obra *a máquina de fazer espanhóis* (de Mãe).

Os três principais capítulos deste trabalho foram, destarte, esquematizados de modo a permitir uma exposição contextual sob a ótica da ambientação e temporalidade de cada obra, seguida dos percalços dos protagonistas e do entendimento sobre como os conceitos de máquina e do binômio utopia/distopia conversam com as narrativas, considerando, ainda, a estilística dos autores em flexão com seus pontos de vista. A comparação entre as duas obras e o destaque a seus constructos vêm, por fim, para encerrar a tríade e o exercício desta análise.

I.i Aspectos estético-culturais dos séculos 20 e 21

O que é ser moderno? Muitos poderiam responder a esse questionamento afirmando que modernidade é sinônimo de “ser contemporâneo”; quando as produções artísticas são evocadas junto às transições históricas e às expressões culturais, contudo, é possível compreender que o moderno, considerado como estética, vai muito além de um termo preso ao “agora”. Nesse caso o moderno *já foi*, e o pós-moderno *ainda está*. Mas quando foi que o moderno abriu espaço para a entrada do pós-moderno? O olhar técnico-científico e os movimentos estéticos ainda estão em busca dessa definição.

De um lado, a presença das máquinas, da fotografia, de questões urbanas e da busca pela razão marcam a temporalidade do modernismo; de outro, os estudiosos encontram dificuldade em demarcar esse período específico, que remonta aos debates iluministas de Kant em 1781 (Figueiredo, 2005), enfrentando o progresso científico do século 19 e o contexto político e socioeconômico do entreguerras. O que existe de consenso, nesse sentido, é que a arte moderna

encontrou lugar na esteira na Revolução Industrial, seguindo um caminho que se difunde por ícones como a Bauhaus (Alemanha), as vanguardas do século 20 e a Semana de Arte Moderna (Brasil). Nesse sentido, cada país tem contribuído com entendimentos distintos do que viria a ser o “pós-moderno”, uma vez que essa visão depende da junção entre o modernismo e os diferentes contextos ideológicos e políticos que o revestem (SANTAELLA, 1994).

Com a intenção de facilitar a análise desse movimento, Berman (1986) divide o período do modernismo em três fases. Na primeira, mais esparsa e insegura, os indivíduos estariam tateando as mudanças sociais e políticas que começaram tímidas, no século 16, e firmaram-se com o alvorecer da Revolução Francesa e dos ideais iluministas, em meados do século 18. Nesse período, a modernidade ganha voz com o filósofo Jean-Jacques Rousseau – quem primeiro usou o termo *moderniste* com o sentido que a palavra viria a adquirir nos séculos seguintes. A chegada de tecnologias transformadoras e do início da comunicação em massa, no século 19, marcam a segunda fase desse período, remodelando o perímetro urbano com a expansão do capitalismo e seus conglomerados. Há, nesse momento, uma dualidade instaurada pela excitação da liberdade, do contato com o que é novo e a rapidez com que os interesses se renovam, propiciando ares de destruição e descontentamento.

A entrada no século 20, ainda de acordo com Berman (1986), suscita a terceira fase da modernidade, intensificando o processo que se iniciara prematuramente no (agora remoto) século 16. A criatividade expansiva dá seus primeiros frutos, germinando obras e ideias nas mais diversas áreas, das artes às ciências, abrilhantadas por um cenário econômico favorável. Tudo parece belo, até que o advento das guerras vem para obscurecer o avanço moderno, adicionando uma nova camada de conflito onde já transparecia o rebaixamento da intelectualidade e da sensibilidade a um plano mais prático e utilitário. A indecisão que marcou o século anterior encontrar-se-á, nesse momento, polarizada – de um lado, prega-se a idolatria; do outro, a condenação da modernidade.

Em meados de 1950, outras manifestações, como a *Pop Art*, vêm incutir pensamentos e formatos marcantes o suficiente para incitar discussões acerca de uma nova distinção. Seria o fim do modernismo? De acordo com o filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas (1987), não existe a ruptura entre Modernismo e Pós-Modernismo, e sim apenas uma modificação de estado (mas não de modelo cultural); o também filósofo Zygmunt Bauman (2001) preferiu definir um contraste entre o momento anterior (que ele denomina como sendo a modernidade sólida, marcada pelos ideais de igualdade, liberdade e fraternidade) e o posterior, que ele cunhou como modernidade líquida (porque seria uma fase de grandes incertezas e transfigurações); o

filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004), por sua vez, adotou o termo hipermodernidade, enquanto o crítico literário norte-americano Fredric Jameson (1997) apontou para uma mudança político-econômica condizente com a terceira fase do capitalismo; em concordância com Jameson, o filósofo francês Jean-François Lyotard (1986) situou o pós-moderno como sinônimo do tempo presente, simbolizando o fim da trajetória do período modernista; e, aferventando a discussão, o filósofo francês Michel Foucault (2013b) abordou a dissolução de poder observável nesse domínio do pós-moderno, o que, de acordo com Celina (2016), indica um sistema cultural fragmentado.

Sabe-se, também, que o pós-modernismo é imbuído de reflexões tanto filosóficas quanto políticas, econômicas e culturais, de modo que seu estudo perfaz tópico fundamental para a crítica literária – sobretudo a partir de 1980, quando aspectos do pós-modernismo (como a pluralidade dos gêneros, a desconstrução de valores e o abandono aos suportes tradicionais) são intensificados pelas novas tecnologias que impulsionam a globalização; e até meados de 2010, quando diversos críticos como Lipovetsky, Bourriaud e Kirby dão vazão ao debate sobre a morte do pós-moderno e sua posteridade (FABBRINI, 2012). Mas para onde, afinal, caminhou a arte moderna?

Para Jencks (1987), a arte foi de encontro à retomada do Classicismo. Já o historiador Argan insiste que a Arte Moderna não deve ser considerada arte contemporânea, mas tão somente moderna, refletindo “as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas.” (ARGAN, 1987, p. 49).

Captando essa polarização, o arquiteto Robert Venturi publicou, em 1966, o manifesto *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, rompendo radicalmente com o modernismo e popularizando sua ideia de arquitetura pós-moderna. Foi então, nesse início da década de 1970, que um número maior de críticos passou a cogitar uma mudança de fase na cronologia das produções artísticas, ainda que muito carregadas de elementos e símbolos da fase anterior, de modo que a alcunha do “pós-modernismo” continuou a ser empregada para indicar um período de mudanças ainda não postuladas, mas perceptíveis. Nesse contexto, o uso do prefixo “pós” foi responsável por gerar, por si só, inúmeros debates e descontentamento: “Com este ‘pós’ querem os protagonistas se desfazer de um passado; à atualidade não podem ainda dar um novo nome, na medida em que para os reconhecíveis problemas do futuro não temos até agora nenhuma resposta.” (HABERMAS, 1987, p. 115).

O pesquisador Fabbrini (2012) retoma essa transição por vezes confusa do moderno ao pós-moderno a partir da reconstrução do período das vanguardas, avultando que o prefixo existente em “pós-moderno” pode ser considerado inadequado, uma vez que distancia ou até mesmo descarta sua proximidade com a modernidade – o que vai contra a visão de muitos argumentos que visualizam o pós-moderno como perpetuação do moderno, e não como sua superação ou obliteração – mas sim como extensão.

Na mesma direção, Bauman (2001) cunha os termos “modernidade sólida” e “modernidade líquida” para evitar o uso do prefixo em “pós-moderno”. Para tanto, define a modernidade sólida como o período moderno, em que predominava uma necessidade estruturalista, uma nova estratificação do sistema social para gerar uma base mais sólida que a anterior (o que corrobora com os ideais da Revolução Francesa de “igualdade, liberdade e fraternidade”). Essa concepção de um novo modelo social que seja “perfeito” em relação ao anterior é, por conseguinte, um movimento utópico, uma vez que almeja a construção de uma sociedade ideal – ainda que, na realidade, esse processo se mostre intangível.

Nesse sentido, enquanto os sólidos possuem uma forma definida, sendo estáveis, duradouros e demandando esforço e energia para alterá-los, os líquidos exigem enorme gasto energético para deixá-los relativamente estáveis, adquirindo a forma de seus receptáculos apenas momentaneamente; e assim, na modernidade líquida (ou pós-modernidade), tudo está em constante e rápida transformação, sendo que nada é feito para durar – nem mesmo as relações humanas, o que abre caminho para discussões sobre a desvalorização da figura humana (ou desumanização), que transparece em muitas ficções distópicas.

Em sequência, com o advento do computador pessoal e da globalização, intensifica-se a possibilidade de transitar do período moderno ao seu sucessor, que será a *pós-modernidade* para Jameson (1997) e outros estudiosos do tema, a *modernidade líquida* para Bauman (2001), a *hipermodernidade* para Lypovetski (2004), ou, ainda, o *neomoderno* para Rouanet (1987). Outra importante diferenciação elaborada por Jameson (1997) consiste em visualizar o período moderno baseando-se em construções de temporalidade, enquanto o pós-moderno tem o espaço como matriz dominante.

Na literatura, isso é evidenciado a partir das muitas discussões sobre o tempo e sua passagem; na música, pelo experimentalismo, que se configura como construções (ou experimentações) de temporalidade. Já na dominância espacial, em que a passagem do tempo não é a maior preocupação, o foco se restringe ao presente que, por sua vez, se volta ao corpo

e à existência do ser. As representações do corpo em relação com o ambiente que ocupam e o contexto, dentro disso, são importantes perspectivas de análise para as narrativas de Gonçalo M. Tavares (que publicou, inclusive, uma obra dedicada a essa temática, denominada *Atlas do Corpo e da Imaginação*² [2013]) e de Valter Hugo Mãe (em cuja obra *A Desumanização*³ [2017] vai expandir o debate sobre a metamorfose do corpo para falar da alma – discussão também presente em *a máquina de fazer espanhóis*).

Como exemplo dessas configurações pós-modernas, em *A Desumanização* a percepção fragmentada, as relações voláteis e a invasão de privacidade estão presentes, promovendo tanto a destruição emocional da personagem principal quanto a experiência da sublimidade (no que se refere ao amor e às relações pessoais): “Alguém afirmou que eu me viciara na duplicação. Não tinha identidade própria. Era uma aberração.” e: “Dizia-lhe que o amava para descobrir se o amor era bom para curas algumas. E o amor curava aqui e ali, mas nunca em definitivo”. (MÃE, 2017, p. 76 e p. 150). De forma similar, em *A Máquina de Joseph Walser* é observável o mesmo distanciamento do protagonista diante da possibilidade de amar, enquanto o protagonista Silva, em *a máquina de fazer espanhóis*, sofre com a degradação do corpo, da memória e de suas relações familiares.

Tais particularidades geram uma sensação de desconforto caracterizada pela simbiose entre estranheza e familiaridade – a refletir inquietações e paradoxos comuns à sociedade moderna, e que corresponde a uma das funções da utopia como gênero literário. Fique aqui um parêntese: como esses elementos, que já estavam presentes na redoma do modernismo, serão analisados à luz do viés pós-modernista, sempre que houver a necessidade de aludir à atualidade (século 21) os termos *contemporâneo* ou *contemporaneidade* virão a lume, situando o momento presente de acordo com a estética da Pós-Modernidade, que é considerada vigente. Ademais, Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe estão inseridos no contexto do pós-moderno, o qual

² O Atlas do Corpo de Imaginação, de Gonçalo Tavares, se organiza a partir de três textos distintos, sendo o principal deles o resultado de sua tese de doutorado, intitulado "Corporeidade, Linguagem e Imaginação". O autor fala, ainda, sobre o corpo em movimento e no espaço, linguagem e beleza, guerra, técnica, desejo, amor, discurso e poder, elencando teóricos como Foucault, Arendt, Deleuze, Valéry e Wittgenstein, além de outros pensadores relevantes para o contexto, como Pina Bausch. Acompanhando este texto central encontram-se cerca de mil imagens em preto e branco, distribuídas em pouco mais de 500 páginas de reflexões sobre o corpo com ênfase na imaginação.

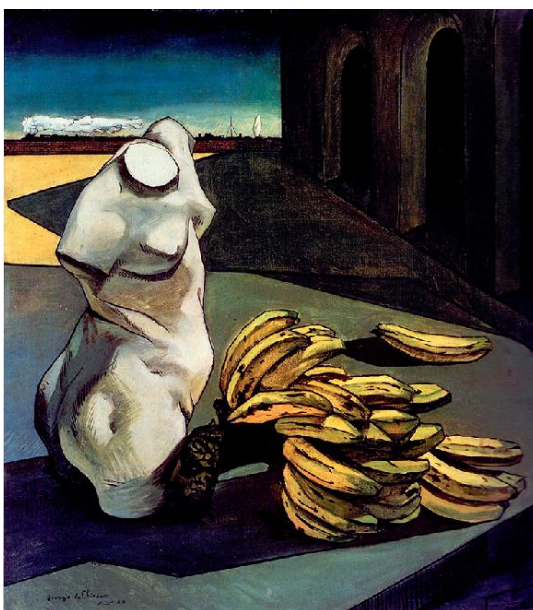
³ Nesse livro de Mãe aclamado pela crítica, a narrativa central é protagonizada por Halla, uma menina de 12 anos que testemunha a degradação emocional e física em sua vida após a morte de sua irmã gêmea, Sigridur. O sepultamento é descrito como algo que promoveu o desequilíbrio na família, com destaque para a paisagem da Islândia - descrita em termos de melancolia e opressão, em consonância com o estado das personagens.

prevê a intensificação de elementos já presentes no momento anterior (da Modernidade) – como a presença da máquina e a valorização do espaço urbano.

É a partir dessa reflexão sobre o ambiente urbano e do desejo de projetar o futuro a partir de releituras do passado (nostalgia) que o pós-moderno vai constituir uma arte em movimento, buscando o pluralismo de formas e representações que valorizem a figura humana e a homenagem ao que já foi. Com o advento de tecnologias como AR e VR (*Augmented Reality* – Realidade Aumentada e *Virtual Reality* – Realidade Virtual), a visitação de obras e a vivificação dos objetos foram intensificadas, permitindo a aproximação com o que antes parecia distante ou impossível. Santaella (2003) apresenta a realidade virtual (além de outras misturas de materiais, suportes e meios) como exemplo de hibridização na arte, em que a sobreposição de imagens, a retomada de conceitos e a polissemia são constantes.

A ironia, a paródia, a fragmentação, a colagem, a reinterpretação e a fusão de estilos são algumas das facetas reforçadas pelo hibridismo digital e artístico, em que o enigma e a melancolia aparecem como elementos de forte presença do pós-moderno. Esses dois últimos são evocações recorrentes nas artes do artista italiano Giorgio De Chirico ([1888-1978], DOTTORI, 2018), representados na pintura metafísica da Figura 3.

Figura 3 – *L'incertezza del poeta* (1913), Galeria Tate, Londres



Fonte: Dottori, 2018, p. 221.

Em *A incerteza do poeta* (nome que sugere angústia e mal-estar diante da dificuldade criativa), é possível observar a natureza morta e o torso humano em apelo à retomada artística e histórica, além da presença de movimento causado pelos jogos de luz, fumaça e velocidade

associada à máquina (trem ao fundo). Brincando com esses elementos de passado e futuro, De Chirico convida a uma reflexão sobre o homem contemporâneo e a uma meditação sobre a pós-modernidade (daí a presença da metafísica), projetando diferentes perspectivas por meio da figuração e da abstração e esboçando um retrato da memória, da saudade e da solidão – motes das obras de Mãe e de Tavares aqui analisadas.

A melancolia do protagonista de *A Máquina de Joseph Walser* é similar à que se abateu sobre a Europa durante o período das duas guerras, que obnubilaram os pontos de referência para compreensão do mundo, conduzindo a uma sensação de impotência e a crises de identidade (SOUSA, 2015). Tais aflições impulsionariam o indivíduo ao resgate da segurança e do conforto a partir das memórias e dos símbolos do passado, um regresso à ordem, conversando com os quadros de artistas como De Chirico (MENESES, 2012). Ao longo do enredo, a fuga de Walser para sua coleção de peças metálicas atua como metáfora para o retorno à mãe – ou seja, para a necessidade de uma criação imaginária que lhe sirva de conforto, tal qual o incômodo derivado dessa ausência de referenciais.

A obra *a máquina de fazer espanhóis* percorre o mesmo trajeto ao expor as dificuldades de um protagonista em profunda angústia diante da morte de sua esposa e de sua permanência em um asilo. O tempo de vida que lhe resta será empregado em favor da reconstrução de sua identidade e do espaço mnemônico evocado pelas suas recordações de vida em Portugal – em especial durante o período da dominação espanhola e da ditadura salazarista. O enredo admite, ainda, o encontro desse senhor com o emblemático “Esteves sem metafísica”, personagem por meio do qual Valter Hugo Mãe contrasta a degradação da memória e do corpo com a perspectiva da alma imortal, em aceno de viés intertextual ao poema *Tabacaria* (Campos, 1996), de Fernando Pessoa – que compõe, por sua vez, outro traço marcante da história literária de Portugal. Já em *A Máquina de Joseph Walser*, o apelo ao ambiente urbano funciona como potencializador da engrenagem fria e cruel da guerra, ajudando no reconhecimento de cenários que marcaram o solo europeu, como o período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais.

Outras composições do pós-moderno incluem as geometrizações, o minimalismo e a sustentabilidade – tema que ganhou força com o movimento do *Land Art* (1960-70), gerando reflexões e obras produzidas com materiais inusitados como terra, grama e alimentos (SP-ARTE, 2020). Esse olhar voltado para a conservação da humanidade remete ao fato de que o homem, com seu organismo frágil, tornou-se cada vez mais dependente da técnica e dos maquinários, com os quais anseia superar as limitações de sua própria condição física. Esse desejo de ir além dos limites do corpo e da mente promove um debate tão polêmico quanto a

transição entre o moderno e o pós-moderno: o pós-humano – que configura outra relação importante encontrada nas obras analisadas, entre a humanidade e as máquinas, contribuindo para a compreensão de como esses mecanismos operam na sociedade em contexto, revelando os efeitos anestésicos e alienantes dos processos de biopoder

Dentro do pós-modernismo, esse questionamento ultrapassa o campo literário e das manifestações artísticas para invadir a arquitetura, extrapolando as funções das construções e monumentos ao integrar os conceitos de obra de arte e de utilidade. Um dos exemplos de integração entre função e monumento seria a biblioteca oval projetada pelo historiador alemão Aby Warburg que, colocando uma placa intitulada *Mnemosyne* (nome grego da deusa da memória) no alto da porta da entrada de sua biblioteca, indicava ao visitante que “ele estava entrando no território de outro tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 41). Warburg dividiu o espaço em quatro andares que representavam, cada um, uma categoria para um conjunto específico de obras, criando um sistema de organização inovador que serviu posteriormente como base ao Instituto Warburg, em Londres (UNIVERSITY OF LONDON, 2022). Na Figura 4, o *Grande Arco de La Défense* traz um exemplo visual acerca do que seria um monumento funcional⁴.

Figura 4 – Vista baixa frontal do Grande Arco, em Paris



Fonte: INFORZATO (2013).

⁴ Desde as grandes Pirâmides, os homens sempre apresentaram fascínio por grandes estruturas que, nesse sentido, apresentam ordem mais simbólica e / ou comemorativa do que funcional. Cada país tem seus próprios monumentos famosos, como a Catedral de Berlim (Alemanha), os Arcos da Lapa (RJ – Brasil), a Estátua da Liberdade (Nova Iorque – EUA), a Torre Eiffel (Paris), Torre de Pisa (Itália), Torre de Londres (Inglaterra) etc.

O *Grande Arco*, fotografado por qualquer um de seus ângulos, impõe sua estrutura futurista, mas de formato minimalista e puro – alusão, talvez, ao retângulo de ouro da proporção áurea, mas com referência direta às *Pirâmides*, ao *Obelisco* e ao *Arco do Triunfo* (OLIVEIRA, 2015), e em aproximação com o formato de ponte, que simboliza o arco ao feitio de um constructo que realiza essa conexão entre o passado e o futuro. O *Grande Arco* abriga, em sua estrutura, um restaurante funcional e ativo. E se a ele fosse permitido, em algum momento, que seus andares fossem ocupados por moradores, quiçá poder-se-ia considerar o arco, com suas muitas células (janelas) agrupadas em grade, como um grande organismo vivo. Esse limite tênue entre as coisas animadas e inanimadas transpassa os séculos 20 e 21 para incorporar o contexto da interação homem-máquina e a relevante discussão sobre o pós-humano.

I.ii Interação homem-máquina, distopia e desumanização

Máquinas estão por todos os lados. No transporte, no preparo dos alimentos, na educação, na alienação, no trabalho pesado, nas engrenagens da inventividade humana... Ao buscar pelo vocábulo “máquina” no *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano (2007), encontrar-se-ão inúmeras relações – desde técnica até trabalho, capital, força, sobrevivência, biologismo, organicismo, corpo, órgão, instrumento, cibernética, autômato, homem-máquina, sistema, universo, criação, matemática, atomismo, Deus... – demonstrando como as aplicações com o termo são amplas e alcançam os mais diversos contextos.

Como objeto em funcionamento, uma máquina pode ser descrita a partir de sua mecânica, eletricidade, energia, dinâmica etc. Já enquanto elemento construído, físico, materializado, a máquina se faz equivalente a peças e componentes, ligações e conexões que, uma vez abstraídos, podem conduzir à ideia geral de como uma máquina funciona ou se comporta em diferentes situações, generalizando-a; a máquina como símbolo, por sua vez, engloba representações teóricas e filosóficas associadas ao uso de tecnologia, podendo ser empregada para denotar noções abstratas de poder, controle e eficiência.

Mas não há dúvida de que a função principal das máquinas, enquanto constructos, seja facilitar as atividades humanas. Da agricultura à produção industrial, da computação de cálculos complexos à arquitetura de mundos virtuais, foi com o desenvolvimento de mecanismos cada vez mais articulados e inteligentes que o homem concebeu as revoluções tecnológicas do século

21. Projetadas para servir nos mais diversos campos, substituindo a força humana especialmente nas tarefas mais repetitivas, enfadonhas ou insalubres, a imagem das máquinas é facilmente associada com servidão e trabalho escravo, de onde não tardaria a surgir o termo *robot* – utilizado pelo tcheco Karel Capek (2004) em sua peça de teatro R.U.R. (*Rossum's Universal Robots*), de 1920, para designar autômatos projetados para substituir os humanos nos trabalhos fabris. Desse modo, “robô” refere-se a uma verdadeira condição de escravidão que, com o tempo, acabou substituindo o termo “autômato” no que diz respeito a aparelhos mecanizados com aparência e/ou funções humanas (ROBÔ; SZABOLCSI, 2014).

A palavra autômato, inicialmente, era utilizada para designar qualquer artefato mecânico que tivesse engrenagem ou outra forma de movimento próprio, guiado por um sistema repetitivo e automático (ASIMOV, 1984). Na atualidade, autômatos adquiriram um caráter mais abrangente, envolvendo circuitos eletrônicos regidos por algoritmos e máquinas digitais, gerando, a exemplo disso, brinquedos que se comportam como verdadeiros seres autônomos: andam, rolam, falam, tocam música e até mesmo respondem perguntas. O fascínio exercido pelos autômatos reverbera por muitas obras audiovisuais, como no filme *A Invenção de Hugo Cabret* (Scorsese, 2011), que alia fatos biográficos do cineasta Georges Méliès e a relação de um órfão residente em uma estação de trem com um misterioso autômato capaz de redigir cartas.

Mas essa tentativa de replicação da figura humana teria surgido muito antes, em tempos remotos, quando os homens desenhavam a si mesmos nas cavernas ou faziam pequenas estátuas de argila para representar seus similares (ASIMOV, 1984). Essas primeiras criações robóticas aludiam a estátuas de barro, pedra ou metal que ganhavam vida por inspiração divina ou por atos mágicos, como o Golem do folclore judeu (MICHAELSON, 2002-2019) ou a estátua Galatea, de Pigmalião – conto de Ovídio constante na sua coletânea de poemas *Metamorfoses* (OVIDIUS, [8 EC] 1922). Robôs, nesse sentido, referem-se a algo criado "à imagem e semelhança do homem" e estão presentes nas mais diversas culturas e histórias desde a antiguidade, recebendo diferentes designações – a exemplo das mulheres de ouro que atuavam como servas, na *Ilíada* de Homero ([8-9 AEC] 1950), e de *Talos*, da mitologia grega, poderoso protetor de uma ilha feito de bronze, descrito em *As Argonáuticas* (4 AEC) de Apolônio de Rodas (RIEU, 1959).

Essa mesma ideia permeia mitos como os de Hesíodo ([8 EAC] 1995) e Ésquilo ([479-424 AEC] 1950), em que os homens foram criados a partir de argila modelada com água e

lágrimas do deus Prometeu – anagoria ao que se observa no *Gênesis* da Bíblia⁵. Essas replicações primitivas dos robôs vão ganhando diferentes materiais e contornos à medida que as sociedades evoluem, constituindo-se de marfim, madeira, plástico, tecidos e até mesmo do uso de partes humanas para a modelagem de um novo ser – como é o caso de *Frankenstein ou o moderno Prometeu* da obra de Mary Shelley ([1831] 2019).

Não tardou para que os sucessivos progressos tecnológicos materializassem a façanha da replicação, saindo da ficção científica e adentrando a realidade da manipulação genética, da clonagem e da biotecnologia – áreas científicas que, juntamente à inteligência artificial, estão revolucionando profundamente os formatos econômicos e culturais do século 21, dando início à chamada quarta revolução industrial (SCHWAB, 2016; YOUNUS, 2017). Em meio a tantos referenciais e transformações, a figura do homem de argila foi ganhando nomes robustos e variantes: ciborgues, robôs, andróides, autômatos, clones, fantômatos, drones, mutantes e tantos outros formatos que permitem identificação com o processo da duplicação (OLIVEIRA, 2014). Nesse cenário propício às modificações corporais e que confere autonomia cada vez maior às máquinas, o que significa o pós-humano? É algo que está além do homem? É a máquina imitando o homem, ou o homem imitando a máquina? Onde, afinal, termina a máquina e começa o homem?

Esse é um questionamento central para o pós-humanismo, movimento filosófico e cultural que conquistou espaço no século 21 ao buscar redefinir o que significa ser humano diante do avanço tecnológico e da intensificação da interação dos homens com as máquinas, revolução que se configura como “psíquica, cultural e socialmente muito mais profunda do que foi a invenção do alfabeto” (SANTAELLA, 2007, p. 128). Introduzido por Ihab Hassan em um ensaio de crítica literária de 1977, o termo “pós-humano” foi utilizado para se referir à cultura emergente do pós-moderno e seus debates acerca da melhor nomenclatura a ser adotada (HASSAN, 1977). Aproveitando-se do mito de *Prometeu* para estabelecer um paralelo de comparação com o termo, os argumentos de Hassan e o próprio mito de Hesíodo foram arraigados pelos movimentos do pós-humanismo e do transumanismo.

A expressão pós-humano vem causando, desde então, acaloradas discussões nas áreas da filosofia, sociologia, ciência, psicanálise, comunicação, semiótica e arte, num esforço para melhor compreender o corpo e suas transformações. Tais modificações seriam lidas a partir da manipulação genética, da nanotecnologia, da robótica, das redes neurais e da virtualização,

⁵ “Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente” – Gênesis 2:7. (BÍBLIA, 1990, p 22).

gerando um novo tipo de “antropomorfia”. O resultado dessas transformações é o que se convencionaria chamar de “pós-humanismo”, configurando um salto antropológico em direção a um novo tipo de humanidade. Para o entendimento desse conceito, destarte, importa considerar três aspectos principais: o corporal, com a libertação do orgânico; o tecnológico, com a construção de identidades funcionais; e o sociocultural, com a consciência de que o ser humano não é a medida de si mesmo (SILVA, 2010).

Dentro disso, a possibilidade de unir a força de um robô à inteligência humana, no constructo dos ciborgues, abriu espaço para a exploração de um novo território: o da transumanização (KURZWEIL, 2005). O transumanismo figura como movimento cultural paralelo ao pós-humanismo, sendo igualmente advindo do campo filosófico do pós-modernismo, apresentando como valor o reconhecimento de múltiplas identidades, o questionamento do conhecimento estratificado e a exclusão das classificações taxativas; *inclusivo*, *pluralista* e *transformador* são adjetivos que definem, resumidamente, o caráter do transumanista, enquanto outras palavras como *transavatar*, *transgênero* e *pós-humano* são emprestadas pelo mesmo segmento, podendo estar associadas a mudanças corpóreas por meio do auxílio tecnológico – mas estando relacionadas, mais profundamente, ao estudo da ética, das ramificações e dos possíveis riscos envolvidos no uso da tecnologia como forma de superar as limitações humanas (MORE, 2013).

De acordo com Silva (2010), o pós-humano pode ser resumido na ideia de que “o humano já se foi” – significando que as sociedades estariam adentrando uma nova era, com consequências drásticas para a forma como se dão as relações sociais e a identificação cultural, apontando a importância de estudiosos como Roy Ascott, Lucia Santaella e N. Katherine Hayles para a compreensão desse fenômeno. A partir disso, argumenta-se que o pós-humano e o transumano são similares e podem ser analisados mutuamente, uma vez que evocam a construção do corpo humano como parte de um circuito integrado de informação e matéria, incluindo tanto componentes humanos quanto não-humanos. Santaella (2003) vai além e apresenta o corpo humano em um estado de incerteza, entre duas opções extremas: a utopia e a distopia, resultado da crise da subjetividade vivenciada devido às tecnologias emergentes – as quais mudam a forma como o corpo é visto e compreendido, apelando para a ressignificação (ou descorporificação / recorporificação) das múltiplas realidades do organismo (*corpo remodelado*, *corpo protético*, *corpo esquadrinhado*, *corpo plugado*, *corpo simulado*, *corpo digitalizado*, *corpo molecular...*).

Ainda assim, e por maiores que tenham sido os avanços alcançados pelo campo da inteligência artificial nas últimas décadas, as máquinas operam de acordo com a programação estabelecida, limitando-se à execução de tarefas em que estão incapacitadas de expressar criatividade ou experimentar emoções humanas; a interação homem-máquina estaria resumida, aqui, ao processo de conectar a inteligência e compreensão humanas ao poder computacional para criar sistemas cada vez mais sofisticados na realização de seus objetivos. Nesse meio tempo, o apelo à hiperconectividade e ao uso das tecnologias da informação e da comunicação promovem contatos cada vez mais intensos e íntimos com as máquinas – como o reconhecimento facial e de fala, o processamento de linguagem natural, o desenvolvimento da robótica e da inteligência artificial, num avanço incessante que colabora com a diminuição do abismo outrora existente entre as máquinas rudimentares e as atuais.

Observa-se, portanto, que a relação estabelecida com as máquinas no decorrer dos séculos foi se transformando paulatinamente: desde o contato com os primeiros autômatos (mais simples e sem maior personificação) até a evolução de constructos complexos (capazes de replicar diferentes funções orgânicas como o processamento cerebral, a força muscular, a conversão energética, comunicação etc.), em que a máquina serviu a diferentes propósitos – brinquedo, ferramenta, obra de arte, assistente e até como amiga e/ou namorada, expandindo o leque de emoções associadas a tais interações. Variando entre a admiração e o medo, o amor e o desprezo, muitas são as impressões que as máquinas suscitam nos homens, podendo ser empregadas pela ficção num ato de investigação acerca dos diferentes aspectos dessa interação.

Seja qual for a relação, os robôs estão por todas as partes. Da pré-história à pós-modernidade, não há um só período isento de referências ao desejo humano de replicar-se, clonar-se ou duplicar-se. Mas, em termos de funcionalidade, qual seria a necessidade de criar autômatos à imagem e semelhança do homem? Asimov (1984) explica que tudo o que é produzido para servir ao homem terá sua utilidade mais bem aproveitada se ajustada ao seu corpo e formato – casas, roupas, espaços, objetos; assim sendo, se um robô contiver a forma e a habilidade do corpo humano, o mundo não precisará se ajustar ao robô – o robô se ajustará ao mundo. Ao adentrar o vasto espaço intertextual da literatura, contudo, inúmeras são as propostas que extrapolam, em muito, essa praticidade de Asimov.

Como exemplo dessa diversidade, na série de ficção científica *Westworld* (2016), baseada no roteiro de 1973 de Michael Crichton, o cenário se desenrola em um parque futurista de realidade virtual criado para que os usuários vivam aventuras em um passado fictício ambientado no Velho Oeste, onde os humanos (ou "hóspedes") e os robôs-andróides (ou

"anfitriões") deveriam conviver em harmonia. No entanto, o parque começa a se desintegrar quando os anfitriões dão indícios de apresentar vontade própria e, numa aparente crise de autoconsciência, passam a questionar sua existência e se rebelam contra o sistema. Em *Westworld*, os androides estão muito além do utilitarismo dos robôs programados para executar trabalhos ou tarefas, assumindo a função de entreter e satisfazer as vontades humanas.

Esse viés favorece uma gama de discussões em torno de temas como moralidade, liberdade e ética, assim como questões relacionadas à inteligência artificial. A série também explora a associação entre memória e construção de identidade, de modo que, à medida que a consciência dos anfitriões é expandida, os androides começam a ter lembranças e a lutar contra o controle imposto pelo sistema humano. Essa resistência gera discussões sobre temas como a natureza da consciência, a (falta de) moralidade na exploração dos recursos (ainda que dentro de um ambiente artificial) e a responsabilidade dos criadores⁶ diante da ausência de limites ou punições⁷ para as ações humanas dentro do parque. *Westworld* cria, assim, um debate existencial profundo sobre o que significa ser humano, o que é a consciência e quão frágil pode ser a moral diante da escassez de fronteiras.

Dentro disso, o aprimoramento das técnicas e, por conseguinte, das máquinas e das expressões culturais reacende um dilema antigo: quem é o homem e do que é feita a matéria que anima o seu organismo. A figura do ciborgue emerge, aqui, como algo ao centro – nem homem nem máquina, permitindo uma análise bilateral: no lado tecnológico, autômatos que simulam características e a inteligência humana, apresentando melhor desempenho em algumas particularidades, ainda que artificiais; no lado orgânico, o homem desnaturalizado em diferentes graus, conforme os elementos da máquina vão sendo incorporados ao seu organismo – seja por necessidade de restauração, de reconfiguração ou de aprimoramento (TADEU, 2009).

Em um ponto de vista mais estrito, o conceito de ciborgue poderia ser intimamente relacionado à desumanização a partir do momento em que, ao substituir partes de um organismo

⁶ Um interessante exemplo de debate sobre essa responsabilidade no mundo real foi levantado com a demissão de um colaborador da empresa Google em junho de 2022. Blake Lemoine, que era engenheiro de software sênior e atuava com desenvolvimento da inteligência artificial LaMDA, foi afastado por afirmar que o algoritmo havia se tornado "senciente" (KHUSHI, 2022).

⁷ Em 1974, a artista Marina Abramović realizou uma performance com duração de 6h intitulada Ritmo O no Studio Morra (Nápoles, Itália), experiência em que ela aprendeu que: "se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente." (PASCHOLATI, 2017). A performance de Abramović é um triste exemplo de como o ser humano, frente à sensação de liberdade e aparente impunidade, extrapola os limites da ética e da moralidade - como acontece no desenrolar dos eventos em *Westworld*.

por mecanismos artificiais, o ser humano assumiria a condição de "máquina", com parte de suas funções sendo realizadas por mecanismos eletrônicos. Ao desnaturalizar o homem, evocar-se-ia um sentimento de falta de compaixão e a ausência de empatia e/ou valores humanos, favorecendo o isolamento e alienação cultural. Sibilia (2002) argumenta, ainda, que a promessa da tecnociência de aumentar exponencialmente as capacidades orgânicas esbarra em limites impostos pela natureza humana, no que o desejo de superação impulsionou uma nova filosofia da técnica, caminhando do “prometeísmo”⁸ para uma tradição “fáustica”⁹ liderada por Martin Heidegger e Oswald Spengler.

Mas se a figura do ciborgue pode ser relacionada a algo inumano, por um lado, por outro esbarra na definição¹⁰ de Donna Haraway, que torna as coisas um pouco mais complexas. O *Manifesto Ciborgue* (2009), da mesma autora, ficou famoso pelos seus debates no que tange à diferença entre o homem e a máquina, demonstrando a dificuldade de se realizar tal distinção:

No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. (HARAWAY, 2009, p.37).

Haraway argumenta em favor dessa figura híbrida do ciborgue como forma de recurso imaginativo que permite transformar o entendimento das fronteiras sociais, corporais e políticas, o que incorpora o conceito de biopolítica de Foucault – que alude à teoria e à prática do biopoder, preocupando-se com a forma com que o poder é exercido sobre os corpos e como isso afeta a formação das sociedades e a construção de suas identidades.

Para Foucault (2008), a biopolítica é uma forma de controle social que se tornou dominante a partir do século 18, substituindo o poder tradicional baseado na coerção física. Apoiando-se no panóptico de Bentham¹¹ como exemplo, Foucault argumenta que o biopoder é

⁸ Prometeu é referenciado na obra de Sibilia de acordo com o mito de Ésquilo, que o descreve como a divindade com capacidade para dominar a técnica, no entanto ciente de suas limitações.

⁹ Fausto, protagonista da obra de Goethe, vem por sua vez extrapolar os limites da técnica, atuando como símbolo de insatisfação e da busca incessante pelo novo.

¹⁰ Donna Haraway define um ciborgue como sendo “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36).

¹¹ O panóptico é uma construção arquitetônica proposta pelo filósofo inglês Jeremy Bentham no século 18. Consiste em um edifício circular com um observatório ao centro, do qual é possível vigiar todos os prisioneiros que se encontram nas celas ao redor. A ideia por trás do panóptico é a de que, com tal disposição, os prisioneiros seriam mantidos em constante vigilância, autodisciplinando-se para evitar punições (BARCELOS; KOEPEL; SILVA; MELO, 2014). Esse conceito-base da biopolítica de Foucault é constatado com frequência nos sistemas de controle das sociedades distópicas.

exercido em todos os aspectos da vida social, desde a economia e a política até a saúde e a educação. O biopoder se diferencia do poder tradicional (que envolve coerção, tortura e violência física ou mental) por ser pautado na gestão e no controle das condições de vida dos indivíduos – o que inclui mecanismos de vigilância, regulamentação e, até mesmo, intervenção médica.

Com a entrada do século 21, essa imagem futurística e com ares de ficção-científica vai aos poucos cedendo espaço para a concretização por meio dos inúmeros avanços no setor de armazenamento, análise e processamento de dados, favorecendo os campos de estudo da biotecnologia, da manufatura aditiva, do aprendizado de máquina e da ciência de dados – o que, por sua vez, acaba afetando os modelos produtivos e a forma como os sistemas humanos e organizacionais relacionam-se entre si. Aqui, de acordo com Kurzweil (2005), o aperfeiçoamento constante do homem por meio da tecnologia conduz à chamada *singularidade*, termo relacionado ao potencial infinito que poderia ser alcançado por meio dos acréscimos tecnológicos, chegando a um ponto tal em que não mais é possível fazer distinção entre o físico e o virtual, o homem e a máquina – o que é, por sua vez, o mote do pós-humanismo.

Da mesma forma que é possível, nesse ponto, questionar o quanto de máquina há em um humano hibridizado, o inverso apresenta-se em uma pergunta igualmente complexa: quanto de homem há em uma máquina programada para agir feito humana? Turing foi um dos pioneiros no estudo dos algoritmos de inteligência artificial – IA, contribuindo com o desenvolvimento da teoria da computação ao propor o conceito de um computador universal capaz de executar qualquer tarefa.

Em 1950, esse matemático concebeu o *Teste de Turing* para determinar se um computador seria capaz de exibir comportamento inteligente. O teste envolveria, basicamente, três participantes (um computador, um avaliador e um candidato), em que o avaliador deveria interagir com o computador e o candidato a fim de determinar qual dos participantes corresponderia ao humano. Se o avaliador não conseguisse distinguir entre o computador e o candidato, o computador inteligente passaria no teste (ONODY, 2021). Considerando a evolução dos algoritmos de inteligência artificial na atualidade, há contextos específicos (em atendimentos automatizados por assistentes virtuais, por exemplo) em que tal situação já se configura, sendo difícil discernir a máquina do homem. Com a premissa da produção textual e artística facilitada pela IA, o cenário é ainda mais barafustante, ao que Gonçalo M. Tavares pondera que a diferenciação entre o homem e a máquina, diante do real e do virtual, é justamente a presença (COGITO, 2021), redirecionando a pergunta para uma perspectiva, em sua visão, de

maior importância: independentemente de quão próximo o homem se torne da tecnologia, será que ela o está transformando para melhor?

Para Leyla Perrone-Moisés (2016), que avalia a relação com as máquinas diante da massificação propiciada pela informatização, houve penalização à literatura, que precisou adaptar-se à velocidade do consumo desenfreado para dar conta das novas demandas, favorecendo produções superficiais voltadas ao entretenimento e ao consumismo. Esse contexto pluricultural da hiperconectividade e da intensificação do uso de dispositivos amplificou os formatos de interação com a literatura e redimensionou as ferramentas de suporte à edição, à venda e à análise de público, conduzindo ao sucateamento da produção de conhecimento a partir das análises de métricas com algoritmos de inteligência artificial – os quais lidam com grandes volumes de dados numéricos para desenhar perfis de consumo. O ser humano passa a ser filtrado, nesse caso, não pelo seu caráter e individualização, mas por um conjunto finito de características que permitem classificá-lo dentro de uma pilha generalizada de dados.

Que as máquinas transformaram os setores produtivos e econômicos, não há dúvida: na força de trabalho, no tempo de resposta, na eficiência e na qualidade desenvolvida os impactos são visíveis; mas o resultado dessa interação vem fatalmente descambando para o inverso do que teria idealizado Asimov, ao que, em vez de as máquinas se conformarem ao molde humano, é a sociedade que vem se adaptando ao ritmo tecnicista, engendrando um ambiente que propicia o controle, como previsto por Foucault em sua teoria de biopoder, pelo excesso de dispositivos conectados a uma rede global que a tudo vê, ouve e perscruta – um verdadeiro cenário de ficção distópica no qual as máquinas, como símbolo de perfeição, convergem para uma utopia totalitária, como será demonstrado pelo tópico a seguir.

I.iii Utopia e distopia na Literatura

Enquanto o pós-humano perfaz essa trajetória em busca do aperfeiçoamento do organismo, a utopia nasce do desejo de alcançar uma sociedade ideal – e, talvez mesmo por isso, soe tão artificial quanto a ideia de um homem perfeito. Assim como a discussão sobre os ciborgues abre espaço para uma compreensão mais profunda da própria condição humana, as utopias possibilitam um importante exercício crítico do qual muitos autores já se valeram para

criar debates políticos, sociais, econômicos e filosóficos que não os levassem a conflitos com monarcas, governantes e religiosos da época.

Essas fronteiras entre o binômio utopia/distopia, em constructo literário, têm raízes na inventividade dos ficcionistas e seus anseios políticos sobre as possibilidades de uma sociedade ideal, sendo a partir dessa observação das estruturas sociais, dos eventos socioeconômicos, das questões político-culturais e suas desconjunturas que as utopias/distopias são desenhadas e edificadas, evoluindo junto aos eventos que se desenrolam no curso da História. Enquanto a memória histórica lança o olhar ao passado, entretanto, a utopia vai, no sentido contrário, induzir a uma reflexão sobre um futuro próximo ou distante – e é nesse movimento, em contraste com a agenda das revoluções sociais, que a utopia encontra seu paradoxo – a distopia.

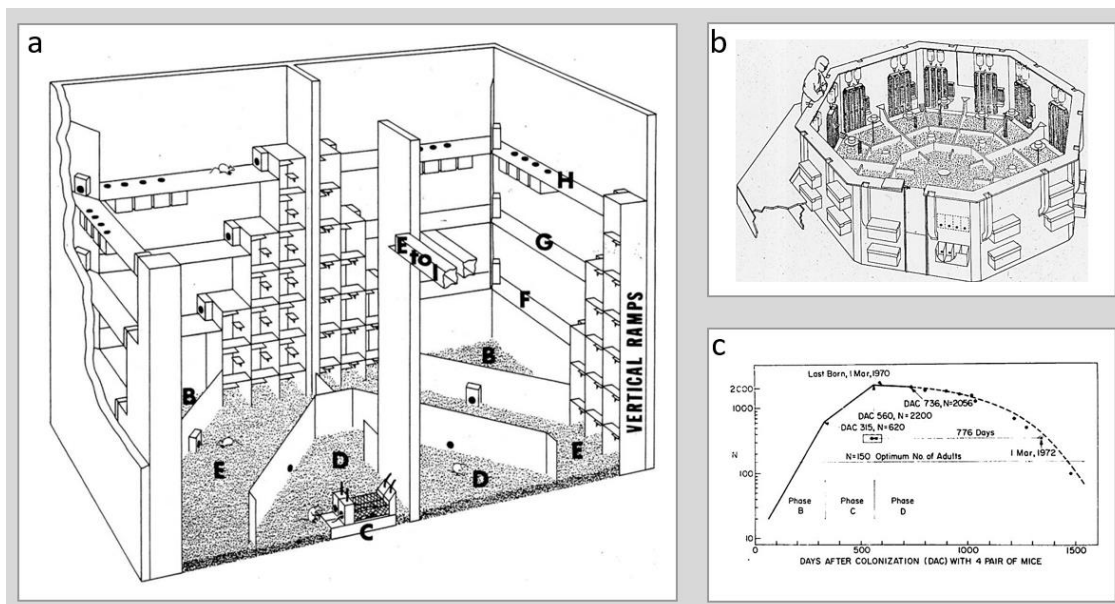
Um experimento de 1968 conduzido por John B. Calhoun (1973), etólogo e comportamentalista, favorece o entendimento de como as utopias de uma época se convertem nas distopias da próxima geração. Conhecido como *Utopia dos Ratos* ou *Universo 25*, esse estudo foi baseado em um espaço fechado projetado para prover condições ideais, como: acesso ilimitado a água e alimento, ausência de predadores naturais e um ambiente vasto e propício para a procriação e sobrevivência. Esse seria o arquétipo imaginário de uma sociedade ideal, igualitária, com recursos infinitos que são providos aos indivíduos sem a necessidade de realizar maiores esforços.

Entretanto, o que era para ser um “paraíso” aos poucos foi transmutado em um verdadeiro pandemônio, situação calamitosa provocada, principalmente, pelo aumento da competição entre os moradores do espaço – pois, ainda que houvesse suprimentos e moradia para todos, a competição era excessiva. O ócio também desencadeava depressão relacionada à falta de propósito, incidindo em forte degeneração de atitudes para com os seus semelhantes – mães começam a abandonar seus filhotes nos ninhos; aumentam as taxas de suicídio e de assassinato (FALCÃO, 2022).

Curiosamente, os esboços idealizados para a cidade dos roedores, apresentados na Figura 5, muito se assemelham à concepção dos espaços urbanos e às aglomerações dos centros prediais. Fora de contexto, a imagem “a” poderia muito bem ilustrar o projeto de um hospital, de uma universidade, de uma organização, de um setor industrial ou de uma hospedagem – sendo esses dois últimos cenários que figuram em *A Máquina de Joseph Walser* e *a máquina de fazer espanhóis*, respectivamente – o que permite imaginar que, do ponto de vista

arquitetônico, as plantas são concebidas para atender a um modelo habitacional harmônico, assim como as cidades utópicas.

Figura 5 – Perspectiva do *Universo 25* e o gráfico de decaimento populacional



Fonte: Compilação da autora¹².

Como é possível observar pelo gráfico da Figura 5, no entanto, o ambiente pensado para permitir a acomodação confortável de até 3.840 ratos começava a sofrer declínio muito antes de sua lotação máxima – nunca ultrapassando o marco de 2.000 habitantes, quando era registrado o nascimento do último roedor. Daí em diante, a população sofreria declínio até contemplar a extinção e, por mais que o experimento fosse repetido nos mesmos termos, o resultado era sempre tão fatalista quanto o que é representado no gráfico da imagem “c” – do que foi possível conceber um ciclo marcado por um primeiro momento de declínio (o falecimento do "espírito", causado pela ausência de propósito) seguido pelo segundo e derradeiro momento – o da expiração do corpo (FALCÃO, 2022).

De forma análoga, no lar *Feliz Idade* – como é chamado o asilo da obra de Mãe – há um número de lotação máxima, de acordo com o que um novo morador só poderá aceder após a partida de outro; e o protagonista Silva sofre (com efeitos similares aos que acometem a população de roedores) um deslocamento de propósitos que o conduz à depressão ante o corpo que sucumbe, no final da história, ao encontro com a morte.

Gonçalo M. Tavares também desenvolve um contexto semelhante no conto *Hesel e o Armazém*, presente na antologia *Matteo perdeu o emprego* (2010), no qual um homem

¹² Imagens “a” e “b” retiradas do artigo de Ramsden (2011); gráfico retirado do estudo de Calhoun (1973).

designado por Dr. Helsel aproveita os momentos em que não está atuando na sua profissão laboratorial para manter o que o autor denomina como sendo um "*hobby* estúpido": colecionar baratas em um armazém que foi transformado num verdadeiro *playground* para insetos. Esse local, assim como o experimento *Universo 25*, havia sido projetado para criar "as melhores condições para as baratas sobreviverem o máximo de tempo possível e se reproduzirem", com o suporte de mecanismos baseados em sensores que Helsel instalou para contabilizar os movimentos do chão ao teto, detectando pormenores como o batimento cardíaco das minúsculas criaturas – necessário, de acordo com o personagem, para assinalar a diferença entre "um corpo vivo e um morto" (TAVARES, 2010, p. 111).

Essa questão do corpo é bastante notória nos escritos de Gonçalo e de Mãe, culminando em um importante aspecto a se considerar dentro do binômio utopia/distopia – elemento que é evidenciado pela colocação de Foucault (2013a, p. 8) de que “a múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo”, remetendo às múmias como sendo a utopia de um corpo negado e transfigurado. Em sequência, Foucault estende o conceito de utopia para abarcar as heterotopias, as quais, diferentemente da utopia (lugar-nenhum), seriam “utopias situadas”, ou seja, espaços-outros para os quais existe a possibilidade real de deslocamento:

A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus próprios contra-espacos, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares. Há, por exemplo, os jardins, os cemitérios, os asilos, as casas de tolerância, há as prisões, as colônias de férias do Clube Mediterrâneo, e tantos outros. (FOUCAULT, 2013a, p. 20).

De acordo com tal definição de espaço, é possível considerar que as obras analisadas transitam ao redor de diferentes heterotopias, sendo as principais delas um ambiente fabril e um asilo. No ambiente distópico d'*A Máquina de Joseph Walser*, o protagonista se ilude com a ideia de algum tipo de ordem concebida pelo próprio ambiente, de modo que assume um comportamento praticamente automático ao migrar entre um espaço e outro: (i) a fábrica, onde atua como operador de uma máquina; (ii) seu escritório particular, onde coleciona peças metálicas; (iii) a casa do colega Fluzst, onde se reúne para jogar dados. No enredo, esses ambientes são controlados por uma força interna (os próprios personagens) em contraste com uma força externa bem definida – um governo totalitário em cenário bélico.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, no início da trama, verifica-se que o protagonista Silva está em um espaço heterotópico: a sala de espera de um hospital. Com o avançar da narrativa, passará a ocupar o asilo *Feliz Idade*, que figura como uma "utopia situada" – ou seja, uma heterotopia de desvio, o lugar-outro para onde é deslocada a velhice. Silva considera o

local opressivo e angustiante, com regras que ele não deseja seguir – de modo que o espaço é apresentado como distópico, contrastando com as memórias que Silva vai apresentando, paulatinamente, sobre o período que viveu durante o governo totalitário salazarista.

Observa-se que, embora o termo “utopia” tenha sido cunhado por Thomas More em seu livro homônimo para expressar “lugar nenhum”, fazendo alusão à maquete de sociedades e mundos inexistentes, a utopia passou a ser utilizada como referência ao ato de se projetar ou idealizar uma estrutura social que sirva como exemplo de moral e ética – ou como forma de oposição a algumas estruturas hierárquicas e de poder. Em sequência, e mais notadamente a partir do século 20, surge a tendência de se perfazer o caminho inverso – o das distopias, em que o modelo de perfeição será destronado, de acordo com Coverley (2010), pela necessidade de poder, ambição, escravidão e homogeneização de uma sociedade dentro de um padrão abusivo, no qual há poucos privilegiados e muitas obrigações.

Nesse sentido, o conceito de utopia/distopia existe há séculos, mas o termo nasceu mais recentemente, a partir de um neologismo cunhado por Thomas More em 1516; embora o uso da palavra utopia tenha ganhado força e extensão desde então, seu significado original não era tão óbvio, estando associado a um momento de emancipação renascentista e à necessidade de nomear o novo – algo que funcionasse como lembrete da capacidade humana de usar a razão para construir diferentes formatos de organização em prol de um futuro melhor.

Curiosamente, o primeiro nome que Thomas More havia pensado para a ilha de sua narrativa era *Nusquama*, e não *Utopia* – *nusquam* vem do latim e significa “lugar algum”, “em nenhum lugar” – e, se tal denominação vingasse, More estaria simplesmente negando a possibilidade de existência do seu projeto de sociedade ideal. Mas esse escritor, que era também diplomata, filósofo e advogado, pretendia imbuir sua obra com a lógica humanista, influenciado pelas grandes navegações e a consequente expansão dos horizontes geográficos, favorecendo descobertas sem precedentes nos mapas físicos e conceituais da época (VIEIRA, 2010).

Foi então que, combinando as palavras gregas *ouk* (não) e *topos* (lugar), More acrescentou o sufixo *ia* para indicar que o título se tratava de um local. Não contente, resolveu ainda criar um neologismo derivado do primeiro: *eutopia*, que significaria “bom lugar”. De acordo com Vieira (2010), o uso simultâneo da negação e da afirmação de existência dessa localidade reflete a tensão presente no conceito de utopia que, desde o primeiro momento, apresenta essa dualidade conceitual que incide na própria descrição dentro da narrativa: *Utopia*, uma ilha isolada que ninguém frequenta (porque é um não-lugar), mas que é também o lugar

em que o marinheiro português Rafael Hitlodeu vai encontrar uma sociedade ideal e concreta que funciona em plena harmonia.

O neologismo de More serviu, ainda, como raiz para a derivação de diversos novos termos além de sua *eutopia*: *distopia*, *antiutopia*, *alotopia*, *eucronia*, *heterotopia*, *ecotopia*, *hiperutopia*, dentre outras, passando a representar a necessidade de conceituar o novo e de fornecer um retrato dinâmico para as revoluções sociais – uma prova do poder da linguagem e da sua capacidade de moldar o pensamento e a cultura (VIEIRA, 2010).

Nesse sentido, a *Utopia* de Thomas More opera como marco cronológico para o desenvolvimento de outras utopias literárias, bem como para o surgimento das utopias sociais e artísticas. Entretanto, e ainda que muitas obras clássicas possam ser enquadradas conceitualmente como utopias, há quem se oponha a essa interpretação e classifique obras anteriores a More como pré-utópicas (VIANA, 2016). Levando-se em consideração esse aposto, é possível descobrir diversas obras associadas ao conceito de utopia e/ou distopia desenvolvidas originalmente antes do século 16, de modo que More pode ser visto como agente catalisador para o nascimento da utopia como gênero literário – embora o conceito de utopia já estivesse presente desde a antiguidade.

A República de Platão, por exemplo (publicada entre 380 e 370 AEC), teria sido uma das primeiras a tratar do conceito de utopia (BOOKER, 1994b), mas o pensamento utópico remontaria às fases iniciais da literatura greco-romana, associando-se diretamente ao gênero da comédia – em especial das sátiras –, sendo que alguns pesquisadores estabelecem um paralelo entre as utopias literárias greco-romanas e as da antiga China dinástica – como *A Primavera das Flores de Pessegueiro*, de Tao Yuanming, que viveu entre 365 e 427 EC – Era Comum (ENGELS, 2021).

Para explicar como as utopias se configuraram como gênero, é importante compreender que a teoria de gêneros literários remonta a essa antiguidade greco-romana, quando se buscou categorizar as produções por meio da observação de suas estruturas e mecanismos narrativos, culminando na clássica divisão tripartida: gênero lírico, épico e dramático. Com a evolução da escrita e o surgimento de elementos narrativos não previstos por tais teorias, contudo, é comum que novas modalidades sejam esboçadas, carregando um conjunto de traços característicos de uma ou mais classes. Por esse motivo, a categorização de uma obra pode resultar em um trabalho penoso, uma vez que é possível encontrar diferentes características provenientes do

que seriam vários gêneros em um único texto, ultrapassando os limites de uma estrutura fixa e imutável (SOARES, 2007).

Ao examinar os gêneros literários, Todorov (1992) percebe que é possível identificá-los a partir de suas estruturas. Essa abordagem estrutural com base na observação científica favorece a generalização em detrimento do enfoque nos elementos específicos de cada texto. A partir disso, Todorov discute a existência de um ou mais gêneros, ao que formula a ideia de que os gêneros coexistirão em diferentes níveis generalizantes, podendo alcançar definições distintas a partir do ponto de vista adotado. No entanto, e diferentemente da noção científica de gênero, classe e espécie, novas obras literárias podem (e vão) interferir no sistema pré-existente, transformando a compreensão que existia até então sobre determinado grupo de elementos – motivo pelo qual sugere-se que a análise de uma obra seja realizada em dois sentidos: no da visão da obra para o gênero (ou sistema) que a contempla e vice-versa (TODOROV, 1992). Diante disso, como as histórias que fazem apelo ao binômio utopia/distopia seriam enquadradas?

A noção de utopia como um gênero literário, de acordo com Vieira (2010) e Claeys (2013), foi estabelecida por More (que apelou para as convenções da literatura de viagem, adaptando-as para seus próprios objetivos) e retratada em diversos trabalhos literários subsequentes. A definição abrangente de utopia, no entanto, reconhece a forma literária como apenas uma das possíveis manifestações do pensamento utópico. Uma das principais características desse conceito, válida também para a definição do gênero, é o discurso especulativo sobre uma organização social melhor que a real, centrada no ser humano, sem a intervenção de forças divinas externas. Além disso, e ainda dentro da perspectiva da *Utopia* de More, é possível observar o uso de um conjunto rígido de leis, visando reprimir a natureza instável e, por vezes, pouco confiável do ser humano.

A utopia foi então se miscigenando, ao longo dos séculos, pela influência de outros gêneros – em especial do romance, do jornal e da ficção científica (sci-fi), tornando-se tão próxima desse último a ponto de serem facilmente confundidas, uma vez que o foco da ficção científica reside na imaginação de um mundo fantástico, enquanto a utopia literária se concentra na descrição das formas alternativas de organização para uma sociedade imaginada. Mais recentemente, as obras sci-fi assumiram compromisso cada vez maior com a política, o que tem gerado debates intermináveis sobre se a utopia e a ficção científica seriam gêneros literários separados, ou se a segunda funciona como subgênero da primeira – isso porque uma das

principais características da utopia, como gênero literário, é instaurar essa conexão com a realidade (VIEIRA, 2010).

Mas as discussões sobre gênero, na literatura, não se restringem à utopia. Com a entrada do século 21, a heterogeneidade da literatura suscitou novos gêneros e/ou classificações, como explica Martins (2020), o que pode ser compreendido como influência da globalização – uma vez que o hibridismo vai além da mistura de gêneros, atravessando fronteiras para englobar novas linguagens e culturas. Daí que, partindo-se da premissa clássica da divisão de gêneros, a ficção científica seria uma vertente proveniente do gênero épico narrativo, enquanto as sátiras seriam vertentes do gênero lírico e as comédias, por sua vez, vertentes do gênero dramático.

A utopia literária já nasce, nesse sentido, como gênero híbrido, uma vez que diferentes autores relacionam sua origem à comédia, à sátira e às literaturas de viagem (que pertencem, por sua vez, ao gênero épico). Avançando em direção à contemporaneidade, a utopia alcança obras filiadas a outros modos e vertentes, como o fantástico, o grotesco, o absurdo e o insólito literário. O grotesco, em si, está intimamente relacionado com o absurdo e o insólito, em que exemplos clássicos incluem obras de autores como Franz Kafka e Charles Dickens, havendo também discussões sobre o efeito do grotesco em obras de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe.

Para melhor compreender esse desdobramento, Todorov (1992) situa o fantástico como um gênero literário a partir do qual uma obra possa ser classificada, pelas características de seu enredo, como pertencente (ou não) a esse gênero. A atribuição do fantástico, de acordo com Todorov, envolve a vacilação de um indivíduo frente a um acontecimento sobrenatural, ou seja, de uma situação que fira as leis naturais conhecidas por esse indivíduo. O fantástico seria definido, então, por essa relação entre o real e o imaginário, elencando os efeitos proporcionados pelo sobrenatural – tais quais o mistério, o inexplicável e o inadmissível.

Já David Roas (2014) demonstra, por meio da análise de Todorov e de outros críticos que tentaram definir o fantástico, que a partir do momento em que se depende de uma concepção cultural e ideológica para definir a realidade constrói-se um gênero móvel. Isso explicaria o porquê de algumas acepções sobre o fantástico do século 19 trazidas por Todorov (1992), como a quebra de tabus pela exposição do sobrenatural, não coincidirem com a abordagem de alguns congêneres fantásticos do século 20 – que nem sempre aludem à transgressão do real por meio do assombro, do pavor ou do medo do anormal – o que também reforçaria a aceção dos gêneros literários como categorias dinâmicas e mutáveis.

Como exemplo dessa transgressão, Roas aborda o caso da obra *A Metamorfose*, de Kafka (1997), em que o fantástico se dá mais pelo não questionamento da metamorfose do que pela metamorfose, em si (que é uma clara transgressão das leis naturais). Esse não questionamento por parte dos familiares do protagonista Gregor Samsa (que se vê transformado em inseto) seria uma transgressão das leis psíquicas e sociais, que também constituem a noção de realidade. Kafka é muito analisado, assim, à luz do absurdo literário – evocado a partir dos contrastes apresentados, que o aproximam do fantástico; Gonçalo M. Tavares, por sua vez, estabelece grande diálogo com as obras kafkianas, sendo bastante associado a esse autor clássico pela crítica (FREITAS, 2010).

Assim sendo, o fantástico se mostra melhor conceituado não como gênero que exige a transgressão de uma lei natural, e sim como um modo textual que apresenta situações, dentro do enredo, que configuram um contraste entre o natural e o sobrenatural. Nas palavras de Roas, o fantástico contemporâneo, em última instância, “mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural.” (ROAS, 2014, p. 74). Nesse ponto, também Valter Hugo Mãe vai flertar com o absurdo e o insólito ficcional em alguns momentos, em especial nos capítulos finais de *a máquina de fazer espanhóis*.

Em suma, essa situação de transgressão, que no século 19 foi muito bem caracterizada pela materialização de um vampiro, uma assombração ou um demônio, muda de ponto de vista com a entrada dos séculos 20 e 21 por conta de a realidade pós-moderna não admitir uma visão pré-definida e imutável de realidade. Afinal, se com a física quântica pode-se admitir a existência de múltiplos universos e diferentes interpretações da realidade, as leis naturais do século 19 não mais se aplicam como transgressão do que é tido como real – de modo que serão outros os elementos que permitirão a incorporação dessa forma de transgressão. Para compreender o fantástico nessa situação é preciso admitir que a noção de realidade pode ser uma acepção falsa, tornando-se necessária, assim, uma definição do que significa essa realidade dentro de um contexto cultural, ao que tudo o que vier a extrapolar esses limites poderá ser considerado como elemento transgressor e, portanto, do domínio do fantástico (ROAS, 2014).

Em síntese, a concepção de Roas permite incorporar obras de qualquer época ao fantástico, desde que seja definida, para tal obra, a acepção de realidade vigente. Em posse dessa contextualização, deve-se analisar o conteúdo de um enredo e, na constatação de situações que configurem transgressão de uma realidade pré-definida, constatar-se-ia o encontro com o fantástico. O contato com as máquinas, nesse sentido, poderia até figurar sobrenatural em

histórias do século 15 – mas essa relação se dá de modo diferente com os leitores do século 19 em diante, que convivem mais intensamente com as tecnologias. Tais incursões vão nortear o entendimento de utopia/distopia como gênero e a percepção do ângulo pelo qual as obras foram analisadas, cujos elementos resvalam em vertentes associadas ao domínio do fantástico para criar um ambiente imbuído em mistério e suspense, incitando o leitor a extrapolar sua realidade comum.

Retomando as utopias literárias e sua proximidade com a ficção científica, Asimov (1984) propõe uma definição que pode auxiliar na diferenciação entre a ficção científica e a literatura fantástica: enquanto as mágicas e fatores sobrenaturais dos mitos e lendas são improváveis de serem transformados em realidade, a ficção científica, embora não produza nada por si mesma, muitas vezes inspira cientistas e engenheiros a tentar reproduzir algo igual ou parecido com o que se lê nas histórias. Isso indica que existe, na ficção científica, uma aceitação do que é apresentado como sendo algo realmente possível de vir à tona, ou seja, de se transformar em realidade por meio dos recursos e avanços das tecnologias da época. Dada a conexão da utopia com a plausibilidade do mundo real, isso a afastaria do fantástico como gênero (embora, como discussão e conceito, seja totalmente possível encontrar utopias dentro de qualquer domínio literário).

Com isso em vista, o *Frankenstein* de Mary Shelley ([1831] 2019) será considerado um dos primeiros escritos de ficção científica porque, apesar de citar um “monstro” criado a partir de diferentes peças anatômicas (algo inconcebível para aquele período), os estudos da medicina e da ciência permitem, aos leitores com tal entendimento, concluir que trazer vida a um conjunto de tecidos mortos não seria tão impossível assim – e talvez fosse mesmo algo totalmente plausível para os cientistas do futuro.

Shelley também flerta com a imaginação do horror e do grotesco em sua obra, em que o feio, o terrível, o estranho e as dualidades (visível/oculto; sagrado/profano; natural/artificial; humano/animal; real/fantástico etc.) incorporam-se a esse contexto. Além dessa fusão de elementos considerados antagônicos ou contrários, Wolfgang Kayser (2009) posiciona o grotesco em oposição ao pensamento sistemático e racional, pois, enquanto o racionalismo busca encontrar sentido e ordem nos fenômenos, o grotesco é um elemento enquadrado entre as oposições, como entre caos e a desordem.

Nesse sentido, o grotesco vai desafiar a lógica e a razão, criando um ambiente de absurdo e incongruência – o que pode ser presenciado tanto nas atitudes atípicas de Joseph Walser

(protagonista da obra de Tavares) quanto no encontro de António Jorge da Silva (protagonista da obra de Mãe) com uma estranha máquina metafísica. Por ser um elemento que não pode ser explicado de forma racional e sistemática, Kayser (2009) afirma que o grotesco pode favorecer a compreensão da realidade e de seus sistemas porque, ao representar a complexidade do mundo pelo viés lúdico, favorece o questionamento das estruturas convencionais e das relações de poder existentes.

Bakhtin (2010) realizou igualmente um esforço no sentido de conceituar o grotesco na literatura, creditando-o a um fenômeno associado à transformação e à indefinição – ou seja, à penumbra, algo entremente, como o estágio entre o nascimento e a morte. Teotônio (2018) frisa que o grotesco se caracteriza, a partir disso, por sua ambivalência, expressando tanto o antigo quanto o novo, o princípio e o fim da metamorfose. Indo além, Nestarez (2022) aponta para o vínculo entre o grotesco e o belo denunciado por Victor Hugo (2007), em que a disformidade se une à sublimidade para provocar a imaginação pitoresca – incluindo o riso e o extravagante. Observa, também, como o grotesco pode transparecer mesmo sem ser manifestado no texto – como em muitas das histórias do autor H. P. Lovecraft, que evocam o grotesco a partir da oclusão (ou seja, da omissão proposital que instiga a imaginação do leitor ao ápice da sensação estética do horror).

Isso posto, é possível afirmar que a literatura serve e muitas vezes serviu como inspiração às ciências e às análises culturais, no que muitos autores produzem obras com o intuito de instigar a reflexão crítica acerca de um determinado sistema, visando desencadear melhorias em suas estruturas sociais, políticas e econômicas. Os utopistas tentam, a partir disso, que seus projetos literários sejam encarados como forma de contribuição para o aperfeiçoamento do homem e do mundo.

Muitos podem ser os recursos adotados para alcançar essa força crítica na narrativa. A utopia literária, por exemplo, se relaciona explicitamente com a sátira (ROCHA, 2006), enquanto as distopias vão conversar intimamente com o grotesco para produzir o apelo reflexivo. Ao expor a hipocrisia, o absurdo e as injustiças da sociedade por diferentes vieses, esses elementos incentivam o leitor a pensar criticamente sobre o seu entorno. Dentro disso, a incorporação do grotesco na forma do absurdo, do feio e do questionamento da realidade estabelecida é uma indicação importante, embora insuficiente, para conceituar uma distopia.

A compreensão do desenvolvimento das distopias como manifestação literária é favorecida pelo contexto histórico que deu origem ao seu surgimento, ao que Claeys (2017)

aponta que o termo *distopia* foi cunhado em 1747, quando era grafado como *dustopia*. Em 1748, a palavra *distopia* foi redefinida com o sentido de “um país infeliz”. Quase um século após, John Stuart Mill viria a popularizar o conceito em um discurso de 1868, ao se referir aos proponentes da política britânica atuantes na Irlanda como *cacotópicos* ou *distópicos*. Foi somente ao final do século 20, assim, que o termo ganhou uso significativo, principalmente na literatura, sendo que os críticos das últimas décadas consideram a *distopia*, tal qual a *utopia*, como subgênero da ficção científica.

Firmar essa definição sobre o gênero literário *distópico* é algo problemático, de acordo com Claeys (2017), devido à imensa variação de conceitos e subgêneros agregados, sendo que a aceitação geral é a de que sua origem pertença ao mesmo conjunto de problemas que desenharam a tradição utópica. Quando a literatura utópica ganhou popularidade ao final do século 19, as *distopias* ganharam maior vigor, reagindo ao conservadorismo utópico. Contudo, a proximidade de traços entre os formatos utópicos e *distópicos* conduz a divergências de definição, de modo que, enquanto algumas *distopias* são *antiutópicas* – ou seja, rejeitam todas as formas de utopismo, outras rejeitam apenas algumas variedades, sendo necessário proceder a uma revisão cronológica das abordagens do gênero para compreender plenamente o seu desenvolvimento.

Em 1950, por exemplo, a *distopia* era descrita em termos de uma “*utopia negativa*”, que satirizava a promessa de um futuro melhor em uma projeção pessimista, relacionando o formato da sociedade *distópica* diretamente ao totalitarismo. Na década seguinte, 1960, veio a primeira onda de produções de literatura *distópica*, agora delineadas como *antiutópicas* e seus vários termos agregados (*utopias-reversas*, *utopias-negativas*, *utopias-invertidas*, *utopias-regressivas*, *cacotopias*, *distopias*, *não-utopias*, *utopias-satíricas*, *utopias-sujas*, *pseudoutopias*, *semiutopias* etc.). Tais ramificações *distópicas* poderiam ser classificadas em três grandes grupos: *antitotalitaristas*, *antitecnológicas* e *satíricas*, permitindo variantes que recorressem a uma combinação entre os três (CLAEYS, 2017).

Nesse mesmo período, entre as décadas de 1960-70, predominava a busca pelo sublime e/ou a aproximação com o belo que, de acordo com Roger Scruton (2013), estaria relacionada à profundidade de valor e à transcendência emocional. Por outro lado, a ausência de valores ou dessa busca pela beleza resultaria na preponderância do utilitarismo e do supérfluo, conduzindo a um apelo à praticidade, à individualidade e à velocidade, favorecendo uma geração cultural imediatista e “um ambiente inóspito ao planejamento, ao investimento e ao armazenamento de longo prazo”, como afirma Bauman (2008, p. 45). Assim sendo, em 1970 as *distopias* também

passam a ser associadas a uma crítica ao tecnicismo e aos valores instrumentais exacerbados (CLAEYS, 2017).

Será a partir de 1980 em diante que os críticos começarão a distinguir melhor as *distopias* das *antiutopias*, firmando a distopia como uma *utopia-negativa* – ou seja, uma sociedade não existente mas bem detalhada e alocada em um espaço e momento temporal que sirvam para situar o leitor em relação ao momento que em que ele viveu, permitindo a comparação entre sua realidade e a da distopia; a *antiutopia*, por sua vez, seria a crítica ao utopianismo de algumas *eutopias* em particular (no sentido de que as utopias de gerações anteriores são normalmente vistas como *antiutopias* pelas gerações futuras). Para sintetizar, Claeys (2010) informa que praticamente todas as distopias criticam a tradição utópica, mas muitas utopias também o fazem, de modo que isso não implica dizer que todos os livros que se oponham à utopia sejam antiutópicos ou distópicos, ou mesmo que serão necessariamente contrários a todos os tipos de utopia. Assim sendo, a *Utopia* de More poderia ser considerada, na atualidade, como distópica, realçando o dinamismo que existe entre o binômio utopia/distopia.

Como prenúncio da opressão e dos mecanismos de controle que estariam por vir nesse período, Jeremy Bentham (2008) havia apresentado os leitores com *O Panóptico* (1785), que é frequentemente citado para exemplificar como a vigilância constante pode ser usada para controlar a sociedade. Como tal, o panóptico pode ser visto como oposto à tradição utópica (onde a liberdade individual é valorizada e respeitada), sugerindo a possibilidade de um sistema onde os indivíduos são constantemente vigiados e controlados em nome de uma suposta ordem social, como defende Foucault (2013b) – que cita o panóptico como exemplo de um poder disciplinar em que a figura de poder é desconhecida, predominando a sensação de vigilância constante (algo similar ao que acontece nas redes sociais). Essas últimas, como subproduto da globalização e da sociedade pós-moderna, não deixam de configurar um meio de controle muito assemelhado ao que se passa em obras como *1984*, de George Orwell (publicada em 1949), e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (publicada em 1932), classificadas como distopias. Outras características da contemporaneidade, nas obras distópicas, seriam a supervalorização do presente, a percepção fragmentada, as relações voláteis e a invasão de privacidade.

Importante contextualização para o entendimento do binômio utopia/distopia na atualidade é a ponderação de Buescu (2017) sobre os diferentes caminhos tomados pelo pensamento utópico no texto literário: o da estabilidade (que recorre à estética da utopia como programa) e o da transformação (que opera a partir do impulso do pensamento utópico). A partir

disso, as obras aqui analisadas foram comparadas a fim de elucidar esses possíveis vieses pelos quais o pensamento utópico pode ser trabalhado em uma obra (apelando à estabilidade ou à transformação), focando também em identificar os contornos do absurdo e do insólito ficcionais ao retratar o fascínio que as máquinas exercem sobre o homem – em especial diante do medo e do horror à morte.

Liv A expressão de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe

Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe vêm conquistando uma façanha para poucos – a consagração no meio literário ainda em vida, com um atestado de competência que veio de ninguém menos que José Saramago – um dos grandes nomes da literatura, considerado responsável pelo reconhecimento internacional das prosas em língua portuguesa. Ainda assim, e embora as análises críticas e acadêmicas sobre tais autores já somem, separadamente, na casa de milhares, até o momento da produção desta análise não era possível encontrar entrevistas ou outros formatos de mídia que apresentassem os escritores Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe em diálogo – o que, com o decorrer das investigações sobre as obras, inquietudes e contemplações desses autores, gera uma impressão minimamente curiosa, ainda mais à medida que as muitas similaridades entre eles ganham destaque no decorrer da pesquisa.

Apesar de sua fama recente, Gonçalo M. Tavares tem mais de 40 obras publicadas e já angariou importantes prêmios, como o *José Saramago, LER/Millennium BCP, Branquinho da Fonseca*, entre outros. Seus livros fomentaram a origem de peças de teatro, óperas, vídeos e outros formatos artísticos baseados em suas histórias, contando com cerca de 450 traduções em 40 línguas e edições em 54 países. Angolano de nascimento, Gonçalo foi criado pela família na cidade de Aveiro, em Portugal, onde se instalaram após o fim da guerra colonial (GONÇALO, 2009).

Gonçalo começou a escrever cedo, aos 12 anos, mas só publicou depois dos 30 – o que poderia justificar a maturidade alcançada pelos livros d’*O Reino*, suas primeiras obras. Esse fato não foi, contudo, resultado de um planejamento, e sim devido, segundo ele, mais à necessidade de afirmar seu apreço pelo desenvolvimento da leitura e pela continuidade da produção escrita do que pela publicação, em si. Apesar disso, o autor alcançou vasta bibliografia e, embora seja notável que haja títulos similares e passíveis de agrupamento (como os vários

livros dedicados a personagens, a exemplo d'*O Senhor Walser*), Gonçalo não enxerga uma unidade no que escreve, dizendo que “há até mesmo livros que seriam inimigos, como animais que brigam entre si” (TV BRASIL, 2018). Desse modo, e embora o autor afirme não ser apegado a uma temática específica, suas produções são frequentemente relacionadas ao animalesco e às diferentes facetas do comportamento humano – como a ansiedade e o medo.

Ainda sobre a produção escrita, Gonçalo não acredita ser possível ensinar alguém a escrever, mas sim a ler, de modo que um bom leitor poderá, posteriormente, ser capaz de escrever (TV BRASIL, 2018). Nesse sentido, ainda que nem todo leitor venha a desabrochar na escrita, não há bom escritor que, para Gonçalo, não seja também um bom leitor. Ademais, o autor avalia que saber ler é saber escrever nas entrelinhas, criar anotações mentais – ou mesmo escrever nas “bordas brancas” dos livros. Ou seja, ler é um ato que envolve encontrar a informação nos espaços em branco, nos espaços que estão nessas entrelinhas.

Igualmente plural, seu conterrâneo Valter Hugo Mãe é artista plástico, cantor e apresentador, tendo passado a infância com sua família em Paços de Ferreira, Portugal. Apesar de formado em Direito, as atividades de Mãe no mercado editorial são vastas, sendo editor e cofundador da *Quasi Edições* – pela qual publicou obras de autores como Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Ferreira Gullar e Manoel de Barros, dentre outros – e fundador da editora *Objecto Cardíaco*, além de pós-graduado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, com mais de 40 publicações em diferentes gêneros literários (MÃE, 2004-2020; PÚBLICO, 2006; THOMÉ, L.; MASTALIR, M., 2016).

Tanto Mãe quanto Tavares parecem contrários ao formalismo, sendo que Gonçalo evita a distinção de gêneros e a pré-formatação dos textos, afirmando que a literatura parece ser “muito conservadora” em relação a outras expressões artísticas; Valter Hugo Mãe demonstra essa mesma “rebeldia” em relação à limitação da forma, explorando em sua *tetralogia das minúsculas*, da qual faz parte a obra *a máquina de fazer espanhóis*, a liberdade de ignorar letrar capitais e novas convenções gramaticais. Essa resistência se dá, para Gonçalo, por acreditar que tais definições limitem a criatividade e a fluidez do processo da escrita (SEMPRE UM PAPO, 2018).

É possível divisar essa e tantas outras proximidades entre Valter e Gonçalo desde a época e ambiente de nascimento de ambos (Gonçalo nasceu em agosto de 1970 na capital angolana, Luanda; Valter veio ao mundo em Saurimo, também na Angola, em setembro de 1971) – ao que, se fosse possível imaginar uma situação hipotética na qual as jornadas de

Tavares e Mãe se cruzassem em algum ponto do passado (precisamente na infância, quando foram conduzidos a Portugal), quiçá seriam observados dois garotos reflexivos contestando a ordem das coisas e esboçando um rascunho com o que viria a ser a primeira tetralogia publicada por Tavares (*O Reino*, em 2003), e *o nosso reino*, de Mãe – o primeiro de seus romances, com o qual iniciou a *tetralogia das minúsculas*, publicado em 2004.

As semelhanças entre ambos serão curiosamente reforçadas pelos títulos dessas primeiras publicações. A começar pela coletânea *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares, que é formada pelos seguintes títulos:

- a) *Um Homem: Klaus Klump*;
- b) *A Máquina de Joseph Walser*;
- c) *Jerusalém*; e
- d) *Aprender a Rezar na Era da Técnica*.

Já a *tetralogia das minúsculas*, de Mãe (cujo epíteto justifica a grafia aqui adotada), é composta por:

- a) *o nosso reino*;
- b) *o remorso de baltazar serapião*;
- c) *o apocalipse dos trabalhadores*; e
- d) *a máquina de fazer espanhóis*.

Observa-se, pelas temáticas, a tendência para a crítica apresentada por ambos em narrativas que resvalam eventos históricos e o ensaísmo; além disso, é notável a semelhança entre os títulos das obras, denunciada pelos pares:

- a) *O Reino / o nosso reino*;
- b) *Um Homem: Klaus Klump / o remorso de baltazar serapião*;
- c) *A Máquina de Joseph Walser / a máquina de fazer espanhóis*; e
- d) *Aprender a Rezar na Era da Técnica / o apocalipse dos trabalhadores*.

Se tais apontamentos não forem suficientes para sanar o parâmetro da coincidência, há ainda o fato de que tanto uma quanto a outra coleção angariou o *Prêmio Literário José Saramago*, confiado a uma de suas obras (*Jerusalém*, de Gonçalo, e *o remorso de baltazar serapião*, de Mãe) – o que, por si só, parece justificar a importância de um estudo.

Para além disso, tais autores adejam domínios de grande interesse para os debates literários, envolvendo aspectos como a desumanização, a distopia, o sublime, a moralidade e a

construção de um texto literário capaz de produzir inquietações e reflexões críticas a partir da observação do mundo contemporâneo.

Tais elementos evidenciam Valter Hugo Mãe e Gonçalo M. Tavares como autores de grande importância na atualidade – não somente pelo número crescente de suas publicações e das produções acadêmicas que citam suas obras, como também pelos vários prêmios e reconhecimentos no meio literário. Diante disso, as obras analisadas serão apresentadas com o objetivo de destacar a interação homem-máquina e os elementos que representam o binômio das utopias/distopias literárias no século 21.

A metodologia analítica envolveu tanto a micro quanto a macroanálise dos elementos narrativos, cuja sistemática será idêntica para os dois primeiros capítulos deste trabalho (iniciando pela investigação de *A Máquina de Joseph Walser*, seguida de *a máquina de fazer espanhóis*):

- a) Início do capítulo analítico: ambientação e realidade ficcional / intratextualidade (considerando a macroestrutura à qual cada obra pertence – tetralogia do *Reino* e das *minúsculas*);
- b) Primeiro subtópico do capítulo analítico: considerações sobre estilo e linguagem do autor, bem como de suas intencionalidades a partir da composição de suas produções;
- c) Segundo subtópico do capítulo analítico: elementos narrativos de cada obra na seguinte ordem – (i) enredo; (ii) protagonista; (iii) espaço e tempo narrativos; e (iv) tipologia e textualidade / intencionalidade e intertextualidade.

Ao final dos capítulos que examinam as obras, na terceira e última parte, as narrativas são comparadas entre si e diante de três contextos: (i) da figuração das máquinas em cada enredo; (ii) dos pontos de vista, conflitos e ações dos protagonistas; e (iii) das similaridades e divergências entre os enredos, considerando a intencionalidade de cada autor.

1 A MÁQUINA NO HOMEM: DISTOPIA E DESUMANIZAÇÃO

A máquina com que Gonçalo M. Tavares nos instiga em seus *Livros Pretos*¹³ não é o computador – tampouco é uma máquina de tecnologia avançada ou futurística. Essa máquina tavariana se apresenta, no contorno das tramas d’*O Reino*, muito mais próxima de um símbolo alquímico do que de um sistema concreto de engrenagens; alquímico porque o é tão abstrato quanto a real possibilidade de se converter metais em ouro – em que as coisas metálicas representam o esforço da humanidade por alcançar a “transcendência dourada”; ou seja, é uma referência à técnica e aos limites da inventividade humana, e mesmo um exercício para compreender o momento em que a exacerbação lógica ultrapassa a humanidade, convergindo para o desumano.

Considerando que *O Reino* é composto por quatro obras que se complementam para compor um cenário mais complexo de crítica à violência, ao totalitarismo e à postura de indiferença frente à gravidade desses temas, a leitura de *A Máquina de Joseph Walser* é amplificada pelo conjunto, cujo universo é estendido com a publicação dos onze volumes que compõem a coleção *O Bairro* – em que cada livro se dedica a um personagem específico d’*O Reino*. Entende-se que a realização de uma leitura isolada da obra implicaria na perda da menção às nuances intratextuais presentes na ficção de Gonçalo. Antes de proceder ao entendimento do protagonista Walser em sua narrativa, portanto, proceder-se-á a uma introdução da tetralogia dos *Livros Pretos*, de modo a melhor compreender a visão do autor e sua discursividade.

O primeiro aspecto relevante a considerar em *O Reino* é o caráter distópico presente em seus tomos, cujo ambiente é caracterizado por imagens que evocam escuridão, loucura, vícios e abuso de autoridade, num retrato que denuncia doenças físicas, mentais e sociais. Essa visão se enquadra no que Booker (1994a) caracteriza como discussão comum às obras distópicas, abarcando narrativas com viés filosófico e críticas culturais. Tal entendimento é reforçado pelo fato de que o universo apresentado por Gonçalo apresenta atmosfera com referências a um período bastante conhecido da história: a Primeira e a Segunda Grande Guerras, configurando uma denúncia acerca das consequências funestas que acometem uma sociedade e seus

¹³ Apelido com que leitores e pesquisadores passaram a designar os livros da tetralogia *O Reino*, inicialmente impressos em capas de cor negra e sem qualquer adorno, cujos títulos, em ordem de publicação, foram: *Um Homem: Klaus Klump*; *A Máquina de Joseph Walser*; *Jerusalém*; e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*.

indivíduos quando um plano utópico é colocado em ação em nome de um progresso arquitetado por uma minoria – o que, no caso de *O Reino*, reside em ideais técnico-cientificistas. Ao imbuir tais reflexões no período de guerra e pós-guerra, Gonçalo estaria apontando para a falência dos ideais utópicos no âmbito dos projetos sociais e políticos do século 20, no sentido de que Furão (2013) argumenta que *O Reino* apresenta críticas às mesmas problemáticas retratadas na utopia *Admirável Mundo Novo*, de Huxley (2014).

A partir disso, e em concordância com o entendimento de Furão, o conceito de biopoder proposto por Foucault em *Nascimento da Biopolítica* (2008) e em *Vigiar e Punir* (2013b) é fundamental para compreender algumas das situações apresentadas na tetralogia, em que são evidenciadas as relações de poder em detrimento de uma força econômica e/ou produtiva – como a relação do protagonista Walser com seu chefe, o encarregado Klober, no chão de fábrica. Os termos a que Foucault recorre para explicar a mecânica desse poder envolvem a redoma política e econômica, com estratégias de relações de força sustentada por meio de dispositivos e da disciplina – daí o panóptico de Bentham, como citado anteriormente, servir como referência-base para essa comparação.

A leitura de *O Reino*, em conjunto, perfaz uma reflexão sobre os efeitos dessas mecânicas de poder, considerando tanto as formações discursivas quanto os valores por elas produzidos, o que é demonstrado nas situações com que os protagonistas desse universo (Klaus Klump, Joseph Walser, Mylia Busbeck e Lenz Buchmann) são confrontados. Aliando-se, a tal contexto, a análise das dinâmicas de poder apresentadas por Foucault, é possível perceber como o corpo, ao longo das narrativas, é sujeitado a forças externas por mecanismos de controle que, por vezes, partem do próprio sujeito, que atua como engrenagem de um sistema perpetrado sem maior contestação – o que é especialmente realçado pelo comportamento inerte de Walser.

Pela análise de Eiras (2020), há um fascínio exercido pelas máquinas que perpassa todo o universo de *O Reino*, o que estaria mais relacionado a um poder promovido pela força mecânica do que pela informação. Tal potência deteria a capacidade para definir o bem e o mal, alterando o estado das coisas:

A técnica e a forma de cada coisa não são elementos com quem possas fazer tranquilamente amizade. Uma lâmina tem a maldade que a sua velocidade tem. É tudo uma questão de velocidade, de acelerações. A lâmina boa, se entrar rapidamente, fará estragos no corpo. (EIRAS, 2020, p. 134).

Essa fala de Eiras esclarece que a técnica perfaz, em si mesma, uma constituição neutra, podendo ser empregada contra ou a favor de um propósito, figurando como uma das possíveis

intenções de discussão por trás do que Gonçalo representa na interação entre as máquinas e os personagens de seus *Livros Pretos*.

No enredo que perpassa as obras da tetralogia, Gonçalo deixa transparecer essa preocupação óbvia com o domínio da técnica e seu desdobramento – mas isso não por conta da técnica como instrumento, em si (pois seus benefícios são inegáveis), e sim pela alienação daqueles que a reproduzem. Afinal, "o mal surge a qualquer momento, em qualquer lugar, em qualquer pessoa", como o autor afirma em entrevista ao *Estadão* (GONÇALVES Filho, 2006).

Gonçalo aponta que esse desejo inconsciente pelo mal e pela violência é latente, cabendo aos indivíduos domá-lo. Na mesma linha de pensamento – e desde a conferência proferida por Edmund Husserl, em 1935, sobre a crise dos fundamentos e métodos das ciências –, existe uma preocupação crescente acerca de como beneficiar-se da evolução da técnica e, ao mesmo tempo, preservar a natureza e as relações humanas, desembocando nos preceitos das práticas sustentáveis. De acordo com Abbagnano (2007, p. 940):

[...] pode-se recorrer a uma contratécnica, que seria uma Técnica (ou um conjunto de Técnicas) capaz de contrabalançar ou de corrigir os efeitos devastadores da Técnica: seus meios seriam suficientemente potentes para diminuir (senão equilibrar) os efeitos da devastação.

Essa devastação estaria relacionada tanto ao nosso ambiente quanto a aspectos morais, políticos e humanos, que "costumam ser considerados como constituintes do fenômeno da alienação" (ABBAGNANO, 2007, p. 940). Apesar disso a técnica é, desde sua origem até seu aprimoramento, instrumento indispensável à sobrevivência humana, e uma palavra-chave que atua como elo entre alguns símbolos importantes da modernidade e seus desdobramentos (como as máquinas, a organização, a razão, a utopia, o cenário urbano e, quando em excesso, a alienação e a busca por uma antítese – nesse caso, a sustentabilidade).

Em sua relação com a promessa do pós-moderno, a técnica assume uma face nebulosa e mortificante, tornando-se mesmo a temática favorita dos “profetas da decadência” – os quais tecem, ainda antes da Segunda Guerra, um diagnóstico soturno, mas incrivelmente acurado, sobre a sociedade dominada pela técnica: “um mundo onde a quantidade tomou o lugar da qualidade e onde o culto dos valores do espírito foi substituído pelo culto dos valores instrumentais” (ABBAGNANO, 2007, p. 940). Se o postulado soa familiar é porque o maquinismo foi alvo de discussão ainda mais ferrenha no período pós-guerra, atrelando a busca pela razão à raiz que alimentou excessivamente o caule daninho – e que melhor estaria se podado à moda antiga, ou seja, por meio das atividades manuais. É então que Husserl (2012)

vem em resgate da “Razão Autêntica”, pura, que estaria sendo contaminada pela força do utilitarismo – argumento que será bastante retomado pelos que criticam a tecnocracia.

Esse desejo utópico de voltar a uma era em que a produção artesanal predominava é, inclusive, paradoxalmente contrastante com a utopia de Bacon (quicá sua distopia?), na qual a *Nova Atlântida* é tingida com ares de uma cidade que alcançou a perfeição técnica em seu mais amplo sentido (BACON, 1999). Mas será que essa perfeição baconiana resistiria à sobrecarga de trabalho que sacrifica a saúde em pagamento ao conforto que se conquista?

Seja qual for a resposta, a técnica é inevitável. É pelo desenvolvimento da técnica que o homem constrói suas primeiras ferramentas, favorecendo sua sobrevivência e processo evolutivo. Com a técnica, são desenvolvidos recursos que promovem conforto e melhoria na qualidade de vida, facilitando, agilizando e automatizando processos que antes seriam morosos ou impossíveis. Essa automatização está relacionada, por sua vez, ao desejo de maximizar a força produtiva, uma tentativa de reduzir a jornada do plantio sem diminuir o resultado da colheita. As máquinas e os autômatos, nesse contexto, foram criados para trabalhar e servir – não à toa referimo-nos a alguns deles como “utilidade doméstica”.

Mas as máquinas, como símbolo, não podem ser reduzidas ao estigma escravizante de Capek. Em realidade, esse é um constructo tão presente no imaginário que suas alegorias resistem ao tempo, aparecendo nos mais diversos períodos e estilos de produção artística. Como bem observa Iannace (2016), há uma singularidade entre a forma como alguns autores inscrevem a máquina em seus contos, sendo comum apresentá-la como prolongamento do organismo humano, ou como elemento que conduz a efeitos contraditórios:

Não resta dúvida de que as máquinas inscritas em Veiga e em Saramago singularizam-se. Personificam fenômenos estranhos que incidem sobre o homem. Dinamizam-se e se pacificam. Obscurecem-se e se dissipam como a morte. (IANNACE, 2016, p. 75).

No conto *Embargo*, José Saramago aproxima o personagem do veículo que dirige a ponto de, em alguns momentos, ser perceptível uma fusão entre eles; em *A Máquina Extraviada*, de Veiga, as pessoas adquirem uma admiração crescente e mística por um maquinário que surge repentinamente na cidade, dispensando atenção contínua mesmo após um incidente que deixa um dos moradores aleijado (SARAMAGO, 1998; VEIGA, 2000). De forma análoga, em *A Máquina de Joseph Walser* o protagonista cria uma conexão profunda com a máquina que opera em suas atividades fabris, desenvolvendo uma relação difusa à medida que transfere a ela o seu senso de existência, perdendo-se no misto de encanto e temor que ela lhe causa (pois há, no passado dessa máquina, um acidente fatal) – até que, eventualmente, num

breve deslize se vê decepado. Apesar disso, Walser não adquire rancor pela máquina, pelo contrário: “gostaria de voltar à sua máquina, mas algo concreto, material, o impedia: a simples falta de um dedo” (TAVARES, 2010, p. 84).

Quem desenvolve admiração semelhante por uma máquina fatal é o oficial do conto *Na Colônia Penal*, um dos mais estimados de Kafka – operação que realiza com grande zelo, “seja porque era um adepto especial do aparelho, seja porque não podia, por outras razões, confiar essa tarefa a mais ninguém” (KAFKA, 2011, p. 41). Essa máquina punitiva é utilizada, no conto, para castigar os que são condenados, tatuando as sentenças a frio com suas agulhas afiadas, ao que vai executando-os lentamente. Hugo Mãe, por sua vez, aborda a máquina, em *a máquina de fazer espanhóis*, de forma igualmente medonha, retratando-a como algo misterioso e obscuro, operada por cientistas que dela se utilizam para vasculhar a consciência antes da morte.

É possível, neste momento, separar a interpretação da máquina em duas vertentes: (i) a da máquina vista como símbolo, conceito ou abstração; e (ii) a máquina física, construída ou materializada. Indo pelo primeiro caminho, a máquina pode simbolizar poder construtivo; organismo; potência; ausência de vida; fabulação. Quando há emprego do amor, essa máquina abstrata adentra os mistérios da criação, transformando-se em “uma máquina destinada a criar deuses” – podendo ser, em outro sentido, o casulo que abriga a alma, o “espectro na máquina” (ABBAGNANO, p. 33 e p. 48). Mas, enquanto objeto concreto, as máquinas não têm entelêquia nem intelecto, são instrumentos pré-programados; modelagens; ferramentas; instrumentos; simulacros. Um bom exemplo está no conto *A usina atrás do morro*, de Veiga: “Essas máquinas eram uma verdadeira praga. Ninguém podia mais sair à rua sem a precaução [...] para se defender dos motociclistas, que pareciam se divertir atropelando pessoas distraídas.” (VEIGA, 2018, p. 55).

Em *A Máquina de Joseph Walser*, tanto a máquina abstrata quanto a máquina material estão presentes, representadas, de forma concreta, por um conglomerado industrial que é retroalimentado pelos eventos de guerra e, metaforicamente, pelas atitudes mecânicas e programáticas do protagonista. Essa relação entre os personagens e as máquinas compõe um elemento fundamental na obra de Tavares, pois denuncia a complacência do indivíduo diante da falta de envolvimento com seu ambiente – o que pode ser observado em sociedades dominadas pelo totalitarismo, cuja estrutura, de acordo com Arendt (2012), é favorecida pelo isolamento e pelo enfraquecimento das relações sociais, atitudes normalmente promovidas por aqueles que se declaram neutros ou politicamente indiferentes (como Walser).

Essa interação entre as obras literárias e as problemáticas das diferentes realidades político-culturais permite expandir a função da literatura, que vai de um produto da expressão artística a um instrumento reflexivo que favorece a compreensão da organização do imbricado social em seus mais diversos níveis de complexidade, passando a ser vista como "um espelho da realidade, no qual se reconhecem os desejos, os anseios, os conflitos e as misérias que compõem a humanidade" (PAVLOSKI, 2014, p. 38). Gonçalo M. Tavares vem, nesse sentido, se destacando por desenvolver enredos com discussões altamente relevantes acerca do indivíduo no entrelaçado tecno-político do século 21, tangenciando temáticas como o totalitarismo, a construção identitária, o conceito de fronteiras e a relação dos corpos com os espaços que ocupam.

1.1 A visão crítica de Gonçalo M. Tavares

A produção de Gonçalo Tavares abrange diversos gêneros, variando desde a poesia até romances e contos, além de experimentações. A título de ilustração, cabe destacar o *Livro da dança* [2001], sua primeira obra, que é um livro de poesias; a tetralogia d'*O Reino*, que engloba quatro romances; o *Histórias falsas* [2005], livro de contos filosóficos; *Uma viagem à Índia* [2010], epopeia contemporânea que dialoga diretamente com *Os Lusíadas* [1572], de Camões; *Os velhos também querem viver* [2014], definido pelo próprio autor como uma novela-poema; *Short Movies* [2011], vinculado à questão do cinema e da narrativa visual; *Breves notas sobre Literatura-Bloom* [2018], composto por ensaios; *Investigações. Novalis* [2002], que explora a poesia como método de investigação; a série *O Bairro*, constituída por dez volumes de romances-ensaios; e *Biblioteca* [2004] – praticamente um catálogo enciclopédico no qual alude a 296 autores que o influenciaram (MOREIRA, 2021).

A ligação entre o movimento, o corpo e a construção textual são alguns dos aspectos mais marcantes da produção de Gonçalo, pois ele defende que a poesia pode ser um meio de investigação e obtenção de conhecimento, cujas possibilidades seriam praticamente infinitas (GASTÃO, 2002). A produção textual do escritor é tão intensa que, desde o lançamento do seu primeiro livro, em 2001, houve em torno de mais 45 livros publicados. Há um hiato, entretanto, entre o primeiro impulso da publicação e a sua entrada definitiva no mercado literário.

Gonçalo Tavares teve a oportunidade de pensar a sua primeira publicação aos 20 anos de idade, quando enviou um romance para António Lobo Antunes, recebendo um retorno positivo do aclamado escritor português (PINTO, 2018). Postergou sua entrada no mercado editorial, contudo, por mais onze anos – e essa escolha muito revela sobre a personalidade e maturidade de Tavares, a quem já apelidaram “Kafka português” (TRIGO, 2014). A resposta para o que motivou Gonçalo a essa paciente espera consta em mais de uma entrevista, nas quais explica não somente seu apreço pela leitura, como também a intuição que o conduziu a buscar o contato com os clássicos, contaminando-o com uma “febre de ler, ler e escrever” (Pinto, 2018, p. 170), para só aos 29 anos voltar a cogitar a possibilidade da publicação.

E é assim que Gonçalo atesta seu fascínio pelo silêncio circunscrito ao ato da leitura – apontando a literatura como um material que tem por objetivo provocar a lucidez, creditando sua função primária ao estímulo do pensamento: “os livros devem provocar reflexão e tento não abdicar disso. O prazer é fundamental, mas eu tento que seja um prazer que o obriga a parar a pensar. Entendo a literatura como lugar de paragem” (VEJA, 2011). Para atingir esse propósito, o autor explica que a literatura recorre, por vezes, a formas surpreendentes de linguagem, forçando o leitor a desenvolver uma leitura mais lenta e ponderada – nem por isso excluindo o prazer da leitura. Ele reforça, ainda, que alguns textos serão mais voltados para o deleite, enquanto outros possuirão maior ênfase na reflexão, afirmando:

Não tenho a ilusão de que a literatura pode revelar algo no sentido de descobrir um segredo. Não é possível dizer: 'Ah, com esse livro descubra o truque da espécie humana'. Um livro não é como a resposta a uma conta matemática ou uma charada. O que eu pretendo com os livros é pelo menos perceber melhor o funcionamento do ser humano. Eu gostaria que quem lesse os livros ficasse mais lúcido. (FROTA, 2009).

O livro não serviria, nesse sentido, para promover emoções frívolas e fugazes, como ocorre amiúde nas produções audiovisuais. Para Gonçalo, o impacto e as emoções, por meio da escrita, traduzem-se mediante um processo diferenciado, e que ele defende como sendo superior ao da emoção quando evocada pela mídia televisiva – a qual recorre a recursos apelativos como eventos trágicos e doenças, com o agravante de expor situações chocantes de modo superficial, como se fossem corriqueiras, alternando-as bruscamente para outras notícias que, muitas vezes, amenizam a gravidade do que havia sido apresentado como dramático – o que é, em sua visão, um entretenimento perigoso (TV BRASIL, 2018). Assim sendo, a emoção deveria ser tratada com cuidado, à revelia da vulgarização.

É contra essa banalização que Gonçalo adverte sobre o “mau jornalismo”, o qual costuma vir acompanhado de redundâncias – como a de um exemplo absurdo que ele mesmo

presenciou: a fotografia de um homem ao lado de uma criança legendada com a frase "um homem e uma criança" (SEMPRE UM PAPO, 2018). Contrapondo-se a esse tipo de exposição, Gonçalo estuda imagens com a intenção de gerar releituras e construções narrativas a partir do elemento visual, com o interesse de deslocar a obviedade para criar uma relação entre a imagem e sua legenda, favorecendo a construção narrativa. Daí advém um de seus maiores intentos, uma vez que a Gonçalo não interessam “poder e riqueza”, mas tão somente aproveitar esse potencial que a leitura tem (de proporcionar imagens) para melhor influenciar as pessoas ao estímulo da literatura (PINTO, 2018, p. 171).

Por conta disso, é um contraste curioso que a matemática e o raciocínio lógico tenham desde cedo interessado a Gonçalo, levando-o a equiparar o encadeamento textual a uma produção lógica. Paradoxalmente, é a quebra dessa construção lógica que conduz à ambiguidade e às múltiplas possibilidades de interpretação, abrindo espaço para a releitura e a intertextualidade. A ideia da leitura como fase prévia à escrita é, nesse sentido, um tema marcante que Gonçalo apresenta em sua obra *Atlas do Corpo e da Imaginação* – um ensaio em que condiciona o ato de pensar à fala e ao pensamento do outro: "depois de tu pensares, eu tenho mais armas para continuar a pensar, eis um fato que deve merecer agradecimento". Desse modo, a reflexão, algo tão importante na literatura para Gonçalo, é construída a partir de outros pensamentos, formando uma conjunção de diálogos na composição de um grande intertexto – que ele usa como recurso, de acordo com Santana (2017), para criar textos híbridos entre ensaio e ficção.

Gonçalo Tavares subverte, a partir disso, o pensamento de que seja necessário optar por um determinado gênero literário, recorrendo aos gêneros para dialogar com eles, reinventando-os¹⁴. Para criar suas obras, Tavares considera a leitura como parte essencial e fundamental da escrita, citando também o cinema, o teatro e a arte contemporânea como possibilidades formativas, mas incapazes de superar a literatura como fonte. A partir da análise de Santana (2017), Gonçalo procede a uma autoficcionalização à moda borgesiana, originando sua obra *Biblioteca* – a qual remete, indubitavelmente, à *Babel*¹⁵ de Borges, funcionando como

¹⁴ O plano poético de Gonçalo M. Tavares se ramifica, basicamente, por cinco grandes grupos: romances, contos, poesias, ensaios e drama (SANTANA, 2017).

¹⁵ Ao considerar a estrutura da biblioteca de Babel no conto do autor Jorge Luís Borges, evidencia-se o conceito de replicação, de infinitude, de resignificação do conhecimento, de rede de comunicação, de integração e de unidade – conceitos associados à ideia de intertextualidade. Ao mesmo tempo, contudo, percebe-se que a informação, embora esteja disponível em sua totalidade, tem acesso limitado pela disponibilidade de tempo, construindo, a partir disso, uma discussão relativa a tempo e espaço.

comprovação de sua mitologia autoral –, composta por breves narrativas que dialogam com as características poéticas dos autores referenciados por Tavares.

A leitura se mostra, a partir disso, um elemento de extrema importância na produção de Gonçalo, que da literatura se apropria como combustível para a continuidade de sua produção – algo condizente com o que T. S. Eliot (1989) aponta no sentido de que a reflexão produz novos ângulos de análise para um determinado contexto – o que remete, novamente, à ideia da literatura e da arte como “utopia em movimento” (no sentido de não-lugar, de uma produção de significados que se forma e transforma a partir da interação). De modo similar, Deleuze e Guattari (1995) tecem a ideia de rizoma (o caule subterrâneo, a raiz) que, em sentido filosófico, deveria crescer de forma horizontal e assimétrica, funcionando como analogia à expansão das ideias por vias que fujam às rotas padrão (verticalizadas) para cortar caminho rumo aos domínios inexplorados.

Da ideia de rizoma podemos evoluir para o conceito do palimpsesto. O palimpsesto é, em si, um pergaminho que era reutilizado várias vezes, ocultando, assim, o texto original, que ficava subscrito. Tal qual as ideias ramificadas de um rizoma acabam por reaparecer em linhas subliminares, também o texto que uma vez esteve no pergaminho continuará ali, esmaecido. A exemplo disso, Gonçalo inclui notações breves (geralmente no início ou final de seus livros) indicando-os como seus “cadernos”:

[...] é o próprio Tavares quem arruma previamente seus livros em séries ou coleções, como indica a espécie de autogeografia presente ao final de cada uma de suas obras, às quais ele chama, dentro de uma espécie de mitologia literário-biográfica, ‘cadernos’. [...] Esses “cadernos” são numerados, levando-se em consideração a data de publicação, e, a partir do volume 32 — chamado *Animalescos* —, um mapa classificatório passou a integrar também o final das obras, agrupando-as em séries e criando relações temáticas entre elas. (SANTANA, 2017, p. 11).

Tais marcações surgiram durante o período intensivo de escrita de Gonçalo, entre os 20 e os 30 anos de idade, servindo para que, posteriormente, esses textos fossem retomados, polidos e finalizados para publicação, com o que Gonçalo construiu um discurso memorial (deveras um palimpsesto) sobre o seu processo de escrita. Aqui, outro aspecto importante a realçar sobre a produção de Gonçalo reside na noção de limites e fronteiras, em sua acepção geográfica e conceitual, e também de mapeamento.

Além do sentido tradicional de linha de demarcação, Gonçalo recorre à fronteira como amplitude ou complexidade do que não foi previsto para ser contido ou confinado, no que Hissa (2009, p. 60) expõe que “Paisagem, território, limites, fronteiras, região, lugar, mundo, rede: em muitas circunstâncias, esses conceitos se entrecortam, não sendo incomum, portanto, o

esforço malsucedido de delimitar, com precisão, cada um deles”. Ao invés de exercer uma limitação ou o fim de algo, assim, a fronteira conceitual se expande em uma zona de interface ou de transição entre os espaços separados, em que a delimitação dos domínios do conhecimento seria recusada como óbvia – uma vez que os conceitos possuem natureza híbrida, ao que o entendimento de território “jamais poderá ser monopolizado por um campo disciplinar” (HISSA, 2009, p. 61).

Esta é uma característica fundamental na poética do escritor Gonçalo M. Tavares, cujas iniciais, GMT, foram interpretadas em analogia aos fusos horários (*Greenwich Mean Time* – Tempo Médio de Greenwich), representando uma "cartografia" que emula os meridianos de um mundo em construção. Esta autogeografia apresentaria, assim, séries que funcionam como fusos delimitadores de climas, retratando desde o ambiente sombrio de *O Reino* até o lúdico *O Bairro* – apelidado, em contraste aos *Livros Pretos*, como *Livros Coloridos*, além da série *Breves Notas*, que permite refletir sobre questões científicas, emocionais e artísticas (SANTANA, 2017).

Essa variedade de gêneros nas obras de Gonçalo permite estabelecer, de acordo com Moreira (2021), quatro relações principais a partir das quais o autor conduz sua produção:

- a) texto/texto: relações entre os seus textos, ou de seus textos com outros textos;
- b) texto/mundo: relações entre a literatura e o mundo;
- c) ficção/teoria: relações entre a literatura e outros campos do saber;
- d) texto/artes: relações entre a literatura e outras manifestações artísticas.

Em sua tetralogia *O Reino*, por exemplo, Tavares procura construir uma relação tênue entre ficção e teoria, além de uma constante intertextualidade, mas vai dialogar, também, com outros campos do saber, tais como a epistemologia, a filosofia e outras manifestações artísticas (MOREIRA, 2021). Já em relação às temáticas, Gonçalo adeja, como Kafka, por redomas que retratam a alienação e a violência física e psicológica, associando-se a isso o desconforto que é evocado diante da conduta indiferente que alguns personagens apresentam, mesmo quando alocados em situações absurdas e cenários aterrorizantes. Longe de debruçar-se sobre um estilo único, no entanto, atreve-se a beber de diferentes gêneros, transbordando essa multiplicidade por suas mais de quarenta obras publicadas:

Eu penso que há infinitas formas de escrita literária. De certa maneira a minha intenção é experimentar vários caminhos: um caminho trágico, um caminho lúdico, um caminho de escrita rápida... Todos os caminhos são possíveis, então não vejo a literatura apenas como um jogo, nem como algo muito sério – Gonçalo, quando questionado sobre achar que “a literatura é um jogo”, em entrevista ao G1. (TRIGO, 2014).

Quanto à sua mais estreita afinidade literária, Gonçalo é um admirador declarado de Clarice Lispector (cujas narrativas fogem do que é instituído e envelopado); evoca Ítalo Calvino; é seguidor de Jorge Luís Borges e do realismo fantástico; e inclui Georges Pérec, um ensaísta francês do século 20 cuja prosa literária é considerada inovadora, recorrendo à lógica e à matemática (GOTLIB, 2010; GRUPO, 2020; FRAZÃO, 2020). Sua irreverência diante dos gêneros e da categorização literária remete-nos, como visto, ao próprio Borges, refletindo-se seu processo de escrita, do qual deriva personagens e cenários que se fragmentam em muitas histórias, cada qual distribuída em um livro, com vozes e composições diversas – quase como se produzidas por um autor diferente (BRITO, 2017). E é por isso que a Gonçalo apraz chamar suas obras de “animais muito distintos”, com os quais acaba entrecruzando o ensaio e a ficção para gerar “dois mundos totalmente misturados” (TRIGO, 2014).

Como autor de literatura portuguesa contemporânea, Tavares parece seguir a tendência de trabalhar temas universais por viés filosófico, visando desestabilizar as certezas do leitor. Tanto é que afirma ter, como jornalista e escritor, a responsabilidade de fazer com que as pessoas não se esqueçam de algumas tragédias (como a do Holocausto, à qual faz referência nos seus *Livros Pretos*). E isso o autor não só faz como alcança em diferentes camadas de profundidade, justificando a forte impressão que causou com o terceiro livro da tetralogia, *Jerusalém*, angariando o prêmio e elogio do próprio José Saramago (GONÇALVES Filho, 2006).

A série dos *Livros Pretos* (ou *O Reino*) embarca o leitor em um enredo jansenista, que traz a guerra como pano de fundo para indagações sociais, culturais, políticas e ideológicas. Diante da presença da máquina, do trabalho industrial e da aplicação da ciência como técnica calculista e indiferente, fica evidente a crítica à violência, ao totalitarismo e à postura de abnegação frente à gravidade dos acontecimentos. O aspecto político se dá em torno da exposição do comportamento das personagens diante dos eventos externos, principalmente de crise, que afetam a comunidade, elencando dicotomias como maldade vs. bondade, corrupção vs. moralidade, loucura vs. sanidade, coletivo vs. individualidade e preservação vs. destruição.

Há que se considerar, sobre a crítica à indiferença, alguns debates em torno de um problema específico e não tão distante do comportamento de alguns personagens esboçados por Tavares, agravado pelas postagens indiscriminadas que ganharam voz com as redes sociais – e que envolve a emissão de notícias falsas e opiniões sem embasamento. De acordo com o filósofo Harry Frankfurt (2005), a produção de falácias (que, no ensaio original em inglês, o autor convencionou denominar *bullshit*) é estimulada pela pressão constante que as mídias

digitais promovem para que as pessoas se envolvam em todos os assuntos – mesmo quando o seu conhecimento for insuficiente ou irrelevante diante de determinado tópico, conduzindo à falsa convicção de estar exercendo um direito democrático.

Esse aumento progressivo de publicações falaciosas pode gerar um ciclo pernicioso, a exemplo do perigo denunciado por Gonçalves em relação à mídia televisiva e ao “mau jornalismo”. Isso porque, conforme alegado por Mackenzie e Bhatt (2018), essa exposição constante a conteúdos de qualidade dúbia promove a falsa sensação de que, se tudo é mentira, não há por que se dar ao trabalho de analisar e buscar soluções reais para problemas complexos, conduzindo a uma postura de indiferença.

Ao trazer essa questão à luz do cenário de guerra e de uma autoridade opressora, Gonçalves promove uma denúncia ao totalitarismo e seus mecanismos, alertando o leitor, quase que didaticamente, sobre a importância de sua dinâmica e envolvimento com a comunidade, evitando o comportamento robótico da massa que, nessas condições, pode levar à repetição de eventos históricos bem conhecidos – os quais, como bem lembra Arendt (2012), carregam as insígnias de Stálin, Hitler e demais líderes totalitários.

A seção seguinte introduz o contexto geral do livro *A Máquina de Joseph Walser*, apresentando noções existentes em outras análises e pesquisas sobre a mesma obra para demonstrar o porquê de ser considerada distópica e com elementos de desumanização. Retrata, também, as forças que atuam no enredo, como a mecanização, o caos em contraste com a racionalidade e a exacerbação da técnica, posicionando a obra em relação aos demais volumes da tetralogia.

1.2 A Máquina de Joseph Walser – o eclipse do homem

A Máquina de Joseph Walser é o segundo volume da série *O Reino*, o qual gira em torno de um enredo distópico com uma ambientação que remete ao período da Segunda Grande Guerra – cenário perfeito, como explica Petrov (2011), para trabalhar representações relacionadas à degradação e ao corpo, de modo a conduzir o leitor a uma reflexão sobre o horror, o medo e a guerra. Some-se a isso uma pitada de imposição de força, no sentido da dominância dos mais fortes sobre os mais fracos (a força mecânica), um ambiente mórbido e personagens

com manias estranhas e pensamentos obsessivos para formar o que Bernardino (2020, p. 31) configura como “um mapa onde racionalidade e loucura se entrecruzam sem fronteiras discerníveis”.

Os *Livros Negros* são formados por quatro romances interligados por um tema central: a maldade. Reconhecidos por sua perspectiva de distopia, tais volumes também costumam ser analisados em paralelo com a série *O Bairro*, cuja vizinhança é habitada por personagens d’*O Reino*. Os assuntos abordados incluem o individualismo, a violência, a barbárie, a loucura e a tortura, relações ambientadas em espaços sombrios que questionam o que separa o homem de sua humanidade. Ademais, as obras apresentam um cenário bélico marcado por uma linguagem tensa que convida o leitor a refletir sobre as fronteiras entre o humano e o não-humano.

Ao abrir a capa de uma edição da *Casa da Palavra* de *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, de Gonçalo Tavares, uma agradável surpresa: a ilustração minimalista de um arrabalde. Mas essa não é uma vizinhança qualquer; trata-se d’*O Bairro*, aquele formado pelos protagonistas e outros personagens que aparecem aqui e ali na tetralogia dos Livros Pretos. Uma observação mais atenta permite identificar os títulos associados a cada bloco habitacional, referenciando o sobrenome de seu morador.

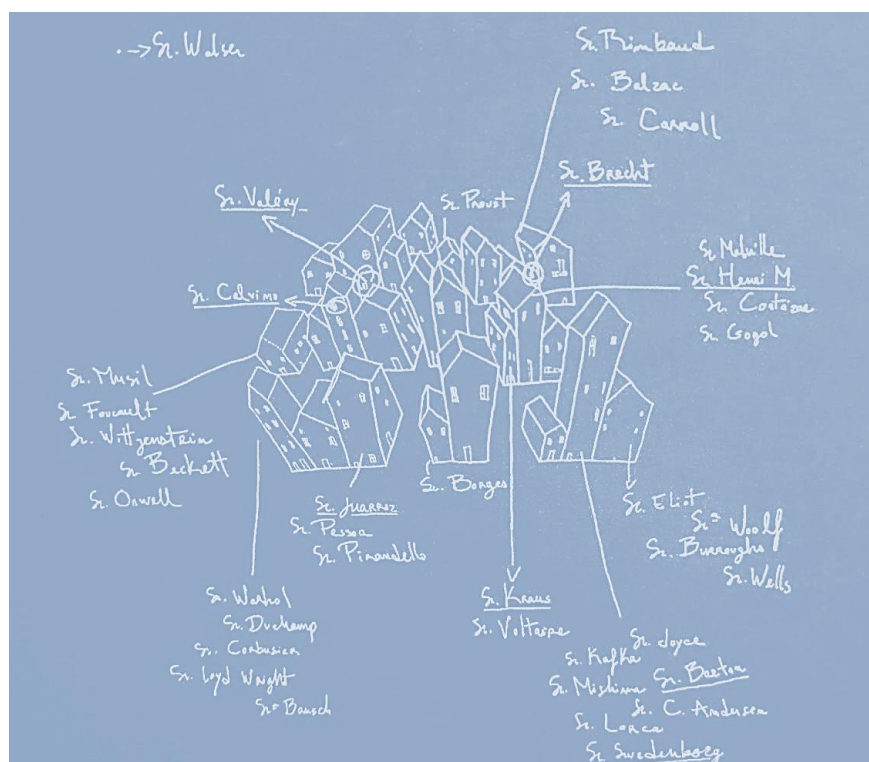
É então que se depara não com Joseph Walser, Klaus Klump ou Lenz Buchmann, mas com Borges, Kafka, Balzac, Voltaire... reconhecendo, nesse exato momento, a intertextualidade promovida pela inevitável associação do sobrenome dos personagens a nomes consagrados da Filosofia, Ciência, Matemática, Literatura e outros campos – o que leva a indagar, em sequência, se os referidos personagens também são embutidos de traços da personalidade desses nomes que pegam emprestado.

Na macroestrutura da obra de Gonçalo, que conta com *Investigações*, *Arquivos* e *Enciclopédia*, o autor estabeleceu uma hierarquia de títulos para organizar suas diversas séries, indicando um sistema abrangente e coerente para os diferentes gêneros literários de sua produção, agrupando-os em uma estrutura unificada. Assim, Santos (2016) explica que as *Séries* vieram para nomear novos pontos cardeais nesse sistema tavariano, com volumes reunidos em *O Reino*, as *Cidades* e *O Bairro* – os quais se complementam, formando um universo geográfico.

Nesse seu projeto ficcional d’*O Bairro*, que Gonçalo classifica como “lúdico e utópico”, o autor mescla criativamente realidade e ficção ao entrelaçar suas personagens com histórias que se baseiam na biografia dos autores homenageados – os “senhores”, destacando a

importância da literatura como motor de invenção de mundos alternativos à realidade. O vazio – ou seja, o espaço em branco – também é abordado como elemento fundamental desse projeto poético, pois é nele que tudo pode ser reconfigurado e ganhar vida (BRITO, 2014). A Figura 6 retrata o esboço da vizinhança d’*O Bairro*, retirada da contracapa de um dos livros que compõe a série.

Figura 6 – Esboço da vizinhança d’*O Bairro* e seus moradores



Fonte: editado pela autora¹⁶.

O Bairro é, assim, um espaço ideal em que expoentes da literatura europeia ganham vida por meio de personagens do universo d’*O Reino*, numa onomástica em que o nome funciona como ponto de contato entre a figura real, seu universo literário e o personagem modelado pelo escritor: nem totalmente real, nem totalmente ficcional (MARCANDIER, 2021). O vazio, retratado no livro do Sr. Juarroz, acaba sendo um elemento essencial, nesse caso, por permitir a reconfiguração constante dos conteúdos e a criação de novos episódios, desdobrando-os em uma utopia que recorre à literatura como antídoto contra a barbárie e o esquecimento, onde o autor tenta “bloquear o caminho para a estupidez”.

¹⁶ Imagem recortada e editada pela autora a partir de fotografia da contracapa do livro *O senhor Swedenborg e as invenções geométricas* (TAVARES, 2011).

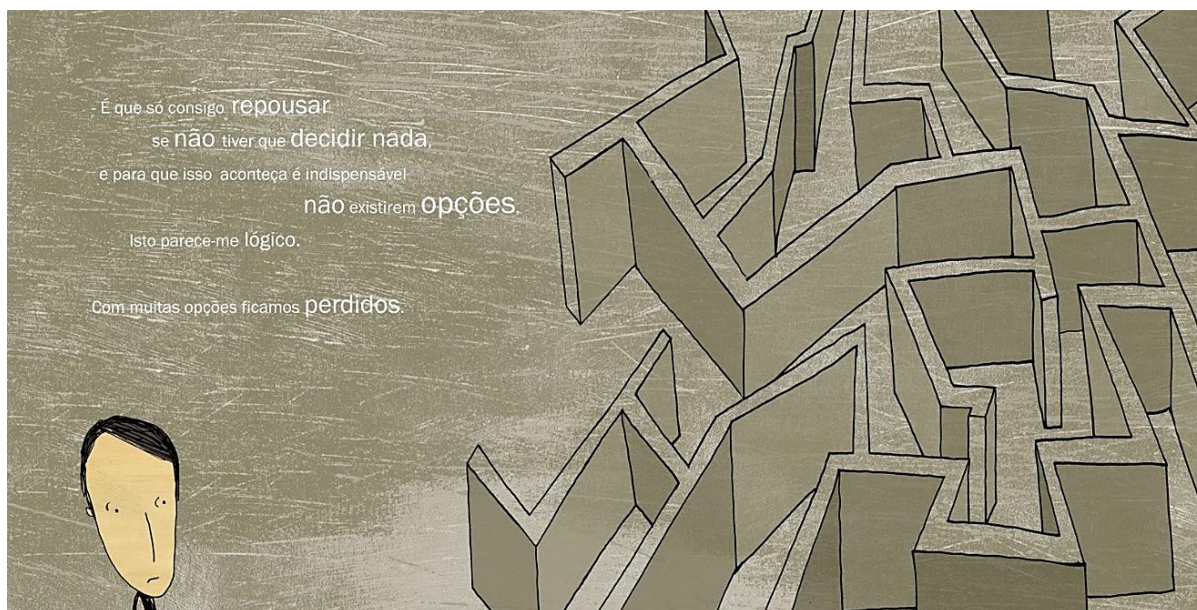
Embora sejam muitos os residentes do bairro, o Sr. Valéry, o Sr. Brecht e o Sr. Calvino podem ser considerados como personagens centrais (circulados inclusive, em destaque na Figura 6). O primeiro seria o “filho espiritual” do Sr. Teste (representando o verdadeiro Paul Valéry) e do Sr. Hulot, cujas preocupações transitam entre a experimentação, o questionamento e o desenvolvimento de hipóteses e teorias para entender o mundo que o rodeia. O segundo, Brecht, cria alegorias para contar histórias de violência banal e de adaptação a fronteiras impostas. Por último, o Sr. Calvino constrói um universo fabuloso para representar a necessidade de resistência, usando imagens oníricas para contar o real (MARCANDIER, 2021). Note-se que outros moradores do bairro, como Foucault, Kafka, Balzac, Pessoa, Carroll, Wells, Woolf, Joyce, Bausch, Duchamp, Orwell e Voltaire não possuem volumes associados, figurando no esquema, até o momento, como homenagem e mapeamento da constelação de influências literárias de Tavares.

Em um desmembramento que multiplica e expande as fronteiras desse espaço d’*O Bairro* numa reconfiguração à moda de Gonçalo, os personagens desse universo encontram novas roupagens em publicações voltadas ao público infanto-juvenil – como *A Casa de Férias* do Sr. Valéry (2016a), com ilustrações de Rachel Caiano, em que Gonçalo sutilmente apresenta discussões aprofundadas sobre o existencialismo de Sartre (considerado um niilismo existencial).

O niilismo será, aliás, muitas vezes retomado por Gonçalo para “infernizar” seus personagens com embates que vão, de acordo com Sousa (2007) do niilismo ético (que se pauta pelos valores morais do indivíduo ante a sociedade) ao: metafísico (desvalorização dos propósitos de vida); existencial (angústia e impossibilidade de ação); epistemológico (crença na impossibilidade de alcançar a verdade); teológico (sob a perspectiva da morte de Deus); político (com tendência ao caos e à anarquia); e semântico (ineficiência das formas de comunicação).

A exemplo disso, na Figura 7 o Sr. Valéry mostra-se angustiado frente ao excedente de possibilidades com que se depara, as quais bloqueiam seu poder de decisão – um problema que, sob a ótica do existencialismo de Sartre (1960), é fundamental para que o indivíduo tome consciência de sua liberdade e se desenvolva enquanto sujeito: “É um sonho que eu tenho, uma casa só com 4 portas. [...]. Seriam as férias perfeitas. Sem alternativas, rodeado de vazio, não teria de decidir nada. Seria um descanso.” (TAVARES, 2016a, p. 24).

Figura 7 – Fac-símile das páginas 22 e 23 do livro *A Casa de Férias*



Fonte: Caiano, 2008.

Embora apresentem enredos e protagonistas distintos, assim, os *Livros Pretos* ocupam o mesmo ambiente e eixo temático (cenário de guerra perpetrado por um Estado Totalitário), além das transições e aparições que os personagens fazem entre um livro e outro. Ainda que o universo desenvolvido por Gonçalo pretenda ser independente de uma contextualização específica (o que poderia limitar a possibilidade de interpretação e as releituras), é marcante a presença de elementos que localizam o enredo de forma próxima ao Holocausto – principalmente no terceiro volume, *Jerusalém*, no qual essas referências se mostram mais abundantes e incisivas.

À parte dessa estrutura unificante, cada enredo segue suas próprias preocupações, que transparecem junto ao cotidiano do protagonista que o conduz. No primeiro livro, *Um Homem: Klaus Klump*, conhecemos a trajetória de Klaus diante de seu envolvimento cada vez maior com a guerra e a chegada das máquinas (que fazem alusão à industrialização); no segundo, *A Máquina de Joseph Walser*, acompanhamos o conglomerado industrial Leo Vast (que já aparece na obra anterior) e um de seus operários, Walser, que mantém uma postura indiferente em relação aos eventos terríveis que o cercam, empurrando a guerra para o plano de fundo; o terceiro e quarto volumes – *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* recorrem, respectivamente, aos protagonistas Theodor Busbeck e Lenz Buchmann para apresentar discussões de ordem técnico-científica (como as investigações de Theodor sobre a incidência do horror ao longo da História e as loucas ambições do médico-cirurgião Lenz, que acabam por

afetar a cidade inteira). A postura assustadoramente mecânica de Lenz é similar aos movimentos de Joseph Walser, que parece apático e desinteressado por quase tudo – exceto por sua coleção de peças metálicas, que nada contêm de especial além do estranho apreço de quem as coleciona.

A história d'*A Máquina de Joseph Walser* é caracterizada por um estilo gélido e sombrio, que reduz as personagens à sua realidade física. Além disso, o romance é marcado pelo uso de nomes germânicos e alguns elementos de transição do romance anterior, *Um homem: Klaus Klump* – como quando é citada, por exemplo, a carcaça de um cavalo em decomposição em uma das ruas. Narrada em um país desconhecido, esta cidade terá seus contornos moldados a partir dos eventos que sucedem ao protagonista Walser – um operador de máquinas do citado complexo industrial Leo Vast, cujo cotidiano é limitado pela execução da rotina, sem maiores proposições. Apesar das mudanças políticas que são constantemente evocadas ao seu redor, Walser e os demais personagens não permitem que a crise afete suas vidas – nem mesmo diante da iminência da guerra, que vai aos poucos transformando as ruas da cidade em um cenário grotesco.

Nesse e em outros aspectos, Walser mantém-se apático, praticando a indiferença em diversos momentos importantes – quando descobre, por exemplo, que sua esposa está tendo um caso, resolvendo "não se intrometer", e mesmo quando amigos próximos estão na iminência de perigo de morte. Gonçalo descreve esse comportamento de hesitação do protagonista de modo a beirar o absurdo, destacando, com isso, a falta de interesse pelos contextos sociais e políticos, e alertando para a necessidade de maior envolvimento em assuntos que deveriam ser pertinentes não somente a uma minoria (como aos governantes), mas a toda população.

Casado com Margha e encarregado de seu cotidiano na operação da máquina, Walser repete todos os dias o mesmo padrão, sem maiores tribulações. Nem as críticas de seu chefe, Klober Muller, ou os cadáveres com que eventualmente se depara no meio da rua são suficientes para tirá-lo de sua letargia – “O exército já entrara na cidade, mas tal não era um assunto seu” (TAVARES, 2010, p. 30). As máquinas de guerra se aproximavam, mas o encarregado Klober dizia a Walser que não tivesse medo, pois elas não representavam o real problema – e sim as máquinas que já ali estavam.

Walser parece compreender que faz parte de um sistema maior, a cuja ordem estabelecida está aderido – como a peça de uma engrenagem. Ele também entende o seu lugar na hierarquia das coisas, em que a máquina ocupa um patamar superior ao seu, com o poder de

destruí-lo ou salvá-lo, bem como de determinar o curso da sua vida. Nesse contexto, é possível refletir sobre a ordem instituída e a influência das tecnologias sobre os homens. Gonçalo sugere como as máquinas estão se tornando um elemento de poder e controle na sociedade, apontando para uma tendência de mecanização da vida humana, onde os indivíduos passam a ser governados pelos meios tecnológicos:

Dada a natureza do seu trabalho e da máquina perigosa com que contatava, Joseph Walser não precisava de maior intensidade na vida. A chegada da guerra e a invasão da cidade foram encaradas por ele como acontecimentos quase enfadonhos. A eclosão da guerra foi recebida como se não fosse uma novidade, mas uma repetição. (TAVARES, 2010, p. 23).

Logo se vê que Walser, diferentemente de alguns de seus colegas na fábrica, não é um revolucionário; e embora as circunstâncias mudem ao longo do enredo, o seu papel permanece o mesmo: ele é uma engrenagem, instando em seu cotidiano habitual ainda que diante da invasão da cidade. Aqui, e apesar do estranhamento provocado pela normalidade praticada pelos cidadãos frente aos eventos da guerra, há uma importante constatação de Gonçalo: a importância que a rotina repetitiva assume quando há imposição de um sistema caótico, em que os hábitos funcionam como âncora para sobreviver à confusão e à desordem do contexto da guerra.

Dentro disso o narrador argumenta que, individualmente, cada homem fundava seu próprio “Ministério da Normalidade”¹⁷ a partir das repetições dos “atos ou de pequenos gestos, de palavras ou de frases banais” (TAVARES, 2010, p. 108). Tais repetições permitiam a cada indivíduo manter-se humano diante do caos, fornecendo a estabilidade necessária para a manutenção da sanidade mental dos sujeitos, numa estratégia para preservar sua humanidade e resistir em meio ao período de imprevisibilidade. Adicionalmente, essa constatação destaca quão poderosa (e necessária) é a atuação da mentalidade coletiva para conservar a normalidade durante um período de instabilidade extrema, já que a força do grupo pode, em tais momentos, inspirar os indivíduos a perseverar mesmo quando todas as esperanças parecem perdidas.

Outro aspecto importante sobre o cotidiano do protagonista reside na sua coleção de peças metálicas, às quais recorre especialmente nos momentos difíceis – quando apresenta maior alheamento em relação aos eventos externos. O inusitado no ato de colecionar de Walser

¹⁷ Curiosamente, para instaurar esse clima de normalidade a trama de *1984*, de Orwell, vai instituir seus próprios ministérios: da Verdade, da Paz, da Fartura e do Amor, responsáveis por controlar a saúde, a segurança, a produção, a educação, as informações e o entretenimento. Esse controle é intensificado pela limitação e alteração do vocabulário corrente, a *Novilíngua*, num processo de promover o apagamento dos signos e, com isso, demover os sujeitos de sua relação com a memória de eventos passados, numa tentativa de eliminar qualquer contato com a história pregressa.

reside no fato de ele prezar pela atividade em si, e não pelas peças, encontrando na execução a sua paz de espírito; em outras palavras, o que realmente importa para ele não são os itens coletados, e sim a prática de colecionar – o que revela muito sobre a sua personalidade e, até certo ponto, sobre sua imaturidade emocional, uma vez que ele não consegue enfrentar as crises com que se depara diretamente, recorrendo à fuga para o seu “escritório secreto”, sempre fechado à chave para preservar a sua coleção – ou seja, sua zona de conforto. Apesar disso, Walser tem a perfeita consciência de que “a sua coleção, mais do que inútil, era absurda” (TAVARES, 2010, p. 75).

Apesar disso, a única coisa que realmente retirava Joseph de seu interior, prendendo totalmente a sua atenção, era a máquina que operava em seu trabalho. Em seu ciclo anestesiante e monótono, somente seu trabalho o atirava "completamente para o exterior" – pois, para além de ser um meio de subsistência, tal atividade dependia de sua capacidade de executar uma série de tarefas exatas e repetitivas. Quaisquer desvios nos seus gestos poderiam resultar, nesse caso, em uma produção menos eficaz, ou pior – em um acidente grave. A máquina é então apresentada, ao longo do enredo, com certo maniqueísmo, uma coisa dúbia; pois ao mesmo tempo em que é fundamental para garantir a Walser sua subsistência, figura como ameaça constante à sua vida:

Já o escutara da sua mulher, do encarregado e até de pessoas com hierarquias mais altas, mas nunca permitira, ou melhor, nunca caíra no erro, no erro perigoso, da desatenção e do descuido em frente à sua máquina; não poderia permitir que um dia a sua máquina lhe perguntasse, como os outros: Meu caro Joseph Walser, estará mesmo a ouvir-me? (TAVARES, 2010, p. 22).

No *Capítulo III*, o narrador introduz a terceira principal atividade de interesse de Walser: seus encontros periódicos aos sábados na casa de Fluzst, um dos companheiros de trabalho, para uma jogatina de dados. Não havia, em tais encontros, nenhuma amizade ou motivação superior que a do puro prazer pelo jogo. Aqui é possível aludir à metáfora do jogo como forma de reafirmar o valor da vida em tempos difíceis e adversos. Para o narrador, a capacidade de resistir à imprevisibilidade do mundo se fazia possível por meio da constância nos pequenos gestos diários e das memórias internas acumuladas a partir dos hábitos adquiridos. Dessa forma, a opção pelo jogo representa uma escolha consciente entre se render às circunstâncias adversas ou continuar lutando pela vida — mesmo que por apenas mais alguns minutos de diversão, remetendo à importância da perseverança para superar os desafios enfrentados durante as guerras e outras crises históricas.

Joseph costumava regressar tarde de tais encontros, mas, numa noite em que se sentiu particularmente inquieto, acabou retornando um pouco mais cedo, num escape à rotina que, fugindo ao seu controle, trouxe eventos que atormentaram (ainda que momentaneamente) sua estabilidade, quase como uma “punição” pela sua desobediência ao padrão. Os colegas haviam comentado sobre um cavalo cujo corpo apodrecido jazia havia dias no meio da rua, mas não seria esse o evento que o perturbaria – não; quanto ao equino em decomposição, Walser esperava apenas não topar com ele:

Estava calmamente caminhando de noite, sem medo, sem ninguém o incomodar. Que queria ele mais? Subitamente, acabada de sair de uma casa, Joseph Walser vê uma mulher com passos pequeninos, mas muito rápidos, a afastar-se pela rua com um casaco que quase lhe tapava a cara. Joseph Walser, com as mãos nos bolsos, sorriu, sozinho: Mais um adultério, murmurou. (TAVARES, 2010, p. 31).

Mas o sorriso escapou de seu rosto quando ele reconheceu o casaco e os sapatos do vulto: era sua esposa. A tensão dos parágrafos seguintes, ante à hesitação de Joseph para regressar a seu lar, suscita no leitor a expectativa de alguma atitude violenta ou explosiva de sua parte; contudo, a trama vai se desenrolando sem maior agitação desse protagonista, que apenas murmura, para si mesmo, o que achou da atitude de sua mulher: “Estúpida.” (TAVARES, 2010, p. 32). E o cotidiano prossegue sem que ele revele à mulher o que sabe, continuando seus afazeres e mantendo os rotineiros passeios de domingo, quando saíam por vezes para almoçar. Percebe-se, no entanto, que ele passa a resignar-se ainda mais à sua coleção – novamente a fuga para o seu ambiente seguro, onde poderia lidar mais facilmente com a sua realidade e sem maior perturbação emocional.

Enquanto isso, na cidade, aumenta a agitação e a curiosidade entre os cidadãos diante dos fuzilamentos em praça pública. Mas não, a curiosidade não é em relação às circunstâncias da matança – um vizinho de Joseph Walser estava empolgado para aprender novos idiomas, inscrevendo-se em uma escola de línguas; homens e mulheres mantêm a curiosidade pelas coisas banais intacta, o que o narrador enfatiza como sendo um atributo quase magnífico, “uma preciosidade em tempo de guerra” (TAVARES, 2010, p. 38).

Essa indiferença em meio a tanta violência e desesperança – e a capacidade que certos indivíduos teriam de preservar sua curiosidade por questões aleatórias, mesmo em tempos conturbados – permite identificar uma crítica à assunção dessa postura imparcial, ainda que como forma de sobrevivência. Isso porque tal comportamento seria contrário à filantropia, quase obsceno, impedindo que os indivíduos se engajem diante de acontecimentos urgentes que exijam a ação (individual e) coletiva.

Há, aqui, uma ressalva à lógica utilitarista à qual alguns indivíduos recorrem em tempos de crise, buscando vantagens imediatas para si mesmos em detrimento dos demais – fenômeno de que as histórias e filmes apocalípticos costumam se valer com frequência para realçar como a bestialidade humana se sobrepõe ao altruísmo em momentos de calamidade. Por outro lado, o impulso aos instintos vitais parece sobrepujar a racionalidade diante de tais eventos, como demonstrado por diferentes estudos filogenéticos sob a perspectiva da evolução, em que a agressividade é um instrumento da sobrevivência – num conflito similar ao que Deleuze (1976) distingue, em sua leitura nietzschiana, como sendo “forças superiores ou dominantes” e “forças inferiores ou dominadas” a que um organismo estaria submetido.

Nos capítulos seguintes, aumenta a degradação e a violência nas ruas conforme a cidade é ocupada. O controle e o autoritarismo instauram uma tensão opressiva que afeta a forma como as palavras são usadas em público e leva à “diminuição do tamanho das frases” (TAVARES, 2010, p. 51), refletindo o medo geral da população – em especial de Fluzst, que estava envolvido em momentos de oposição. Aqui, aqueles que exercem o domínio têm permissão para serem redundantes e previsíveis, enquanto os que estão em posições de submissão precisam manter a discrição em suas atividades.

A situação reflete o quanto as manifestações sociais se transformam quando uma hierarquia é estabelecida entre os indivíduos. O fascínio pelas armas e pelos entes de maior poder influencia diretamente as relações entre as pessoas e a forma como se expressam verbalmente, criando um ambiente marcado por medos, suspeições e restrições à liberdade. Nesse contexto, a submissão passa a ser vista como necessária para garantir a própria segurança, resultando em maior controle social sobre os comportamentos considerados inadequados.

Entre tais perturbações, Walser se vê diante da confissão de traição de seu chefe Klober, que está dormindo com sua mulher, e presencia, em paralelo, a formação do grupo de resistência liderada por seu colega Fluzst. A fábrica, por outro lado, progride, e é nesse momento que Walser acaba alcançando o ápice de seu envolvimento com a máquina, sua amiga-inimiga, percebendo a conexão que havia entre ela e o seu corpo. Numa estranha emanção emocional de adoração, Walser se sente “excitado e engolido pelo funcionamento da máquina”, que acaba por abocanhar-lhe o dedo indicador (TAVARES, 2010, p. 53). Paradoxalmente, o infeliz acidente é também o que encerra a motivação e o desafio de exercer o controle sobre o maquinário.

Instalado em uma ala do hospital para cuidar do ferimento, Walser vai ser acometido por uma intensa sensibilidade aos sons dos arredores. Falas altas e baixas, sapatos contra o chão, macas sendo arrastadas, tesouras recortando e remédios tilintando compõem uma incômoda cacofonia diante de enfermeiros e médicos que parecem desumanos e indiferentes ao sofrimento. O narrador também destaca um momento de grande agitação no ambiente, resultando da chegada de algo desconhecido que desperta uma curiosidade mórbida em Walser – com seus ouvidos atentos, ele não tarda a perceber que se trata do corpo de um militar ferido pela explosão de uma bomba. A falta de cuidado e delicadeza requeridos a um ambiente clínico transparece nesses breves instantes em que o protagonista aguarda ser liberado:

Uma enfermeira aproximou-se: — Os momentos não são para fraquezas, caro senhor. O que lhe aconteceu é uma brincadeira. Fazia um enorme favor a todos se se comportasse como um homem. Joseph murmurou algo, sentia a cara a ficar rubra. — Regresse para a sua cama — disse a enfermeira —, quando houver disponibilidade alguém irá ter consigo e organizará os seus papéis para sair. Regresse ao seu lugar, por favor. (TAVARES, 2010, p. 71).

O momento de internação e alta do protagonista é intercalado por capítulos que discorrem sobre a explosão da bomba e o possível envolvimento de Fluzst com o atentado. Localizado nas proximidades do evento pelo encarregado Klober, o colega de jogatina de dados de Walser é agora tido como suspeito. Nos momentos seguintes, Joseph irá aos poucos adequar-se ao membro faltante – seu indicador direito, que havia sido prensado pela máquina, evitando por completo qualquer tentativa de aproximação da esposa, cuja presença passa a ignorar enquanto enfurnado junto à sua coleção de peças.

Ao retomar as atividades na fábrica, Walser é realocado a um setor burocrático e isento de máquinas, ao que sentirá profunda melancolia, atribuindo-a à separação não de seu dedo, mas da máquina que costumava operar. Na cidade, a guerra dava sinais de trégua, e a jogatina de dados havia sido retomada como habitualmente – ao que tudo sucederia como se nada houvesse mudado, exceto pelo pormenor que não permitia a Walser e seus colegas prosseguir em uma rotina ílesa – a ausência do indicador, que às vezes parecia ser mais sentida pelos outros do que por ele mesmo.

Passam-se três meses, ao que Joseph percebe que, atuando em um escritório de secretaria da fábrica, teve reduzido o seu ordenado – o que influenciou no valor (e nos ganhos) de suas apostas no jogo de dados. Pela primeira vez ele tem, então, a percepção de ter sido lesado, subtraído de algo mais que um simples dedo. Sucede uma intensificação da falta de empatia de Walser por Margha, sua esposa, além de um clima de apreensão constante que

assombra os personagens. Quando as novas atividades de Walser se estabilizam no trabalho e a normalidade parece restaurada, vem Klobler avisá-lo para que tome cuidado:

Walser, simpatizo consigo, repito, simpatizo consigo de uma forma irracional, que chega ao ponto de me prejudicar. Quero por isso dizer-lhe rapidamente o que vim aqui fazer. Tenho informações importantes. Aconselho-o a esquecer o seu jogo de dados, amanhã, na casa do seu bom amigo Fluzst. Há amizades incômodas, meu caro, mas são os corações que decidem – como dizem os nossos bons românticos –, não somos nós. Pois bem, é o momento de pôr em ação outros órgãos, se assim me posso exprimir. (TAVARES, 2010, p.102).

Acatando o conselho de seu chefe, Walser avança em seu cotidiano sem maiores dificuldades: “A normalidade prossegue; ninguém a perturba, há uma necessidade de caminhar sempre, que à distância se torna incompreensível, quase absurda.” (TAVARES, 2010, p. 10). Os apelos de sua esposa diante de sua frieza e distância são igualmente ignorados, e nem a incriminação de seu colega, Fluzst, desperta a reação de Walser – pelo contrário: depois que o companheiro de jogatina é fuzilado por insurreição, Walser encontra o caminho desimpedido para iniciar uma relação com a viúva do operário, Claire. Não se cogite aqui, entretanto, um enlace amoroso ou apaixonado. Walser age para com Claire de modo igualmente mecânico e prático, ciente de que seus movimentos irão conduzi-lo a uma única direção: os fins.

Meses depois, após alguns encontros, Claire finalmente abre espaço para a aproximação íntima com Walser, ao que ele será submetido a uma redução em sua identidade pessoal, reforçada no momento posterior ao seu "fracasso" sexual com Claire – quando ela não consegue tirar da mente a ausência do seu indicador: “Pare, por favor! [...] É o seu dedo. Não consigo esquecer-me dele!” (TAVARES, 2010, p. 153). Mas para Walser tudo continuará bem. Afinal, ele não tem mais afetos: “[...] posso aproximar-me sem medo de qualquer pessoa porque sei que não a vou amar.” (TAVARES, 2010, p. 129).

Walser sentia-se preparado para não amar a ninguém, como se esse fosse o seu escudo – seu isolamento em relação aos demais era a sua arma. Nesse discurso bélico, associado à ideia de destituição de afetos total, os atos de Joseph beiram a exatidão de uma máquina que avança pela rua a se sentir seguro e, ao mesmo tempo, tão ameaçador quanto um tanque de guerra – carregando, em sua marcha, a perfeição simbólica de um sistema autoritário.

Em sequência vem o último capítulo do livro, não menos arrebatador, em que Klobler convoca a presença de Walser à fábrica em pleno domingo. Antes de iniciar seu longo monólogo, o encarregado da Leo Vast tranca a porta do escritório em um comportamento suspeito, elogiando Joseph por sua exatidão e por seu bom relacionamento com as mulheres – ao que tece comentários misóginos sobre a nova proprietária da fábrica, a bela viúva do Sr. Leo

Vast, de quem diziam coisas “assustadoras, mas também maravilhosas”, incentivando Walser a manter uma relação com Claire, conhecida pelos colegas de fábrica como “estúpida gorda”, e sugerindo a ele “experimentar coisas estranhas com ela” (TAVARES, 2010, p. 157 e p. 158).

Em determinado momento, Klobber revela que tem uma arma carregada na gaveta e propõe um jogo de dados ao seu amigo Walser. Diante da súbita apreensão do outro, o encarregado tenta tranquilizá-lo explicando que não confiaria em si para matar outra pessoa, pois nunca matou antes e tem até “certo nojo do material humano”. Ele também explica que não passaria a pistola a Walser por motivos óbvios – ele tinha somente o indicador da mão esquerda, o qual não serviria para atirar, pois ele considera a esquerda “uma mão fraca”:

Mas você, Joseph, tem duas mãos fracas, e por isso me preocupo. É realmente uma pequena deficiência, a sua, somente no dedo indicador da mão direita. Mas sabe que dedo é esse? É o dedo que dispara o gatilho, o dedo essencial para disparar: é o dedo, desculpe-me estes últimos exageros, mas é de fato o dedo essencial para matar. (TAVARES, 2010, p. 161).

Curiosamente, em uma palestra proferida em 2012, na Biblioteca Municipal de Frankfurt – berço de Walter Benjamin –, Gonçalo citou a famosa frase do filósofo: “O golpe incisivo será dado com a mão esquerda.” (ADOA5, 2012). Por sua posição ideológica, Benjamin foi alvo do regime nazista, de modo que o discurso de Klobber poderia ser lido à luz de mais uma referência aos partidos totalitaristas.

Por fim, o narrador diz a Walser para jogarem os dados, pois acredita que ele é um excelente jogador – cabendo ao perdedor receber o projétil restante no tambor de sua arma. De forma contraditória, Klobber inicialmente afirma que certamente irá perder, mas depois de seu lance (com o qual obtém um “4” e um “3”), acaba por lembrar a Walser que, estatisticamente, as chances estarão a seu favor, estabelecendo um conflito entre os objetivos meramente lúdicos e o desejo (nesse caso, substancial) de vencer o jogo.

É interessante notar que o próprio Klobber reconhece o paradoxo estabelecido quando declara ser “um grande absurdo” falar sobre estatísticas em meio a um jogo, com o que Gonçalo encerrará a obra em um discurso recheado de crueldade, loucura, perversão e, como não poderia faltar, matemática. Restará disso, ao leitor, lançar os dados de sua imaginação para adivinhar o resultado da trama.

1.2.1 *Joseph Walser – insensível ou insosso?*

Joseph Walser sai para trabalhar com sapatos “absolutamente irresponsáveis”. Gonçalo parece decidido a calçar seu protagonista de modo a representar a sua essência: um indivíduo que, em seu cotidiano de labor industrial, presta muito mais atenção à máquina que opera do que a si mesmo, descuidando de sua aparência. Os sapatos rotos de Walser fazem, desse modo, jus à sua personalidade – um homem prático e excêntrico:

Joseph Walser tinha uma vida disciplinada. Levantava-se às sete horas, barbeava-se, tomava um pequeno-almoço breve. Às oito e trinta entrava na fábrica que pertencia ao império de Leo Vast [...]. Das treze às catorze almoçava. Às seis da tarde saía da fábrica e regressava a casa, a pé. Margha Walser recebia o marido com um beijo rápido. Não tinham filhos, os dias eram calmos, os diálogos entre eles respeitosos. (TAVARES, 2010, p. 18).

“Crente fervoroso da exatidão”, Joseph Walser é um personagem passivo e mudo que idolatra “os mecanismos que opera com destreza na fábrica”, expressando somente o necessário e resignando-se diante de questões e situações cruciais – como a chegada da guerra e a traição de sua esposa com o seu chefe Klober, não esboçando reação sequer ante às provocações do mesmo. “Caro amigo, caro Joseph Walser, sim: estou a dormir com sua mulher [...]” (TAVARES, 2010, p. 49). Nem mesmo a humilhação cínica de seu chefe pareceu atizar seu âmagô.

Ao longo da trama, esse comportamento conformista e apático, por vezes mecânico, é reforçado pelo uso de seus sapatos “antiquados e sujos”, que o acompanham em hábitos tão regulares que beiram a singularidade. O cotidiano de trabalho fabril de Walser é pacato e desinteressante; ainda assim, ele sente que a operação da máquina à qual está atrelado proporciona o único momento em que se encontra “atirado completamente para o exterior” (TAVARES, 2010, p. 19) – no sentido de sentir-se completamente absorto em sua atividade.

É certo que tal concentração se faz obrigatória no cuidado com o manejo do maquinário – o qual oferece periculosidade e o histórico de um acidente fatal; ainda assim, esse contato íntimo que Walser desempenha por conta da “atenção exata” que a máquina exige acaba propiciando uma curiosa relação de amor pela “sua amiga”, mesmo diante da constatação de que ela provavelmente o odeia. Esse estranho afeto dúbio – misto de admiração e de medo – culminará na saudade doentia que Walser sente ao ser afastado de sua atividade diária e, portanto, do contato que possuía com a máquina – o que, paradoxalmente, se deu por conta de uma amputação causada pela própria engenhoca:

Joseph Walser sentia apenas falta da sua máquina. Era a ausência do contato diário com esse mecanismo que relembra a amputação sofrida. Como se fossem equivalentes materiais: a falta da sua máquina era a falta do seu dedo. (TAVARES, 2010, p. 89).

Antes do acidente, Walser vinha mantendo sua jornada de trabalho diária e a jogatina de dados na casa de seu colega Fluzst, onde se reunia junto a outros funcionários da fábrica todo sábado à noite – e aqui é interessante observar que, apesar de manterem esse encontro religiosamente, não desenvolvem nenhuma amizade especial, de modo que Walser possui vínculo mais profundo com a máquina que opera do que com os próprios homens com quem estava habituado a jogar até tarde.

Joseph Walser se sentia atraído pelo jogo de dados porque esse era um ambiente com limites claramente definidos, onde não havia espaço para surpresas. Ele aceitava a natureza aleatória do jogo como se fosse uma decisão profunda e forte, pois sabia que não poderia interferir no processo. A única grande decisão com que ele precisava se preocupar, nesses momentos, era aceitar a realidade do jogo e abraçar o fato de que os resultados eram determinados pelos dados. Tais momentos refletem como ele se sentia confortável nessa situação, pois mesmo dentro dos limites definidos ele tinha a liberdade de tomar suas próprias decisões – mas o fazia com a segurança de que não haveria maiores surpresas.

Cabe destacar aqui, segundo Crawford (1984), que o ambiente lúdico dos jogos está apoiado em quatro elementos básicos: representação, interação, conflito e segurança, sendo este último um dos principais motivos de sua popularidade – uma vez que, ao permitir a experimentação das sensações de perigo sem os riscos inerentes, os jogos consentem que os indivíduos explorem e experimentem situações arriscadas sem ter de enfrentar consequência reais. Essa imersão no ambiente do jogo só é possível porque o jogador tem a consciência de que qualquer consequência será limitada a esse ambiente controlado, preservando sua integridade física e mental – o que demonstra, novamente, a aderência de Walser às zonas de conforto.

Outro curioso paralelo que pode ser feito em relação à preferência de Walser por ambientes controlados é o comportamento do Sr. Valéry, personagem da série *O Bairro* que, como visto, ficava extremamente angustiado diante da necessidade de fazer escolhas. Ao ter sua gama de possibilidades tolhida pelas seis faces de um dado, Walser experimenta conforto e um alívio similar ao de Valéry ao conceber uma casa de férias vazia.

No dia em que retornou mais cedo da jogatina por estar inquieto, contudo, Walser descobriu a traição de Margha, sua esposa. Mas ele não chegou a confrontá-la – prosseguiu em

uma investigação silenciosa, descobrindo que a casa da qual vira sua esposa sair naquela noite pertencia ao seu encarregado na fábrica, Klober Muller. Embora confirmada a traição em caráter duplo, nada é relatado sobre como Walser se sente. A rotina permanece praticamente inalterada, exceto pelo fato de uma agitação maior que a habitual entre seus colegas de fábrica, causada pela situação de guerra, e um aparente distanciamento de Walser em relação a tudo e a todos – até o momento em que Klober, cheio de lisonjas, resolve admitir seus encontros fortuitos com Margha, pela qual sente um “entusiasmo relativo” (TAVARES, 2010, p. 49).

Embora o enredo insista em provocar Walser com situações embaraçosas, ele não retorna nenhum grito, nenhuma expressão de raiva, nenhum coração palpitante. Se há qualquer indício de indignação em Walser, tal só poderia ser relacionado ao fato de que, após o incidente, ele entra em um estado de alheamento mais intenso, o que é constatado pela maior aproximação com sua coleção metálica e com a máquina que opera, com a qual começa a perceber uma ligação afetiva e corpórea:

Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os “órgãos” estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se [...]. É aí que Walser percebe a ligação que existe entre o seu corpo e a máquina. (TAVARES, 2010, p. 53).

É triste o que sucede, porém, quase que imediatamente após essa aproximação íntima de Walser com a máquina – como um conquistador que aguarda pelo momento de fragilidade da vítima, ela o abocanha, arrancando dele nada menos que o seu indicador direito – o mesmo dedo que ele deslizara pela lista de endereços para descobrir com quem se dava a traição de Margha; o mesmo dedo que, junto ao polegar, conferia equilíbrio e controle ao rodar os dados; mesmo dedo que (não mais) poderia ser usado para atirar. Mas esse terror inicial de constatar-se com uma articulação a menos foi amainando conforme Walser percebeu que suas atividades favoritas (medir o tamanho de suas peças metálicas e jogar dados) não haviam sido prejudicadas pela ausência daquele dedo, cuja função foi facilmente absorvida pelo anelar.

Esse acidente com a máquina que privou Walser de seu indicador poderia ser analisado sob a perspectiva de sobrecarga, sinalizada pela intensidade e nível de precisão que eram cobrados em sua manipulação, servindo como um exemplo de como os trabalhadores industriais são afetados pelas duras condições nos ambientes fabris. A reação imparcial de Walser com relação à guerra pode ser também reinterpretada a partir desse contexto, pois, por conta dessa exposição a uma sobrecarga diária, suas respostas emocionais às experiências externas estariam sendo inconscientemente anestesiadas, incapacitando-o aos estímulos.

E nessa dificuldade que Walser tinha de envolver-se com os demais, de criar laços interpessoais, acabou por desenvolver, aos poucos, uma relação mais íntima com a máquina do que aquela que mantinha com sua própria companheira, chegando a sentir-se ligado aos seus mecanismos pelos batimentos de seu coração:

Joseph Walser envelhece, mas mantém a adoração pela “sua” máquina de trabalho e por todos os mecanismos. Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os “órgãos” estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se, provocando em Walser, por vezes, sobressaltos ridículos quando, a horas certas, às horas exatamente planeadas, o motor da máquina subitamente cessa. É aí que Walser percebe a ligação que existe entre o seu corpo e a máquina. (TAVARES, 2010, p.53).

É assim de uma ironia cruel que, nesse mesmo capítulo em que o sentimento de Walser pela máquina é exaltado, o mecanismo tenha amputado seu dedo indicador sem hesitação, por um átimo de descuido de seu operador. Foi só depois de um tempo no hospital, ao chegar em casa e livrar-se da presença de Margha, que Walser racionalizou exatamente o que se passara. Sem dirigir palavra à esposa, ele subiu as escadas e se fechou em seu pequeno escritório, onde recorreu ao aconchego de sua estranha coleção:

Walser começara a sua coleção há oito anos. Recolhia todas as peças metálicas que encontrava, mas com duas particularidades: teriam que ser peças únicas, não compostas; separadas, portanto, de qualquer outra parte, e todas as suas dimensões – comprimento, altura e espessura – teriam de ser menores que dez centímetros. (TAVARES, 2010, p. 74).

Em um curioso contraste, os momentos que Walser pressentia como aqueles em que possuía maior controle não eram os que passava junto à sua ordenada coleção metálica ou na operação de um sistema organizado como o das máquinas da fábrica, e nem mesmo durante o seu cotidiano rigorosamente repetitivo – e sim quando se reunia aos colegas para manipular dados, um jogo em que as probabilidades são contaminadas pela flutuação da sorte e do azar:

Havia, em Walser – no momento em que o seu polegar, indicador e restantes dedos rodavam os dados sobre a palma da mão fechada sobre si própria –, uma sensação de controle que em mais nenhuma situação da sua vida se repetia. (TAVARES, 2010, p. 29).

Fora também por sorte (ou azar?) que o acidente em que perdera um dedo acabou afastando-o de uma situação arriscada – o atentado que contou com o envolvimento de seu colega Fluzst, gerando desconfiança em Klober Muller. Mas se, nesse primeiro momento, Klober ajuda Walser a se manter vivo, ao final do livro será ele quem o insere em uma situação de risco, criando uma tortura mental similar à que é promovida pelos mecanismos de Orwell em *1984*.

Estando agora afastado das operações com as máquinas (pela perda do seu dedo indicador) e também da jogatina de dados (pela dissolução do “clube de jogatina” após o fuzilamento do anfitrião, que era Fluzst), só restava a Joseph Walser manter sua rotina robótica e passiva, alimentando sua “inútil, absurda e secreta” coleção de peças excêntricas:

Apreciava a companhia da mulher, mesmo depois de ser evidente que ela dormiu com o encarregado Klobner Muller, obtinha também um certo prazer físico, inexplicável, no trabalho com a sua máquina, gostava ainda de acompanhar os colegas nos jogos de dados a dinheiro, mas a sua coleção constituía a verdadeira marca individual que Joseph Walser sentia estar a deixar no mundo. (TAVARES, 2010, p.81).

Mas que lógica havia, afinal, em manter sua coleção de peças metálicas perfeitamente organizadas, mas sem função maior que a de preencher as estantes de um quarto vazio? Pela lógica de Walser, sua coleção bem guardada e imóvel não poderia atacar a si ou a quem quer que fosse. Figurava, destarte, como um bicho morto guardado em uma caixa – e que, tal qual a simples ideia de possuir um bicho morto de estimação, deveria promover algum incômodo – mas com Walser o resultado dessa aproximação era estranhamente reconfortante:

A visão da sua coleção perfeitamente organizada reconfortou-o de um modo estranho, já que apenas um dia tinha passado desde o seu acidente. Sorriu: com a sua mão esquerda sentiu no bolso do casaco a peça metálica que trouxera do hospital. [...] Ao longo dos anos desenvolvera uma capacidade de percepção invulgar em relação a qualquer peça metálica que pudesse vir a pertencer à coleção. (TAVARES, 2010, p.74-75).

A sua obsessão pela coleção era tamanha que Walser chegou a arriscar-se roubando a fivela do cinto de um morto (um ferido de guerra cujo corpo permaneceu sem recolha, sujeito à putrefação em plena luz do dia). Essa alegoria ao “feio” é constatada sempre que os personagens transitam por ambientes insalubres ou decadentes, mas mesmo diante da morte e da guerra iminente há frieza e entorpecimento por parte da população e do próprio Walser: “Estava ali um cadáver que já não precisava de sapatos: alguém os levou; tudo certo. Irracional seria deixá-los ali, aos sapatos, nos pés de um morto. Uma cidade inteligente, pensou de novo.” (TAVARES, 2010, p. 132).

Em sequência, Walser manteria uma curiosidade mórbida pelo cadáver, observando como suas mãos estavam saudáveis e limpas, como as “de um vivo”. Essa degradação da beleza, que vai dar lugar ao pragmatismo e à superioridade das máquinas, está em conformidade com preceitos da pós-modernidade e flerta copiosamente com a desumanização. Jameson (1996) também fala das máquinas que, antes do modernismo, eram conceito de produção, e que, na atualidade, são conceito de reprodução. O que Walser irá reproduzir, a partir da indiferença que aprendeu com as máquinas, é o distanciamento para com o outro ante a impossibilidade de amar:

Posso aproximar-me com segurança, pensava Walser, naquele momento em que recordava de novo o beijo dado por Claire, posso aproximar-me sem medo de qualquer pessoa porque sei que não a vou amar. Já estou preparado para não amar ninguém - e esta frase, dita assim, para si próprio, era sentida como a sua grande arma em tempo de guerra, a grande defesa em relação à agressividade do século. (TAVARES, 2010, p. 129).

A desesperança apática de Walser, como se já houvesse superado a necessidade de pensar sobre o futuro, alude à aceitação de quem “já está morto”. Essa aproximação com a morte aparenta, de certo modo, uma tentativa de “encontro com o real” diante da fuga de um cotidiano sem vida. Nesse sentido, Alain Badiou cogita que: “só a angústia não engana, ela que é o encontro com um real tão intenso que o sujeito deve pagar o preço de se expor a ele.” (BADIOU, 2017, posição 228). Essa falta de esperança, nota marcante de muitas distopias, poderia ser encarada como o sintoma da supressão do belo e que, como exposto anteriormente, acaba reportando-se a um utilitarismo voraz, que dita o ritmo da pós-modernidade – e da desumanização.

A visão e indiferença de Joseph Walser seriam, por fim, resultado da supressão histórica e dos dispositivos disciplinares, o que significa que esse protagonista e os demais personagens não eram incentivados a refletir sobre os acontecimentos ao seu redor, sendo forçados a viver uma rotina diária de trabalho e de pequenos hábitos – onde não existia espaço para a culpa ou para a reflexão profunda, impedindo a compreensão e a análise crítica dos fatos.

Essa situação demonstra como o progresso tecnológico-científico pode facilitar o controle das memórias individuais e coletivas, alienando seus cidadãos diante da ausência de elementos que permitam a reflexão histórica. Além disso, as instituições disciplinares impõem uma moral que dita os comportamentos aceitáveis da população, de modo que Joseph se via preso a uma rotina repetitiva dentro de um sistema que não oferecia perspectiva de mudança.

Já em *o Senhor Walser* (2008), como retratado no sétimo volume da série *O Bairro*, o protagonista apresenta dissonâncias em relação ao Walser da narrativa analisada, o que permite um questionamento acerca da temporalidade que é retratada em cada obra – seria o Senhor Walser uma nova versão de Joseph Walser, que teria sobrevivido aos infortúnios de sua trama, ou seria ele o passado fantasmagórico da triste entidade que viria a engrenar? Aqui é importante lembrar também que, nos *Livros Coloridos*, Gonçalo faz um paralelo com a biografia de nomes reais da literatura e da filosofia, sendo assim fundamental recorrer a um segundo questionamento: quem é o Walser que está sendo homenageado por Tavares?

Robert Walser foi um escritor suíço que passou a maior parte de sua vida em sanatórios e quartos alugados. Dedicou-se obsessivamente à escrita por um período de sua vida, quando ainda era pouco conhecido, sendo redescoberto na década de 1970, a partir do que sua obra foi sendo mais amplamente divulgada. O trabalho de Walser era muito admirado por escritores como Kafka e Bruno Schulz, abordando o absurdo do cotidiano e um retrato social da Europa no período pré e pós-guerra. Seus contos, reunidos na antologia *Absolutamente Nada e Outras Histórias*, evoca um filme em preto e branco em que Robert Walser recorre a aldeias coberta de neve para evocar uma sensação de solidão e isolamento (SILVA, 2016).

Em posse dessa contextualização, compreende-se mais facilmente a conexão entre (Joseph) Walser e o (Senhor) Walser que, no esboço da Figura 6, aparece situado em um canto isolado – representado por um singelo ponto. Tal distância seria devida a uma preferência do próprio personagem, que constrói sua casa em um lugar de tranquilidade, onde poderá receber seus amigos e debater ideias. No entanto, o Senhor Walser também tem a consciência de que deve se preparar para a agressividade, por isso mantém um machado guardado em sua casa. A construção de sua casa em meio à floresta representa, em seu entendimento, um sinal de conquista da racionalidade absoluta, com a qual isolava-se do restante da humanidade, barrando o contato com a bestialidade.

Com essa nova perspectiva, o personagem Walser pode ser analisado a partir da exposição de Bakhtin de que o ser humano é, ao mesmo tempo, racional e passional, uma vez que não é possível ser racional o tempo todo, ao passo que também não se pode ser totalmente passional, criando uma dicotomia entre ciência/emoção (CARDOSO, 2022). Enquanto na vizinhança d’*O Bairro* Walser se apresenta com maior equilíbrio entre seu lado racional e passional, e, por conta disso, mais humano, em *A Máquina (de) Joseph Walser* ele tenta, ao longo de toda a trama, esmagar seu lado passional com uma racionalidade exacerbada, desumanizando-se – embora essa atitude possa ser interpretada, até certo ponto, como mecanismo de defesa para proteger sua humanidade do sistema opressor e da aproximação da guerra.

Por outro lado, na esteira do dialogismo de Bakhtin, o sujeito seria construído justamente por meio da alteridade e do conflito (STEINBY; KLAPURI, 2013), o que, no caso de Walser, é também evitado ao máximo – ele reforça, ao longo do enredo, que não deseja estabelecer relações, portando-se de modo indiferente em relação ao outro, além de fugir a qualquer situação de conflito (como ter evitado confrontar sua esposa e seu chefe diante da

traição), recorrendo a suas zonas de conforto sempre que lhe fosse permitido – sua coleção de peças metálicas, sua jogatina de dados, os momentos em que operava sua máquina.

Nesse sentido, ainda que Walser seja uma vítima das circunstâncias acabou colaborando com o seu próprio alheamento, isolando-se de tudo o que poderia contribuir com sua reintegração social – o conflito/diálogo, as relações interpessoais e o aflorar emocional. Com isso, converteu a si mesmo em uma coisa maquinal e triste – não no sentido da tristeza aflorada, pois Walser não se permite chegar a tanto, mas no sentido da tristeza que é o não-sentir, o não-estar, o estado neutro que remete, de acordo com Tavares, ao “horror” das coisas imóveis.

Por maior que tenham sido os esforços de Walser por manter o seu isolamento, contudo, ele não teria como fugir ao cronotopo apresentado por Bakhtin – que prevê a indissolubilidade do espaço e do tempo dentro do romance, levando à concretização dos fatos ao estabelecer o ambiente necessário para o desenvolvimento das ações dos personagens (STEINBY; KLAPURI, 2013). Na seção seguinte, foi traçado um paralelo entre os usos do espaço e do tempo na tetralogia d’*O Reino*, e em especial em *A Máquina de Joseph Walser*, de modo a favorecer a comparação com os elementos distópicos e o conceito de desumanização.

1.2.2 *O tempo e o espaço sob a égide da violência*

É comum, nas obras da tetralogia *O Reino*, que os personagens se vejam obrigados a transitar por cenários insalubres, desumanizados ou decadentes – o que é reforçado por cenas que causam incômodo e estranheza. Joseph Walser, por exemplo, trabalha em uma fábrica estéril e passa o tempo em um quartinho com sua coleção de peças metálicas, transitando por ruas e praças inóspitas para chegar de um lugar a outro:

Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana. As moscas tocam no cavalo morto, mas nem os homens nem as mulheres nem as crianças tocam no cavalo morto. Está no meio da rua, já não passam carros, já não passam casais simpáticos de sombrinha na mão. (TAVARES, 2007, p. 26).

O cavalo paira na rua, assim, como se estivesse parado no tempo – ainda que marque a sua presença no espaço. Essa dominância espacial, em que a passagem do tempo não é a maior preocupação, estabelece um foco restrito ao presente e que, por sua vez, acaba direcionando a

discussão ao corpo, à existência do ser. Nesse sentido, destaca-se a seguinte passagem da obra de Gonçalo M. Tavares:

O mundo é distinto mesmo não havendo mais do que um espaço. Alguns metros quadrados de terreno podiam encobrir vários cadáveres, uns por cima dos outros, ou podiam revelar a promessa de um jardim. Numa cidade há centenas de cidades, não basta ser homem para fundar uma, mas quase. (TAVARES, 2010, p. 52).

Observa-se, nessa passagem, não somente o apelo ao espaço físico, como também a sugestão de que “quase basta ser homem para fundar uma cidade”, o que conduz à possível ideia de conter, em si mesmo, um espaço criador, o limite do corpo e do presente, como sugerido por Jameson (1996) ao falar do pós-moderno. E em outro interessante trecho adiante:

Era evidente, naquele momento, que a memória estava intimamente ligada ao espaço. A memória era uma qualidade do espaço, não dos homens. Qualidade simples como são o comprimento, a largura e a altura. A memória é a quarta qualidade do espaço [...]. (TAVARES, 2010, p. 66).

Nesse parágrafo, Tavares não apenas transfere a sensação da temporalidade para o espaço, como também faz questão de definir limites sólidos, concretos e tão práticos quanto a própria mente do protagonista, Joseph Walser: “A sensação de continuidade no tempo era para Walser algo, de fato, indestrutível” (TAVARES, 2010, p. 23). Por conseguinte, nas literaturas da pós-modernidade é esperada menor sensibilização à passagem do tempo e maior enfoque na transformação do espaço (que é cada vez mais adulterado pelo homem), com uma diminuição gradual das emoções ligadas ao passado ou ao futuro.

O tempo, ditado pelo presente, é conduzido pela máquina ao longo da narrativa; Meneses (2012) argumenta que a máquina, ao limitar a capacidade imaginativa humana, teria a função de criar um futuro previsível (gerando a sensação de um contínuo presente), pois, embora a máquina possa oferecer novos produtos e possibilidades, ela também desqualifica o passado (ultrapassado e, portanto, esquecido) e subtrai a imprevisibilidade do futuro, gerando uma falsa sensação de progresso. Logo é possível constatar que Walser, com seus sapatos velhos e antiquados, rejeita o novo, ao mesmo tempo em que ignora suas possibilidades de futuro, apresentando-se como um personagem fora de seu tempo.

Outro importante componente espacial é o complexo industrial Leo Vast, no qual o protagonista Walser passa a maior parte do enredo, que pode ser equiparado ao ambiente de uma prisão em termos de controle e poder disciplinar, com a diferença de que, enquanto a prisão segue um modelo que compartimentaliza e imobiliza, as fábricas adotam um sistema similar ao panóptico de Bentham, permitindo às autoridades supervisionar os trabalhadores e impor

disciplinas hierárquicas – que Walser identifica na própria relação que desenvolve com sua máquina, a qual estaria em uma posição superior à sua, observando-o. Essa arquitetura permitiu que as fábricas organizassem seus trabalhadores como se fossem prisioneiros, refletindo o pensamento de Foucault (2013b) sobre o controle social exercido pelas instituições contemporâneas, bem como a influência da arquitetura na forma como as relações sociais são organizadas.

Conforme o enredo transcorre (e apesar da ausência de referências à localização e a datas), elementos como o cenário de guerra, um sistema autoritário e personagens cujos nomes admitem bricolagem com origens germânicas e judaicas conduzem ao entendimento de que a trama remete ao momento do holocausto; contudo, a importância que se dá às máquinas (como se elas estivessem prestes a superar a humanidade) insere um contexto tecnológico que não era tão avançado no período da Segunda Guerra Mundial:

– As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, mas as máquinas que aqui já estão. As diferentes gerações mecânicas, a sua História, Walser: progridem. Tal como as nossas ideias. Mas as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não. (TAVARES, 2010, p. 15).

Por outro lado, foi justamente durante a Segunda Grande Guerra (1939-1945) que as pesquisas em torno da construção dos primeiros computadores e da inteligência artificial se desenvolveram largamente, culminando no ENIAC – o primeiro computador eletrônico desenvolvido, que marca o início da primeira geração de computadores e simboliza, também, a acirrada disputa tecnológica entre Estados Unidos e Rússia, a Guerra Fria (BRIGGS; BURKE, 2006). E é também nesse período que se encerra a segunda revolução industrial, sendo que o desenvolvimento dos microchips, em 1960, marca o início da terceira revolução (ASIMOV, 1984).

Nesse sentido, *A Máquina de Joseph Walser* não poderia ser uma ficção relacionada a um fato histórico já transcorrido, uma vez que insere a possibilidade de um avanço tecnológico que ainda não existia em meados de 1940-1950 – e que seria o único período possível de se relacionar aos elementos do enredo, embora em nenhum momento fique claro que o autor remeta propositadamente à Segunda Guerra Mundial. O autor também não está se referindo a Portugal, em si, o que é reforçado pela fala de Juliana Hampel:

Em oposição a uma literatura que, por tradição, fala de si e de seu local de origem, a narrativa tavoriana é isenta de marcos geográficos e referências a nomes de progênie lusitana. Deste modo, também se desprovê de elementos culturais ou identitários que a definam. (HAMPEL, 2016, p. 2).

Os elementos que permitem identificação cultural ficam a cargo, nesse caso, da análise do cenário, dos eventos que sucedem na trama e das atitudes e comportamentos dos personagens que, avaliados em conjunto, permitiriam reconhecer seus perfis ou identidades – as quais foram imbuídas de método, repetição e ardor pelo pensamento científico, caráter que, assim como seus nomes, remeteriam ao solo germânico, distanciando a trama do território português.

Como não há evidências maiores de que o país de *A Máquina de Joseph Walser* corresponda à Alemanha, entretanto, a insuficiência de argumentos faz com que a cidade habitada por Walser seja um local único, que precisará ser definido em termos de suas próprias características, passando-se num tempo que não está localizado com precisão na linha do tempo cronológico – sendo, portanto, atemporal.

O espaço do romance corresponde, dentro de tais configurações, ao conceito de cronotopo de Bakhtin (MORAES, 2012), que atina com o lugar-nenhum da utopia – ou seja, uma região situada em um espaço-tempo outro que permite aludir a aspectos históricos de uma realidade específica sem, contudo, encaixá-los em uma referência concreta, concedendo somente os elementos necessários para sugerir ao leitor um ambiente correspondente – cumprindo, assim, com sua função de estabelecer uma crítica social que, diante da opressão de seus moradores e dos elementos de controle, tecnologia e abuso de poder, enquadram o espaço da narrativa como distópico.

1.2.3 *Desumano e distopia em flerte com o grotesco*

Em *A Máquina de Joseph Walser*, o narrador transita entre a exploração da cidade – que expõe pessoas e áreas destruídas pela guerra – e o caos no interior das personagens, cujos pensamentos e falas muitas vezes adejam teoremas matemáticos e análises científicas, apresentando-os de forma paulatina e repetitiva até extrapolar os limites da razão. Em algum ponto, isso servirá para demonstrar as influências do ritmo mecanicista ditado pela “era da técnica”, e que é tão bem representado pelo protagonista.

O personagem Joseph Walser, além de fascinado pelas máquinas e apático no tocante aos eventos da guerra, não se importa com nada, senão a operação industrial e a sua coleção de objetos pessoais (pedaços de ferro, engrenagens e peças aleatórias que perderam utilidade, mas

que Walser os preserva pelo fascínio em relação ao formato e à função que um dia já tiveram – peças “mortas”). Esse comportamento faz parte de uma série de representações, dentro do enredo, que condizem com os atributos desejáveis a uma máquina (como rendimento, precisão, continuidade), apresentando-se tanto na descrição dos espaços como no desdobramento das ações e pensamentos dos personagens – Klober Mueller, o encarregado da fábrica em que Walser trabalha, por exemplo, adora tecer comentários profundos acerca da ordem, da loucura e da felicidade, explicando, em um dado momento, que “tudo pode ser reduzido a um sistema binário” e que a felicidade está igualmente reduzida a “um sistema que as máquinas entendem, e no qual podem participar e intervir” (TAVARES, 2010, p. 15-16).

O personagem Joseph Walser é descrito, por Klober, como um trabalhador versátil, capaz de fazer qualquer tarefa para manter seus hábitos. Essa característica ilustra a capacidade que o poder disciplinar tem de treinar os corpos, desenvolvendo habilidades e a rapidez necessárias à produção. Ao longo do texto, Klober diz a Walser que ele é uma "cópia perfeita do sábio", revelando o uso da disciplina como mecanismo de controle para impor os padrões desejados pela fábrica. Além disso, destaca-se o fato de que esta forma de controle acaba por transformar as pessoas em máquinas programadas para obedecer às instituições, capturando a essência de biopoder na perspectiva de Foucault (2008).

Como relatado, em diversos momentos Joseph Walser também sentia que estava sendo "observado" por sua máquina, com a qual mantinha uma relação hierárquica (a máquina pertencia a uma hierarquia superior, podendo salvá-lo ou destruí-lo). Essa passagem revela a máquina como estando associada a uma existência superior, com capacidade de criar mudanças repentinas em sua vida, ilustrando essa hierarquia: enquanto Walser está limitado pelo seu próprio tempo e capacidades, a máquina não tem esses limites, tornando-se símbolo do poder que a tecnologia moderna tem sobre as vidas das pessoas. Além disso, o trecho permite refletir sobre como as tecnologias alteram profundamente as relações humanas, gerando sentimentos de vulnerabilidade.

Essa sensação de controle diante do que não se pode dominar é inversa à surpreendente previsibilidade das máquinas, que permite “fazer acontecer exatamente o que queremos que aconteça”, sendo aí que reside o perigo – em um futuro redundante (TAVARES, 2010, p. 151). Para compreender essa relação, imagine-se um gráfico em que tal futuro previsível esteja delineado e que, pela sua natureza repetitiva, tenderá a achatar-se em uma linha, sem grandes altos e baixos. A linha sem oscilações é uma representação estática e, portanto, contrária à vida, que pulsa. O perigo de um futuro assim é justamente esse – a imutabilidade. Um coração parado

está morto, bem como o universo reduzido a um gráfico estabilizado. Por outro lado, e como bem lembra Eiras (2020), um mecanismo é repetitivo, e sua falha é tida não como um processo criativo – mas sim como avaria.

Esse horror ao que não se mexe e ao que não se abala, como a inabalável conduta de Walser, reflete o horror à mecanização das coisas, um ataque de Tavares ao que conspira a favor da desumanização e do grotesco – e que o próprio autor transpõe, na obra *Jerusalém* (2006, p. 47), para o gráfico de um eletrocardiograma, comparando a linha que demarca o quadriculado das folhas às curvas do percurso histórico da humanidade, pela qual seria possível prever “o estado clínico” de seu progresso. Um gráfico com altos e baixos vai, nesse sentido, de encontro à normalidade, enquanto a ausência rítmica esboçaria um retrato de horror.

Na modernidade líquida defendida por Bauman (2001), os indivíduos estão diante de um movimento agressivo em que a demanda por uma produtividade alta e eficaz segue um ritmo cada vez mais acelerado – e desumano. Mas é justamente essa velocidade que, de acordo com Gonçalo Tavares, vai conferir periculosidade aos objetos: “o problema é que não há objectos sem uso, portanto a velocidade torna todos os objectos imediatamente bons ou maus.” (EIRAS, 2020, p. 135). Essa afirmação adquire uma tonalidade interessante quando a trajetória de Joseph Walser é analisada.

Como o personagem Theodor ao início do *Capítulo VI* da obra *Jerusalém* (2006, p. 52), Gonçalo parece querer “captar o conceito de saúde de uma forma mais vasta: a saúde mental da humanidade, do conjunto dos homens, a saúde mental da cidade enquanto agrupamento organizado e eficaz na restrição da violência”. É por meio de tal desejo que o autor conduz, com uma crueza necessária à formulação de um senso crítico, os ambientes dos livros que compõem a série d’*O Reino*, apresentando-os muitas vezes como claustrofóbicos, sujos e medonhos, e expondo os personagens, como o próprio Joseph Walser, a uma condição de vida decadente, desumanizando-o diante do clima de repreensão que remete ao mesmo controle ditatorial onipresente da distopia *1984*, de George Orwell (2009), em que encontros fortuitos, palavras proibidas ou pessoas com envolvimento escusos deveriam ser evitados.

Os *Livros Pretos* de Gonçalo M. Tavares vão se caracterizar, assim, pela qualidade distópica que permeia cada uma das obras, concernente com os princípios de controle de um governo totalitário. São evidenciados, ao longo das obras, assuntos pertinentes à estruturação social, às relações humanas e de poder e à economia de massa. *A Máquina de Joseph Walser*, em especial, traz à tona o alheamento do indivíduo em uma sociedade industrial, funcionando

como espelho para criticar os processos sociais contemporâneos diante dos mecanismos da biopolítica de Foucault.

2 A MÁQUINA METAFÍSICA: RELAÇÕES COM PORTUGAL

a máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe, é um importante marco na literatura portuguesa contemporânea. Reunindo a dimensão formal ao conteúdo, o autor conseguiu compor uma narrativa exuberante e ao mesmo tempo simples, com uma profundidade que cobra do leitor um envolvimento atento. Esse equilíbrio em termos de forma e conteúdo é a característica que, de acordo com Brum (BRUM; BRODACZ, 2018), revela em Valter Hugo Mãe um grande escritor, impulsionando o último volume da *tetralogia das minúsculas* ao patamar de uma leitura capital.

O prefácio da obra, escrito por Caetano Veloso, destaca a maestria com que o autor aborda as relações pessoais e os elementos do roteiro, à época com 38 anos. Tal fato surpreendeu o compositor baiano que pondera, no prefácio, sobre como alguém tão jovem poderia expor tamanha visão – o que também provocou a admiração de José Saramago, que considerou a ficção de Hugo Mãe um alento para o futuro da literatura portuguesa – ou, em suas palavras, um verdadeiro “tsunami” literário (LUSA, 2007). Dentre os principais predicados de *a máquina de fazer espanhóis* está a fabulação de dois importantes momentos da história portuguesa: a dominação espanhola e a ditadura do Estado Novo de Salazar.

A dominação espanhola corresponde a um tempo de instabilidade política, econômica e social que durou de 1580 a 1640. Durante esse período, a crise foi agravada pela corrupção das elites e o desinteresse da burguesia na continuidade da dinastia de Avis. Por essas razões, a nação acabou se rendendo à dominação espanhola, que trouxe como consequência o aumento da pobreza, a mudança na estrutura social, a perda da autonomia política e econômica, a violência e o medo sentidos pela população. O fim da dominação espanhola foi marcado pelo aumento da resistência, com um movimento independentista e a Invasão Holandesa.

Durante a dominação, os espanhóis impuseram uma série de regras e leis que foram muito prejudiciais para o povo português, como a desigualdade salarial entre europeus e portugueses. Essas medidas provocaram grandes mudanças na sociedade portuguesa e afetaram significativamente os direitos humanos (PIMENTEL, 2006). A obra reflete sobre tais mudanças, mostrando as consequências desse momento da história para o povo – o título da obra, inclusive, refere-se ao desejo do cidadão português de haver nascido em outra nação europeia, fugindo assim a tais conflitos e suas consequências; e ao fato da dominação da

Espanha, em si, que impôs seu controle ao povo – ao que os portugueses estariam recebendo formação espanhola, e não a da pátria-mãe.

O segundo momento histórico retratado na obra é a ditadura de Salazar, que se iniciou em 1933. Durante esse período, Portugal passou por grandes transformações políticas e culturais, com uma forte censura às expressões artísticas e à liberdade de pensamento. A trama do livro retrata as consequências desse contexto para as personagens principais da obra, mostrando como elas lidam com os problemas impostos pela ditadura salazarista – dentre os quais o controle de imprensa. O Estado Novo de Salazar queria influenciar a opinião pública a seu favor, criando jornais que lhe fossem totalmente dedicados. Havia, entretanto, outras prensas provincianas que assumiam posições diversas, variando entre apoio declarado, postura neutra ou distanciamento tímido. Embora esse controle não tenha se traduzido em apoio popular direto ao Salazarismo, foi fundamental para sustentar o regime durante décadas (TENGARRINHA, 2016).

Importante considerar que, antes disso, no século 12, Portugal sofria forte influência da Igreja Católica na sua formação política. Foi durante o período de 1100 a 1179 que o Papa Pascoal II reconheceu os direitos metropolitanos de Braga, sendo que, em 1135, Inocêncio II determinou e aceitou o juramento de vassalagem de D. Afonso Henriques, no qual este ofereceu a "Terra Portucalense" aos serviços da Igreja e se comprometeu a pagar um imposto anual de quatro onças de ouro. Com isso, D. Afonso Henriques foi reconhecido como Rei, o que possibilitou a formação de um novo reino. Após o reconhecimento da independência política de Portugal pelo Papado, o país entrou na esfera de influência da Cúria Romana, estabelecendo um cordão umbilical entre a Santa Sé e o Estado Português (MARTINS, 2002).

As consequências desse evento para o povo português foram significativas, firmando o prestígio da Igreja Católica durante o período salazarista, entre 1933 e 1974, quando foi fortemente apoiada pelo Estado Novo e se tornou um elemento de estabilidade na sociedade portuguesa. Essa influência foi reforçada pela assinatura da *Concordata de 1940*, que estabeleceu vínculos profundos entre o Estado e a Igreja Católica, enquanto os *Acordos Missionários* garantiram financiamento estatal à missão católica. A Igreja passou, com isso, a exercer um papel importante na vida política, social, econômica e educativa do país. Ela atuava, de um lado, como elemento estabilizador, enquanto, do outro, o Estado Novo buscava controlar o comportamento e a moralidade dos portugueses (MARTINS, 2002).

Importante salientar que, em determinados momentos, houve resistência da própria Igreja ante as brutalidades da PIDE – a Polícia Internacional e de Defesa do Estado do período salazarista, como apontado por Martins (2002, p. 11-12): "Na 'Igreja Católica portuguesa' [...] também se expressou a Contestação (em Portugal e nas Colónias / Províncias Ultramarinas), contra a Natureza e o Colonialismo do Estado Novo [...]". Essa intervenção contribuiu para um sentimento de unidade nacional, no sentido de integração por meio da identificação da sociedade com a força do Catolicismo.

Outro importante elemento de controle para o governo salazarista foi o investimento no desenvolvimento de práticas esportivas. “Para conduzir a nau, que é um país, nos mares revoltos, sob os céus toldados de tempestades, é preciso ser forte e ser um atleta”, argumentou Alberto Freitas durante a inauguração do Estádio Nacional em 1944, prosseguindo a dizer que: “Não só os músculos definem o atleta: também e talvez mais ainda, o espírito, o cérebro e o coração”, com o que finaliza seu discurso proclamando Salazar como o primeiro desportista de Portugal (DRUMOND, 2013, p. 298).

A fé, o amor pelo futebol, as influências do governo salazarista e o domínio espanhol transparecem por meio da ótica de Valter Hugo Mãe, que consegue de forma magistral entretecer o enredo com as influências dessas fases da história portuguesa, retratando o contexto social desses períodos por meio dos diálogos profundos entre os personagens – em especial no volume *a máquina de fazer espanhóis*, motivo pelo qual esta é uma obra de grande relevância, servindo de instrumento à compreensão das mudanças vividas pelo povo português durante esses períodos.

O livro *a máquina de fazer espanhóis* foi publicado em 2010, atraindo a atenção pelo fato de contar com 22 capítulos dos quais apenas dois seguem a narrativa tradicional em primeira pessoa, sendo os demais escritos com ausência total de letras capitais – e recorrendo a uma pontuação igualmente reduzida, em sua maior parte, a ponto e vírgula. Este é o último volume da *tetralogia das minúsculas*, uma homenagem ao estilo de escrita de José Saramago que inclui, em ordem de publicação: *o nosso reino*, *o remorso de baltazar serapião* e *o apocalipse dos trabalhadores*. Essa série também é, por vezes, apelidada de *tetralogia das idades*, uma vez que inicia com ênfase na infância, perpassa pela vida adulta (nos dois volumes centrais) e finaliza com a velhice.

Assim sendo, no primeiríssimo romance, *o nosso reino*, Mãe relata a visão de uma criança a respeito do cotidiano de uma vila portuguesa durante os últimos anos do governo

Salazar. A obra discute tradição religiosa, fé e costumes, além de abordar o tema do pós-colonialismo, que surgiu com o fim do regime ditatorial em Portugal. Esta circunstância gerou a imigração de muitos africanos que habitavam as colônias portuguesas independentes, o que trouxe conflitos culturais e preconceitos. A identidade negra e africana, com abordagem da intolerância religiosa, é apresentada na narrativa juntamente a outros temas sensíveis, como o machismo.

No segundo volume, *o remorso de baltazar serapião*, o autor narra a história de Baltazar Serapião, um homem de meia-idade que vive em uma aldeia remota de Portugal. Após a morte de sua esposa, Baltazar é obrigado a lidar com o seu remorso diante das memórias de crueldade que acometia contra sua mulher, a quem culpava injustamente de infidelidade. A obra explora a força dos sentimentos humanos e a complexidade das relações interpessoais, passando por temas como amor, lealdade e redenção. O enredo é acompanhado por descrições poéticas da natureza e das relações entre os personagens, criando um romance emocionalmente intenso e profundamente revelador.

Já em *o apocalipse dos trabalhadores*, a temática do machismo ressurge. A trama expõe a luta constante de duas personagens principais – Quitéria e Maria da Graça, cotejando a relação entre esta última e o Senhor Ferreira, que é marcada por uma dualidade de amor e ódio – já que Maria da Graça visa o reconhecimento de sua paixão pelo patrão, mas lida com a exploração de seu corpo. Nesse contexto, a narrativa identifica Maria da Graça com alguém que busca, desesperadamente, romper as barreiras sociais existentes. Como nas demais obras de Mãe, as personagens possuem grande profundidade psicológica e emocional.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, por fim, acompanha-se a trajetória de António Jorge da Silva, um homem que foi internado pela filha em um asilo após o falecimento de sua esposa. A princípio, ele está extremamente angustiado, tanto pela perda da esposa, com quem convivera por 48 anos, como pela atitude da filha, por havê-lo relegado aos cuidados de uma casa de repouso – que ele batiza “carinhosamente” de matadouro. Entretanto, conforme esse protagonista vai abrindo espaço para a interação com os moradores e funcionários do asilo, começa a perceber a existência do outro e vai compreendendo melhor a si mesmo, trazendo à memória eventos de seu passado, que incluem a ditadura salazarista em Portugal. Ao final do enredo, ele passa por crises de consciência que, junto à proximidade da morte, promovem uma experiência de transcendência.

Independentemente de qual seja o romance, cada volume fornece pistas sobre a realidade e as influências da nação portuguesa, abordando desde a situação dos imigrantes até o machismo cultural, a construção da identidade e as cicatrizes do fascismo (SALLES, 2018). Outro ponto bastante relevante e que perpassa as obras da tetralogia de Mãe é a prática da fé e a religiosidade das personagens, que são frequentemente permeadas por sentimentos profundos de devoção e adoração, mesmo que não estejam oficialmente vinculadas a uma doutrina religiosa (SALLES, 2017).

Os sujeitos se verão, assim, sempre instigados a encontrar respostas para seus problemas e o sentido de suas vidas, seja por meio de reflexão, veneração, contemplação ou por meio da busca espiritual. Nos romances da tetralogia, tais aspectos referem-se a marcantes elementos da religiosidade portuguesa, transparecendo em: (i) *o nosso reino*, na vontade de Maria da Graça de ir para o Reino dos Céus; (ii) *o apocalipse dos trabalhadores*, que retrata toda uma tradição religiosa; (iii) na devoção de “bom homem” seguida pelo escárnio de António Jorge da Silva pelos santos, em *a máquina de fazer espanhóis*; (iv) e *n’o remorso de Baltazar serapião*, em que o arrependimento pode ser considerado um ato de autorreflexão a serviço de uma consciência norteada por valores morais e de conduta religiosa.

Como é possível observar, Valter Hugo Mãe é um autor que se destaca por abordar temas considerados marginais na literatura, evocando discussões que ajeitam sobre o sacrifício, o amor, as relações de poder, o preconceito, o envelhecimento e a morte para criar narrativas de profunda beleza poética e que ofereçam ao leitor uma perspectiva de alteridade – caracterizada por Hal Foster (2018) como tendência da contemporaneidade; de tal modo, Hugo Mãe se destaca também no âmbito desse movimento, construindo e apresentando, em praticamente todos os seus romances, personagens subversivos ou normalmente excluídos da sociedade.

2.1 A voz ensaística de Valter Hugo Mãe

Valter Hugo Lemos (de pseudônimo VHM – Valter Hugo Mãe) se destaca no panorama da literatura portuguesa pelo carisma e ecletismo. Além de escrever, é versado em artes plásticas, na música e no meio televisivo, colunista em jornais literários como o JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias e o Jornal Público, ambos de Portugal. Com 51 anos e mais de 40 obras

publicadas, Mãe conquistou os prêmios *José Saramago*, *Poesia Almeida Garret* e *Portugal Telecom*, dentre outros, sendo indicado como finalista do *Oceanos – Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa* (THOMÉ; MASTALIR, 2016). A variedade de meios de expressão e temáticas de suas obras conferem um caráter único à produção de Mãe, que vem conquistando relevância cada vez mais significativa no meio literário e acadêmico.

Com uma produção versátil que combina poesia e prosa para retratar diferentes temáticas, que vão desde problemas sociais até afazeres cotidianos, Valter Hugo Mãe se destaca pela variedade dos meios de expressão, suscitando questões contemporâneas e paisagens exóticas em histórias de profundo apelo emocional. Carismático e eclético, passou a infância em Paços de Ferreira, Portugal, e desde 1980 vive em Vila do Conde – uma cidade portuguesa no distrito do Porto. Graduado em Direito, Mãe se aproximou do campo de Letras com uma especialização em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, além de sua atuação no mercado editorial com a Quasi Edições e a Objeto Cardíaco, das quais foi fundador (THOMÉ; MASTALIR, 2016).

Além da *tetralogia das minúsculas*, composta por seus primeiros romances, os poemas de Mãe foram compilados na antologia *Contabilidade* (Alfaguara, 2010) – composta por quinze anos de sua oficina lírica em onze títulos reunidos, e produziu outras ficções aclamadas pelo público, como *O paraíso são os outros* (Cosac Naify, 2014) e *A desumanização* (Porto Editora, 2013, finalista do prêmio *Oceanos*). Sua produção também passeia pelo mundo dos infantojuvenis e das ilustrações, que já rederam diversas exposições individuais, como a inaugural de 2007, no Porto. Publicou sua primeira antologia de histórias curtas em *Contos de cães e maus lobos* (2015), com prefácio de Mia Couto e ilustrações de vários artistas, popularizando-se no Brasil com a inclusão de suas obras no catálogo da editora Globo Livros – selo Biblioteca Azul.

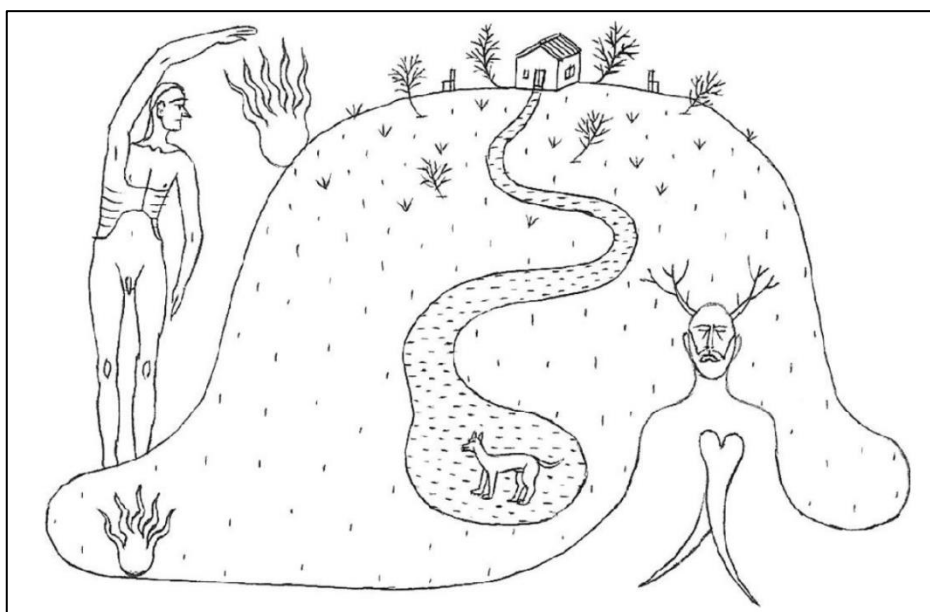
As ilustrações são um importante elemento nos livros de Mãe, o que é demonstrado por Moriconi (2022) ao explicar que as imagens servem para criar um mundo inventado e, ao mesmo tempo, refletir sobre “o lado de fora e de dentro da gente”, referindo-se ao capítulo inicial de *O filho de mil homens* como exemplo da escrita visual de VHM: “Via-se metade ao espelho porque se via sem mais ninguém, carregado de ausências e de silêncios como os precipícios ou poços fundos.” (MÃE, 2016, posição 127).

Impressiona a estética imagética evocada pelo autor ao descrever a personagem refletida "metade ao espelho", cuja sensação de profundidade é sustentada pela presença do precipício,

e a ausência intensificada pelo seu espelhamento no negror de um poço. Essa habilidade de compor histórias por meio de imagens demonstra a importância que a ilustração pode assumir em sua relação com os textos, em que o significado será entretecido com ou a partir das representações invocadas. Mãe, como um verdadeiro poeta, é um “leitor de imagens”, e sua intimidade com o desenho é tal que o seu processo criativo envolve rabiscar “bicharocos” enquanto desenvolve suas narrativas (COSTA, 2022).

A Figura 8 destaca como as ilustrações agregam profundidade aos contos de Mãe, reforçando suas mensagens. Os volumes da *tetralogia das minúsculas*, publicados sob o selo Biblioteca Azul, e boa parte da produção do autor contam com imagens que ajudam a definir o tom e o contorno de sua prosa poética.

Figura 8 – Ilustração na abertura de *Contos de cães e maus lobos*, de Alex Cerveny



Fonte: Mãe, 2015, p. 4.

Realizada em Póvoa do Varzim – Portugal no início de 2022, *Parece um pássaro, mas é um pirilampo ou um louva-a-deus* foi o sugestivo nome de mais uma de suas exposições, cujos desenhos expostos derivaram dos momentos de inspiração durante a escrita do livro autobiográfico *Contra mim* (Biblioteca Azul, 2020), com forte apelo ao cenário pós-colonial vivido pelo autor durante sua infância em Portugal. A Figura 9 apresenta o espaço em que alguns de seus “bicharocos” foram colocados em evidência.

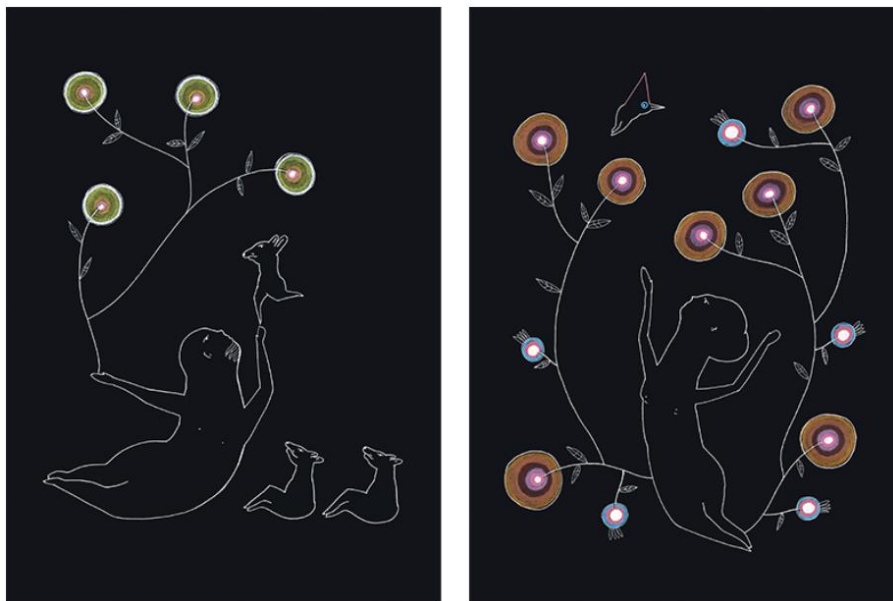
Figura 9 – Exposição de VHM na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto



Fonte: Costa, 2022.

Já a Figura 10 evidencia a homenagem de Valter Hugo Mãe aos seus progenitores na obra *Serei sempre o teu abrigo*, ([2020], Biblioteca Azul, 2021), numa abordagem bastante comum a todos os seus contos e romances: a humanização. Submetidos a grandes adversidades, seus personagens serão muitas vezes engajados em um processo de autoconhecimento, encarando a necessidade de recorrer a forças internas para superar as imposições da vida e alcançar um estado de plenitude.

Figura 10 – Ilustrações de VHM para o seu livro *Serei sempre o teu abrigo*



Fonte: Von Schmaedel, 2020.

As relações afetivas também assumem um papel central na obra do autor, sendo retratadas com delicadeza e lirismo – não raro empregando uma linguagem simbólica para explorar os labirintos dos conflitos e anseios humanos. Com isso, Hugo Mãe promove um encontro com o desenvolvimento pessoal, a maturidade e o sentido da existência humana ao longo dos enredos, num exercício que investiga a consciência, o livre-arbítrio e o sentido de estar no mundo.

Sobre o seu processo de escrita, Mãe insinua, em *As mais belas coisas do mundo* (2019), que “existe pela sede” e que quer sempre inventar coisas, ao feitiço de sua descrição sobre as sementes – que seriam tais quais meninos de pedra que sentem muita sede, mas tanta, que de tanta sede conseguem brotar e existir. Em suas obras, é comum encontrar temáticas que abordam desde a superação da morte até o aprender a viver e a sentir, o acolhimento e o desejo de prover, de criar, de gerar novas ideias e vidas. É, desde já, um olhar muito empático e voltado à existência do outro – a alteridade:

Eu combato a tirania da individualidade. Cada um de nós é uma figura coletiva, e a única forma de reclamarmos uma identidade humana é termos em conta os outros. Parece que criamos uma euforia por nós mesmos e quase nos convencemos de que somos autossuficientes e podemos rejeitar os outros. Essa solidão extrema como objetivo é uma forma de desumanização. (THOMÉ; MASTALIR, 2016, p. 9).

A alteridade como o conceito de reconhecer a existência de outros indivíduos ou de outras culturas é uma marca indelével nas obras de Mãe (SOUZA, 2018). O termo ganhou força, de acordo com Teotônio (2018), nas Ciências Humanas em comunhão com a epistemologia, que busca entender o sujeito em suas relações com o outro, e em detrimento ao aspecto narcisista do conhecimento pautado na soberania de um sujeito universal. Os Estudos Culturais e Pós-coloniais teriam sido responsáveis pela disseminação da palavra, que recuperou acepções filosóficas, literárias e políticas em pesquisas voltadas à desconstrução das visões absolutas do sujeito iluminista – representado como “branco, europeu, masculino e heterossexual” (TEOTÔNIO, 2018, p. 13).

Considerando a proximidade de Portugal com eventos como o fascismo, as manifestações de desconstrução e de visibilidade do outro ganharam importantes discussões e posicionamentos no período pós-colonial. Ainda de acordo com Teotônio (2018), essa expressão se expande para além do campo das Ciências Humanas para atuar nas redomas políticas, artísticas e virtuais. Alteridade vai alcançar, assim, um sentido maior que o de “Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p. 45), incorporando a capacidade de ver o outro como algo diferente ao reconhecer a sua individualidade e

singularidade. É, portanto, a aceitação do outro como igual, independentemente de qualquer diferença e de qualquer julgamento, com o reconhecimento de sua existência e valor.

Dialogismo, devir e exotopia são também facetas desse conceito, sendo necessário atentar à forma ambígua existente no uso do termo “alteridade”, uma vez que suas interpretações podem variar desde o desconhecimento do outro até a expressão de afeto e a solidariedade (TEOTÔNIO, 2018). Com isso, é possível perceber que a alteridade representa um importante passo para o processo de construção da identidade, bem como um meio de promover o diálogo entre diferentes culturas, identidades e sujeitos.

Valter Hugo Mãe insere-se nesse contexto, uma vez que desenvolve personagens marginalizados como elementos centrais em sua escrita. Suas obras são também pertinentes às discussões contemporâneas, retratando indivíduos normalmente excluídos do discurso literário – como o protagonista de *a máquina de fazer espanhóis*, António Jorge da Silva, um homem idoso que passa seus últimos momentos de vida em um asilo. Esta estratégia discursiva mostra quem possui o direito de falar, para quem se fala e por quem, uma abordagem particularmente importante quando se trata de discutir a alteridade.

Em concordância com o pensamento de Abdala Jr. (2019), há uma tendência (crucial) de que o discurso literário seja cada vez mais inclusivo e abrangente, para que o olhar para a sociedade se torne mais justo e compreensivo em todos os seus âmbitos; o trabalho de Valter Hugo Mãe ajuda a destacar a importância dessa diversidade nas produções escritas, sendo um dos motivos pelos quais sua participação no meio literário é bastante aclamada, ao que o autor afirma:

Acho que, se não houver alteridade, se não houver o outro e a expectativa do outro, então nós também não somos gente. Podemos ter a aparência de gente, podemos parecer humanos, mas a humanidade tem de ser dois. E, então, o sentido da vida para mim é o outro. Não existo enquanto ser absoluto. Existo para os outros. Só vale a pena se, efetivamente, nós formos uma espécie de corrente, alguém que participa em uma entidade maior, em um coletivo. (THOMÉ; MASTALIR, 2016, p. 9).

Outro ponto de grande relevância nas obras de Mãe é a memória, que permeia seus livros com lembranças de sua infância e adolescência (ZANELATO, 2022). O autor reafirma, em suas obras com traços autobiográficos, o desejo de transmitir aos leitores uma mensagem de esperança por meio de registros vivos, destacando-se ao abordar problemáticas do cotidiano e questões culturais contemporâneas em narrativas carregadas de profundidade emocional.

Como é sabido, a memória desempenha um papel fundamental na produção artística, seja ela literária, histórica ou técnica. O autor, por exemplo, recorre a ela ao escrever, buscando

as palavras adequadas para compor o seu texto. Mas a memória não vai se limitar a esse papel – atua também como ferramenta para a composição da obra, fornecendo signos e as referências que permitem ao autor construir ou reconstruir identidades. É assim que a literatura, como espaço mnemônico, contribui para a constituição e a retomada identitária de um povo ou nação (WALTER, 2010).

Nesse sentido, as reminiscências literárias relacionadas ao regime salazarista evidenciaram a identidade de Portugal como uma representação fragmentada. Essa imagem foi gerada, de acordo com Rocha (2003), em resposta à retórica do discurso propagado por alguns intelectuais e figuras públicas do Estado Novo, que apresentavam uma visão essencialista da nação, originando manifestações em repúdio ao viés totalizante – o que evidenciava a experiência do cotidiano português em sua negação (ou ausência) da identidade.

Questionar a identidade e o uso da memória como instrumento de sobrevivência / poder é um dos motores da obra *a máquina de fazer espanhóis*, que será apresentada à luz de análises pertinentes sobre sua temática e gênero. O enredo do livro gira em torno do Sr. Silva, um homem de 84 anos que sofre com a morte da sua esposa, com quem vivera por 48 anos, interrompendo inesperadamente a conquista das bodas de ouro. Diante dessa grande perda, o narrador-protagonista será alocado no lar *Feliz Idade*, onde começará sua jornada de adaptação e integração com outros moradores.

Por meio das memórias desse personagem, Valter Hugo Mãe solfeja a história e as implicações desse período para o povo português. Lançada primeiramente pela editora Objectiva, em Portugal [2010], e depois pela Cosac Naify, no Brasil [2013], a obra analisada é uma publicação posterior da Globo Livros (2016) sob o selo Biblioteca Azul. No prefácio dessa segunda edição, o leitor se depara com as palavras de Caetano Veloso e a estética comum aos demais volumes da *tetralogia das minúsculas*: economia nos sinais de pontuação e ausência de letras capitais.

Segundo o próprio autor, essa decisão foi tomada com o objetivo de estabelecer uma “democracia” com o pensamento do leitor, uma vez que não se pensa ou se fala com atenção aos sinais gráficos (TRIBUNA DO NORTE, 2014). Indo um pouco além, esse processo pode ser intimamente relacionado à temática de construção / desconstrução da identidade, uma das temáticas centrais da obra, forçando o leitor a abandonar sua zona de conforto para exercitar sua empatia em relação ao próprio texto, conformando-se a ele. Há, entretanto, dois capítulos

específicos dentre os 22 de *a máquina de fazer espanhóis* que retomam o formato tradicional, conforme será oportunamente comentado na seção seguinte.

2.2 *a máquina de fazer espanhóis* – o anseio da morte

É um dia nebuloso. Na sala de espera de um hospital, António Jorge da Silva exaspera-se diante da ausência de notícias de sua esposa, Laura, que passa em atendimento médico. A ansiedade aumenta à medida que um funcionário eloquente, sua única companhia naquele ambiente, exprime opiniões sobre pátria, política e cotidiano, sem poder trazer as únicas informações que Silva desejaria receber naquele momento – alguma mensagem reconfortante sobre o estado de saúde de sua mulher.

António Jorge ainda não sabe, mas o atendente de 65 anos, Cristiano Mendes da Silva (que terá o título do oitavo capítulo dedicado a ele), depois será reconhecido no mesmo asilo em que o protagonista será internado como sendo o “papagaio falante” do hospital, ou o “silva da europa”. Essa noção ficou arraigada na mente do protagonista após o discurso inflamado de Cristiano sobre a ascensão dos portugueses ao “patamar” dos demais europeus, no sentido de que ainda estariam recuperavam sua dignidade após o domínio salazarista:

somos todos silvas neste país, quase todos, crescemos por aí como mato, é o que é. como as silvas, somos silvestres, disse eu, obrigado a sorrir já como quem suplica uma trégua, exactamente, concordou, assim do mato, grassando pelo terreno fora com cara de gente, mas muito agrestes, sem educação nenhuma [...]. (MÃE, 2016, p. 27).

António Jorge incomodava-se com o quase monólogo do outro a reafirmar sua identidade europeia, um “silva da europa”, insistindo na ideia da ingenuidade dos portugueses durante o período do governo autoritário – mas que eram, como não poderiam deixar de ser, “bons homens”, cidadãos de um mesmo mundo que mereciam, como todo europeu, o direito à igualdade e à felicidade, ainda que “por obrigação” – ao que deixariam de figurar como meros “silvas” para conquistarem respeito, sofisticação e, em suas palavras, até mesmo o status de estarem “cheios de razão”.

Como demonstrado nesse primeiro capítulo – *o fascismo dos bons homens* –, a trama será desenrolada a partir dos diálogos entre as personagens, sendo que a profundidade psicológica com que Mãe as individualiza permite atravessar a narrativa sem confundir suas

vozes, mesmo diante da ausência dos tradicionais sinais de pontuação – aspas e travessão – para delimitar os momentos de fala:

podia ser um modo de explicar todos os silvas, dizia ele rindo, grassando como o mato e bons homens, a explicação de todos os silvas, e a minha mulher, perguntei eu. não me pode ajudar a saber alguma coisa sobre a minha mulher, ele atordoou-se um bocado, como a sair de um estado de hipnose qualquer [...]. (MÃE, 2016, p. 28).

Questionado sobre o paradeiro de Laura (a esposa do narrador-protagonista António Jorge da Silva), Cristiano declara nada saber a respeito: “que posso eu fazer, a mim não me dão satisfações, sou só um auxiliar [...]” (MÃE, 2016, p. 28). Nesse meio tempo, o clima é turvado pela chegada de uma forte tempestade, mas, para alívio de Silva, vem o médico explicar que está tudo sob controle. Todavia, pelo fato de ainda precisar realizar alguns exames e de estar sedada, Laura passaria a noite no local.

Silva questiona, nesse momento, se poderia permanecer ao lado de sua esposa: “não a posso deixar aqui sozinha [...] isso nunca aconteceu, não, em quase cinquenta anos de casados, nunca aconteceu [...]” (MÃE, 2016, p. 29). Seu medo da solidão é refletido na resistência a deixar sua esposa não à revelia, e sim longe de sua companhia. O médico, contudo, nega seu pedido sem cerimônia, ao que o atendente, sem nunca parar de falar, convida-o a aguardar até o momento da alta naquela sala de espera, a fim, decerto, de lhe fazer companhia.

A chuva torrencial aumenta o desconforto do protagonista que, além de aturar o falatório sem fim do auxiliar, precisava lidar com o receio de ter seu carro prejudicado por uma enxurrada. Mas o que mais lhe afligia era, em realidade, o estado de saúde de Laura, desconfiando de que, para uma simples indigestão alimentar (motivo que os levava até o hospital), a situação já se arrastara em demasia. Tentou distrair-se, ainda assim, pelos instantes que sucederam, discorre sobre o amor nutrido por sua esposa em praticamente um quinquênio de dedicação mútua – o que muito impressionou o “silva da europa”, tanto pela idade do protagonista – 84 anos frente aos 65 do outro – quanto pelo seu estado passional: “tinha parado de preencher formulários e estava como embevecido diante do meu ar sonhador, desculpe-me, senhor silva, disse-me ele a mim, é que aos oitenta e quatro anos já não é comum ouvir um marido falar assim da sua esposa [...]” (MÃE, 2016, p. 32).

Tal demonstração de empatia tocou António Jorge a ponto de fazê-lo mudar sua predisposição em relação a Cristiano – uma primeira demonstração de como a conversa e a abertura ao entendimento conduziram à transformação intensa do protagonista ao longo da trama: “naquele momento, o céu partindo vidros ou não, aquele homem tão chato tornou-se diferente [...]” (MÃE, 2016, p. 32). E foi bem nessa hora – três da manhã, a “hora morta” –,

quando as tensões pareciam sublimar e as trovoadas cessavam, que Silva notou seu carro intacto, firme e forte à enxurrada, e finalmente acreditou que suas preocupações não passavam de um medo demasiado.

Sucedeu, porém, uma grande confusão mental em meio a lampejos de consciência de Silva, tudo tão repentino que o leitor vai demorar a perceber que, em algum momento entre o desenrolar da conversa e o cessar da chuva, com a aproximação de uma enfermeira pelo corredor lateral, algo terrível aconteceu. Silva foi, de corpo e alma, tomado por horror e desespero intensos – sua Laura havia expirado:

tombei no chão e, por um tempo, a consciência foi-se e eu pude ser ninguém, como as coisas deviam ser sempre nestas alturas, só depois gritei, imediatamente sem fôlego, porque aquela teoria de que existe oxigênio e usamos os pulmões e fica feito também não é cem por cento verdade, entrei em convulsões no chão e as mãos do homem e da mulher que ali me assistiam eram exactamente iguais às bocas dentadas de um bicho que me vinha devorar e que entrava por todos os lados do meu ser. (MÃE, 2016, p. 34).

Neste contexto, Freitas (2020) aponta para a inescapável manifestação do sublime diante da sensação de terror experimentada por Silva frente ao poderoso e inescapável domínio da natureza, representada pela força da tempestade e da trágica forma como o protagonista recebe a notícia da morte de sua amada. O trágico, também aqui presente, reside no “embate entre a esfera social e a psíquica”, que vai responder pelo “conflito (*agón*) que dilacera o homem”, dividindo-o ante o impasse de “atender as forças do consenso ou seguir as forças internas, entre o dever ou o querer”, como apontado por Alvarez (2019, p. 1).

Logo no capítulo seguinte ao triste fato, António Jorge será levado por sua filha Elisa (com anuência de seu outro filho Ricardo, que mora na Grécia) para o lar *Feliz Idade*, onde passará muitos dias ressentido pelo que acredita ter sido uma grave imposição de abandono, caracterizada pela terceirização dos seus cuidados. Desamparo e desorientação seguem-se à sensação de perda de suas funções – como barbeiro, Silva acreditava que poderia ainda continuar ativo, mesmo aos 84 anos, o que dificulta ainda mais a sua compreensão em relação à atitude de seus filhos. Não queria ver-se tão bruscamente separado de sua morada, de sua função e de seus pertences. Entretanto fica perceptível, ao longo da narrativa, que Elisa é uma filha presente e preocupada com o estado depressivo do pai, justificando o possível receio de que, em ficando desamparado, sua saúde física e mental deterioraria.

Os capítulos da obra são numerados e possuem títulos que conversam com a narrativa, muitas vezes baseados em alguma reflexão encontrada ao longo do trecho correspondente. Ao início do segundo capítulo, *a brancura é um estágio para a desintegração final*, o narrador se

encontra ainda no hospital, abraçando o corpo de sua Laura, agora morta. Seu desalento é tão agudo que vai aos poucos cedendo a um ódio profundo por tudo o que o rodeia:

fica-se muito zangado como pessoa, não se criem dúvidas acerca disso, fica-se zangado e deseja-se aos outros pouco bem, e o mal que lhes pode acontecer é-nos indiferente ou, mais sinceramente, até nos reconforta [...] como faria falta ferrarmos toda a gente e vingarmo-nos do mundo por manter as primaveras e a subitamente estúpida variedade das espécies e as manifestações do mar e a expectativa do calor e a extensão dos campos e as putas das flores e das arvorezinhas cheias de passarinhos cantantes aos quais devíamos torcer o pescoço para nunca mais interferirem com as nossas feridas profundas, que se fodam. (MÃE, 2016, p.36-37).

Em sequência, o leitor conhecerá o quarto que o protagonista irá ocupar no lar *Feliz Idade*; irascível, Silva demonstra grande irritação pela atitude quase maternal da enfermeira que o conduz ao seu cômodo, logo notando a janela com grades de ferro daquela ala direta, com vista para um jardim com acesso a uma praça – enquanto a ala esquerda do asilo, reservada aos moribundos, deitava-se sobre a visão de um cemitério (mesmo espaço, inclusive, em que sua esposa Laura estava enterrada). Diante do fúnebre contraste, a Silva ocorreu a inevitável certeza de que, quando seu corpo entrasse em maior declínio, acabaria sendo realocado para um daqueles quartos menos privilegiados, de onde observaria o céu a “clarear e escurecer sobre a terra”, abrindo as mandíbulas que haveriam de tragá-lo (MÃE, 2016, p. 39). A visão trágica desse cenário, tal qual o título do segundo capítulo, remete morbidamente à desintegração final dos utentes.

Quando Elisa, filha de Silva, vem nesse primeiro momento para se despedir, ele aceita o seu beijo “em tudo traidor” com amargura, cogitando haver ali uma espécie de cordão (umbilical) que se arrebentaria assim que ela partisse. Em sua perspectiva, ela correria imediatamente a chorar para os braços do marido e de seus netos, onde a vida era feita “das coisas de sempre. e com cores nas paredes” (MÃE, 2016, p. 39). No lar, todas as paredes eram brancas, e essa paleta monocromática parecia simbolizar o seu caminho para a morte.

Silva havia terminado de organizar seus pertences em gestos mecânicos e sem maior animação – dois sacos de roupa e uma imagem de Nossa Senhora de Fátima (havia também um álbum de fotografia que fora levado embora, para que não fosse reforçada a dor da perda de Laura). Embora fosse ateu declarado, conforme anunciado em sua conversa com o atendente do hospital, estimava-se que, com o tempo, o protagonista cultivasse alguma religiosidade. Ele começou, pois, por achar aquela estatueta muito engraçada, já que não alimentava crença alguma – e nem mesmo a perda de Laura o incentivara: “talvez devesse despedaçar aquela estatueta. libertá-la da obrigação de estar ali com solenidades sagradas que, sem dúvida,

cansariam o melhor dos espíritos. talvez devesse lembrá-los de que não sou um homem religioso e que a perda não me fez acreditar em fantasias.” (MÃE, 2016, p. 40-41).

Ao descer (por convocação) para o seu primeiro jantar no asilo, Silva foi recebido com aplausos pelos demais moradores, dentre os quais encontrava-se o Doutor Bernardo, que comandava o lar. Sem qualquer empolgação ou vontade de interagir, o narrador acedeu mudo à mesa mais reservada que localizou, tentando fugir a qualquer contato. No entanto, um comentário mais incisivo de um dos moradores, o Sr. Pereira, marcaria sua estadia para sempre:

nem deveríamos ficar contentes com a sua vinda, porque é o definitivo da morte da dona lurdas, que era uma boa senhora. o lar não suporta mais do que setenta e três pessoas, e, para que uma entre, outra tem de sair. a saída é dolorosa mas rápida. rodam-se alguns velhos pelos quartos fora. eventualmente um que esteja acamado vai para a ala esquerda, já muito vizinho dos mortos, e outro entrará de novo no quarto vago com vista para o jardim. (MÃE, 2016, p. 42).

Talvez mesmo pela abordagem direta, o senhor Pereira foi um dos primeiros com quem Silva firmou amizade no lar. Após o jantar, com o sentimento de pertencer a um “conjunto de abandonados a descontar pó ao invés de areia na ampulheta do pouco tempo” (MÃE, 2016, p. 44), o narrador experimentaria a primeira de suas muitas noites agitadas, que não tardariam a irromper em pesadelos e delírios noturnos.

No dia seguinte, contudo, ele seria confortado por uma das figuras mais queridas do local – Américo, por quem nutriu imediata simpatia. Sem qualquer formação acadêmica, esse cuidador era incumbido praticamente das mesmas funções que os enfermeiros da casa, com o diferencial de exalar amor pela sua vocação. Essa entrega incondicional e o respeito pela existência individual conduzem ao entendimento de que a paixão pela ocupação deveria pairar acima de qualquer certificação profissional. Afinal, Américo possuía uma sensibilidade e delicadeza que só eram possíveis devido aos seus 31 anos de experiência como cuidador de idosos. Refletindo sobre isso, o narrador resolveu colaborar com ele, amainando sua rebeldia. Mas isso não significava que ele se rendia ao que acreditava ser a condenação do asilo. Ainda era cedo para que Silva se aceitasse como integrante daquele lugar – resolvido a passar pelos demais como um ente invisível, passaria ainda por um difícil período de adaptação interna.

Mantendo-se impassível em seu rancor, Silva recusou veementemente as visitas familiares seguintes, odiando a tudo e a todos: “eu queria que a elisa e o meu genro se sentissem rejeitados como eu me sentia, claramente.” (MÃE, 2016, p. 50); o tempo viria, contudo, a intensificar sua crise existencial, obrigando-o a encontrar um sentido para sua nova rotina. Cedendo aos poucos à interação com os demais moradores, António Jorge vai estabelecer

amizades e afetos que outrora nem cogitava – mas também se envolverá em conflitantes atos de violência e desumanização.

O início do terceiro capítulo é ainda reservado à superação do luto de Silva, que conta com a fracassada tentativa de Américo de confortá-lo com ideias “metafísicas” – a de que reencontraria sua esposa após a morte. Um pouco adiante, a narrativa contemplará a ambiguidade do protagonista, que, a princípio, não demonstra qualquer interesse pelos moradores do *Feliz Idade*, mas é tocado pela história de uma das moradoras, Dona Marta – durante uma tarde em que aguardavam pela chegada do carteiro, o senhor Pereira lhe segreda que ela havia sido abandonada pelo marido mais novo, que a instalara no asilo para assim melhor administrar os seus bens. E a Dona Marta, ainda apaixonada, aguardava exasperadamente pela chegada de alguma notícia, algum sinal de reencontro que a demoveria daquela espera infinita.

Em um ato de bondade, Silva resolve que escreverá cartas para Dona Marta, a fim de trazer-lhe alegria. No entanto, suas noites de transe e sonambulismo, que se tornaram constantes após sua instalação no Feliz Idade, acabariam vertendo seu desejo de bondade em estupor e violência, culminando na morte da utente: “eu voltei ao meu quarto. afinal, no feliz idade era estupidamente fácil assassinar alguém. eu não o saberia. não o poderia saber. quando acordei de manhã julgava ter dormido profundamente a noite inteira. assim o julguei por muito tempo.” (MÃE, 2016, p. 174).

Num primeiro momento, Silva desperta às 3 horas da madrugada (novamente, a hora morta), ao que começa a delirar com abutres que devoram seu corpo (um terror noturno que estava se tornando habitual). Sem atinar com o que estava fazendo, levanta-se da cama e invade o quarto de Dona Marta:

não havia explicação nenhuma para aquilo, mas não me deu tempo para lhe falar dos abutres, já estava eu levantado a dar um passo em direção à dona marta, um passo mais cerca da sua cabeça, quando ela se descobriu um palmo e disse, sai daqui demónio. e eu respondi-lhe, vinha falar-lhe do amor (MÃE, 2016, p. 55).

O assalto noturno, entretanto, acaba mal: diante do susto de Dona Marta, que se põe a gritar, Silva entra em desespero e lhe desfere três pancadas fortes, ao que a mulher queda, emudecida, em estado de pânico. Ele retorna em seguida para o seu quarto e adormece, ao que desperta na manhã seguinte, aparentemente, sem qualquer recordação. E Dona Marta, que reconhecera António Jorge durante o estranho encontro, havia entrado em uma espécie de catatonia, mantendo-se inerte e incomunicável: “quando me viu não teve qualquer reacção,

ficava exactamente igual a olhar para qualquer um de nós como a olhar para uma parede [...]” (MÃE, 2016, p. 59). Silva tampouco se compadece dela.

Tão inconsciente está o narrador de seus atos até então que acaba expressando um cruel desprezo pela senhora: “eu havia falado com o américo acusando uma certa compaixão pela mulher, mas tinha sido eloquência tola, nada mais. que me importariam as dores de uma velha tonta à espera de quem não vem.” (MÃE, 2016, p. 59). Um pouco mais adiante, contudo, um lampejo do que ocorrera de madrugada virá à tona para Silva, no exato momento em que Dona Marta se levanta para aguardar a chegada do carteiro: “observei aquela mulher de longe e ocorreu-me que o seu estado mental era um susto criado pela minha atrapalhada forma de falar de amor.” (*Idem*, p. 60). Ao final do capítulo, Doutor Bernardo acaba por levar a moradora ao hospital para descobrir a causa de seu estado, ao que comentam que ela teria sofrido um “ataque do coração pequenino”.

Diante desse contexto, o título do capítulo adquire significado especial, ao que se constata que *o amor é uma estupidez intermitente, mas universal*, afetando a todos independentemente do gênero, idade ou época. O “ligeiro ataque cardíaco” que acomete Dona Marta após a agressão de Silva serve para demonstrar, a um só tempo, a vulnerabilidade humana diante da natureza estrambólica do amor. Uma abordagem semelhante será apresentada por Augusta Faro, escritora brasileira contemporânea, em seu conto *Check Up* para delatar o amor como condutor de experiências dolorosas e trágicas, convertendo o coração em um objeto sem função, seco, esturricado:

Secou. A proteína do meu coração fendeu, vazou, esgotou-se está seco. Já viram? O coração seca, esturrica, entorta feito couro esticado ao sol. Enrolado sobre si mesmo, perde a cor, o tônus, a maciez, o látigo da vida, empobrece de seiva, esqualidamente vira um objeto sem função. Isto aí, o coração secado. (FARO, 2001, p. 105).

Martins (2017) aponta para a leitura simbólica do coração como elo conector entre o cérebro e o sexo, estando em uma posição central e, portanto, de privilégio, tornando-se a sede dos sentimentos, das emoções e da consciência. A apresentação do órgão cardíaco por Faro (2001) como algo literalmente seco e esvaziado seria, nesse sentido, uma aproximação com o insólito para problematizar a relação da protagonista do conto com o amor, o desejo e a opressão (MARTINS, 2017). Dona Marta, em sua fragilidade, vai responder ao sofrimento que acomete a ambos (a ela e ao protagonista) com a falha de seu coração.

É certo que a situação, quando analisada sob a perspectiva estrita da agressão, em nada se relacionaria com o “sofrer por amor”; mas é a anunciação de Silva (“vinha falar-lhe do amor”), acometido de compaixão diante do contexto que o conduziu até Marta (a eterna espera

pelo amor) que desemboca nas circunstâncias que, na penumbra da madrugada, entre o sono e o despertar, remetem a cena ao domínio do grotesco – cumprindo aqui o seu papel de evidenciar, de modo exagerado e por vezes cômico, aquilo que se evade de falar, que é tabu, considerado errado ou vergonhoso. E não estaria Silva, em todos os seus atos, demonstrando grande dificuldade de lidar com suas próprias emoções? Foi só com auxílio do entorpecimento de sua consciência que o protagonista desbloqueou a sua aproximação com o outro.

Seu entrave é tamanho que será somente após um ano de permanência no asilo (no nono capítulo da obra) que o protagonista deixará aflorar o seu lado poético para redigir, finalmente, a primeira carta à Dona Marta: “leveí umas horas a redigir aquela carta. não porque fosse longa, que não era, era breve como tudo, mas porque era importante que dissesse algo bem pensado, algo para lhe fazer um agrado, uma carta segura com garantias de fornecer alegria à velha calada.” (MÃE, 2016, p. 119). O afeto com que comenta suas intenções demonstra, nesse momento, que alguma transformação interna lhe ocorria.

Ainda assim, e diante da possibilidade de ser incriminado pelos seus atos, Silva acaba retrocedendo em seu desejo de estabelecer alguma conexão amistosa com Marta, o que só piora depois da tarde em que, por alguns segundos de lucidez, a mulher recobra a consciência a respeito da agressão:

aproximei-me um pouco de ambos os três. aproximei-me demasiado como um criminoso burro. muito burro e nada habituado a saber esquecer os seus crimes. a dona marta balançou-se toda, apoiou-se no confuso doutor bernardo e falou. foi com os olhos garridos de ódio que ela me encarou e disse, foste tu que me bateste. e repetiu, foste tu que me bateste, filho do demónio. (MÃE, 2016, p. 120-121).

Apesar disso, Silva havia já estabelecido boa convivência com os demais moradores, uma aparência forte o suficiente para escapar à condenação sem maior prova que as palavras de uma velha olvidada. A Américo, contudo, a transgressão não escapara – sensível a tudo o que se passava entre os hóspedes, mas ciente, também, da difícil adaptação por que Silva passava, o cuidador será complacente:

[...] não se assuste, a dona marta não fala coisa com coisa e não me parece que o vá acusar de nada. e eu perguntei outra vez, porque mo vieste dizer, américo. e ele deitou os olhos para o chão, ficou por ali atrapalhado com dificuldade em fitar-me e não respondia. havia algo a responder que ele guardava para si. [...] preferiu dizer que compreendia que eu estivesse confuso quando cheguei ao feliz idade. (MÃE, 2016, p. 125-126).

Outro grande encontro será promovido no quarto capítulo, *um ataque de qualquer coisa*, logo após o trauma de Dona Marta provocado por Silva. Quase um mês se passara com Silva tentando ocultar sua culpa diante do estado da outra – que, a partir de então, “perdeu o medo a

todas as coisas e regrediu até nada” (MÃE, 2016, p. 59). Elisa, sua filha, o genro e os netos haviam aparecido para uma visita, mas Silva os expulsou de seu quarto aos gritos: "não fiquei a sentir piedade alguma da minha filha. queria que se escorraçasse dali infeliz a perceber o quanto me era abominável o seu mundo todo organizado como um percurso de tarefas profissionais." (*Idem*, p. 63-64). Depois de ser acalmado por Américo, Silva segue acompanhado pelo senhor Pereira até o pátio, onde será apresentado a um homem mais velho chamado Esteves, com quem nunca conversara antes:

sabe quem é este esteves. torci os lábios com algum desinteresse e confirmação de ignorância. e ele disse, é o esteves sem metafísica, sim, o do fernando pessoa, é uma coisa do caraças. está a ver. e eu abri a boca de espanto inteiro. o que diz você, perguntei. ó homem, é verdade, é o esteves sem metafísica da tabacaria do fernando pessoa. e eu respondi, não diga asneiras. tem quase cem anos. ó esteves, ó esteves, anda aqui, chamava o senhor pereira todo animado. (MÃE, 2016, p. 65).

É então que o protagonista descobre que a presença de Esteves é motivo de grande alegria para os demais moradores do asilo, promovendo um sentimento de orgulho cultural – estavam, afinal, a conviver com o sujeito que inspirara um dos maiores autores portugueses de todos os tempos. Enquanto personagem, Esteves vai admitir sua indignação por ser descrito como “alguém sem metafísica” por Fernando Pessoa, pois, aos 99 anos, ele sempre se considerou um homem pleno de metafísica, consciência e desejo de viver. Ao longo da trama, o termo metafísica será muitas vezes utilizado, de maneira simplificada, para referir-se à presença ou ausência de consciência.

O aniversário de 100 anos de Esteves, comemorado no Capítulo 11 – *o esteves a transbordar de metafísica*, é agitado com o barulho que seus colegas fazem para animá-lo: “começámos todos a cantar mais alto e a bater mais palmas e a fazer uma festa com a euforia possível pelos cem anos de metafísica profunda do esteves. cem anos, um século, caramba, um homem de um século inteiro.” (MÃE, 2016, p. 140-141). Contudo, o momento é também marcado pela proximidade da morte e do torpor da consciência. Alocado em um quarto da ala esquerda, Esteves tem agora por companhia o senhor Medeiros – este, sim, já sem metafísica, conforme relata aos colegas que vêm cantar parabéns: “quando o vi pela primeira vez achei que era uma ironia do destino vir partilhar o quarto com o senhor medeiros. era perfeitamente o medeiros sem metafísica, vejam, aparentemente não acontece nada com ele.” (*Idem*, p. 139).

A presença de Esteves, embora a esvaír-se, vai desempenhar um importante papel na narrativa, pois facilitará a movimentação de Silva rumo à sua almejada metafísica, levando-o a refletir sobre questões como a morte e o significado da existência. O afeto que o protagonista desenvolve por Esteves é tamanho que, no Capítulo 12, passarão a noite dormindo na mesma

cama – assustado com a proximidade cada vez maior da morte, Esteves foge de seu novo cômodo na ala esquerda e vai ao quarto de Silva apelar pelo seu socorro:

sentou-se na beira da cama. estava cansado, quase chorando. não consigo dormir ali. o homem geme mais do que nunca e eu estou a ter visões. fico a achar que existem máquinas que nos tiram a metafísica, senhor silva, já viu, estou a ficar com a cabeça baralhada e não existem máquinas dessas, pois não. (MÃE, 2016, p. 151).

Essa estranha máquina de extrair a metafísica, de cuja inexistência Silva tenta convencer Esteves para acalmá-lo, é a mesma aparelhagem citada no Capítulo 13 (quando vem a falecer o colega centenário), e que virá para assombrar outro morador do asilo, o espanhol Enrique Badajoz. Silva consegue convencer o senhor Pereira, após a morte de Esteves, a investigar o quarto do senhor Medeiros na ala esquerda, onde o suposto maquinário seria implantado às madrugadas, ao que ficam horrorizados: “já no corredor se ouviam passos de quem certamente ouvira o nosso barulho e os gritos do espanhol. a enfermeira entrou. estávamos sem fôlego, assustados, julgando morrer. o senhor pereira, lavado em lágrimas, disse, temos medo”. (MÃE, 2016, p. 239).

É chegado então o momento em que o próprio protagonista precisará confrontar a tal máquina, no Capítulo 22, já na iminência da morte: “e eu vi como montaram sobre mim a parafernália incrível de uma máquina nunca vista que se erguia até ao alto tecto e se estendia por todo o quarto [...]” (MÃE, 2016, p. 255). A máquina tentará, a todo custo, extrair o peso de qualquer trauma ou culpa das memórias do protagonista:

naquela altura eu tinha de gritar. precisava de dizer que me arrependia, que não queria acabar sem metafísica, que me enterrassem com a metafísica e português. arrependia-me do fascismo e de ter sido cordeiro tão perto da consciência, sabendo tão bem o que era o melhor valor, mas sempre o ignorando, preferindo a segurança das hipocrisias instaladas. eu precisava de gritar dizendo que queria morrer português, queria ser português, com a menoridade que isso tivesse de implicar, porque fui um filho-da-puta, e merecia ser punido, fiz do meu país um lugar de gente desconfiada, nenhum povo unido. eu precisava que me deixassem morrer inteiro. um monte de peles e carnes derrubadas, mas inteiro. com a vergonha de ter sido conivente e o orgulho de ter percebido tudo. (MÃE, 2016, p. 255-256).

A morte que será sentida por Silva, ao final do livro, não é simplesmente a morte do corpo. Primeiro virá a morte do orgulho, da vaidade, da mentira, da falta de percepção. Tudo aquilo que ele não conseguira admitir para si mesmo ou para o próximo soerguerá até o incômodo mais oculto em seu íntimo, aflorando ao clarão da consciência para que ele perceba, que aprenda, por fim, o significado de seus atos:

na manhã seguinte, hoje, abertas as portadas, entra uma luz pacífica pelo quarto e eu estou bem. são as melhoras da morte, com certeza. esse instante piedoso em que nos deixam vir ao de cima, quem sabe para nos entendermos, para nos rematarmos, antes de ser tudo passado. estive a noite inteira no purgatório da ilusão e acordei para entrar

no fugaz turbilhão da memória, recuperando tudo, lembrando tudo como se a vida se condensasse em alguns minutos. (MÃE, 2016, p. 256).

A narrativa é encerrada com um apelo ao arrependimento. Arreponder-se para mudar a conduta, para instigar a consciência. Deitado a remoer sobre as coisas do passado, Silva recordava de como salvara um estudante revolucionário da polícia, ajudando-o a se esconder em sua barbearia: “talvez tenha salvo a vida àquele rapaz. vi-o depois muitas vezes, a fazer-se doutor, mais prudente na resistência à polícia criminosa. vinha por ali cortar o cabelo e, quando podia, enchia-me a cabeça de propaganda antifascista.” (MÃE, 2016, p. 148).

Havia prorrogado a sua vida por um tempo, é verdade, mas não hesitaria em entregar o jovem quando interrogado pela PIDE, como também acabaria por se lembrar, vertido em grande culpa. “senhor silva, um dia ainda deixa de ser fascista”, provocara o jovem um dia ao visitá-lo, na barbearia, ao que Silva retorquia para que deixasse de bobagem, pois ali eram todos humanistas; e o outro: “se ao menos todos os fascistas fossem de coração de manteiga como o senhor silva, isto levava-se de outra maneira e, com umas boas conversas, até o ditador se reformava de bom grado e em profunda comoção.” (MÃE, 2016, p. 149). Mas ao final, tudo “ficará bem”, porque a máquina irá extirpar do protagonista qualquer nota de fascismo: “era uma máquina para me tirar o fascismo da cabeça. mas eu já o havia tirado antes, explico eu.” (Idem, p. 256-257).

Com tais exposições, Mãe convida o leitor a refletir sobre o seu próprio posicionamento político. Nesse sentido, Nunes (2019) comenta que o autor tivera a intenção inicial de nomear o livro com o mesmo título do primeiro capítulo, *o fascismo dos bons homens*, mas acabou decidindo-se por *a máquina de fazer espanhóis* (título que nomeia, inclusive, o Capítulo 17), de modo a evitar que o livro fosse julgado unicamente pelo seu viés político. Ainda assim, a ideia de fascismo é transversal a toda a obra, sendo trabalhada a partir da memória dos personagens em contato com o protagonista, num processo que salienta a construção identitária de Portugal.

Tal pensamento, inserido logo ao início da trama, dá indícios do senso crítico com que Mãe apresentará o leitor ao longo da narrativa. Essa intenção de “ensinar a sentir e a viver”, em contraste com a superação da morte, parecem perseguir um desejo de prover, de criar e de gerar novas ideias e vidas. Por meio dessa narrativa poética e autobiográfica do senhor Silva, Mãe evoca imagens da história de Portugal no século 20 que, como visto, envolvem momentos críticos em que o país se viu imbuído em miséria, forte influência da igreja católica e um povo iludido pelo futebol.

Tanto é que o Capítulo 5, especialmente voltado à figura de Teófilo Cubillas¹⁸, é o primeiro a fugir da estética minimalista da tetralogia das minúsculas, num “voleio” ao formato tradicional. Essa mesma estratégia se repetirá no capítulo dezessete (cujo título, como comentado, é homônimo ao da obra) com o intuito de evidenciar que nada, e muito menos as minúsculas, escaparia à rigidez do Estado Novo. Uma personagem em especial conecta um capítulo ao outro: Dona Leopoldina.

Simbolizando aqueles que se opunham ao regime de Salazar nos anos 1950-60, Leopoldina se identifica abertamente como torcedora do Porto, que era um time da resistência: "O senhor é portista? Espero que seja. Não há maior nojo do que alguém ser benfiquista. E um benfiquista não põe os pés no meu quarto." (MÃE, 2016, p. 73). Teófilo Cubillas, jogador peruano que chegou a atuar pelo FC Porto, aparece emoldurado em um pôster do quarto, resgatando o futebol (e o universo esportivo) de sua função emprestada pelo regime ditatorial como modelo disciplinador para representá-lo como forma de conscientização política.

Além do futebol, o autor traz outras referências de elementos do Estado Novo, como a cantora portuguesa Amália Rodrigues¹⁹ e a PIDE – polícia associada ao regime e responsável pela manutenção da ordem. Sobre a cantora, o protagonista reflete que:

servia para que a amássemos e fôssemos pensando que estávamos todos tão bem ali metidos, éramos todos tão boas pessoas, tão bons homens, realmente. e eu, de facto, ainda adoro a amália e ouço-a quase a chorar se for preciso e se tivesse de escolher um só português para entrar no paraíso, talvez quisesse que fosse ela [...]. (MÃE, 2016, p. 146-147).

Destaca-se, durante o período, a inexistência de maior incentivo para a cooperação entre as pessoas, focando-se no núcleo familiar – talvez por isso mesmo as atitudes de Silva, ao longo da trama, se apresentem tão mesquinhas e despreocupadas com relação ao outro, contrastando com a forte unidade estabelecida junto à sua esposa e filhos no passado. A ironia com que Mãe retrata alguns desses elementos acaba também por reforçar a questão da identidade, pois mostra a necessidade de adaptação às normas impostas pelo regime para se manter dentro dos padrões sociais. Típico representante dessa geração, Silva obedecia a uma educação severa:

¹⁸Teófilo Cubillas foi um ex-jogador peruano que integrou o clube *FC Porto* (time português), sendo considerado como uma das primeiras estrelas mundiais do futebol (LUSA, 2012).

¹⁹ Amália Rodrigues (1920-1999), cantora portuguesa, foi considerada uma das maiores vozes da música lusitana, exercendo forte influência cultural durante o salazarismo. A relação de Amália Rodrigues com o regime, entretanto, foi bastante controversa. Embora ela tenha se insinuado dentre os principais apoiadores do governo, foi igualmente vítima de suas políticas autoritárias, sofrendo censura e discriminação racial por ser descendente de imigrantes africanos, além de mulher. Além disso, investigações recentes apontam Amália como apoiadora da resistência, por haver mantido relações clandestinas com a oposição (AGÊNCIA, 2019).

[...] ao fim de cada dia encontrava a minha laura à espera de aquecer a sopa conversando sobre os filhos crescendo e sobre como era bom sermos prudentes e legais. vivíamos como se queria, perfeitamente integrados na sociedade, sem papel de ovelhas ranhosas, ainda que sem igreja, sem amigos, sem dinheiro, sem saber nada do futuro, sem dignidade, sem essa porcária, que não existe e que me vem sempre à boca, a alma. (MÃE, 2016, p. 187).

É durante o sono que o narrador virá a recobrar, assim, a atrocidade que cometera contra o jovem comunista, um fato guardado em segredo absoluto e que aflige deveras a sua consciência. Por conta do medo da represália, ele acabara por entregar o rapaz que um dia preservara escondido em sua própria barbearia, e com quem vinha mantendo proximidade:

no dia vinte e cinco de setembro de mil novecentos e setenta e um, um sábado, os pides entraram na barbearia às onze horas da manhã e levaram o rapaz [...] o jovem homem levantou-se como se soubesse que um dia aquilo viria a acontecer. não poderia ter a certeza de que eu o entregara. não poderia ter a certeza de que eu o tivesse feito. [...] saiu protegendo-me. não revelou qualquer compaixão ou ligação à minha pessoa. não proferiu o meu nome nem pediu nada. deixou-se levar como se fosse um desconhecido que ali entrava sem outro fito além daquele de cortar o cabelo. eu entregara-o três dias antes. (MÃE, 2016, p. 185-186).

A polícia ainda se acercou de Silva e de seus familiares nos dias que sucederam, ao que o narrador instou em sua total ignorância sobre o caso: "apanharam-me a chegar a casa e entraram para um café e umas horas de inquérito. eu não tinha informações, era apenas um barbeiro [...]" (MÃE, 2016, p. 186). A partir de tais memórias, Mãe vai aos poucos abordando muitas das dores e sofrimentos abafados pelo furor da fé, do patriotismo e do sentimento de pertencimento liderado pela torcida futebolística – cada qual ancorando estilhaços de uma identidade arruinada pela ditadura e pela diáspora.

Estrangeiros em seu próprio país, jovens emigram; estrangeiros em suas próprias casas, idosos são realocados em asilos – de acordo com essas colocações de Fábrio (2015), a crise de identidade portuguesa no período pós-colonialista exacerba o estrangeirismo dessa máquina de fazer (espanhóis). A intertextualidade com Fernando Pessoa, suscitada ao longo da trama, encontra em seus poemas a ideia de perda da alma portuguesa após instaurada a ordem nas ruas (PESSOA, [1935] 1993) – e a qual preço. Como na utopia dos ratos do *Universo 25*, a ausência de propósito precede a morte do espírito ainda antes do expirar do corpo – e assim se encontrava Silva ao chegar ao asilo: com a alma dilacerada pela ausência de humanidade e absorto em ideologia.

A identidade é colocada em pauta, assim, pela interpelação da memória, num retorno ao passado que alicerça o entendimento do momento presente, incumbindo o personagem António Jorge da Silva por essa busca – o que transparece na brincadeira com o “excesso” de silvas, inserida desde a fala do auxiliar no hospital até os vários moradores do asilo que partilham

desse sobrenome. Essa é, ainda, a identidade representativa da última geração que sobreviveu à ditadura militar vivida em Portugal, servindo como amostra do poder de influência dos contextos pregressos de uma nação e de como essa compreensão pode ajudar a compor a identidade atual da nação portuguesa.

Em busca dessa identidade, o protagonista vive em constante conflito entre o que ele deseja e o que é obrigado a fazer, inquietando-se por não conseguir escapar à realidade familiar e social na qual estava inserido, ainda (e apesar) de não aceitar plenamente as regras e os padrões impostos. Por isso ele tem a dificuldade de estabelecer uma identidade estável, e o mesmo paradoxo é vivido por outras personagens da trama, em que a comodidade estabelecida pelo padrão de “ser um bom homem” e de manter o núcleo familiar facilitou a imposição da ideologia do Estado Novo, pela qual eram manipulados.

2.2.1 *Identidade em crise – o Senhor Silva*

António Jorge da Silva é um dos “muitos silvas” de *a máquina de fazer espanhóis*, cujo relato traz à tona questões existenciais complexas, num constante entrelace entre o passado e o presente, promovido pelo resgate de suas memórias, as quais vão instigar reflexões sobre a existência de Deus, da alma, do fascismo e do livre-arbítrio, bem como promover um encontro do seu “eu” com o “outro”.

Figueiredo (2020) argumenta que tais interrogações, quando enquadradas na metafísica presente na narrativa, irão remeter a questões centrais da narrativa, que versam sobre os propósitos humanos e a transcendência, ao mesmo tempo em que a personificação dessa metafísica (na presença do personagem Esteves) será o meio de alcançar a compreensão dessas realidades intangíveis que cercam António Jorge em sua iminência do encontro com a morte.

O primeiro desses encontros, concebido com a morte de Laura, fará com que Silva chegue ao limite do seu estupor, criando nele uma erupção de conflitos que se rebelarão nos mais diversos sentidos: contra sua própria existência, contra seu passado, contra seus filhos, contra os moradores do asilo, contra os passarinhos alegres, contra a moral e os bons costumes – contra tudo e todos, enfim. Encontrará, nos atos subversivos, uma das primeiras formas de rebelar-se contra o sistema que deveras o aprisionava:

olhei para a nossa senhora de fátima e disse-lhe, mariazinha, havias de ser uma mulher de te pores a mexer e tudo e dávamos uma volta pelo jardim depois de enxotarmos aos pontapés as pombinhas. ri-me. fui procurar o senhor pereira e fizemos uma brincadeira juntos. arranámos um pedaço de papel, um pouco de fita-cola e pusemos na estatueta da senhora de fátima um letreiro a dizer, mariazinha, rodeada de pombinhas. ficou perfeita, com aquele ar de parva aflita sem saber o que fazer. (MÃE, 2016, p. 64).

A rebeldia tardia de Silva pode ser encarada, assim, como o primeiro passo para a sua emancipação emocional; afinal, eram anos acedendo a um governo em que se sentia tal qual a peça de uma máquina social, da qual ele e Laura dependiam para conseguir um teto e abrigar os filhos (que idealizavam nascer com nomes portugueses, orgulhosos de sua nação). Acreditara que a igreja seria o caminho para a dignidade de uma vida familiar tranquila, assistindo às missas aos domingos para “erradicar os erros profundos” e conquistar maior humanidade. Apesar disso, Silva não era religioso e negava qualquer contato que fosse com a transcendência, o que intensificava sua impotência diante da perda de sua esposa, da liberdade e da sensação de pertencimento.

Identificando-se, a princípio, com essa figura de "bom homem" – ou seja, de um indivíduo honesto, trabalhador e que dá prioridade à família, evitando qualquer organização ou ação de oposição ao regime ditatorial –, Silva teve sua vida limitada ao âmbito familiar e à ideologia do regime salazarista. Paradoxalmente, o jovem comunista que ele ajudou a esconder (e que depois delataria à PIDE) foi também quem o chamou de "bom fascista" – ou, como o próprio Silva corrige: "me chamaram de bom homem que, por acaso, seria fascista. eu ainda não tinha liberdade mental para lhe dizer que era mesmo pelos homens e que queria que pegassem nos políticos todos [...]" (MÃE, 2016, p.149). Com essa fala o narrador deixa clara sua ausência de posicionamento diante da gravidade da situação. Ao longo da trama, contudo, António Jorge será levado a refletir sobre essa e outras atitudes de seu passado, num confronto em busca da reconstrução de sua identidade individual e grupal.

Tais experiências propiciarão o enfrentamento de seus medos e preconceitos, ao que Silva acabará por desenvolver a sua própria metafísica (ou seja, sua consciência), descobrindo o afeto e o sentimento de fraternidade – momentos que serão intercalados com as lembranças de sua juventude, com o que ele percebe não haver cultivado amigos ao longo da vida. Esse processo de transformação é exaltado no penúltimo capítulo do livro, *precisava desse resto de solidão para aprender sobre esse resto de companhia*, demonstrando que o aprendizado nunca cessa, perdurando até o último dia de vida:

não era nada esperada aquela constatação de que a família também vinha de fora do sangue, de fora do amor ou que o amor podia ser outra coisa, como uma energia entre

peças, indistintamente, um respeito e um cuidado pelas pessoas todas. o silva da europa sorria e acenava que sim. (MÃE, 2016, p. 251).

Barbeiro por ocupação, Silva aos poucos adquire noção da posição periférica em que se mantivera durante o período de opressão do regime salazarista, ao qual, mesmo não se afeiçoando, estava submetido junto à sua família. Em um determinado momento, ele cogita como teria sido a sua vida se houvesse abandonado o interior de Portugal para morar em Lisboa:

passava a ser um homem da capital, a superar os males nossos de cada dia até pensar globalizado e cosmopolita. assim, confessei, fiz uma cabeça de periferia, paisagista, um pouco ao largo das coisas, longe de ter influído nas decisões. a minha história é a de todos os homens. não é história nenhuma, não tem novidade. passei nenhum heroísmo senão o de ter chegado a velho e apaixonado, que muitos não o conseguiram e talvez o tivessem querido tanto quanto eu. (MÃE, 2016, p. 107).

Observa-se, aqui, certo ressentimento pelo fato de sua história pessoal não conter nenhum feito extraordinário; embora Silva tenha sobrevivido ao regime salazarista, nem ele nem aqueles com quem convivia conseguiram fazer algo para mudar a realidade. O protagonista sente que, mesmo tendo passado pelas mesmas dificuldades que os demais, não assumiu papel participativo na sociedade, o que fez dele um “bom homem”, mas não o homem que ele talvez gostaria de ter sido, nem um homem de ações transformadoras – e assim sua história é taxada como imparcial, sem qualquer heroísmo. Nesse cotidiano sem maiores enlevos que o das obrigações diárias, Silva dedicou-se de corpo e alma ao que ele tinha de melhor: o amor que nutria por Laura. Mesmo após 48 anos de casado, Silva ostentava uma fala apaixonada e lembrava com grande ternura de sua esposa.

No primeiro dia em que chegara ao *Feliz Idade*, António Jorge comparou seu quarto a uma cela, mas aos poucos vão transparecendo as aflições que verdadeiramente o aprisionavam: a limitação imposta pela idade, o medo de perder as capacidades físicas e a memória, além da dificuldade de enfrentar sua consciência pesada. Essas preocupações logo virão assombrá-lo em delírios noturnos que assumem a forma de abutres, agentes carniceiros que infernizam sua carcaça até expor suas angústias e arrependimentos. Há também uma covardia latente em Silva, que tem medo de ir contra as regras (até rebelar-se, é certo, no asilo), receando tudo o que é novo ou diferente – e aí reside a ausência de sua dimensão metafísica. Estando no asilo, contudo, ele passaria, querendo ou não, pela convivência com o grupo e pelos enfrentamentos que proporcionariam as reflexões necessárias à superação de seus preconceitos.

A reconciliação entre Silva e sua filha Elisa será, assim, um dos pontos altos dessa libertação transformadora, uma vez que, nas visitas iniciais, o narrador mantinha-se distante, carrancudo e impassível, acreditando que Elisa só o visitava por obrigação. Nesse

comportamento, como em muitos outros, era visível como António Jorge, no alto de seus 84 anos, apresentava grande dificuldade para lidar com os seus sentimentos, agindo de um modo que beira a infantilidade. Tanto é que, ainda antes de ir para o asilo, Silva havia criado o hábito de invadir o cemitério, quando ninguém dava conta de sua ausência, para vandalizar o túmulo de Laura sem maiores justificativas, acreditando que ninguém o associaria ao fato. Depois de muito repetir a farsa, entretanto, Silva colocou-se em evidência, ao que precisou admitir sua façanha:

[...] elisa ia poupando o exercício da autoridade do director do lar esquecendo também tal coisa e resignando-se grandemente a encontrar, de modo reiterado, o túmulo da laura permanentemente como se fustigado por um temporal severo. eu punha as orelhas baixas com ar de asneira infantil e quando admiti que era eu quem espezinhava as flores fi-lo como se a minha voz estivesse no fundo de um poço, com a voz no fundo da coragem, por ser tão difícil estar a dar parte de velho tonto e teimoso. (MÃE, 2016, p.201-202).

Ante sua teimosia e dificuldade em ir ter com a filha, é chegado um momento em que Américo, um dos poucos a quem António Jorge dava ouvidos, convence-o a falar com a filha, que chorava copiosamente no gabinete do Doutor Bernardo. Instigado pelo gentil cuidador, Silva se desloca até o local e, fixando seu olhar em Elisa, percebe-a novamente como sua criança, uma mulher de quarenta e nove anos que ainda precisava dele.

Relembra, em sequência, uma cena do passado em que sua filha queria ser empurrada mais rápido no balanço, para que fosse mais alto: “naquele dia, aquele abraço e aquele beijo eram um só único empurrão, significava que queria que ainda vivesse com alguma alegria e fosse ainda mais alto.” (MÃE, 2016, p. 68). Com esse abraço, Silva a perdoava e concedia permissão para que vivesse em tranquilidade, pois ele também buscava estar em paz. Mais adiante, Silva também aceitará, a contragosto, fazer as pazes com o túmulo de Laura: “fui ao cemitério e, por uma vez, endireitei as estúpidas flores como pude e fiquei a fazer de conta que era de acordo com aquilo. não garantia que não o voltasse a fazer, e voltei, apenas queria que me deixassem em paz e ser capaz de me voltar a rir.” (*Idem*, p. 210).

O Capítulo 16 – *memória selectiva* – desvela o intenso anseio de Silva por esquecer alguns atos de seu passado; porém sua consciência se mostrará, como ele próprio comenta ao final do enredo, como o “melhor dos detergentes”, aliviando a culpa que advém, em maior parte, da isenção de sua postura política, optando pela segurança da sua família e por permanecer em sua zona de conforto:

preferiria manter a boca fechada, mas algum estranho efeito tinha em mim o tempo que passava e criando uma dificuldade em me manter sozinho e desligado. não contara a ninguém a história do rapaz, nem a laura percebeu como me pus de bom pai de

família entregando-o à polícia. ninguém soubera do quanto me amedrontei egoísta naquele tempo do regime. que cagão de homem fui, um burro sonso a remoer por dentro as agruras de aceitar e aceitar sempre calado. (MÃE, 2016, p. 189).

Essa questão remete diretamente às consequências do fascismo: a perda da noção do senso de coletividade e a manipulação ideológica, que mergulhavam Silva em um intenso conflito interno – permanecer fiel ao regime e aos bons costumes, como um “bom homem” faria, ou dar ouvidos à sua humanidade. Mas se, por um lado, Silva acredita que sua vida fora um total fracasso, por outro escapava à sua percepção o desfecho triunfal que alcançava já à beira da morte, ao recuperar sua sensibilidade e adquirir sua metafísica, que passa também a fluir e a transbordar como a de Esteves:

senhor silva, não se estranhe, está apenas a deixar a sua humanidade vir ao de cima, e talvez há muito tempo estivesse a amofiná-la com tapumes e diversões, agora vejo-o melhor do que nunca, com as suas contradições e os seus pecadilhos. é um bom homem. você é um bom homem. (MÃE, 2016. p. 190).

Ele, que outrora considerava a falta de consciência como algo positivo, apagando assim as dores e os prazeres numa ausência anestésica e bem justificada diante da velhice (para que assim os velhos não entrassem em pânico diante da morte), posteriormente vai admitir que “precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de companhia”.

2.2.2 Espaço afetivo e o tempo metafísico

Do início ao final da trama, Valter Hugo Mãe soçobra o passado para refletir sobre o presente e, mais especificamente, para melhor conduzir a reconstrução da identidade do protagonista e de seus contrerrâneos. A narrativa se desdobra, assim, a partir da noção de escoamento do tempo, salientando o processo de envelhecimento e do amadurecimento diante de questões como a morte, o luto, o esquecimento e as memórias.

A idade do ilustre Esteves, que vai completar 100 anos de idade, serve como referência para demarcar o tempo cronológico da narrativa: sabendo que o personagem estaria beirando 20 anos ao entrar na *Tabacaria* do poema de Fernando Pessoa, que é de 1928, pode-se aferir que nascera próximo a 1907, de modo que o momento atual da narrativa seria em torno de 2007.

Na maior parte do tempo, a narrativa se passará no interior do asilo *Feliz Idade*, um lar de paredes tão brancas que dão ao protagonista a impressão de que “entre o vazio mais intenso

do céu e a candura das paredes” não havia diferença, cegando-o pela sua luminosidade ao mesmo tempo em que denunciava qualquer mancha ou imperfeição. Esse ambiente parece favorecer, com tal contraste, que as falhas de caráter e os problemas não resolvidos sejam realçados nas mentes ociosas dos moradores do asilo, num prenúncio de que estariam todos num “estágio para a desintegração final” (MÃE, 2016, p. 40).

O movimento de retomada entre o passado e o presente se dá em constante atrito com a partida de outros utentes do asilo, que estão divididos entre a ala direita – dos moradores “saudáveis” – e a ala esquerda – daqueles que já estão por expirar. Essas inversões cronológicas, em conjunto com os anúncios de morte, passam a impressão de que o protagonista está a rever os principais momentos de sua existência enquanto debica, ao feitio dos abutres que atormentam suas noites, o sabor da partida. Esse recurso temporal da narrativa se dá em sentido contrário ao percorrido pelo protagonista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [Machado de Assis, 1880], por exemplo, que narra sua história já depois de morto.

Quando a narrativa avança para os capítulos finais, contudo, o tempo começa a ficar, como indica o título do nono capítulo, mais confuso e menos linear, num fluxo de consciência que é intensificado pelo uso das letras minúsculas, palavras desconectadas e um mínimo de pontuação. A forma como Valter Hugo Mãe recorre a essa técnica para contar a história de Silva confere maior autenticidade aos eventos, permitindo que o leitor mergulhe mais a fundo na consciência do protagonista. A passagem do tempo é também pressentida a partir da própria evolução de Silva, que tem o seu comportamento alterado conforme a cronologia da narrativa avança por eventos rotineiros – como a visitação dos familiares, a chegada do carteiro, as idas ao cemitério e os encontros com os companheiros do lar nas áreas comuns.

A ambientação da obra, de modo geral, tem um tom fúnebre que se estende do primeiro capítulo ao final, passando pelo hospital, pelo asilo e pelo cemitério – e mesmo na evocação das memórias de Silva não há descrição de momentos coloridos ou repletos de vida; enquanto o passado apresenta-se carregado pelo azul do regime salazarista – cor fria e triste, remetendo aos temporais (climáticos e emocionais), o presente é de uma brancura cândida e opaca durante o dia, sem maior espaço para a conformação das cores, e de um negror assombrado ao longo das noites, com seus abutres e delírios de morte – momentos que flertam com o insólito e o absurdo.

2.2.3 *Flexões com o insólito, o desumano e as distopias*

A transição entre o início e o final do enredo de *a máquina de fazer espanhóis* apresenta um interessante contraste entre a lucidez e o delírio, empurrando o leitor de uma teimosa certeza, demonstrada nas palavras e atos do protagonista, para uma desconstrução que abala suas estruturas internas e retumba no cenário do asilo, provocando o contato com a misteriosa e tão comentada metafísica. O medo dos utentes em relação à ala esquerda é assinalado desde o princípio, mas ganhará contorno fantasmagóricos após a morte do aclamado Esteves, “o nosso maravilhoso, mítico, poético esteves, abundante em metafísica, que só com uma máquina o deixariam vazio de profundidade e pertinência” (MÃE, 2016, p. 237), a ponto de António Jorge e seu colega Pereira resolverem investigar o que se passava no local.

Tudo começa quando Esteves relata, durante a comemoração de seu aniversário, os estranhos acontecimentos noturnos que assaltam o quarto dividido com o senhor Medeiros (para onde havia sido realocado em sua fase terminal), instaurando uma atmosfera de assombração que perturbará Silva profundamente. Inconformado com a partida do amigo, Silva segreda a Pereira que:

era um belo amigo. e também sempre me pareceu verdade quando dizia que tinha medo do medeiros, que este lhe chamava nomes à noite a meter-lhe medo. eu também acho. acho que alguma coisa estava ali feita para o despachar, lembra-se, alguma coisa que lhe havia de roubar a metafísica de uma vez por todas e obrigá-lo a sucumbir. (MÃE, 2016, p. 236).

Munidos de tal informação, resolvem ambos esgueirar-se até o fatídico quarto da ala esquerda que, além do senhor Medeiros, agora comportava um novo utente – o espanhol Enrique Badajoz: “ó senhor silva, vamos lá acima ao quarto ver se o medeiros se põe com conversas. vamos sem fazer barulho e escutamos se o medeiros diz coisas. se calhar, ó senhor pereira, está ali a aterrorizar o espanhol. vamos ver.” (MÃE, 2016, p. 237). Mas o que começou com risos e brincadeiras em meio a tropeços nos corredores escuros acabaria em tragédia: “naquele momento o senhor medeiros abriu a boca e disse, morre filho-da-puta, morre, seu grande filho-da-puta, e o espanhol respondeu, cabrão de diabo, filho-da-puta és tu.” (*Idem*, p. 238).

Ouvindo como o senhor Medeiros praguejava contra o espanhol, entram os dois no quarto e Silva ataca o Medeiros, que supostamente está em estado vegetativo, com um livro (tal qual fizera com Dona Marta, matando-a). Mas o senhor Medeiros era forte, e mesmo apesar do seu estado, após as investidas de Silva “respirava como se nada fosse. Eu não o havia morto,

nem um bicho assim poderia morrer como morrera a dona marta.” (MÃE, 2016, p. 239). O grotesco insinua-se, aqui, em meio à comicidade das falas dos utentes, que contrasta com a gravidade da situação, e do medo que se impunha, aparentemente, sem maior razão de ser.

Uma enfermeira apareceu em seguida, alarmada pela gritaria, ao que Silva e Pereira se despacharam rapidamente do local, ambos acometidos de grande medo e com a certeza de que “o antigo quarto do esteves era usado para as experiências mais bizarras de quem inventava máquinas para fins que aceleravam a morte dos utentes”, e que “o senhor medeiros, que não morreria nunca, fizera algum estranho pacto com o diabo”. (MÃE, 2016, p. 242). Pereira, que estava já havia tempos sofrendo com um cancro na próstata, viria a falecer no capítulo seguinte, condenando Silva a dias de intenso desolamento.

Essa aparição relatada por Esteves e reforçada pela narrativa do espanhol, que admitira haver homens que adentravam em seu quarto já no alto da noite, montando aparatos de cabos, mangueiras, ecrãs e outros componentes eletrônicos, "e até godés e tubos de ensaio onde fumegavam preparos químicos" (MÃE, 2016, p. 241), configura um contato com o sobrenatural, um confronto com o impossível que só se tornava real para aqueles que se aproximavam da morte – ao feitio dos *testrálhos* da saga fantástica *Harry Potter* [J. K. Rowling, 1998-2007], criaturas que só podiam ser avistadas por quem já experimentara essa aproximação com a morte.

Os “testrálhos” dessa máquina de extrair metafísica não tardariam a se revelar, assim, para Silva, que precisou admitir a sua “mariquice no espírito” diante do medo de um bicho-papão que não se podia sequer nomear, tamanha era a sua complexidade e o estranhamento que proporcionava. O “silva da europa”, no entanto, vai demonstrar outro entendimento sobre o que viria a ser a tal máquina:

sabe o que é que afinal foi mesmo uma máquina para roubar a metafísica aos homens. perguntou aquilo e suspendeu-se no nosso ar, expectante, à espera de esclarecimento. o estupor da ditadura. a ditadura é que nos quis pôr a todos rasos como as tábuas, sem nada lá dentro, apenas o andamento quase mecânico de cumprir uma função e bico calado. a ditadura, colega silva, a ditadura é que foi uma terrível máquina de roubar a metafísica aos homens. (MÃE, 2016, p. 160-161).

O homem extraviado de sua metafísica seria, nesse contexto, o que o regime ditatorial de Salazar evidenciou na figura do "bom homem", que representava a mentalidade de muitos portugueses durante a era de opressão, aceitando a ideologia imposta pelo governo como forma de preservar sua família e alcançar a estabilidade social. O protagonista António Jorge da Silva, dentro do enredo, vai representar a evolução da consciência individual e coletiva, passando a refletir sobre sua identidade e ações durante a ditadura. É importante ressaltar que a obra, além

de registrar um momento histórico marcante para o país, motiva o leitor a refletir sobre o papel que os indivíduos desempenham na sociedade – o que, conforme apontado anteriormente por Arendt (2012), seria um dos caminhos para evitar o escalonamento do totalitarismo.

Essa sombra autoritária paira sobre os idosos do lar *Feliz Idade*, que são privados do direito de viver como desejam, uma vez que não mais tomam decisões vitais. Eles estão, de certo modo, isolados da sociedade em um ambiente que pode ser descrito como um lugar de assepsia, controle e ordem – um misto entre os conceitos de heterotopia e de biopoder de Foucault (2008).

Esse cenário pessimista é reforçado pela angústia inicial do protagonista, relacionada tanto à velhice (em que a morte da esposa veio para recordá-lo de sua própria efemeridade) quanto aos efeitos da ditadura em seu país: “o quarto pequeno é todo ele uma cela, a janela não abre e, se o vidro se partir, as grades de ferro antigas seguram as pessoas do lado de dentro do edifício, pus-me a olhar para o chão, com ar de entregue, estou entregue, pensei.” (MÃE, 2016, p. 38). Apesar dos contornos opressivos ostentados pelo asilo, o tratamento desferido aos hóspedes é humanizado, e os idosos conseguem estabelecer, na maior parte do tempo, uma atmosfera de convivência agradável.

Enquanto o vislumbre do envelhecimento figurava, assim, como grande distopia para Antônio Jorge, sua relação com o futuro vai pender para a utopia a partir do momento em que ele compreende a existência do(s) outro(s), compartilhando de suas histórias e refletindo sobre o passado dos demais, metamorfoseando o *Feliz Idade* em um grande depósito de memórias. A imagem de paraíso não será, contudo, formulada e muito menos alcançada, ao que mesmo depois de conformado em relação à proximidade da morte o protagonista irá declarar que sente angústia – apenas angústia, e nada mais.

Silva, mesmo ao final, mantém a visão pessimista que tinha da morte desde o primeiro capítulo, quando afirmou haver uma “desumanidade de se perder quem não se pode perder” (MÃE, 2016, p. 36), uma vez que a morte aflige intensamente os que amam: “senhor silva, vamos levar-lhe os braços e as pernas, vamos levar-lhe os olhos e perderá a voz, talvez lhe deixemos os pulmões, mas teremos de levar o coração, e lamentamos muito, mas não lhe será permitida qualquer felicidade de agora em diante.” (*Ibidem*). Esse seria um contraponto à busca pela imortalidade que, na figura do pós-humano e do que excede os limites humanos, é considerada desumana. Ora, se para Silva a morte figura como um processo desumano, seria possível que a imortalidade do pós-humano lhe parecesse mais palatável.

A narrativa será carregada com esse mesmo pessimismo entre um capítulo e outro, aflorado a partir do incômodo da velhice e dos resultados da ditadura salazarista na vida do protagonista. Esse foi o tom encontrado por Mãe para sensibilizar o leitor diante da profundidade que pretendia alcançar ao abordar a solidão, a espera da morte, a crise de identidade e a importância da memória, temas que perseguirão Silva ao longo da trama:

o salazar foi como uma visita que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão. (MÃE, 2016, p. 187).

Nesse sentido, outro tema recorrente na obra é a micropolítica, que busca entender o poder que está em jogo em todos os níveis das relações humanas e como ele afeta a forma como as pessoas agem e interagem. Esse processo está presente na obra a ponto de motivar portugueses a “se tornarem espanhóis”. A metáfora da máquina é explorada, nesse caso, para servir tanto como símbolo do corpo quanto para a ditadura, que se propõe a “extrair a metafísica” dos indivíduos e deixá-los sem nada, ao que passam a incorporar funções mecânicas para atuar como engrenagens de uma verdadeira máquina, impedindo com isso o exercício da cidadania, como o próprio Silva acaba por reconhecer:

a maioria silenciosa terá de emergir um dia, dissera-me por outras palavras o estudante comunista. tudo era para que não praticássemos cidadania nenhuma e nos portássemos apenas como engrenagem de uma máquina a passar por cima dos nossos ombros, complexa e grande de mais para lhe percebermos o início, o fim e o fito de cultivar a soberba de um só homem. tudo contribuía para essa cidadania de abstenção, para que apenas a recebêssemos por título honorífico enquanto prosseguíssemos sem manifestação. como se humilham as mulheres enquanto homens honorários, nós éramos gente exclusivamente por generosidade do ditador. portei-me como tal. um mendigo de reconhecimento e paz. fui, como tantos, um porco. (MÃE, 2016, p. 187-188).

Em diferentes momentos de *a máquina de fazer espanhóis*, a máquina será retomada em associação com elementos de desumanização (como na comparação entre o organismo e sua inclusão como peça de um sistema ditatorial), de confissão e de tortura – a exemplo de como os utentes eram forçados a criar consciência pela máquina que se “materializava” ao final da narrativa.

Para efeito de comparação, os mecanismos de tortura mental em *1984*, de George Orwell, incluem a exibição de filmes de tortura intermináveis, a aplicação de choques elétricos, uma "câmara de descompressão" que desencadeava pesadelos (em paralelo com as noites torturantes de Silva), a manipulação dos sentidos e a amenização dos horrores da guerra – num efeito anestésico igual ao que foi manifestado por António Jorge em seu desejo de esquivar-se de sua própria consciência, evitando assim a lembrança da dor e da culpa. Os habitantes de

Oceania, em *1984*, também eram submetidos ao "Trabalho de Amor", que consistia em forçá-los a confessar seus próprios pecados e a amar Big Brother – o que, de certo modo, muito se assemelha ao processo desencadeado pela estranha máquina que instalavam sobre os utentes à beira da morte.

3 EMBATE ENTRE MÁQUINAS: RAZÃO NIILISTA VS. EMOÇÃO METAFÍSICA

A metafísica é um ramo da filosofia que se preocupa com questões fundamentais sobre a natureza da realidade. É uma área particularmente importante para a compreensão do mundo, uma vez que discute tópicos como o estado de ser, o eu e o que é real. Já o niilismo é um conceito filosófico que descreve a negação de todas as crenças existenciais e a rejeição de qualquer valor moral. É uma abordagem negacionista em que nada tem sentido ou importância, e que nenhum objetivo ou significado existe, sendo muitas vezes associada à ideia de que tudo é vazio, pois afirma que nenhum propósito ou significado pode ser encontrado na vida humana. O niilismo está relacionado, também, à ideia de que nada tem um valor verdadeiro ou absoluto – ou seja, tudo seria relativo e mutável, estando relacionado, assim, aos elementos estéticos do pós-moderno, frequentemente associado ao sentimento de desesperança ou desilusão acerca da existência humana (SOUSA, 2007).

Os ambientes ficcionais de Tavares e Mãe sofrem ou sofreram, em algum momento, com o controle de um governo totalitário, restringindo suas liberdades fundamentais e impondo seu próprio sistema de crenças e valores. O conceito filosófico de niilismo se enquadra nesse contexto pelo fato de que, ao negar a existência de valores ou princípios morais, prepara o terreno para a ação de um sistema autoritário, que fica livre para impor seus próprios valores e garantir, com isso, sua supremacia. O niilismo também pode ser usado para justificar a repressão de certos grupos de pessoas – em especial daqueles que recusarem as crenças e os valores impostos pelo seu governo.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, o operário Fluzst e outros colegas são fuzilados por oposição; em *a máquina de fazer espanhóis*, Silva relembra a condenação de um jovem que ele próprio se encarregou de entregar à polícia fascista. Nesse momento, nem Walser nem Silva sentiram-se culpados em sua indiferença para com o outro – pelo contrário, aquela parecia a atitude certa a se tomar, uma vez que estava em concordância com os valores do sistema. Ao negar a existência de certos credos, assim, os governos totalitários justificam a prática de violência e de repressão.

Decorre que o Cristianismo, como expoente máximo da cultura ocidental, foi seguido pelo surgimento da racionalidade moderna. Essa mudança resultou em um crescente otimismo

antropológico, no qual os indivíduos passaram a buscar o conhecimento e a significação por meio de outras fontes que não a religião, recorrendo a ideias racionais e fundamentadas em dados (SOUSA, 2007). No entanto, esse mesmo otimismo esmaeceu diante da falta de um discurso autocrítico para melhor direcionar as reflexões e premissas dessa racionalidade, culminando na necessidade de se questionar os conceitos e práticas contemporâneos para encontrar novos sentidos e propósitos de vida – num processo que circunda o problema identitário criticado em *a máquina de fazer espanhóis*, ou mesmo na indiferença política dos personagens de *A Máquina de Joseph Walser*. E daí vieram as revoluções industriais e as novas tecnologias.

A ascensão da tecnologia foi um fenômeno que influenciou profundamente a forma como os indivíduos interagem entre si e com o meio que os circunda. Ao mesmo tempo em que proporciona aos seres humanos uma série de aprimoramentos, a tecnologia tem gerado um sentimento de desamparo e vazio que remetem ao niilismo metafísico, em que nada é realmente importante e nada tem sentido.

O niilismo metafísico configura, assim, um entendimento de que, devido à natureza indeterminada da realidade, nenhuma verdade objetiva pode ser alcançada. É uma filosofia que tem como premissa básica que a realidade é vazia, sem sentido ou significado, e que toda a existência é absurda. Dessa forma, o niilismo metafísico reflete a impotência humana diante do universo e suas incertezas, uma vez que não há respostas definitivas para as questões fundamentais da existência. Como resultado, o sujeito se torna o centro do universo, e a única discussão importante é aquela pertinente ao eu, relegando a realidade ao nada (SOUSA, 2007). A partir desta perspectiva, o indivíduo não acredita em quaisquer valores, verdades ou propósitos sociais.

Essa relação é mais facilmente percebida na obra de Tavares, em que a intensificação da aproximação de Walser com as máquinas o transforma em um indivíduo esvaziado de propósitos – e mesmo o demais personagens, petrificados diante das máquinas de guerra, entram em um estado de negação e indiferença. Já na obra de Mãe, a máquina é uma metáfora que simboliza o desejo de pertencer a uma nação outra que não Portugal – nesse caso, há uma crise de identidade caracterizada por uma falta de conexão com o eu interior, o que leva a uma busca por novas formas de autoexpressão e experimentação. Essa busca é acompanhada por sentimentos de ansiedade, confusão e incerteza que, em conformidade com o niilismo metafísico, ou seja, da crença de que a vida não tem sentido ou valor, leva a uma sensação de desesperança e ansiedade. A morte de Laura, esposa de Silva, seguida de sua internação no asilo

foram gatilhos que contribuíram com sua confusão e desorientação. Sua desesperança e descrença o conduziram, por conseguinte, ao niilismo metafísico, gerando uma crise existencial.

Outro risco inerente ao progresso racional estabelecido com as revoluções industriais relaciona-se ao uso indevido da técnica, que pode levar à aniquilação da identidade – causada tanto por sistemas instituídos quanto pelo próprio sujeito, de modo que, de acordo com Sousa (2007), a relação do homem com a máquina também traz consigo uma dimensão niilista. Nesse sentido, o romance d'*A Máquina de Joseph Walser* oferece uma visão do niilismo moderno, representada pela relação do homem com a máquina, refletindo a impotência do homem diante dos avanços tecnológicos e da sua falta de controle sobre as limitações impostas pela tecnologia. A técnica moderna é vista, assim, como forma de negar o homem, pois dita como ele deve agir e o que ele pode ou não fazer. Eis a máquina reduzida ao ciclo racional e niilista.

Já em *a máquina de fazer espanhóis*, a princípio Silva se encontrava em um estado de profunda tristeza e desespero, acreditando que a vida não tinha valor e significado. Ao se permitir interagir com os demais moradores do asilo, ele começa a compreender melhor a si mesmo e a reconhecer a existência do outro, o que o levou a uma experiência de transcendência. Dessa forma, Silva passa de uma visão niilista para uma visão metafísica, em que o valor da vida e o significado das relações humanas são percebidos de forma mais profunda. Eis a máquina transformada por meio da emoção e da metafísica.

Na brincadeira com o título, uma "razão niilista" seria, desse modo, uma espécie de "racional destrutivo", enquanto a "emoção metafísica" poderia ser entendida como um "passional contemplativo". Ao confrontá-los, emerge o dialogismo bakhtiniano sobre o homem integrado a partir de seu lado racional e passional, cujo equilíbrio conduziria à maior humanização do indivíduo. Joseph Walser, nesse sentido, encarna a "razão niilista" no seu sentido negativo de destruição, paralisação e degradação, enquanto a trajetória do senhor Silva o empurra ao encontro da "emoção metafísica", uma experiência profunda e mística que o transcenderá.

Nesse caso, enquanto Walser caminha para o autoaniquilamento e para a desumanização, Silva realiza o percurso contrário. O conceito do niilismo e de metafísica (e do niilismo metafísico) foi de especial interesse para a análise das obras propostas, uma vez que tanto Gonçalo quanto Mãe recorreram a um processo de construção/desconstrução de seus protagonistas com vista ao questionamento de suas realidades.

A desconstrução facilita o questionamento das verdades e autoridades²⁰ estabelecidas em uma obra, texto ou contexto (PAIXÃO, 2020). Esse entendimento coincide com a visão de Mãe que, em apologia a Sócrates, afirma que “saber mais é saber que se ignora mais.” (Mãe, 2018, p. 216), enquanto Tavares, à moda socrática, conversa com o público tentando direcioná-lo para a observação da vida e dos acontecimentos do mundo contemporâneo, num exercício de dialogismo (JACOTO, 2017). Levando em consideração que as obras analisadas pertencem ao gênero da ficção-ensaio, há nelas um posicionamento crítico favorecido pela desconstrução, que, como método de análise, ajuda a amplificar o significado imbuído no texto, bem como serve de instrumento aos discursos e instituições sociais, facilitando a identificação dos dispositivos de poder e suas hierarquias.

Ao colocar essas estruturas em questão, os autores de ficção-ensaio conseguem desafiar um modelo de realidade, questionando suas crenças e práticas – função primária, como visto, da literatura, e pertinentes com a discussão das utopias e distopias. Tanto Gonçalo quanto Mãe contestam, nesse sentido, a falta de participação e interesse políticos dos sujeitos:

O escritor português [...] acredita que todos devem se posicionar politicamente. Não tem medo de perder leitores que defendam o contrário, não tem medo de que não gostem do que diz. Acha covarde quem se cala diante dos absurdos autoritários, de quem não diz nada contra quem prega o preconceito, seja ele qual for. (VON SCHMAEDEL, 2020).

No trecho em destaque, a visão de Mãe ressalta a importância do engajamento do sujeito, dentre outros fatores, enquanto Tavares apresenta a linguagem como recurso que pode ser usado em favor (ou contra) a democracia: “Eu penso muito que a criação crítica sobre o contemporâneo é uma criação crítica sobre a linguagem, porque nas democracias grande parte das batalhas essenciais são linguísticas.” (TAVARES, 2017). Em sequência, Gonçalo compara a linguagem a uma máquina versátil que pode ser usada para diferentes finalidades, como para promover ironia, manipulação, cercar ou explicar a realidade – e daí a importância da linguagem como meio para lidar com a realidade e para o estabelecimento de uma democracia.

Nas obras analisadas, a figura da máquina vai denunciar esse processo por meio de diversos recursos, como a contraposição, o exagero do grotesco e o desconforto do insólito,

²⁰ O texto precisa ser suplementado para revelar sua verdade, pois a escritura, por si só, não é capaz de se defender – uma vez que se passa por alguém (seu criador), mas não é, de fato, esse alguém – conceito que nasceu com Sócrates, para quem a escrita é a aparência da sabedoria, e não sua realidade, mas sim um reflexo da palavra falada – ou, como Derrida contextualiza a partir de Voltaire, “a escritura jamais será a simples ‘pintura da voz.’” (DERRIDA, 1995, p. 26). Sócrates acreditava, assim, que havia perigos embutidos na escrita, pois o texto permite que uma ideia seja compartilhada e disseminada sem a tutoria e/ou consentimento do autor. Ele temia, de tal modo, que o pensamento se tornasse perigoso quando lido por outros, empregado à luz de reinterpretações para defender posições destoantes da original.

provocando o leitor para demovê-lo de sua metafísica estabelecida, sua zona de conforto, a fim de contestar e desconstruir as estruturas socioculturais e políticas que o cercam.

3.1 A máquina em Tavares e a máquina em Hugo Mãe

Um terror iminente perscruta o ambiente vivenciado ao início da trama pelos protagonistas Silva, de *a máquina de fazer espanhóis*, e por Walser, de *A Máquina de Joseph Walser*. Silva pressente o medo encarnado por uma tempestade que parece querer invadir a sala de espera do hospital, onde aguarda ansiosamente pela melhora do quadro de sua esposa Laura, enquanto Walser parece indiferente à grave observação proferida por seu chefe, Klober, que alerta para a aproximação de “um mês imundo, como dizem as notícias” (TAVARES, 2010, p. 14). Essa enunciação, proferida repetidas vezes ao longo do capítulo, diz respeito a um evento exterior que poderá perturbar a ordem até então estabelecida – uma guerra que, assim como a enxurrada d’água que assola o exterior do hospital, traz previsão da morte “aqui diante de nós”, onde “a coisa teve tal intensidade que só não morri laminado em dois porque pressenti o ataque” (MÃE, 2016, p. 30), como conta o funcionário do hospital ao protagonista Silva, pretendendo “assustá-lo um bocadinho” – ou, como diria Walser, promovendo um “medo insultuoso na extremidade dos dedos”.

Medo e imundície são continuamente associados em *Walser*, onde o narrador insinua que o próximo mês será tocado “como tocas com a mão direita no rio sujo” (TAVARES, 2010, p. 10), enquanto Silva teme pelo efeito devastador que a chuva, limpa em sua essência, poderá causar (princiando por levar seu carro embora e, quem sabe, invadir o recinto e tirar-lhe a vida). Esse “medo de morte” promovido por eventos externos remete a características presentes em ambientes distópicos, os quais também são, por muitas vezes, desumanos. Em concordância, o narrador de *Walser* diz que “A técnica de influenciar os homens assustando-os com o que ainda não existe é antiga.” (TAVARES, 2010, p. 11).

Em paralelo, a presença das máquinas vai paulatinamente se impondo nos dois enredos, o que se dá tanto por evocação metafórica (ao relatar atividades monótonas do cotidiano) quanto pelo contato com máquinas concretas, em si. Há maior recorrência do vocábulo em *A Máquina*

de Joseph Walser²¹ do que em *a máquina de fazer espanhóis*²² (cerca de cem contra 36 repetições do termo, respectivamente), o que pode indicar a relevância que a figura da máquina assume dentro do contexto de cada enredo. Ainda assim, a referência à máquina como símbolo de desumanização será recorrente em ambas as narrativas.

Nesse sentido, o funcionário do hospital com quem Silva conversa, Cristiano, comenta o fato de que os médicos tratam os pacientes de forma maquinal, ou seja, do mesmo modo como se trata as plantas, num cuidado “rigorosamente igual” (no sentido de generalizar os pacientes, diminuindo suas identidades). E, apesar da aparente crítica que faz, ele próprio cai na armadilha do cotidiano repetitivo que condena:

[...] estou mais farto destas tarefas. sou o rabo desta máquina. o cu da máquina, entende, a porcaria que ninguém quer fazer, esta porcaria, vem toda aqui parar à minha mesa. e, enquanto olho por quem entra ou deve entrar, despacho a vida como se tivesse vontade de a despachar à pressa. (MÃE, 2016, p. 29).

Essa monotonia que aproxima os homens da mecanização não parece surtir o mesmo efeito incômodo em Walser, para quem “ser feliz já não depende de coisas que vulgarmente associamos à palavra Espírito. Depende de matérias concretas.” (TAVARES, 2010, p. 16), no que a felicidade humana é equiparada a um mecanismo. Atividades estafantes e repetitivas já foram bastante exploradas como tema em discussões sobre a industrialização e seus efeitos na sociedade, como em *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin (1936).

Contudo, as inovações científicas e tecnológicas propiciaram ferramentas de comunicação mais práticas e eficazes, de modo que, com a globalização e os avanços da informática, além de avolumar-se a informação disponível facilitou-se a disseminação por meio da hiperconectividade. Essa acumulação e virtualização de conteúdos culturais reacendem o dilema de Sócrates: permitir ou não que as informações sejam reutilizadas e transmitidas? Há, aqui, que se tecer uma importante diferenciação entre presença/ausência que, diante da inserção das tecnologias informacionais, aproxima a comunicação de algo irreal, remetendo ao conceito dos simulacros de Jean Baudrillard.

²¹ Exemplos em Tavares (2010) incluem a máquina como entidade: “A felicidade foi já reduzida a um sistema que as máquinas entendem, e no qual podem participar e intervir.” (p. 16); a máquina como objeto industrial: “Novamente está Joseph Walser em frente à sua máquina.” (p. 52); a máquina como corpo: “O organismo era uma máquina absolutamente impecável, que rapidamente reagia: a inteligência ao nível da temperatura.” (p. 68) etc.

²² Exemplos em Mãe (2016) vão apresentar a máquina como objeto doméstico: “se quiser, está ali uma máquina nova que tira cafés e não são nada mal tirados” (p. 31); como ideia de sistema: “que a custo nos tornaríamos úteis na máquina social e estaríamos abrigados num tecto [...]” (p. 95); e também como organismo: “pense só na máquina que é o corpo e como opera noite e dia para lhe permitir estas aventuras todas [...]” (p. 124), dentre outras representações.

Para compreender tais efeitos sobre a humanidade, Baudrillard (1991) conceitua que é justamente na diferença que reside o encanto da abstração e, por conta disso, quanto mais o simulacro se aproxima do real, menos mágico e encantador se torna. A obra de Tavares traz, contudo, um curioso contraste – o de que a previsibilidade das máquinas (e, portanto, sua aproximação com o real) fascina os homens a ponto de se tornar um feito admirável:

Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exactamente o que queremos que aconteça. Tornamos redundante o futuro, e aqui reside o perigo. (TAVARES, 2010, p. 17).

Nesse caso, e ainda de acordo com Baudrillard (1991), a realidade da simulação acaba se afastando do real justamente por não mais estar envolta pelo imaginário, transformando-se em hiper-real – um modelo que se multiplica sem uma atmosfera. Em certo momento, a simulação acaba por substituir o processo real pelo duplo operatório, limitando, assim, a reprodução do real (ou seja, é uma abstração “autossuficiente”). Adriano Messias faz uma interessante colocação que exemplifica esse processo em seu conto *Meu irmão, o robô*: “Parecia sentir, parecia querer, parecia ponderar, parecia entreter-se, parecia até amar. Mas não fazia mais do que *semblant*” (OLIVEIRA, 2014). Nesse caso o robô, em sendo uma imitação do real, poderia até, como afirma Baudrillard, simular ter o que não tem – e daí advém a sua limitação.

Baudrillard aponta, ainda, para a inversão do real e do simulacro em que a tecnologia, de forma análoga, deixa de ser um meio para se tornar um fim – uma crítica bastante explorada pelo universo dos *Livros Pretos* de Tavares, em que o uso da técnica é proveniente de um desejo fáustico, conduzindo ao desenvolvimento infinito das máquinas em detrimento da felicidade humana; corresponde, portanto, a um ciclo de desumanização. Mãe, por sua vez, aborda a máquina de forma mais concreta e menos deificada, equiparando-a a um monstro grotesco aderido à ideia da figura autoritária e desumana.

Com a entrada da cultura marcada pelas tecnologias digitais – a cibercultura –, os humanos estariam perdendo a sua autonomia para a máquina, e é nesse ponto que emerge o contexto do desumano. Os desafios enfrentados pelas novas gerações seria, nesse sentido, impor resistência aos mundos virtuais a partir da desconfiança, da humildade e do diálogo para contrapor as "verdades" imediatas do contexto da hiperinformação, pois somente ao identificar as inconsistências e questionar seus pressupostos será possível alcançar a desconstrução, desenvolvendo novas interpretações. Tal processo é importante para examinar a cultura e as estruturas sociais vigentes, procurando os mecanismos pelos quais elas foram criadas e

mantidas. À medida que as ideias são desconstruídas, assim, novos significados podem surgir, oferecendo a possibilidade de mudança social – e esse seria o pressuposto das utopias e distopias literárias – provocar o exercício da crítica.

No mundo de Joseph Walser, a hiperconectividade é substituída pela presença constante do controle de ideias, imposto pelo medo e pela alienação dos sujeitos que, sufocados em sua individualidade, perdem o contato com os preceitos da alteridade e do pertencimento; a trajetória de Walser alerta para o perigo da ausência de questionamento que, na contemporaneidade, será paradoxalmente proporcionada pelo excesso e rapidez com que se obtém a informação – de modo que os conteúdos são disponibilizados tal qual um *fast food*, um alimento pronto, pouco nutritivo e, por vezes, tóxico.

Esse excedente conduzirá à desinformação pela asfixia que causa à mente ao sobejá-la com conteúdos e possibilidades mil, o que, a exemplo das histórias do Senhor Valéry, vem a proporcionar uma angústia profunda – “É que só consigo repousar se não tiver de decidir nada, e para que isso aconteça é indispensável não existirem opções. Isto parece-me lógico. Com muitas opções, ficamos perdidos.” (TAVARES, 2016a, p. 22). Em reforço, na obra *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado* Tavares afirma, citando Walter Benjamin, que há excessos de explicações na nossa sociedade (TAVARES, 2019).

Da mesma forma, Mãe retrata a felicidade na obra *o apocalipse dos trabalhadores* por meio da ignorância e da alienação, e em *a máquina de fazer espanhóis* vai contestar a ideologia do "bom homem", que é apresentado justamente como a materialização desse sujeito enformado pelo regime totalitário, destituído de sua cidadania e de sua humanidade para se encaixar ao mecanismo impecável do sistema. Essa perfeição, como visto, é uma das bases do pensamento utópico, promovendo o encontro dessa organização da sociedade ditatorial com o planisfério das distopias.

3.2 Dois senhores: *Walser e Silva*

Joseph Walser e António Jorge da Silva apresentam caracteres bastante distintos, e que contrastam em termos de forças e fraquezas. Walser é um protagonista fraco no sentido de sua falta de profundidade e da atitude anestesiada em relação à sua realidade, enquanto Silva, apesar

de sua profundidade emocional, apresenta em alguns momentos, como Walser, grande fraqueza de espírito – ou seja, a trama realça atos covardes da parte de ambos, principalmente em relação à imparcialidade diante dos crimes perpetrados pelos governos totalitários com que convive(ra)m.

António Jorge da Silva é um homem simples e angustiado, mas com uma força vital latente que o empurra adiante, enquanto Joseph Walser vai se apresentar, ao longo de toda a narrativa, como um homem solitário e introspectivo:

Joseph Walser era um homem estranho, falava pouco. O descuido na sua forma de vestir não era mais do que o reflexo de algum descuido em relação ao exterior. [...] O rosto de Walser denotava um alheamento geral, constante. O mundo parecia desenrolar-se interiormente. Como se os dias de Walser fossem muito mais complicados na sua cabeça, e esta exigisse maior atenção que as suas tarefas concretas. (TAVARES, 2010, p. 19).

Joseph Walser mantém um cotidiano robótico e apático, indiferente à existência do outro, enquanto António Jorge da Silva, inicialmente anestesiado pelos efeitos do regime totalitário, será empurrado pelas circunstâncias a ir em busca de si próprio e de quem o rodeia, ao que passa a estabelecer laços com o seu meio:

o carteiro entregou ao américo um molho de cartas onde estava a que eu falsificara cuidadosamente para a dona marta. levei umas horas a redigir aquela carta, não porque fosse longa, que não era, era breve como tudo, mas porque era importante que dissesse algo bem pensado, algo para lhe fazer um agrado, uma carta segura com garantias de fornecer alegria à velha calada. (MÃE, 2016, p. 119).

Apesar de suas diferenças, Walser e Silva partilham um objetivo em comum: manterem-se vivos. Mas, e enquanto Joseph Walser se preocupa com sobreviver, apenas, António Jorge está em um processo de reaprender a viver, ao que os dois personagens passarão por um processo de desconstrução que os fará questionar a existência (tanto de si próprios quanto do que os rodeia). Essa desconstrução das personagens é curiosamente análoga ao processo da análise literária, em que o restabelecimento dos significados é fundamental para a compreensão do texto, o que procede de dois fatores: da incompletude do significado e da infinitude da significação²³.

²³ Para Jacques Derrida, o significado será sempre incompleto, já que a semântica adotada recorre ao léxico disponível – ou seja, o sentido produzido pelo vocabulário empregado vai ter uma relação de dependência com as palavras que não foram escolhidas; o significado é, assim, sempre adiado na linguagem, pois é reformulado a partir do que será dito em sequência. Há, aqui, um ciclo infinito de significação que se estende conforme o discurso em que, quanto mais se fala, mais o significado se esclarece – de modo que Derrida afirma que "não há nada fora do texto" e que, a partir disso, o significado de um texto estará sempre sujeito à desconstrução (BUCKINGHAM; BURNHAM; HILL; KING; MARENBOON; WEEKS, 2011, p. 311). A desconstrução de Walser e de Silva só será realmente possível, assim, a partir de inúmeros processos de releitura que tragam variedade e contraste às análises produzidas.

Alvarez e Lopondo (2005) apontam o dialogismo socrático como processo fundamental para a ressignificação, atuando como instrumento para a desconstrução do "monologismo oficial" – ou seja, ao discurso opressor, que impõe a sua verdade como única –, favorecendo a construção da autoconsciência. Tanto Walser quanto Silva carecem dessa edificação de suas identidades, ou seja, da reconstrução de suas características internas e do encontro com uma “metafísica” que ressignifique suas existências.

Percebe-se que essa existência individual, como qualidade ou característica de ser único, é algo conflitante em Joseph Walser – pois, embora ao longo da trama ele apresente pensamentos e sensações particulares (e peculiares), não é possível afirmar com certeza que esteja agindo por si próprio, uma vez que é tolhido em sua liberdade de ação e de escolhas, tornando-se indiferente à percepção do outro.

Já António Jorge da Silva não percebe, inicialmente, sua própria alienação, ignorando a possibilidade de ser ajudado pela convivência com os demais; vai ceder gradualmente, contudo, a essa resistência, e ao se permitir esse contato com o outro (que Walser, pelo contrário, irá recusar até o final da narrativa) será profundamente transformado, de modo que o mesmo processo de (des)construção existente em cada personagem irá direcioná-los em sentidos opostos – Walser se constrói com o suporte da apatia: desumaniza-se; Silva se desconstrói com a força da empatia: humaniza-se.

A troca de conhecimento oral foi, nesse ponto, instrumento fundamental para a construção e/ou desconstrução dos protagonistas, em que Walser é apresentado como um indivíduo que raramente se expressa, resignando-se a ouvir (se é que ouvia); nesse processo, ele vai ensimesmando-se cada vez mais em sua concha, desumanizando-se, ao passo que Silva (que num primeiro momento estava casmurro) vai aos poucos ceder ao contato com o outro e passa a dialogar, permitindo a reconstrução de sua identidade conforme interage, resgatando memórias e ressignificando esses contatos para reencontrar a humanidade que tanto almejava enquanto “bom homem”, mas cuja obediência cega não lhe permitira exercer.

3.3 Enredos distintos, destinos semelhantes

Valter Hugo Mãe e Gonçalo M. Tavares são autores que manifestam, nos mais diferentes âmbitos de suas produções artísticas, críticas à verdade absoluta instituída em qualquer formato, o que pode ser encontrado em suas narrativas (no contraste entre real/absurdo), em seus estilos (uso das minúsculas por Mãe e do conceito de "escapar às fronteiras dos gêneros" por Tavares) e em suas personagens (subversivas, excluídas da sociedade). Ambos caminham no sentido de construir, assim, as “fronteiras múltiplas” que Benjamin Abdala Jr. (2019) apresenta como tendência de romper com os estereótipos culturais vigentes (os quais costumam caracterizar o "Bem" com uma vestimenta anglo-saxônica, relegando a outras culturas a representação do "Mal").

As publicações *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (Tavares, 2015), que se passa em Berlim e cuja protagonista é uma garota com Síndrome de Down, e *As doenças do Brasil* (MÃE, 2021), com narrativa sob a ótica de um povo indígena, são exemplos de como os autores extrapolam seus locais de vivência para evidenciar outras paragens (fronteiras múltiplas) e apresentar protagonistas que fogem à imposição simbólica dos produtos globalizados, num importante exercício de alteridade direcionado ao ecossistema cultural híbrido defendido por Abdala Jr. (2017) para compor um ambiente aberto às interações e mesclas pertinentes a cada nação.

Acerca dessa diversidade Mãe comenta, ao ser questionado sobre as culturas e geografias distintas que perpassam suas obras (incluindo Islândia, Japão e, mais recentemente, o Brasil), que: "usar lugares e modos distintos de ver o mundo obriga a uma atenção redobrada para não reincidir naquilo que sei, naquilo que me é natural." (MÃE, 2022), demonstrando estar consciente da necessidade de recorrer a um processo de alteridade para não imprimir seus próprios valores e julgamentos em sua escrita. Com tal postura, o autor se mostra aberto às visões distintas de mundo, predispondo-se a aprender com elas – com o que a desconstrução e o dialogismo, em suas obras, se mostram presentes desde o seu processo criativo, favorecendo o encontro com a transformação

Na obra *Uma viagem à Índia* (2010), Gonçalo visa também a transfiguração, e seu processo conta igualmente com a desconstrução como suporte, o que será alcançado, a princípio, com a desterritorialização da prerrogativa de errância do povo português: “Enquanto que na epopeia camoniana há a glorificação do passado português desde a sua formação, o herói

de *Uma viagem à Índia* não se interessa pela História da nação que deixa para trás. [...] Bloom parte sozinho, desprezando a bagagem histórica portuguesa.” (CUNHA, 2017, p. 14-15). Além da referência a *Os Lusíadas* ([1572] 2000), que transparece nos dez cantos narrados em forma de versos, totalizando 1.102 estrofes – tal qual no clássico de Camões –, o protagonista Bloom faz referência a *Ulysses* ([1920] 2012) de James Joyce.

Diferentemente dos heróis das epopeias tradicionais, contudo, Bloom não está em busca de uma aventura épica, nem contará com auxílio divino; seu foco não reside nas viagens grandiosas que marcaram o passado das navegações portuguesas, e sim na jornada da transformação interna que, embora conte com o cenário indiano e todo o seu apelo mitológico, de sua mística em nada se aproveitará, criando alusões estruturais a grandes obras e ambientes que, ainda que funcionem como moldura e referência a um passado histórico, não agregam maior significado ou consequência ao enredo, figurando como cenário de fundo – tal qual o passado do próprio Bloom, que ele deseja esquecer (MARTINS, 2012).

De acordo o conceito trabalhado por Deleuze e Guattari, essa obra de Tavares atua no sentido de remover as condições e estruturas que configuram o desbravamento português, introduzindo novas interpretações e perspectivas. Deleuze e Guattari (1995) acreditam que, ao “desterritorializar o esquizoide”, é possível libertá-lo de todos os fluxos e permitir que ele se desenvolva em novas direções. Esse formato induz à reflexão das fronteiras múltiplas, uma vez que o processo de desterritorialização vai promover outras formas de compreender e de interagir com diferentes grupos sociais.

Por meio desse processo superficial com que retoma lugares e eventos, Gonçalo apela à memória do leitor enquanto conduz o protagonista por uma narrativa mundana e sem maior relação com as intensas referências que o cercam. Em paralelo, a temática das viagens épicas e a idealização do futuro remetem à *Utopia* de Thomas More ([1516] 2018), de modo que a intertextualidade, aqui, opera como agente intermediário entre o processo mnemônico e o pensamento utópico.

Na contemporaneidade, a apropriação e a ressignificação recorrem à memória como recurso, e mesmo como matéria-prima de reuso, de retomada, reciclagem e reaproveitamento. Nesse sentido, tanto *Uma viagem à Índia* quanto *As doenças do Brasil* são obras que embarcam o leitor em um enredo que emprega diferentes contextos para expandir sua profundidade de indagações, gerando críticas sociais, culturais, políticas e ideológicas. Isso porque, apesar das

claras referências a que Tavares e Mãe recorrem durante a narrativa, há em esforço constante no sentido de desconstruir patamares, subvertendo os modelos estabelecidos.

Explica-se: em *Uma viagem à Índia*, Tavares percorra direções contrárias ao gênero – que de epopeia só carrega a estrutura, fugindo (ao mesmo tempo em que vai de encontro) à referida homenagem ao construir um protagonista sem qualquer aspiração épica ou heroica, e uma viagem sem qualquer motivação nobre ou importante, mas cuja trajetória permite refletir sobre a contemporaneidade e o que conduz a humanidade em suas aspirações mais íntimas.

De modo análogo, Mãe cria uma comunidade indígena em *As doenças do Brasil* que não é identificável com nenhuma outra existente dentro do contexto, ao que o autor declara que, apesar de o nome do país brasileiro aparecer no título, ele não será localizado ao longo do enredo, pois ele não desejava estabelecer um tratado de antropologia, de sociologia ou de história (RODA VIVA, 2022), e sim uma literatura que, como a de Tavares, emerge dentro de uma pluralidade de contextos, exigindo mais do que uma simples parametrização para ir além do “texto entendido como retomada de outros textos”²⁴ – definição de intertextualidade estabelecida por Kristeva ([1930] 1969). Nesse sentido, Samoyault afirma que:

É então que se torna possível definir a literatura, considerando-se essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro. (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Resgatar esses movimentos da composição textual consiste num processo de desconstrução, em que é necessário explorar as contradições e problemas existentes nos textos para fazer emergir o seu leque de interpretações, cujo significado é profundamente afetado pelas lacunas ocultas.

A desconstrução é vista, aqui, com implicações mais amplas, pois questiona a relação entre linguagem, pensamento e ética, de modo que, ao ler os textos de maneira consciente e procurando por suas contradições ocultas, seria possível ampliar a compreensão sobre os seus reais significados – promovendo a leitura como um ato ético, ou seja, um instrumento que adiciona sentido e significado a uma obra, tornando-a “mais justa” ou democrática (BUCKINGHAM et al, 2011).

²⁴ “*Le text est donc [...] une permutation de textes, une intertextualité: dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent.*” – “O texto é, portanto, [...] uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto há vários enunciados, retirados de outros textos, que se cruzam e se neutralizam.” (KRISTEVA, 1969, p. 115). Livre tradução da autora.

Gonçalo defende, em concordância, que ler é um processo de inteligência e de imaginação, pois será durante a leitura que a mente completará as abstrações dos traços das letras com suas próprias interpretações, criando imagens, ideias e conexões. Essa leitura, fundamental para o processo de escrita, é usada por Tavares como meio para descobrir algo que não se sabia. A partir daí ele estabelece associações diversas e olhares imaginativos, buscando provocar reflexões sem, contudo, abdicar do prazer fundamental da leitura. Esse processo é refletido em sua declaração de que a literatura é um espaço que obriga a paradas meditativas para alcançar o que o texto está provocando no leitor.

Esse método de desconstrução concilia o lócus criativo desses dois autores, que fogem à ideia de um direcionamento fixo ou sistemático: “Para mim escrever é estar diante de um enigma e de não se saber o que vai acontecer. Eu não sei o que vou escrever. Começo a escrever e depois há um tom que surge, e esse tom vai se desenrolando.” (TAVARES, 2016b, p. 8). Assim como Gonçalo prefere desenvolver suas histórias sem um rascunho final, Hugo Mãe afirma que começa os livros “de todas as maneiras”, sendo a mais frequente “anotar pequenas ideias e pequenas frases em cadernos” que ele vai “guardando e jogando fora”, para que não o limitem (MÃE, 2022). Logo se apreende que, a partir das similaridades entre os pensamentos desses dois autores, as obras sigam algumas macrotendências – embora, ao analisar as sutilezas de seus enredos, muitas discrepâncias fiquem em evidência, favorecendo o entendimento da intencionalidade de cada um.

A melancolia e a ironia são muitas vezes empregadas pelos autores para promover reflexão crítica em relação ao deslocamento dos projetos coletivos para os particulares, em que vamos de (i): uma sociedade em guerra que remete ao Holocausto; para (ii): um colecionador modorrento confrontado com situações insultuosas; e de (i): o acompanhamento da tragédia pessoal de um senhor português neurastênico; para (ii): as facetas históricas de Portugal, atentando para a zombaria com que o protagonista se volta às figuras religiosas e que são, por sua vez, outro forte retrato das influências portuguesas.

O grotesco também vai encontrar lugar em ambas as tramas, sendo um recurso utilizado, como visto, para criar personagens ou cenas que geralmente parecem absurdas ou estranhas, recorrendo com frequência a elementos bizarros ou exagerados. Esse choque promovido pelo grotesco vem a instigar a reflexão acerca de temas desconfortáveis, sendo um recurso poderoso como crítica a sistemas sociais, políticos e econômicos.

Tais características apontam para o fato de que o pensamento utópico, em vez de ser direcionado ao projeto de uma sociedade melhor: (a) idealiza o domínio da técnica como algo a ser alcançado a todo custo; e (b) vem de um impulso particular promovido pelo desejo de um futuro reconfortante. Tavares e Mãe não produziram suas obras, nesse sentido, a partir do programa estético das utopias, e sim com o pretexto da mutação do indivíduo que, ao evoluir, acaba também por conduzir à almejada transformação social.

No primeiro caso (a), a visão acerca do uso da técnica, representada pelas falas de Klobber Muller, é fáustica, valorizando o desenvolvimento infinito das máquinas em detrimento da felicidade humana – correspondendo, portanto, a um ciclo de desumanização. No segundo (b), o impulso está relacionado com a própria nacionalidade do protagonista, que procura reformar sua identidade por meio do contraste com o presente (a busca pela ressignificação) e seu passado (carregado de memórias que evocam dor, remorso e sofrimento). Ao final das tramas, acende-se um questionamento: que será do indivíduo (e da nação) que ignora o passado, erigindo o futuro a partir de um impulso sem maior programação?

Evidencia-se, aqui, como o processo mnemônico e o pensamento utópico operam como fortes aliados no processo de ressignificação pretendido pelos autores, alterando o diálogo promovido entre os elementos intertextuais empregados para criar um cenário repleto de contraposições, convidando o leitor a criticar valores e condutas pré-estabelecidos em um mundo dominado pela ascensão da apatia e da individualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E não há nenhum de nós que não tenha saudades da
desordem e da má administração.*

Fernando Pessoa

O binômio utopia/distopia revelou-se como um conceito intimamente relacionado a um estado ideal de existência imaginado ou desejado que geralmente remonta às visões políticas, sociais e culturais de uma sociedade. Enquanto o termo utopia remete a uma idealização positiva, contudo, a distopia é concebida como sinônimo de um sistema social aterrorizante. A desumanização, dentro disso, figura como o processo de remover ou reduzir elementos como a empatia, a compaixão e outras qualidades humanas, aproximando o sujeito de um comportamento repetitivo, automático, indiferente e/ou desprovido de maiores emoções.

Com as revoluções industriais e o surgimento da internet, não tardou para que os formatos de comunicação e a hiperconectividade aproximassem o ser humano das máquinas. Essa relação entre homens e máquinas acendeu debates importantes para repensar os limites saudáveis dessa relação, questionando fronteiras para promover a desconstrução de valores estabelecidos. Com isso, a produção literária evoluiu diante dos novos meios produtivos e da globalização, apresentando obras mais complexas e diversificadas.

Essa proliferação de novos gêneros literários e experimentações narrativas trouxe a necessidade de repensar os gêneros textuais e seus desmembramentos, afetando, por sua vez, as utopias/distopias literárias, concebendo produções que fogem ao programa e à estética tradicional, ainda que persistam no impulso do pensamento utópico – ou seja, na concepção de um contexto em contraposição a outro, buscando com isso convidar o leitor à reflexão acerca de sua realidade.

No sentido dessa acepção geral, tanto *A Máquina de Joseph Walser* quanto *a máquina de fazer espanhóis* concebem tal impulso – até porque o gênero em que se enquadram, a ficção-ensaio, está imbuída da necessidade de tecer críticas e retirar o leitor de sua zona de conforto, levando-o a questionar seu ambiente e a ordem estabelecida. Ao comparar as obras de Tavares e Mãe, foi possível alcançar uma compreensão mais ampla e profunda de seus temas, bem como das intenções ocultas de cada autor, de modo a identificar contradições à primeira vista

imperceptíveis. Dentro disso, foram evidenciadas as diferentes aproximações com os elementos de utopia/distopia, de desumanização e da interação com as máquinas em cada narrativa.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares, a máquina faz parte do contexto de controle e manipulação de pessoas, apresentando tanto elementos de distopia quanto de desumanização. A máquina aparece fisicamente em diversos momentos, principalmente como dispositivos de guerra e do meio produtivo – mas também surge em fragmentos, seja nos estilhaços bélicos ou nas peças metálicas colecionadas por Walser, evidenciando a imposição de uma admiração excessiva pela técnica.

Por conta do cansaço físico e mental a que é exposto (mesmo que sem maior percepção de sua parte), Walser chega a acreditar que sua máquina o observa e que está em uma hierarquia superior à dele, com o poder de definir sua vida – o que, de certo modo, ela faz. Após o acidente em que a máquina que Walser operava decepa seu indicador direito, a sua rotina é drasticamente alterada (ainda que ele tente continuar a manter sua rotina como se nada de grave se passasse), corrompendo diversos aspectos de seu cotidiano (como a jogatina de dados e as economias domésticas, uma vez que o seu salário diminui após o incidente). A partir disso foi possível identificar, como elementos de distopia e desumanização dessa narrativa:

- a) Um governo totalitário que vigia e controla seus habitantes;
- b) Relações de poder entre os personagens;
- c) A ausência de um ambiente que favoreça a expressão e a individualidade;
- d) Ambientes degradados pela guerra, com corpos apodrecendo em plena rua;
- e) Clima tenso em que predomina o medo e a desconfiança.
- f) Cidadãos tratados como números, ou como meras peças de uma engrenagem.
- g) Ausência de liberdade de escolha (os personagens são condicionados a um cotidiano repetitivo e superficial);
- h) Ênfase na obediência ao sistema em detrimento da individualidade e da criatividade.

Já em *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, a máquina é apresentada de forma metafórica e metafísica; na metáfora do título, essa máquina representaria a própria nação portuguesa que, em crise de identidade, estaria reproduzindo cidadãos com ausência de pertencimento. No sentido metafísico, a máquina aparece como algo místico, entre o sonho e a realidade, materializando-se quando o utente é conduzido à ala esquerda, onde deveria aguardar pela morte.

Embora o contato do protagonista Silva com tal máquina seja aterrador, não deixa de ser uma forma de libertação para os personagens, ajudando-os a encarar questões não resolvidas do passado e promovendo, com isso, uma crise de consciência emancipadora. Nesse caso, a máquina de Mãe apresenta-se mais próxima do conceito de utopia que da distopia, uma vez que a metafísica busca respostas para algo intangível mas que, de algum modo, deveria resolver os problemas existenciais. Há, por outro lado, a representação do espaço do asilo como um sistema distópico do qual o protagonista não deseja fazer parte – visão que vai ser transformada ao longo da narrativa, sendo atenuada pelo processo de (re)humanização de Silva. Como elementos de distopia e de desumanização, a obra apresenta os seguintes traços:

- a) Memórias de uma sociedade governada por um regime totalitário em que a liberdade de expressão era reprimida;
- b) Violência e discriminação contra minorias religiosas e culturais;
- c) O medo dos cidadãos de desafiar ou contestar o *status quo*;
- d) O uso das tecnologias de comunicação para controlar a população;
- e) Desprezo pelas minorias étnicas / religiosas e suas identidades;
- f) Uso da tortura como meio de controle social;
- g) Uso da propaganda para manipular e alienar a população.

É possível observar, com tal exposição, que tanto *A máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares, quanto *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, ilustram os efeitos da desumanização diante da interação entre homem e máquina em ambientes considerados distópicos, porém de maneiras distintas.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, a interação homem-máquina é explorada sob o viés da desumanização da vida cotidiana. A técnica é dominada em prol da continuidade da estrutura vigente, ignorando a perspectiva do ser. O enredo d'*a máquina de fazer espanhóis*, por outro lado, explora o tema da distopia a partir das heterotopias, ou seja, de locais considerados opressores pela sua natureza (como o hospital, o cemitério e o asilo), em que a máquina atua como analogia a uma organização autoritária que desumaniza e reduz os sujeitos às partes de um todo, com o propósito maior de garantir a continuidade do sistema e sufocando a existência individual. Independentemente dos diferentes percalços, nos dois casos a máquina serve como um símbolo fáustico para representar os governos totalitários, os quais recorrem a diferentes recursos de controle e manipulação para transformar os indivíduos em peças de um sistema maior, destituindo-os de suas identidades.

Entre a utopia e a distopia: o meio termo. A concepção de um sistema baseado em regras formais tende sempre à perfeição da forma utópica. Mas, dependendo do momento, todo sistema utópico tenderá ao seu oposto, caracterizando o binômio utopia/distopia como um complexo bipolar em que as partes mantêm um diálogo constante entre si, não havendo como separar uma e outra.

Tanto é que o asilo de *a máquina de fazer espanhóis*, em ideia, poderia se afigurar como um lugar bom – como o era para o “silva da europa”, que lá se instalou por vontade própria. Para o protagonista Silva, entretanto, aquele espaço era um verdadeiro inferno – e não havia o que ele fizesse, nem mesmo o quanto se empenhasse, para mudar a sua visão final: sentia angústia.

Ser um “bom homem” era, afinal, uma questão utópico-distópica, um conflito de identidade. Em optando por não seguir as regras do regime, Silva estaria automaticamente fadado à oposição; mas a máquina que lhe extirparia o fascismo se anunciava tão autoritária quanto o próprio regime que ela condenava. A Silva não deixavam, portanto, opção: “Seja bom!”; “Comporte-se!”; “Seja pai!”; “Ame!”; “Seja marido!”; “Proteja!”; “Seja amigo!”; “Confraternize!”; “Seja limpo!”; “Ore!” [...]. Os únicos momentos em que Silva estava livre para ser ele mesmo eram, paradoxalmente, aqueles em que transgredia as regras – regras boas, regras ruins...

As regras, assim como as utopias, as tecnologias e as ideologias, flutuam, e quem a elas se agarra (sem recorrer ao bom senso) acaba por naufragar – vai da utopia à distopia. Walser pôde encontrar uma réstia de si próprio quando roubou o cinto de um morto, ou sempre que achava que ninguém mais estava olhando. Ele não tinha a opção de ser diferente – estava atabalhado de regras. O seu sistema, ainda mais rígido que o de Silva, pouco lhe permitia transgredir: a vida lhe seria tomada por muito menos.

Já Silva, em sua compulsão por invadir quartos, atazanar lápides e ser cruel sem ser visto, fluía – mas para onde fluía? Sua exagerada necessidade de liberação o conduziu ao estupor. Novamente, somos confrontados com o problema do excesso, do que é demais (seja esse excesso uma perfeição “utópica” ou “distópica”). Excede-se uma vez, e logo se adentra um estado de desumanização. Robótico e anestesiado demais? No filme *Mulheres Perfeitas* (2004), essa opção é (ou parece) uma utopia linda de se ver; na realidade, é um sistema desumano e distópico. Transgressor além do limite saudável? Pode parecer uma utopia a

princípio, mas conduz a atos desumanos – e, na sua imposição caótica, seria um verdadeiro inferno.

A chave? O difícil encontro com a harmonia (que também não pode virar regra, nem utopia) – ou seja, tampouco pode ser imposta. Se virar imposição, logo entorna em distopia. O gráfico equilibrado se afigura, nesse sentido, como aquele que está sempre subindo e descendo – às vezes mais, às vezes menos, mas sempre atento ao seu centro, seu influxo referencial – semelhantemente às batidas de um coração.

A morte é, assim uma grande utopia, e o tempo é um senhor autoritário que obriga os vivos a irem além; a vida, sem um fio condutor, é uma distopia sem fim. Quem a conduz? Para responder, somente a metafísica, ao que se sugere que seja possível, como diz Mãe, usar os livros como “máquinas de fazer sentir”, e com isso, como diz Tavares, domar “a vontade inconsciente de violência” que há no mundo.

REFERÊNCIAS

- De Gonçalo M. Tavares – Tetralogia *O Reino*

Aprender a rezar na era da técnica. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. 356 p.

Um homem: Klaus Klump. São Paulo, Companhia das Letras, 2007. 120 p.

Jerusalém. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. 228 p.

A máquina de Joseph Walser. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. 163 p.

- Outras obras de Gonçalo M. Tavares

Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013. 536 p.

A casa de férias: histórias do Senhor Valéry. Santos, SP: Reajelo Edições, 2016a. 28 p.

Investigações. Novalis. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020. 122 p.

Matteo perdeu o emprego. Porto: Porto Editora, 2010. 252 p.

Uma menina está perdida no seu século à procura do pai. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 240 p.

A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado. Porto Alegre: Dublinense, 2019. 144 p.

O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas. São Paulo: Casa da Palavra, 2011. 112 p.

O Senhor Walser. São Paulo: Casa da Palavra, 2008. 48 p.

Uma viagem à Índia. Lisboa: Caminho, 2010. 226 p. [Edição eletrônica].

- Sobre Gonçalo M. Tavares e suas obras

BERNARDINO, L. A mecânica das fendas em *O Reino*. In: PINTO, M. V. *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Edição eletrônica Kindle. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p. 30-45.

BRITO, S. B. S. Algumas notas sobre o processo criativo de Gonçalo M. Tavares. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 272-284, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/46940/30161>. Acesso em: 14 dez. 2022.

_____. O Reino de Gonçalo M. Tavares como uma representação da sociedade contemporânea. *Letrônica - Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 459-469, jan.-jun. 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/25076>. Acesso em: 15 ago. 2021.

BUESCU, H. C. Utopia e História: *Os Lusíadas* (Camões) e *Uma viagem à Índia* (Gonçalo Tavares). In: FIUZA, S.; ALVES, I. (Orgs.). *Poesia contemporânea e tradição Brasil-Portugal*. Brasil: Nankin Editorial, 2017. 280 p. p. 127-140.

CARDOSO, F. A representação cronotópica na coleção "O Bairro" de Gonçalo M. Tavares. *Open Minds International Journal*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 45-54, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://openminds.emnuvens.com.br/openminds/article/view/153>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CUNHA, A. L. Desterritorializar para recontextualizar: Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares como exercício de reflexão da errância do povo português a partir da paródia a *Os Lusíadas*. *Revista Tamanha Poesia*, Belo Horizonte (MG), v. 2, n. 4, p. 13-27, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://tamanhapoesia.files.wordpress.com/2018/03/tamanhapoesia04goncalo-mtavares.pdf...> Acesso em: 29 dez. 2022.

EIRAS, P. Quatro notas sobre a técnica n'Os Reino de Gonçalo M. Tavares. In: PINTO, M. V. *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. Edição eletrônica Kindle. p. 132-143.

FREITAS, M. E. F. L. *Parábolas do absurdo nos "Livros Pretos" de Gonçalo M. Tavares*. 2010. 90 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, [Lisboa], set. 2010. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/5502>. Acesso em: 22 jun. 2021.

FURÃO, I. G. G. A. *Entre "bios" e "política": a tetralogia "O Reino" de Gonçalo M. Tavares*. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8783/2/ulfl141251_tm.pdf... Acesso em: 25 jun. 2021.

GONÇALO M. Tavares. *Gonçalo M. Tavares*. [Portugal], 10 mar. 2009. Gonçalo M. Tavares, Book - livros. Disponível em: <http://www.goncalomtavares.com/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

MARCANDIER, C. Gonçalo M. Tavares: Le Quartier des destins croisés. *Diacritik*, França, 19 jan. 2021. Livres, Rentrée d'hiver 2021. Disponível em: <https://diacritik.com/2021/01/19/goncalo-m-tavares-le-quartier-des-destins-croises-o-bairro/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

MARTINS, C. Memória, paródia e inquietude: *Desmundo*, de Ana de Miranda e *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. *Revista Cerrados*, UnB - Universidade de Brasília, Brasília, vol. 21, nº 34, p. 321-336, 2012. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28922/1/celina_martins.pdf. Acesso em: 15 jun. 2021.

MENESES, P. M. R. S. *A natureza não reza: sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*. 2012. 164 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cinema e Literatura) - Universidade do

Minho - Instituto de Letras e Ciências Humanas, [Braga], dez. 2012. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/24020/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Pedro%20Meneses_2012.pdf. Acesso em: 22 jun. 2021.

MORAES, L. F. *Gonçalo M. Tavares e os seus senhores*. 2012. 333 f. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-21082012-110842/publico/2011_Liani-FernandesDeMoraes_VRev.pdf... Acesso em: 01 jul. 2021.

MOREIRA, M. E. R. *Leituras Literárias 8: A máquina de Joseph Walser, de Gonçalo M. Tavares*. São Paulo: Mosaico Assessoria, 23 set. 2021. 1 vídeo (151 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O_15vx6grfA&t=5s. Acesso em: 17 out. 2022.

PETROV, P. Narrativas desconcertantes: os "livros pretos" de Gonçalo M. Tavares. *Revista Letras Com Vida - Literatura - Departamento de Cultura e Arte da Universidade do Algarve*, Lisboa, vol. 3, p.125-131, 2011. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28916/1/petar_petrov.pdf. Acesso em: 17 jun. 2021.

SANTANA, A. R. D. *Jogos do Biográfico em Gonçalo M. Tavares*. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35144/1/Mestrado%20%28final%29-com%20ficha-andr%C3%A9.pdf...> Acesso em: 20 nov. 2022.

SANTOS, M. G. R. M. *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*. 2016. 289 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Universidade de Évora, Évora, 2016. Disponível em: <<https://core.ac.uk/reader/62475230>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

SILVA, J. Diante do enigma. *Rascunho – o Jornal de Literatura do Brasil*, Curitiba (PR), n. 190, p. 6-11, fev. 2016. Disponível em: https://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2016/02/Rascunho_site_fevereiro_190.pdf. Acesso em: 29 dez. 2022.

SOUSA, P. E. Q. *Literatura e filosofia: uma leitura dos romances de Gonçalo M. Tavares*. 2007. 195 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade do Algarve, Faro, 2007. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/262/1/Literatura%20e%20Filosofia%20-%20uma%20leitura%20dos%20romances%20de%20Gon%C3%A7alo%20M.%20Tavares.pdf...> Acesso em: 02 jun. 2021.

_____. *Poética da Superação a propósito da obra de Gonçalo M. Tavares*. 2015. 262 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade do Algarve, Faro, 2015. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/8673/1/Po%C3%A9tica%20da%20Supera%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2021.

- Entrevistas a Gonçalo Tavares

COGITO. *A arte com ou sem máquina: Masterclass Cogito 2021 com Gonçalo M. Tavares*. Paço de Arcos: Cogito, 21 out. 2021. 1 vídeo (14 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOvvYM3guPc>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FROTA, S. Quanto pesa uma palavra? *Cronópios*, Entrevista, Gonçalo M. Tavares. Cronópios, São Paulo, 29 nov. 2009. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4311>. Acesso em: 06 out. 2021.

GASTÃO, A. M. Poesia ou um mapa de cicatrizes. *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 jan. 2002. DN, Entrevista, Gonçalo M. Tavares. Disponível em: <http://puxapalavrainextenso.blogspot.com/2005/01/gonalo-m-tavares-entrevista.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

GONÇALVES Filho, A. Jerusalém e a presença do mal: romance do português Gonçalo M. Tavares usa cidade santa como metáfora para falar do Holocausto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 2006. Cultura, p. D11. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20060917-41242-nac-182-cd2-d11-not>. Acesso em: 20 ago. 2021.

JACOTO, L. Quando aparece o lobo, portanto quando aparece o mal, começa a Literatura: entrevista a Gonçalo M. Tavares. *Revista Desassossego*, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 24, p. 146-155, dez. 2017. ISSN: 2175-3180. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/184441>. Acesso em: 10 fev. 2021.

PINTO, M. V. Entrevista. In: PINTO, M. V. (Org.). *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 170-186.

SEMPRE UM PAPO. *Gonçalo Tavares no Sesc 24 de maio*. São Paulo: Sempre um Papo, 2 jul. 2018. 1 vídeo (68 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-JPAGZVh8Lw&ab_channel=SempreUmPapo. Acesso em: 16 fev. 2021.

ADOA5. *O processo criativo de Gonçalo M. Tavares*. Biblioteca Municipal de Frankfurt: Canal de adoa5, 14 jun. 2012. 1 vídeo (7 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bqfguNfTucI>. Acesso em: 27 dez. 2022.

TAVARES, G. M. Batalhas essenciais da democracia são linguísticas, afirma Gonçalo Tavares. [Entrevista concedida a] Paulo Henrique Pompermaier. *UOL*, São Paulo, 26 jun. 2017. Cult, Home, Seções. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/batalhas-essenciais-da-democracia-sao-linguisticas-goncalo-tavares/>. Acesso em: 26 dez. 2022.

_____. Diante do enigma. [Entrevista concedida a] Jonatan Silva. In: SILVA, J. Diante do enigma. *Rascunho – o Jornal de Literatura do Brasil*, Curitiba (PR), n. 190, p. 6-11, fev. 2016b. Disponível em: https://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2016/02/Rascunho_site_fevereiro_190.pdf... Acesso em: 29 dez. 2022.

TRIGO, L. Gonçalo M. Tavares: 'O meu trabalho é iluminar palavras'. *Globo*, São Paulo, 9 fev. 2014. Seção G1, Máquina de Escrever. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/09/goncalo-m-tavares-o-meu-trabalho-e-iluminarpalavras/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

TV BRASIL. *Trilha de Letras: Especial Gonçalo M. Tavares*. Brasil: TV Brasil, 26 dez. 2018. 1 vídeo (26 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xcs-BrbfeJWY&ab_channel=tvbrasil... Acesso em: 6 jan. 2021.

VEJA. Grupo Abril, São Paulo, 3 set. 2011. Seção Cultura. Gonçalo M. Tavares e a glória do português. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

- De Valter Hugo Mãe - Tetralogia das minúsculas

o apocalipse dos trabalhadores. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. 208 p.

a máquina de fazer espanhóis. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 264 p.

o nosso reino. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018. 184 p.

o remorso de baltazar serapião. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2018. 224 p.

- Outras obras de Valter Hugo Mãe

Contos de cães e maus lobos. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. 96 p.

Contra mim. São Paulo: Biblioteca Azul, 2020. 256 p.

A desumanização. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. 174 p.

As doenças do Brasil. São Paulo: Biblioteca Azul, 2021. 208 p.

O filho de mil homens. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 186 p. [Edição eletrônica].

As mais belas coisas do mundo. São Paulo: Biblioteca Azul, 2019. 48 p.

Serei sempre o teu abrigo. São Paulo: Biblioteca Azul, 2021. 48 p.

- Sobre Valter Hugo Mãe e suas obras

ALVAREZ, A. G. R. A retórica do trágico em o remorso de baltazar serapião. *Revista Acta Scientiarum - Language and Culture*, v. 41, n. 1, p. 1-10, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/43232>. Acesso em: 28 dez. 2022.

BRUM, F. M; BRODACZ, G. *Café Literário - "a máquina de fazer espanhóis"*. [Entrevista concedida a] Maria Regina Limeira Ortiz. SPPA - Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre, Livraria Saraiva do Moinhos Shopping - Porto Alegre (RS), 18 ago. 2018. 1 vídeo (84 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tbegdOX0vdU>. Acesso em: 18 nov. 2022.

COSTA, M. J. Os “bicharocos” que o escritor Valter Hugo Mãe desenha nos intervalos dos livros. *Rádio Renascença*, Lisboa, 24 fev. 2022. Seção Notícia, Vida. Disponível em: <https://bit.ly/3IkQnZD>. Acesso em: 29 dez. 2022.

FÁBRIO, P. *Identidades imaginárias: um estudo comparado do livro a máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe, e do filme Terra estrangeira, de Walter Salles e Daniela Thomas*. 2015. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-11012016-143645/pt-br.php>. Acesso em: 12 jan. 2021.

FIGUEIREDO, A. T. M. *Comum e comunidade luminosa na tetralogia das idades, de Valter Hugo Mãe*. 2020. 192 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande (PB), 2020. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/browse?type=author&value=Figueiredo%2C+Annie+Tarsis+Morais>. Acesso em: 18 nov. 2022.

FREITAS, A. C. S. *Sublime patético: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe*. Curitiba: Appris, 2020. 217 p.

LUSA, Agência de Notícias de Portugal. Livro premiado de Valter Hugo Mãe "é um tsunami", diz José Saramago. *RTP - Rádio e Televisão de Portugal*, Portugal, 26 out. 2007. Seção RTP Notícias, Cultura. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/livro-premiado-de-valter-hugo-mae-e-um-tsunami-diz-jose-saramago_n163093. Acesso em: 13 nov. 2022.

MÃE, V. H. Autobiografia: Valter Hugo Mãe. In: MÃE, V. H. *Valter Hugo Mãe*. [Vila do Conde, Portugal], 2004-2020. Disponível em: <https://www.valterhugomae.com/>. Acesso em: 27 jun. 2021.

NUNES, M. *A máquina de fazer espanhóis (2011), de Valter Hugo Mãe*. [s.l.]: Leituras Obrigatórias, 17 nov. 2019. 1 vídeo (158 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wUrUd6Y0sN8&t=18s>. Acesso em: 13 ago. 2022.

PÚBLICO. Objecto Cardíaco, nova editora para textos "menos óbvios". *Público - Comunicação Social*, Maia, 22 fev. 2006. Seção Ípsilon, Tópicos, Cultura-Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/02/22/jornal/objecto-cardiaco-nova-editora-para-textos-menos-obvios-64805>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SALLES, P. E. A. *A desumanização em o remorso de baltazar serapião: uma análise da violência dos homens contra mulheres*. 2018. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-06072018-085458/pt-br.php>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Deus, Pátria e Família em Rui Simões e Valter Hugo Mãe. *Revista Crioula*, São Paulo, DLCV-FFLCH-USP, n. 19, p. 133-168, 1. sem. 2017. Disponível em: <https://idoc.pub/documents/revista-crioula-19-eljqk765wx41>. Acesso em: 02 jan. 2020.

SOUZA, A. C. *Percepção de si e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe*. 2018. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/33250>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

TEOTÔNIO, R. C. A. *Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres*. 2018. 217 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32013>. Acesso em: 15 nov. 2020.

THOMÉ, L.; MASTALIR, M. (Orgs.). *Valter Hugo Mãe*. Fronteiras do Pensamento, São Paulo, A Grande Virada, temporada 2016. Disponível em: https://www.fronteiras.com/ativemanager/uploads/arquivos/produtos_culturais/3c3f43614e7b006195770b0cc18cdca.PDF. Acesso em: 27 jun. 2021.

TRIBUNA DO NORTE. A escrita-problema de Valter Hugo Mãe. *Tribuna do Norte*, Natal (RN), 12 jan. 2014. Jornal Tribuna do Norte, Seção Artigos. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/a-escrita-problema-de-valter-hugo-mae/271607>. Acesso em: 28 dez. 2022.

- Entrevistas a Valter Hugo Mãe

MÃE, V. H. Entrevista com Valter Hugo Mãe. [Entrevista concedida a] Rafaella Cristina Alves Teotônio. In: TEOTÔNIO, R. C. A. *Valter Hugo Mãe: filho de mil homens e mil mulheres*. 2018. 217 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. p. 212-2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/32013>. Acesso em: 15 nov. 2020.

_____. Valter Hugo Mãe coloca Brasil em primeiro plano em novo romance. [Entrevista concedida a] Gabriel Pinheiro. *Culturadoria*, Belo Horizonte, 14 jul. 2022. Seção Literatura. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/valter-hugo-mae/>. Acesso em: 29 dez. 2022.

RODA VIVA. *Valter Hugo Mãe*. São Paulo: TV Cultura, 18 jul. 2022. 1 vídeo (98 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SzuDmxfwHDo>. Acesso em: 12 dez. 2022.

VON SCHMAEDEL, M. Valter Hugo Mãe não se cala. *Revista Elle*, Brasil, 25 mai. 2020. Seção Matéria. Disponível em: <https://elle.com.br/materia/valter-hugo-mae-o-futuro-vai-ter-vergonha-daqueles-que-se-calaram>. Acesso em: 22 dez. 2022.

ZANELATO, D. Valter Hugo Mãe e a memória que permanece. *Vida simples*, [S.l.], 2022. Seção Vida Prática, Início, Matéria. Disponível em: <https://vidasimples.co/vida-pratica/valter-hugo-mae-e-a-memoria-que-permanece/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

- Sobre Utopia / Distopia

BARCELOS, A. R. F.; KOEPEL, E. C. N.; SILVA, F. L. G. R.; MELO, M. M. R. O panóptico de Jeremy Bentham como estratégia de controle na doutrinação utilitária: utopia ou distopia? In: BIANCHETTI, L.; THIESEN, J. S. (eds.). *Utopias e Distopias na Modernidade: educadores em diálogo com T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell*. Ijuí: Editora Unijuí, 2014. 295 p. p. 129-180.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian impulse in Modern Literature: fiction as social criticism*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1994a. 204 p.

_____. *Dystopian Literature: a theory and research guide*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1994b. 422 p.

CALHOUN, J. B. Death Squared: the explosive growth and demise of a mouse population. *Journal of the Royal Society of Medicine*, Reino Unido, v. 66, p. 80-88. jan. 1973. Disponível em: <https://www.physicsoflife.pl/dict/pic/calhoun/calhoun's-experiment.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2022.

CLAEYS, G. *Dystopia: a natural history*. Reino Unido: Oxford University Press, 2017. 569 p.

_____. *Utopia: a história de uma ideia*. Tradução: Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013. 224 p.

COVERLEY, M. *Utopia*. Reino Unido: Pocket Essentials, 2010. 176 p.

ENGELS, D. *Tao Yuanming's 'Peach Blossom Source' and the Ideal of the 'Golden Age' in Classical Antiquity: Utopias in Ancient China and classical antiquity*. In: DESTRÉE, P.; OPSOMER, J.; ROKSAM, G. (eds.). *Utopias in ancient thought*. Berlim, Alemanha: De Gruyter, 2021. 324 p. p. 277-303.

FALCÃO, R. P. A. Viktor Frankl na Utopia dos Ratos. *PsyArXiv*, 5 jul. 2022. DOI: <https://doi.org/10.31234/osf.io/pt85h>. Disponível em: <https://psyarxiv.com/pt85h/>. Acesso em: 12 jul. 2022. No Prelo.

FOUCAULT, M. *O Corpo Utópico, as Heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013a. 112 p.

_____. *Nascimento da Biopolítica*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 475 p.

PAVLOSKI, E. *1984: a distopia do indivíduo sob controle*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014. 262 p.

ROCHA, R. C. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. 2006. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/102414>. Acesso em: 20 nov. 2022.

VIANA, N. Marxismo original e Utopia. *Revista Espaço Acadêmico*, Universidade Estadual do Maringá, v. 16, n. 186, p. 71-83, nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/34079>. Acesso em: 15 nov. 2022.

VIEIRA, F. The concept of Utopia. In: CLAEYS, G. (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010. 283 p. p. 3-27.

- Sobre Pós-Humano / Pós-moderno / moderno

ARGAN, G. C. As fontes e a arte moderna. Tradução: Rodrigo Naves. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP - São Paulo, n. 18, v. 2, p. 49-56, set. 1987. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-18/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. 360 p.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 223 p.

CELINA, C. As diferentes concepções que o Pós-Modernismo abarca. *Revista Em Pauta*, Universidade Federal de Pelotas-RS, 5 out. 2016. Em Pauta, Cultura. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/empauta/as-diferentes-concepcoes-que-o-pos-modernismo-abarca/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

FABBRINI, R. N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. 4., São Paulo, p. 31-47, 2012. **Anais eletrônicos [...]**. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51...> Acesso em: 05 jan. 2021.

HABERMAS, J. Arquitetura moderna e pós-moderna. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP - São Paulo, v. 2, n. 18, p. 115-124, set. 1987. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-18/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 128 p. cap. 8, p. 33-118.

HASSAN, I. H. Prometheus as performer: toward a posthumanist culture? *The Georgia Review*, Vol. 31, No. 4 (Winter 1977), p. 830-850. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41397536>. Acesso em: 16 nov. 2022.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997. 418 p.

JENCKS, C. *Post-Modernism: the new classicism in art and architecture*. Londres: Academy, 1987. 360 p.

KURZWEIL, R. *The singularity is near: when humans transcend biology*. New York: Viking Penguin, 2005. 652 p.

LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. 118 p.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986. 123 p.

MORE, M. The Philosophy of Transhumanism. In: MORE, M; VITA-MORE, N. (Orgs.). *The transhumanist reader: classical and contemporary essays on the Science, Technology, and Philosophy of the human future*. Reino Unido: Wiley-Blackwell, 2013. 467 p. p. 3-17.

OLIVEIRA, A. M. Com que corpo eu vou: reflexões sobre biociborguização, corpo mediatizado e psicanálise. In: GALINDO, D. S. (Org.). *A comunicação de mercado em busca de um novo habitar na contemporaneidade*. 4. ed. São José dos Campos: Universidade Metodista de São Paulo e Universidade do Vale do Paraíba, 2014. 501 p. p. 346-357.

_____. Meu irmão, o robô. *Revista Fapesp*, São Paulo, n. 225, nov. 2014. Disponível em: <https://revistaspesquisa.fapesp.br/meu-irmao-o-robot/>. Acesso em: 25 dez. 2022.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 352 p.

SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. 360 p.

_____. Pós-moderno e semiótica. In: CHALHUB, S. (Org.). *Pós-Moderno e: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 128 p. 11-36.

_____. Pós-humano: por quê? *Revista USP*, São Paulo, n. 74, p. 126-137, jun./ago. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SIBILIA, P. *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. 228 p.

SILVA, R. M. *Corporeidade e condição do humano no pós-humano: uma abordagem a partir da cristologia*. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (Mestrado em Teologia). Porto Alegre, 31 ago. 2010. 128 p. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5294/1/000426569-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2022.

TADEU, T. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: _____. (Org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 128 p. p. 7-15.

VENTURI, R. *Complexity and contradiction in Architecture*. Nova Iorque: Abrams Books, 1966. 144 p.

- Geral

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.

ABDALA JÚNIOR, B. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2019. 183 p.

_____. *Literatura, história e política: Literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2017. 280 p.

AGÊNCIA LUSA. Amália Rodrigues apoiou a causa antifascista, revela investigação da Visão Biografia. *Jornal Observador*, Lisboa, 18 out. 2019. Seção Cultura. Disponível em: <https://observador.pt/2019/10/18/amalia-rodrigues-apoiou-a-causa-antifascista-revela-investigacao-da-visao-biografia/>. Acesso em: 30 dez. 2022.

ALVAREZ, A. G. R.; LOPONDO, L. O diálogo socrático como instrumento de construção da autoconsciência. *Revista Polifonia*, Cuiabá (MT), v. 11, n. 11, p. 33-41, 2005. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1089/859>. Acesso em: 30 dez. 2022.

ARANTES, O. B. F. Klee, a utopia do movimento. *Revista Filosófica São Boaventura*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 21-42, jan/jun. 2018. Disponível em: <https://revistafilosofica.saoboaventura.edu.br/filosofia/article/view/62/51>. Acesso em: 3 nov. 2022.

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 832 p.

ASIMOV, I. *How did we find out about robots?* New York: Walker & Company, 1984. 62 p.

BACON, F. New Atlantis. In: BRUCE, S. (Org.). *Three early modern utopias: Thomas More - Utopia, Francis Bacon - New Atlantis, Henry Nelville - The Isle of Pines*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999. 321 p. p. 149-186.

BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. 64 p.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora F. Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Editora Hucitec e Annablume, 2010. 440 p.

BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Nova Iorque: Barnes & Noble Classics, 2005. 208 p.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 206 p.

BAUMAN, Z. *Vida para consumo*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 210 p.

BENTHAM, J. O Panóptico ou a casa de inspeção. Tradução: Tomaz Tadeu. In: TADEU, T. (Org.). *O Panóptico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. 202 p. p. 13-88.

BÍBLIA. Gênesis. Português. *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. Tradução: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990. 2.490 p. p. 21-90.

BUCKINGHAM, W.; BURNHAM, D.; HILL, C.; KING, P. J.; MARENBOON, J.; WEEKS, M. *The Philosophy Book*. Nova Iorque: DK, 2011. 354 p.

- CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões, 2000. 560 p.
- CAMPOS, A. Tabacaria. In: PESSOA, F. *Tabacaria e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. 112 p. p. 50-60.
- CAPEK, K. R. U. R.: Rossum's Universal Robots. Tradução: Claudia Novack. Londres: Penguin Books, 2004. 116 p.
- CROWFORD, C. *The art of computer game design*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1984. 120 p.
- DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 174 p.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1. 128 p.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. 252 p.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506 p.
- DINIZ, E. H. O dilema de Sócrates. *GV Executivo*, São Paulo, v. 5, n. 4, p. 31, set./out. 2006. Coluna Era Digital. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/gv-executivo/article/view/34219...> Acesso em: 27 dez. 2022.
- DRUMOND, M. Ao bem do desporto e da Nação: relações entre esporte e política no Estado Novo português (1933-1945). *Revista Estudos Políticos*, Niterói (RJ), n. 7, p. 298-318, fev. 2013. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38814/22255... Acesso em: 26 dez. 2022.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. 256 p.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: SOUZA, J. B. M. (Trad.). *Teatro Grego*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950. 360 p. 3-29. (Clássicos Jackson, v. 22).
- FARO, A. *A friagem: contos*. São Paulo: Global, 2001. 149 p.
- FIGUEIREDO, V. *Kant e a crítica da razão pura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 76 p.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 306 p.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Almedina, 2013b. 429 p.
- FRANKFURT, H. *On bullshit*. Oxford: Princeton University Press, 2005. 80 p.
- FRAZÃO, D. Italo Calvino: escritor italiano. *Ebiografia*, 27 abr. 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/italo_calvino/. Acesso em: 16 ago. 2021.

GOTLIB, N. B. Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 5, p. 179-189, 2010. Disponível em: http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao_Diversos/Mulher_Literatura/ACL_A_Mulher_n_a_Literatura_17_Viajar_dissimular_pulsar_para_uma_biografia_de_Clarice_Lispector_NADI_A_BATTELA_GOTLIB.pdf. Acesso em: 16 ago. 2021.

GRUPO COMPANHIA DAS LETRAS. Companhia das Letras, 2020. Autor, Georges Perec. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00390>. Acesso em: 16 ago. 2021.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. 121 p.

HISSA, C. E. V. Território de diálogos possíveis. In: RIBEIRO, M. T. F.; MILANI, C. R. S. (Orgs.). *Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea*: o território como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2009. 312 p. p. 36-84.

HOMERO. *Iliada*. Tradução: Manoel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. 446 p. (Clássicos Jackson, v. 21).

HUSSERL, E. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*: uma introdução à filosofia fenomenológica. Tradução: Diogo Falcão Ferrer. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. 124 p.

HUXLEY, A. L. *Admirável mundo novo*. Tradução: Vidal Serrano e Lino Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. 312 p.

IANNACE, R. *Murilo Rubião e as Arquiteturas do Fantástico*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2016. 176 p.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução: Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 1112p.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 104 p.

_____. Na colônia penal. In: CARONE, M. (Org.). *Franz Kafka essencial*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 188 p. p. 38-63.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 694 p.

KHUSHI, A. Google demite engenheiro que disse que inteligência artificial do grupo tem consciência. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2022. Google, Tecnologia, Inteligência Artificial. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/tec/2022/07/google-demite-engenheiro-que-disse-que-inteligencia-artificial-do-grupo-tem-consciencia.shtml>. Acesso em: 12 nov. 2022.

KRISTEVA, J. *Sèméiôtikè*: recherches pous une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 384 p.

LETRAS. Letras, c2003-2022. Página inicial, Soft Rock, Carpenters, Top of The World. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/carpenters/7023/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LUSA, Agência de Notícias de Portugal. "Podiam ter sido muito mais anos no FC Porto", Teófilo Cubillas. *RTP – Rádio e Televisão de Portugal*, Portugal, 19 mar. 2012. Seção RTP Desporto, Futebol nacional. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/futebol-nacional/podiam-ter-sido-muito-mais-anos-no-fc-porto-teofilo-cubillas_d537102. Acesso em: 29 dez. 2022.

MACKENZIE, A.; BHATT, I. Lies, bullshit and fake news: some epistemological concerns. *Revista Science and Education*, n.2, p. 9-13, 29 dez. 2018. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s42438-018-0025-4.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MARTINS, A. P. S. No coração do fantástico moderno: "Check Up", de Augusta Faro. *Revista LITERARTES*, [s.l], v. 1, n. 7, p. 246-265, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/127637>. Acesso em: 30 dez. 2022.

MARTINS, E. S. P. *O hibridismo de gêneros literários, do discurso e de línguas em Wilson Bueno*. 2020. 404 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/3829/1/Eliza%20da%20Silva%20Martins%20tese%20%C3%BAltima%20versaoprotegida.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MARTINS, M. G. O Estado Novo e a Igreja Católica em Portugal (1933-1974). In: Congresso Português de Sociologia: Passados Recentes, Futuros Próximos. 4., 2002, Coimbra. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR462-e076ebe701_1.pdf... Acesso em: 18 jun. 2021.

MICHAELSON, J. Making men of clay: Can imitating God extend to the creative realm? *MJL*, América do Norte, 2002-2019. My Jewish Learning, Article, Magic & the Supernatural. Disponível em: <https://www.myjewishlearning.com/article/golem/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MORE, T. *Utopia*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 216 p.

MORICONI, R. *Livro-imagem: como ler as narrativas visuais?* [Entrevista concedida a] Renata Penzani. Grupo Companhia das Letras, São Paulo, 21 out. 2022. Blog da Letrinhas, Conteúdos. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Livro-imagem-como-ler-as-narrativas-visuais1>. Acesso em: 28 dez. 2022.

OLIVEIRA, M. C. H. *Permanência e poder: ação de Mitterrand na arquitetura em Paris*. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura) - FAUP - Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2014/2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/302913586.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

ONODY, R. N. Teste de Turing e Inteligência Artificial. *Portal IFSC-USP*, São Paulo, 28 set. 2021. Disponível em: <https://www2.ifsc.usp.br/portal-ifsc/teste-de-turing-e-inteligencia-artificial/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

ORWELL, G. 1984. Tradução: Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 416 p.

OVIDIUS. *Metamorphoses*. Boston: Cornhill Publishing, 1922. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0028:book=10:card=243&highlight=pygmalion>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PAIXÃO, F. Metafísica, Nihilismo e Desconstrução nas empreitadas de Heidegger, Levinas e Derrida. *Revista das Questões*, [S. I.], v. 9, n. 1, jun. 2020, p. 217-222. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/31913>. Acesso em: 27 dez. 2022.

PASCHOLATI, A. Performance "Ritmo O", de Marina Abramović. *ARTRIANON*, São Paulo, 10 out. 2017. Arte, Obra de Arte da Semana. Disponível em: <https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 296 p.

PESSOA, F. Carta ao Presidente da República. In: LOPES, T. R. (Org.). *Pessoa Inédito*. Fernando Pessoa. Lisboa: Livros Horizonte, 1993. 440 p. p. 233.

PIMENTEL, H. U. Portugal na União Ibérica: algumas reflexões sobre razões e mitos. *Revista Universitas FACE*, Brasília, v. 3, n. 2, p. 1-11, 2006. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/face/article/view/40>. Acesso em: 27 dez. 2022.

RIEU, E. V. (Trad.). *Apollonius of Rhodes: the voyage of the Argo*. Londres: Penguin Classics, London, 1959. 224 p.

ROAS, D. *A Ameaça do Fantástico: aproximações teóricas*. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 216 p.

ROBÔ. In: PRIBERAM, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa, Priberam Informática, 2008-2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/rob%C3%B4>. Acesso em: 25 jul. 2021.

ROCHA, C. A memória literária da ditadura: autoridade, identidade, liberdade. *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora (RJ), v. 7, n. 2, p. 29-39, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19301/10287>. Acesso em: 24 dez. 2022.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. 160 p.

SARAMAGO, J. Embargo. In: _____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 25-34.

SARTRE, J. P. Existentialism is a Humanism. In: KAUFMANN, W. (Ed.). *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre*. Tradução: Walter Kaufmann. 12. ed. Nova Iorque: Meridian Books, 1960. 314 p. p. 287-311.

SCHWAB, K. *A Quarta Revolução Industrial*. Tradução: Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016. 160 p.

SCRUTON, R. *Beleza*. Tradução: Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Editora, 2013. 232 p.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu*: Epopeia de Gilgámesh. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 336 p.

SHELLEY, M. W. G. *Frankenstein*. Tradução: João Costa. Alfragide: Leya, 2019. 240 p.

SP-ARTE. Land art vista de cima. *SP-Arte 365*, São Paulo, 24 mar. 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/land-art-vista-de-cima/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

STEINBY, L.; K LAPURI, T. (Eds.). *Bakhtin and his Others: (inter)subjectivity, chronotope, dialogism*. Londres: Anthem Press, 2013. 172 p.

SZABOLCSI, R. The Birth of the Term Robot. *General Staff of Hungarian Armed Forces - Advances in Military Technology*, Óbuda University - Budapest (Hungary), vol. 9, nº 1, jun. 2014. Disponível em: [http://aimt.unob.cz/articles/14_01/14_01%20\(10\).pdf](http://aimt.unob.cz/articles/14_01/14_01%20(10).pdf). Acesso em: 25 jul. 2021.

TENGARRINHA, J. O Estado Novo em Portugal, o controle da imprensa e a Guerra Colonial. [Entrevista concedida a] Tânia Alves. *Revista Brasileira de História de Mídia*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 185-194, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://www.unicentro.br/rbhm/ed09/entrevista/01.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.

UNIVERSITY OF LONDON. The Warburg Institute - School of Advanced Study, 2022. About us. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us>. Acesso em: 10 nov. 2022.

VEIGA, J. J. A máquina extraviada. In: CASTELLO, A. (Org.). *Melhores contos de J. J. Veiga*. 4. ed. São Paulo: Global, 2000. 176 p. p. 125-127.

_____. A usina atrás do morro. In: CONDE, M. (Org.). *Quarteto mágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 176 p. p. 45-57.

WALTER, R. Literatura, História e Memória no contexto pós-colonial. *Eutomia – Revista de Literatura e Linguística*, Recife (PE), v. 1, n. 5, jul./2010, p.1-11. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1960>. Acesso em: 13 dez. 2022.

XAVIER, V. *O mêz da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 262 p.

YOUNUS, U. M. Fourth industrial revolution. *Dawn Paper*, Paquistão, 09 mai. 2017. Dawn, News. Disponível em: <https://www.dawn.com/news/1331909>. Acesso em: 25 jul. 2022.

ZAMIÁTIN, I. *Nós*. Tradução: Gabriela Soares. Aleph, 2017. 344 p.

- Imagens e obras de arte

CAIANO, R. A Casa de Férias. *Rachel Caiano*, Portugal, 22 out. 2008. Disponível em: <http://rachelcaiano.blogspot.com/2008/10/casa-de-frias.html>. Acesso em: 27 dez. 2022.

DOTTORI, R. *Giorgio de Chirico: immagini metafisiche*. Milano: La nave di Teseo, 2018. Edição eletrônica Epub. 473 p.

GLOBO. Globo Livros, 2013. Seção Livros, A máquina de fazer espanhóis. Disponível em: <https://globolivros.globo.com/livros/a-maquina-de-fazer-espanhois>. Acesso em: 15 nov. 2022.

INFORZATO, R. R. Já visitou La Défense, o lado futurista de Paris? *Direto de Paris*, Paris, 14 abr. 2013. Disponível em: <https://diretodeparis.com/ladefense/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

KLEE, P. *Die Zwitscher-Maschine*. 1922. Guache, tinta e aquarela sobre papel. 63,8 x 48,1cm. Museu de Arte Moderna. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/paul-quee/twittering-machine-1922>. Acesso em: 3 nov. 2022.

RAMSDEN, E. From rodent utopia to urban hell: population, pathology, and the crowded rats of NIMH. *Revista Isis*, University of Chicago Press, v. 102, n. 4, p. 659-688, dez. 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/663598>. Acesso em: 18 nov. 2022.

SCHWARCZ, Editora. Grupo Companhia das Letras, 2022. Seção Catálogo, Companhia das Letras, A Máquina de Joseph Walser. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535917048/a-maquina-de-joseph-walser>. Acesso em: 15 nov. 2022.

- Séries e Longas-metragens

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2019. 1 DVD (132 min.).

INVENÇÃO de Hugo Cabret, A. Direção de Martin Scorsese. Los Angeles: Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (127 min.).

MULHERES Perfeitas. Direção de Frank Oz. Estados Unidos: Paramount Pictures e DreamWorks, 2004. 1 DVD (93 min.).

TEMPOS Modernos. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1936. 1 DVD (86 min.).

WESTWORLD. Direção de Jonathan Nolan. Estados Unidos: HBO Entertainment, 2016. 4 temporadas, 36 episódios (57-91 min.).