

MESTRADO

ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

O Humano entre a Natureza e a Máquina

Uma leitura ecocrítica de Gonçalo M. Tavares

Daniel Nunes Caseiro

M

2023



Daniel Nunes Caseiro

O Humano entre a Natureza e a Máquina

Uma leitura ecocrítica de Gonçalo M. Tavares

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Índice

I

A Natureza e a Máquina na literatura: uma questão ecocrítica

Tema e objeto	9
Ecocrítica.....	10
Textos e contextos.....	13
Natureza	16
Máquina.....	18

II

A Natureza e a Máquina na obra de Gonçalo M. Tavares

1. A Natureza como primeira inimiga

1.1 O Animal	25
1.2 A Floresta	34
1.3 A Natureza contra-ataca	44

2. A Máquina como segunda inimiga

2.1 A Máquina do Mundo	61
2.2 A Máquina no lugar do mundo	68
2.3 A Máquina toma o controle	76

III

Conclusão

O Humano entre a Natureza e a Máquina	84
---	----

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Agradecimentos

À minha família, meu alicerce para caminhar.

Aos meus amigos, que fazem essa caminhada mais alegre.

Ao professor Pedro Eiras, que acolheu e orientou este projeto com zelo e amizade.

Resumo

Partindo de uma perspectiva ecocrítica, percebemos que há, em vasta obra do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, duas palavras recorrentes que merecem especial atenção: natureza e máquina. Considerando que dentre os procedimentos utilizados por Tavares na construção de seu universo textual encontram-se a paródia e a transcontextualização irônica e crítica do passado recente da Europa e do mundo, propõe-se uma análise de sua obra em diálogo com os processos histórico-sociais que compuseram o contexto que ele parodia. Esta análise revela que os mesmos processos de racionalização e instrumentalização que levaram ao domínio técnico da humanidade sobre a natureza foram responsáveis pelo advento da máquina moderna, entendida tanto no sentido material de objeto mecânico e tecnológico, quanto no sentido metafórico de sociedade burguesa capitalista, industrial e tecnocrata. O que a obra de Tavares ajuda a ver é que este projeto de dominação moderno falhou em duplo sentido: falhou em dominar completamente a natureza que segue “indisciplinada” relativamente à vontade humana; e falhou por perder o controle sobre a máquina que criou, que passa a reproduzir as dinâmicas de dominação para que foi concebida no âmbito social. Esta autonomia da natureza e da máquina relativamente à vontade humana é percebida pelas personagens e pelos narradores de Tavares como ameaça existencial e física, o que gera um estado de tensão permanente entre estes elementos rebeldes e o elemento humano. Assim, o humano se vê em uma perpétua guerra de trincheiras com a natureza e a máquina, os dois elementos que desafiam o seu domínio técnico sobre o mundo.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, ecocrítica, natureza, máquina

Abstract

Starting from an ecocritical perspective, one realizes that there are, in the vast work of contemporary Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, two recurring words that deserve special attention: nature and machine. Considering that among the procedures used by Tavares in the construction of his textual universe are parody and the ironic and critical transcontextualization of the recent past of Europe and the world, it is proposed an analysis of his work in dialogue with the historical-social processes that composed this context he parodies. This analysis reveals that the same processes of rationalization and instrumentalization that led to humanity's technical mastery over nature were responsible for the advent of the modern machine, understood both in the material sense of a technological mechanical object, and in the metaphorical sense of a capitalist, industrial and technocratic bourgeois society. What Tavares' work denounces is that this project of modern domination failed in a double sense: it failed to completely dominate nature, which remains “undisciplined” in relation to human will; and it failed by losing control over the machine it created, since it starts to reproduce the dynamics of domination for which it was designed in the social sphere. This autonomy of nature and the machine in relation to human will is perceived by Tavares' characters and narrators as an existential and physical threat, which generates a state of permanent tension between these rebel elements and the human element. Thus, humanity sees itself in a perpetual trench war with nature and machine, the two elements that challenge its technical mastery over the world.

.

Keywords: Gonçalo M. Tavares, ecocriticism, nature, machine

I

A Natureza e a Máquina na literatura: uma questão ecocrítica

Tema e objeto

“Não há direito” de Gonçalo escrever tão bem. “Dá vontade de lhe bater”. Foi assim, em tom de brincadeira, que Saramago referiu-se a Gonçalo M. Tavares, ao entregar o Prémio Literário José Saramago de 2005 ao jovem autor de *Jerusalém*. Desde então, o reconhecimento recebido por Tavares só aumentou. Com mais de quarenta obras publicadas e diversos prêmios nacionais e internacionais, Gonçalo M. Tavares apresenta-se como nome incontornável da literatura portuguesa contemporânea. E sobre o que escreve tão prolífico autor?

Mas a natureza também aparece, e muito, nesta viagem.

[...]

Em suma, que importa é isto:

quererá a Natureza inundar Bloom ou quererá

ela lavar Bloom?

(2010a: I, 15 e II, 39)

Evidente que Gonçalo M. Tavares escreve sobre diversos assuntos, mas, dentre estes, há um que, embora não costume ser classificado como central, é suficientemente recorrente em sua obra para merecer um estudo aprofundado. Como indicam os excertos acima, trata-se do tema da *natureza*. Será este o ponto de partida do presente trabalho. Mas que “natureza” é essa?

Percebemos que não se trata de uma natureza idílica, pastoril ou romântica, em harmonia com as personagens humanas. Pelo contrário, é uma natureza que provoca desconfiança, que ameaça. Há uma tensão entre essa natureza e as personagens de Tavares. E esta tensão, ou mesmo conflito, não se dá apenas entre a natureza e as personagens em um plano, digamos, concreto da narrativa, mas também em uma dimensão mais abstrata, conceitual, linguística, manifestando-se na oposição criada entre palavras como *natureza* e *civilização*, *natureza* e *técnica*, *natureza* e *progresso*, *natureza* e *humano*, *natureza* e *máquina*. Assim, a partir da natureza chegamos a outro tema relevante na obra de Tavares, tema que ocupará a segunda parte de nossa investigação: a

máquina. Nosso objeto de estudo será, portanto, as representações da natureza e da máquina na obra de Gonçalo M. Tavares e suas relações com o humano: “Traçamos uma diagonal entre a besta e a máquina: / avançamos por aí” (2010a: 49, V).

Ecocrítica

Considerando nosso objeto de estudo, optamos por empregar uma abordagem *ecocrítica* nesta investigação. Por se tratar de uma vertente relativamente nova dentro dos estudos culturais e literários, é prudente ocuparmo-nos com algumas considerações metodológicas sobre esta perspectiva.

Cunhado pelo crítico literário estadunidense William Rueckert em um ensaio de 1978 intitulado “Literature and ecology. An experiment in ecocriticism”, o termo “ecocrítica” difundiu-se e ganhou diversas acepções, passando a ser utilizado para se referir tanto a textos que promovem explicitamente valores ecológicos (como o livro *Silent Spring* publicado por Rachel Carson em 1962) quanto a uma nova vertente da crítica literária comprometida com a pesquisa das representações da natureza em todos os tipos de textos, literários e não literários, contemporâneos e não contemporâneos. Em Portugal, há relativo consenso no uso do termo *ecocrítica*, porém, no mundo anglo-saxônico, estudos análogos são também chamados de *ecopoetics*, *environmental criticism*, *green cultural studies*, entre outras denominações. Fiquemos com a nomenclatura portuguesa.

Em uma definição concisa, podemos dizer que *ecocrítica* é o estudo interdisciplinar da articulação da literatura com a ecologia e outros estudos do meio ambiente. Em uma definição mais ampla, *ecocrítica* é o estudo da relação entre o “humano” e o “não-humano” ao longo da história cultural da humanidade, estudo que implica uma abordagem interdisciplinar e uma análise crítica do próprio termo “humano” assim como dos muitos termos utilizados para referir o mundo não humano, como natureza, meio-ambiente, mundo animal, ecossistemas, ecosfera, biosfera, etc. (Garrard 2004: 5). A existência deste novo campo de estudos se justifica pela consciência da crise ecológica global que enfrentamos e a percepção do papel da literatura e das outras artes não apenas no registro desta crise, como também na potencial construção de um novo imaginário crítico sobre as inquietações ecológicas. Embora as soluções de problemas ecológicos concretos estejam mais

ligadas às chamadas *hard sciences*, a compreensão destes problemas envolve questões sociais e culturais:

To describe something as an ecological problem is to make a normative claim [...] ‘Weed’ is not a botanical classification, it merely denotes the wrong kind of plant in the wrong place. Eliminating weeds is obviously a ‘problem in gardening’, but defining weeds in the first place requires a cultural, not horticultural, analysis. (Garrard 2004: 6)

Considerando que a literatura e seus estudos nunca são alheios ao contexto histórico, cultural e político em que se inserem, a configuração contemporânea dos estudos literários inclui essa tentativa de contribuição ao enfrentamento da problemática ambiental. Neste sentido, a ecocrítica assemelha-se a outras propostas recentes que têm conferido nova dignidade a tópicos literários de relevância política e cultural como os estudos de raça, classe e gênero.

Especificamente enquanto nova área dos estudos literários, Serpil Oppermann (2020), em seu ensaio *Teorizando a Ecocrítica. Para uma prática ecocrítica pós-moderna*, retoma a proposição de Cheryll Glotfelty quanto à identificação de três fases da ecocrítica: uma primeira fase, compreendida entre meados dos anos ‘80 e ‘90, em que alguns críticos promovem uma leitura revisionista de livros e autores consagrados, com especial destaque para obras do romantismo inglês (é o caso de *Romantic Ecology*, estudo de 1991 de Jonathan Bate), motivada pelo interesse sobre as representações literárias da natureza nestas obras; uma segunda fase, em que, observada a existência de padrões literários, identifica-se uma tradição de textos sobre a natureza, muitas vezes de caráter autobiográfico; e uma terceira fase, na qual estudiosos interessados nestes temas, provindos de diversas áreas do conhecimento, começam a buscar, dentro e fora das teorias da literatura, bases teóricas, conceitos e ferramentas de análise para o desenvolvimento de um novo tipo de crítica literária, que já nasce, assim, plural em termos de linhas epistemológicas e metodológicas.

Esta pluralidade, ainda que possa ser encarada como um valor positivo em si mesmo, impõe desafios teóricos a quem pretenda desenvolver uma crítica literária de abordagem ecocrítica com rigor científico. No mesmo ensaio, Oppermann apresenta a questão afirmando que “não há, a despeito de todas as tentativas para se definir a ecocrítica com base em diferentes perspectivas ecológicas, nenhuma estratégia de orientação interpretativa nem uma teoria monolítica que a

suporte” (2020: 24), mas identifica, pelo menos, duas tendências epistemológicas de maior destaque, às quais chama *referencialista* e *textualista*.

A vertente teórica *referencialista* opera segundo uma orientação epistemológica realista da literatura, partindo de premissas das teorias miméticas para privilegiar os referentes ambientais em detrimento dos processos linguísticos produtores de sentido, assumindo, assim, que as representações literárias seriam “portadoras de referenciais realistas e transparentes, e, como tal, facilitadoras de um acesso não mediado ao ambiente da natureza” (*ibidem*: 37).

A vertente *textualista*, por sua vez, reconhece o caráter de construto de todo texto ou discurso, admitindo que toda representação literária da realidade é uma construção cognitiva culturalmente codificada, na qual o significado é realizado entre signos linguísticos, isto é, entre palavras e palavras, não entre palavras e coisas. Neste sentido, “as representações da natureza, quer na literatura convencional, quer na literatura sobre o meio ambiente, projectam um efeito de realidade, mas não representam a real condição material da natureza” (*ibidem*: 38).

Neste debate, os críticos literários adeptos da linha referencialista acusam os textualistas de realizar um relativismo ético irresponsável e um narcisismo autoespecular, pois, ao reduzir a natureza na literatura a uma mera construção discursiva, deslocam o foco da urgente pauta política e ecológica que deveria guiar a ecocrítica para uma discussão teórica e abstrata restrita a círculos acadêmicos e com pouca ou nenhuma capacidade de gerar impacto no mundo real. Os textualistas, por seu turno, apontando a “falácia referencial” do regresso à tradição mimética da literatura, denunciam os riscos e a ingenuidade de se ignorar que “realidade” e “verdade” não são categorias objetivas e universais, que textos e discursos possuem também uma dimensão concreta, e que é no e pelo discurso que, tantas vezes, operam os jogos de poder e as articulações da ação política.

Como solução para esta dicotomia entre as tendências referencialista e textualista, Oppermann sugere o recurso à interação dialógica entre *textos* e *contextos* (*ibidem*: 58), uma vez que discursos e realidades (ou experiências do real) estão implicados em uma relação dialética de mútua configuração. Será esta a metodologia utilizada na análise que aqui se pretende construir. Além disso, para encerrar a questão metodológica, a investigação que pretendemos conduzir se vincula ao campo dos estudos culturais, na linha dos trabalhos desenvolvidos por críticos como Raymond Williams e Terry Eagleton. Portanto, e assim como faz Greg Garrard em seu livro *Ecocrítica*, recuperamos a lição de Eagleton:

What would be specific to the kind of study I have in mind, however, would be its concern for the kinds of effects which discourses produce, and how they produce them. Reading a zoology textbook to find out about giraffes is part of studying zoology, but reading it to see how its discourse is structured and organized, and examining what kind of effects these forms and devices produce in particular readers in actual situations, is a different kind of project. It is, in fact, probably the oldest form of ‘literary criticism’ in the world, known as rhetoric. (1983: 205)

Textos e contextos

Quanto aos *textos*, a obra de Gonçalo M. Tavares é marcada por uma “lucidez programática” e pela construção de um “território textual”, como ensina Luís Mourão (2011: 46). Os textos componentes deste território estão organizados por gênero (romance, teatro, poesia...) e, dentro de cada gênero, por série (O Bairro, O Reino, Mitologias, Canções, Enciclopédia...). Entretanto, essa organização não é rígida nem necessariamente pensada *a priori*: uma obra pode ser publicada “sem endereço”, por assim dizer, e só depois encontrar morada em uma região do território textual; outra pode inaugurar uma “província inédita”, expandindo assim o território; e os nomes das séries (e de cada obra) podem ser revistos ou abandonados. Percebe-se, assim, tratar-se de um território dinâmico, flexível e em constante evolução. Contudo, o que marca cada parte deste território autoral é o emprego consistente de “linguagens regionais” específicas a cada gênero e/ou série, além de temas ou formas de lidar com temas consentâneos a essas linguagens:

É como se estivéssemos em presença de uma máquina de escrita que cria não heterónimos mas uma espécie de heteronomia temático-estilística. Uma máquina que calcula – isto é, experimenta, ensaia – as possibilidades e potencialidades de cada linguagem e das afeções que mais intrinsecamente lhes estão associadas. (Mourão 2011: 49)

Desse modo, temos em *O Bairro*, por exemplo, um estilo lúdico, solar, que pode até passar por infantil, cheio de jogos lógicos, *nonsense* e ironia. Os Senhores que habitam o Bairro (cada um uma caricatura de um escritor ocidental, todos do século XX, com exceção de Swedenborg) vivem as consequências da radicalização de suas próprias lógicas. Embora seus comportamentos sejam coerentes com a racionalização que fazem do mundo, muitas vezes desembocam em atitudes extremas, solipsismos ou aporias, o que acaba por colocá-los em situações contraditórias, absurdas

e tragicômicas: “O Senhor Valéry era pequenino, mas dava muitos saltos. Ele explicava: / – Sou igual às pessoas altas só que por menos tempo” (Tavares 2002: 7).

Em contraste, a série *O Reino*, também chamada de *Livros pretos*, compõe um cenário literário hostil e perturbador. A série se passa em uma cidade cujo nome e localização nunca chegamos a conhecer, mas que percebemos tratar-se de uma cidade do centro ou leste europeu, que vive as implicações e consequências da Primeira e/ou Segunda Guerra Mundial e do Holocausto. Esta imprecisão geográfica e temporal é estratégica pois, em conjunto a uma narração severa, cética e calculadamente elíptica, provoca no leitor as sensações contraditórias de familiaridade e estranhamento. De modo quase kafkiano, a cidade de *O Reino* (título homólogo da obra televisiva de Lars von Trier, que juntamente com *Europa* retratam a atmosfera política sombria do velho continente) pode ser nenhuma, todas ou qualquer cidade europeia do século XX. Familiaridade e estranhamento marcam também as personagens deste reino, muitas das quais passam de romance para romance. Estes habitantes são definidos pela força que têm ou não têm, por sua relação com a guerra e pelas relações de poder que estabelecem entre si. Lemos, por exemplo, em *Um Homem: Klaus Klump*: “a vergonha não existe na natureza. Os animais sabem a lei: a força, a força; a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer” (2003a: 20). As personagens deste reino vivem também situações bizarras e absurdas, mas, diferentemente do que ocorre no Bairro, tais situações são carregadas de melancolia e crueldade.

Horror, violência, guerra, força, ódio, maldade e desesperança. Esses elementos não aparecem apenas como componentes de um mundo em crise, mas como teses essencialistas sobre a humanidade e o mundo. Porém, o efeito estético-político destas teses no leitor não se limita à simples adesão, embora esta seja, sem dúvida, uma possibilidade. Como adverte Pedro Eiras:

A observação de personagens cínicas não provoca forçosamente no leitor um entendimento cínico do mundo; pode provocar, ao invés: fúria, compaixão, angústia, dor.

[...]

Cabe ao leitor tomar uma posição perante estas narrativas: preencher, através do seu próprio entendimento moral do mundo, os vazios calculados de uma narração asséptica. (2014: 111-112)

Tudo isto revela aspectos importantes do projeto tavariano que não se limitam aos Livros pretos. Nas palavras do autor, sua obra seria “A caixa negra do mundo. As últimas palavras. Pensar também na caixa negra de um povo alvo de extermínio. Ou apenas na caixa negra de uma família.

Eis o projecto. Fazer a Caixa Negra do Século XX” (Tavares 2013a: 71). No mesmo sentido, diz ainda Tavares: “A brutalidade dos acontecimentos do século XX exige, a qualquer escritor, um pessimismo antropológico firme. É uma responsabilidade moral e literária” (2010d: 30).

Entretanto, não devemos concluir que o *contexto* da obra de Tavares seja simplesmente o século XX. A relação de suas obras com o contexto histórico é sempre elíptica. E Tavares é, afinal, um escritor do século XXI. Portanto, podemos somar à análise contextual de sua obra a já referida crise ecológica global que enfrentamos.

Além disso, é útil pensar os seus escritos em diálogo com práticas e estratégias adotadas pela arte e pela literatura nos séculos XX e XXI. Como ensina Linda Hutcheon, fazem parte deste repertório a *paródia*, a *intertextualidade* e a *metaficção historiográfica*, que evidenciam, por sua vez, o caráter de autoconsciência e autoreflexividade da arte produzida na contemporaneidade. Por meio destes procedimentos, é possível realizar uma reelaboração irônica e não nostálgica da nossa herança cultural, num processo de reorganização e reconfiguração do passado que, mais do que ridicularizar ou homenagear, visa problematizar este passado, por meio de inversões e revisões críticas que desestabilizam as próprias noções de história, objetividade e verdade, além dos pressupostos humanistas do “sujeito universal” que cunhou tais noções em primeiro lugar. Segundo Hutcheon, tais práticas não se confundiriam com o pastiche ou a imitação exatamente pela “transcontextualização” irônica que empregam, operando uma abordagem crítica e criativa da tradição, com a consequente alteração de sentidos pré-estabelecidos. Tomando *O Reino* como exemplo, a série pode ser descrita como uma “literalização paródico-grotesca” do horror das guerras e do totalitarismo europeu do século passado, para pegarmos emprestada uma expressão de Luís Mourão (2008).

No caso de Tavares, para além das séries *O Bairro* e *O Reino*, vemos estas estratégias empregadas em outras de suas obras, como *Uma Viagem à Índia*, epopeia contemporânea cuja premissa formal é a “corrupção genológica” da épica. Afinal, trata-se, como explica Eduardo Lourenço no prefácio da obra, de uma “anti-epopéia” que parodia *Os Lusíadas* canto por canto, recriando cada episódio do texto camoniano com personagens e cenários atuais e em tom absolutamente distinto. Tal estrutura foi, por sua vez, inspirada no *Ulisses* de James Joyce, que emprega similar procedimento paródico em relação à *Odisseia* de Homero e que, além disso, empresta o nome de seu protagonista ao protagonista de *Uma Viagem à Índia*: Bloom. Vale mencionar, ainda, que Camões utilizou a *Eneida* de Virgílio como inspiração para sua epopeia e

aquele poema, por seu turno, tomou como base a *Ilíada* homérica. Se os Senhores do Bairro já não eram prova suficiente, percebemos como a obra de Gonçalo M. Tavares constrói-se sob uma complexa rede de inter- e transtextualidades em diálogo paródico com a história e a tradição ocidentais. Fazem parte dessa tradição as próprias ideias de natureza e de máquina, como veremos.

Natureza

Antes de iniciar nossa análise da obra de Tavares, precisamos encontrar uma definição de natureza que seja operante para os fins desta investigação. Esta não é, porém, uma tarefa fácil. Termo polissêmico por excelência, “Nature is perhaps the most complex word in the [english] language”, segundo Raymond Williams (1976: 219), facto que certamente pode ser estendido à língua portuguesa, posto que “Any full history of the uses of nature would be a history of a large part of human thought” (*ibidem*: 221). Sua complexidade deriva também do alto grau de abstração que carrega, pois

Ao contrário dos conceitos de erva, de árvore, de flor, de céu ou de nuvem, a ideia de natureza não nos põe em presença de qualquer realidade individual. Embora seja fácil encontrar na Bíblia ou no Corão os conceitos acima referidos, esses livros não têm em si nenhum equivalente da palavra natureza. A ideia de criação que ambos compartilham remete para uma constelação mental completamente diferente da de natureza. (Bourg 1997: 69)

A relação íntima do termo “natureza” com o desenvolvimento do pensamento ocidental ajuda a explicar por que, desde as décadas de ‘50, ‘60 e sobretudo ‘70, nas ciências e na academia, assim como nos movimentos sociais de cunho ambientalista, a concepção de natureza sofreu múltiplas transformações e passou a integrar noções como as de ecossistema, interdependência, rizoma, biosfera, etc. Embora estas novas concepções de natureza estejam a materializar-se em discursos políticos e documentos legais, há ainda um grande descompasso entre essa concepção corrente “nas ciências” e a ideia de natureza comum em nossa sociedade, digamos, leiga, que continua a pensar a natureza em termos não muito diferentes daqueles dos séculos XIX e princípios do XX (cf. Safatle 2023). Por este motivo, e considerando o já exposto sobre o referencial histórico do projeto tavariano, não convém adotar esta concepção de natureza da ciência contemporânea no âmbito deste trabalho.

Voltemos, portanto, no tempo. Se formos pela etimologia, *natureza* advém do latim *natura*, que possui a mesma raiz de *nascere* (em grego, *phuein*), raiz que também se encontra em palavras como *nação*, *nativo* e *inato*. Assim, a palavra *natureza* surge no vocabulário ocidental ligada às ideias de nascimento, crescimento, geração e, por extensão, origem. Desse modo, é fácil perceber o advento das figuras da natureza como mãe – “mãe natureza” – presentes em nossa cultura. A partir de um deslizamento semântico, chega-se também à ideia de essência ou da qualidade e caráter intrínsecos, isto é, as características essenciais de algo, como na expressão “natureza humana”. Em um segundo momento, Raymond Williams aponta a noção de natureza como força vital, a força inerente que anima e dirige algo ou alguém, a força motora de fenômenos e entes. Esta ideia interessa-nos particularmente, pois foi a partir de sua elaboração pelos gregos que o conceito de natureza passou a constituir-se por uma série de oposições estruturais. Uma delas é a oposição entre os termos *sobrenatural* e *natural*, referindo-se o primeiro aos fenômenos regidos por forças divinas e, o segundo, a fenômenos regulares que se produzem por si sós, independentemente de qualquer intervenção arbitrária. Como ensina Dominique Bourg: “Enquanto o mito, por exemplo, via nos tremores da terra o efeito da cólera de Poseidon agitando as águas em que a Terra repousa, Tales será o primeiro a entender este agitar da Terra pelas águas como um fenômeno *sui generis* e regular”, portanto, natural (1997: 70).

A esta oposição acresce-se outra, desenvolvida por Aristóteles, entre *natural* (*physis*) e *artificial* (*technê*). Ambas são formas de geração orientadas a uma finalidade (*telos*), mas aquilo que é natural possui o seu princípio (*archê*) em si mesmo, tem sua origem e o seu movimento intrinsecamente determinados, enquanto o que é artificial não possui o seu princípio em si, mas no seu criador ou fabricante (*arkhitektôn*). Assim, é natural aquilo que nasce, cresce e movimenta-se de ou por si mesmo, espontaneamente, com autonomia, independente de intervenções alheias ou, mais importante, *à revelia da ação e da vontade dos seres humanos*: “nature is what man has not made” (Williams 1976: 223). É esta a definição que o narrador de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* apresenta:

a natureza, pensava Lenz — considerando-se esta aquilo que não é o homem ou não está por completo dominado por ele —, exercia, pela doença uma vontade de combate, uma vontade má, se considerarmos o ponto de vista humano, ou simplesmente uma vontade forte, se o ponto de vista for neutro, extra-humano. (Tavares 2007: 62)

Será, portanto, a ideia de natureza como força e fenômeno autônomo que guiará nossa investigação. É o critério da autonomia que nos ajuda a entender, por exemplo, as diferenças entre animais e plantas “selvagens” e animais e plantas “domesticados”, ou por que uma árvore na floresta parece “mais natureza” do que uma planta em um vaso dentro de uma casa: a árvore na floresta nasceu, cresceu e vive de forma autônoma, sem intervenção humana, enquanto a planta no vaso depende de uma pessoa que a cultive e regue com frequência.

Veremos que esta ideia de autonomia entrará em choque com o projeto de dominação da natureza desenvolvido pela sociedade europeia a partir da modernidade, isto é, a natureza será interpretada como obstáculo ao projeto civilizacional europeu, do colonialismo ao “progresso” tecno-capitalista-fóssil-industrial. E só a partir desta perspectiva que “natureza” ganha ainda um terceiro significado, o de meio ou “mundo natural” em oposição ao mundo humano. Aliás, muitas outras oposições estruturais da ideia moderna de natureza desenvolvem-se ou ganham prevalência a partir deste momento: urbano e rural, natureza e civilização e natureza e cultura. Neste processo de expansão e transformação semântica, antigas ideias de natureza são também ressignificadas. Por exemplo, a ideia de natureza-origem ganha contornos de “antigo” e “primitivo”.

Além disso, a mesma ideia de autonomia que explica a noção de natureza ajuda a perceber o papel e a condição da máquina em Gonçalo M. Tavares. Nessa obra a máquina é a natureza feita pelos humanos, a natureza aperfeiçoada pela técnica. Mas assim como a criatura de Mary Shelley, a máquina em Tavares oscila entre a última conquista e a derradeira danação de seus criadores.

Máquina

Para apoiar teoricamente nossa análise e nos ajudar a perceber o contexto histórico-epistemológico que serve de fundo à obra de Gonçalo M. Tavares, vamos nos valer das reflexões da Escola de Frankfurt sobre a sociedade capitalista do século XX e seus antecedentes. Começamos com a ideia de racionalização que a teoria crítica frankfurtiana herda de Max Weber.

Weber não apresenta uma definição rigorosa do conceito de racionalização, tratando-a de forma fragmentada ao longo de sua obra. Mas, em linhas gerais, o termo *racionalização* refere-se a um processo em que ações sociais racionalmente orientadas ganham espaço e importância em relação a outras ações sociais, por exemplo, ações orientadas pela tradição ou pela emoção/afetividade. O que uma dada sociedade percebe como racional, por sua vez, varia em

diferentes épocas e lugares. Além disso, Weber identifica vários tipos de racionalidades (prática, teórica...). Por isso, podemos dizer que a racionalização é um processo que se apresenta de formas diferentes em diferentes culturas e períodos históricos:

Racionalizações dos mais variados tipos têm existido em vários setores da vida, em todas as áreas da cultura. Para caracterizar suas diferenças de um ponto de vista da história da cultura é necessário saber quais setores foram racionalizados e em que direção. Por isso, nossa primeira preocupação é desvendar e explicar a gênese e a peculiaridade do racionalismo ocidental e, por esse enfoque, sua forma moderna. (Weber 1904: 9)

Na modernidade europeia, o processo de racionalização se destaca pela predominância de um tipo de racionalidade específico, a racionalidade instrumental, que guia ações orientadas para fins e centra-se na escolha dos meios mais eficazes para alcançar um objetivo específico. É a racionalidade típica do mercado e das transações comerciais. Como explica Weber, trata-se do “racionalismo econômico do tipo que começou a dominar o Ocidente nos séculos XVI e XVII” (Weber 1915: 337). Este racionalismo econômico acaba por assumir a forma do modo de produção capitalista. Dada sua preponderância na estruturação e organização do todo social, estas sociedades passaram a ser chamadas de sociedades de mercado, sociedades capitalistas ou sociedades industriais. Mas, mesmo antes da consolidação do capitalismo industrial, devido à abrangência e pervasividade deste processo de racionalização, a racionalidade instrumental passou a dirigir diversas práticas sociais para além da esfera econômica, manifestando-se também, por exemplo, na religião (protestantismo), na organização do estado (burocracia do Estado-Nação), e na promoção de uma nova visão de mundo objetiva, racionalista e utilitarista. Por isso, este processo relaciona-se com o advento da ciência moderna, da revolução industrial e do esclarecimento/iluminismo que, não por acaso, elege a “Razão” como seu fundamento, método e meta. Como resume Jürgen Habermas em seu livro *A Ciência e a Técnica como Ideologia*:

Max Weber introduziu o conceito de “racionalidade” para definir a forma da atividade econômica capitalista, do tráfego social regido pelo direito privado burguês e da dominação burocrática. Racionalização significa, em primeiro lugar, a ampliação das esferas sociais, que ficam submetidas aos critérios da decisão racional. A isto corresponde a industrialização do trabalho social com a consequência de que os critérios da ação instrumental penetram também noutros âmbitos da vida [...] trata-se da implantação do tipo de ação racional relativamente a fins. (1968: 45)

Uma das consequências deste processo histórico foi o que Weber chamou de desencantamento do mundo (*Entzauberung*), termo que tomou emprestado de Friedrich Schiller. O desencantamento do mundo é o efeito da rejeição de todas as motivações e legitimações da ação social que não sejam a racionalidade instrumental. É a renúncia ao “pensamento mágico” ou, em outras palavras, é o efeito da repudição das crenças e da tradição, por exemplo, como fundamentos da ação social. “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” afirmam Max Horkheimer e Theodor Adorno em sua obra *Dialética do Esclarecimento* (Adorno & Horkheimer 1947: 5).

Ocorre que este “saber” é um saber específico. Envolve a repartição da realidade entre sujeitos cognoscentes e objetos cognoscíveis, repartição mediada pela lógica formal, o que implica sua matematização e standardização em nome de uma suposta calculabilidade e previsibilidade. Daí a constatação de que o projeto do esclarecimento moderno não é tão racional e universal como ele mesmo supõe, pois é guiado por premissas, valores, dogmas e objetivos estabelecidos *a priori*. Herbert Marcuse, em seu livro *A Ideologia da Sociedade Industrial*, questiona: “Quais são o intento e o conteúdo pré-científicos originais preservados na estrutura conceptual da ciência?” (1964: 158). Uma destas premissas é a reificação da natureza para melhor compreendê-la e, assim, controlá-la. “Pensando, os homens distanciam-se da natureza a fim de torná-la presente de modo a ser dominada” explicam Adorno e Horkheimer (1947: 21), afirmando ainda que “o sistema visado pelo esclarecimento é a forma de conhecimento que lida melhor com os factos e mais eficazmente apoia o sujeito na dominação da natureza” (40). Marcuse destaca o papel da razão neste processo:

A Razão, como pensamento e comportamento conceptuais, é necessariamente profundo conhecimento, dominação. *Logos* é lei, regra, ordem, em virtude do conhecimento. Ao subordinar casos particulares sob um universal, ao submetê-los ao seu universal, o pensamento alcança domínio sobre os casos particulares. Torna-se capaz não apenas de compreendê-los como também de agir sobre eles, de os controlar. (1964: 161)

Uma vez conscientes dos elementos estruturais pré-determinados da ciência e da racionalidade instrumental, percebemos que o projeto do esclarecimento não é apenas um projeto racional-técnico-científico. Devido ao seu caráter apriorístico, sua neutralidade e objetividade são apenas aparentes, pois, ainda que tenha começado de modo espontâneo e difuso, logo se torna uma escolha:

A maneira pela qual a sociedade organiza a vida de seus membros compreende uma *escolha* inicial entre alternativas históricas que são determinadas pelo nível de cultura material e intelectual herdado. A própria escolha resulta do jogo dos interesses dominantes. Ela *antevê* maneiras específicas de utilizar o homem e a natureza e rejeita outras maneiras. É um “projeto” de realização entre outros. (Marcuse 1964: 19)

Este projeto é motivado por interesses específicos de grupos que exercem o poder, os detentores do capital e sua tecnocracia. Por isso, possui uma dimensão política e ideológica.

Essa dimensão ajuda a perceber como este projeto é, muitas vezes, imposto à sociedade: afinal, a rejeição, invalidação e deslegitimação de todas as outras possibilidades de saber, organizar e agir implica a imposição de uma maneira determinada de saber, organizar e agir. Essa maneira confunde-se cada vez mais com a própria técnica, o que ajuda a ocultar seu caráter político-ideológico. Isso porque, quanto mais se desenvolveu, mais a compreensão e o domínio da natureza permitiram o progresso da técnica. Novas máquinas, novas ferramentas, novos meios de produção, transporte e comunicação, novas fontes de energia, novos materiais e substâncias, novas fórmulas e teorias científicas foram descobertas ou criadas *na* e *para* a concretização deste projeto. Isso significa que, no contexto do progresso moderno, toda técnica é, desde sua concepção, uma técnica de dominação de um sujeito sobre algo. E não demorou muito para que este “algo” deixasse de se referir apenas à natureza e passasse a incluir também outros seres humanos, particularmente os grupos e minorias mais afastados do poder:

O ponto que estou tentando mostrar é que a ciência, *em virtude de seu próprio método* e de seus conceitos, projetou e promoveu um universo no qual a dominação da natureza permaneceu ligada à dominação do homem — uma ligação que tende a ser fatal para esse universo em seu todo. A natureza, cientificamente compreendida e dominada, reaparece no aparato técnico da produção e destruição que mantém e aprimora a vida dos indivíduos enquanto os subordina aos senhores do aparato. Assim, a hierarquia racional se funde com a social. (Marcuse 1964: 160)

Desta relação entre dominação e técnica decorrem duas consequências importantes. A primeira é que a própria dominação adquire cada vez mais um caráter técnico, isto é, se torna cada vez mais sofisticada e tecnologicamente avançada, no sentido de envolver mais máquinas, ferramentas, sistemas, cálculos e conhecimentos especializados. “A adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder”, sintetizam Adorno e Horkheimer, de modo que nossa

sociedade chegou a um estágio em que “o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação [*Herrschaftsmaschinerie*]” (1947: 19). Marcuse manifesta entendimento semelhante: “Hoje, a dominação se perpetua e se estende não apenas através da tecnologia, mas *como* tecnologia” (Marcuse 1964: 155). Esta é a “era da técnica” para já usarmos o vocabulário de Gonçalo M. Tavares.

A segunda consequência da relação entre dominação e técnica é que o exercício da dominação se legitima pelo próprio progresso da técnica, ou seja, por si mesmo, “validado pelas conquistas da ciência e da tecnologia, justificado pela crescente produtividade” (Marcuse 1964: 36). Daí decorrem as proposições de Marcuse e Habermas de que a ciência, a técnica e o progresso passam a constituir uma ideologia: “Seguimos este processo da ‘racionalização a partir de cima’ até ao ponto em que a técnica e a ciência, na forma de uma consciência positivista imperante – e articulada como consciência tecnocrática – começam a assumir o valor posicional de uma ideologia” (Habermas 1968: 84). Por isso, Marcuse afirma que a máquina é o instrumento mais eficiente para o exercício do poder político:

Atualmente o poder político se afirma através de seus poderes sobre o processo mecânico e sobre a organização técnica do aparato. O governo de sociedades industriais desenvolvidas e em fase de desenvolvimento só se pode manter e garantir quando mobiliza, organiza e explora com êxito a produtividade técnica, científica e mecânica à disposição da civilização industrial. E esta produtividade mobiliza a sociedade em seu todo, acima e além de quaisquer interesses individuais ou grupais. O fato brutal de o poder físico (somente físico?) da máquina superar o do indivíduo e o de quaisquer grupos particulares de indivíduos torna a máquina o mais eficiente instrumento político de qualquer sociedade cuja organização básica seja a do processo mecânico. (Marcuse 1964: 25)

O que interessa particularmente à nossa investigação é que este “aparato”, esta “tecno-ideologia” que emula a máquina, quando institucionalizada, ganha vida própria e passa a agir por si, de maneira autônoma. Afinal, a automação de processos é parte constitutiva e indissociável do progresso da máquina. Weber já havia percebido esta dimensão do processo de racionalização da sociedade. Na conclusão de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, utiliza a metáfora de uma “jaula de ferro” (*stahlhartes Gehäuse*) para descrever a maneira como a burocratização da vida social, característica dos sistemas sócio-político-econômicos baseados apenas na eficiência teleológica, no cálculo racional e no controle, aprisionam os indivíduos. Reféns destas lógicas e sistemas, os indivíduos são inibidos na sua criatividade, inteligência, liberdade.

Adorno e Horkheimer são ainda mais categóricos ao denunciar que, nas sociedades capitalistas tecnocráticas dominadas pela máquina, “o pensar reifica-se num processo automático e autónomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo” (Adorno & Horkheimer 1947: 14). Por consequência, “o pensamento perdeu o elemento da reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens, mesmo quando os alimenta” (20), de modo que “a dominação sobrevive como fim em si mesmo, sob a forma do poder económico” institucionalizado (1947: 50).

Dessa forma, o sistema criado e sustentado pelo processo de racionalização social e pelo projeto da modernidade esclarecida torna-se totalitário e termina por adquirir uma existência autónoma. Sua manifestação concreta, a máquina económica, social, burocrática, industrial, capitalista, passa a mover-se sozinha, ameaçando os seres humanos que, destituídos da subjetividade a que aspiravam, tornam-se objetos para sua criação. A máquina os usa para os seus próprios fins e depois os descarta, sempre em nome do progresso que ela própria representa.

É essa, portanto, a ideia de “máquina” que utilizaremos neste trabalho. Uma ideia que não se esgota na máquina enquanto objeto mecânico, abarcando também a máquina enquanto sistema autónomo, modelo e dinâmica de dominação (auto)operantes no capitalismo tecno-industrial. Dessa forma, a natureza que recusa comportar-se de acordo com o projeto de seus dominadores e a máquina que não mais obedece a seus criadores representam os dois inimigos da vontade humana, as forças autónomas que ameaçam o reinado da humanidade. Assim, alienado da natureza e do controle da máquina, o humano se vê em guerra com ambas.

II

A Natureza e a Máquina na obra de Gonçalo M. Tavares

1. A Natureza como primeira inimiga

1.1 O Animal

A natureza na obra de Gonçalo M. Tavares aparece representada de mais de uma maneira. Se assumirmos a tentativa de organizar a fratura entre o mundo humano e o “mundo natural” sob uma perspectiva cronológica, devemos reconhecer que, antes de reunir o conjunto de elementos que hoje chamamos de natureza em um único conceito, a tradição que nos habituamos a identificar como “cultura ocidental” já se perguntava o que diferenciaria os seres humanos de outros animais. Por isso, antes de analisar a representação tavariana da natureza em seus aspectos mais gerais, vamos começar por uma de suas manifestações mais específicas: o animal. Em O Senhor Brecht, lemos:

Mau negócio

Começaram a tirar a pele do porco para depois o comerem. Mesmo antes de morrer o animal murmurou: Eu-não-sou-um-porco-sou-um-homem. O casal ajoelhou-se e pôs-se a chorar. – Este porco fala. Como seria rentável! (Tavares 2004d: 19)

Esta pequena história contada pelo Senhor Brecht para uma sala “praticamente vazia”, permite-nos elaborar novamente a pergunta: o que separa o humano do animal?

Afinal, podemos afirmar que o humano é um animal e que a humanidade é parte da natureza na medida em que seus processos fisiológicos e biológicos (gestação, parto, crescimento, envelhecimento, morte; respiração, digestão, etc.) ocorrem de maneira regular e involuntária, ou seja, de maneira natural, e na medida, portanto, em que os seres humanos são parte do conjunto de seres vivos do planeta. E, no entanto, não classificamos outras formas de vida, ainda que possuam processos biológicos semelhantes, como “humanas”. Porquê? Se hoje podemos utilizar o ADN como critério para diferenciação entre espécies, é necessário reconhecer que a separação entre

humanidade e não humanidade é anterior à descoberta do nosso código genético. O parâmetro da semelhança também não resiste a uma análise histórica, pois o grupo de viventes que hoje reconhecemos como uma única espécie já foi, em outros períodos, subdividido em diferentes “raças”, algumas consideradas mais humanas que outras, separadas de acordo com heterogeneidades fenotípicas e culturais... É verdade que todo critério é histórico e cultural, ligado, portanto, a contextos que não necessariamente subsistem (como o critério da “alma”, no contexto de hegemonia da doutrina cristã), mas há uma noção muito antiga e persistente que nos interessa investigar.

Assim, a resposta que a tradição da cultura ocidental encontrou (ou, talvez, a resposta que inventou para si) para a questão do que diferencia o humano e o animal foi a *linguagem*. É este o *plot twist* da história do Senhor Brecht, cujo humor resulta da possibilidade ambígua de um porco, mesmo numa narrativa ficcional, poder ou não falar. Pois este atributo é tão determinante para a definição de nossa noção de humanidade que o leitor, muito provavelmente, acredita na declaração do animal falante — “Eu-não-sou-um-porco-sou-um-homem” — enquanto as outras personagens da narrativa sustentam a possibilidade oposta, a possibilidade de um porco falante, que logo avaliam sob uma lógica, digamos, comercial: “Como seria rentável!”. A nós interessa investigar quais as consequências, tanto em nossa cultura quanto na obra de Tavares, deste paradigma que coloca a linguagem como característica exclusivamente humana. Gonçalo M. Tavares retoma esta diferenciação fundamental em vários outros trechos de suas obras:

Se queres informações sobre o passado, Bloom,
fala com os homens de uma cidade,
mas se desejas surpreender de uma vez a
sabedoria primária
passa uma tarde ao lado de um animal
sem linguagem.
(2010a: I, 27)

a natureza, fora do homem, ainda não entrou na idade da escrita.
(2010a: V, 5)

... O problema das moscas é ao nível da erudição —, disse o senhor Henri.

... As moscas não têm linguagem porque não têm biblioteca, e se tivessem biblioteca teriam erudição.
(2003b: 89)

O primeiro trecho destacado reforça a ideia de que esta diferenciação entre os humanos e os animais é pensada em termos ontológicos: a fala pertence aos homens da cidade, a sabedoria primária aos animais sem linguagem. Os outros dois trechos indicam que esta diferença não diz respeito apenas à habilidade de falar. A impossibilidade da fala implica também impossibilidade de pensamento e cultura, como sugerem os substantivos “escrita”, “erudição” e “biblioteca”.

Qual a origem deste paradigma? Como referência histórico-teórica desta tradição, podemos tomar a fórmula aristotélica *zoon logon echon* (ζῷον λόγον ἔχον), encontrada na *Política*. Tal formulação é geralmente traduzida para o português como “[o homem] é um animal racional”, tradução que segue a latinização escolástica (*animal rationale*), embora uma tradução mais literal fosse “vidente que possui *logos*”. Essa é uma diferença importante porque o conceito grego de *logos* (λόγος) está muito próximo do conceito de linguagem e, mais especificamente, de linguagem humana. Essa proximidade verifica-se pela etimologia do termo *logos* que se origina do verbo *legein*: “conectar”, “ligar” e, por extensão, “conectar palavras”, “falar”. *Logos* é, portanto, a atividade de quem fala, de quem liga palavras, conectando-as segundo determinadas regras, com inteligência e intencionalidade, de maneira, portanto, “lógica”, racional, formando um discurso. Percebe-se como e porque, para os gregos, o conceito de *logos* aglutinava, a um só tempo, as noções de linguagem, discurso e pensamento. A filósofa italiana Adriana Cavarero, retomando os ensinamentos de Lévinas, explica a questão da seguinte forma: “In the metaphysical tradition, according to Levinas, ‘*logos* as discourse is completely confused with *logos* as reason.’ [...] Often a synonym for what we call ‘language’, the term oscillates between ‘discourse’ and ‘reason’, between the realm of speech and the realm of thought. It comprehends and confuses them both” (2003: 33).

Tavares manifesta entendimento semelhante em seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*: “Perceber a linguagem, saber manipulá-la, é saber pensar” (2013a: 45). Vamos, portanto, manter e explorar essa dupla significação do termo *logos* e pensar linguagem e razão em conjunto. Essa abordagem permite-nos afirmar que toda a tradição do pensamento filosófico ocidental manteve, de uma maneira ou de outra, esta diferenciação fundacional entre o animal humano e os outros animais. É isso que afirmam Adorno e Horkheimer:

Na história europeia, a Ideia do homem exprime-se na maneira pela qual ele é distinguido do animal. A ausência da razão no animal prova a dignidade do homem. Essa oposição foi matraqueada com tanta insistência e unanimidade pelos predecessores do pensamento burguês, os antigos judeus, os estóicos e os Padres da Igreja e, depois, pela Idade Média afora e os Tempos Modernos adentro, que ela passou a pertencer ao património básico da antropologia ocidental. Ainda hoje ela é reconhecida. (1947: 115)

É também o que diz Derrida em seu texto *O Animal que Logo Sou*: “o logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal, sobre o animal privado de *logos*, privado do poder-ter o *logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Lévinas e Lacan” (2006: 54).

Interessa-nos notar que Tavares, mais do que simplesmente reafirmar essa oposição entre o humano e o não-humano pelo critério da linguagem/pensamento, explora uma de suas consequências, a incomunicabilidade entre os dois lados dessa fronteira: “Não falam com a natureza, os homens falam sozinhos, / sempre falaram” (2010a: V, 24). Esta afirmação aponta para uma primeira constatação importante sobre sua obra: *todas as vozes em Gonçalo M. Tavares são vozes humanas*. Mesmo no caso das personagens animais em *Animalescos* ou das personagens mais fantásticas da série Mitológicas, não há discurso que não seja humano, pois, nestes casos, além de não haver discurso direto emitido por estas personagens, estamos diante de uma alegoria. Estas personagens aparentemente não humanas servem à narrativa como humanos metaforizados:

aqui vão os meninos maus que foram transformados em lobos (2013b: 64)

Eram sempre três fotos para cada animal, numeradas — o número que deveria identificar o bicho — e depois Fte. (foto de frente), Dto. (perfil do lado direito) e Esq. (perfil do lado esquerdo) [...] Havia fotos de cães, de gatos, de porcos, mas as mais impressionantes eram as fotos de cavalos, pois algumas pareciam mesmo exigir a palavra ROSTO para as designar, porque não eram apenas feições animalescas simples [...] o que sobressaía era uma angústia, a sensação de um animal que [...] não sabe como lidar com aquelas mãos que certamente o forçaram. (2014: 16)

E se a Avestruz não fosse um animal de formas tão características e singulares podia, ao longe, aquele cortejo ser confundido com um Combatente que leva simplesmente atrás de si um prisioneiro com uma corda ao pescoço. (2018b: 10)

A representação de personagens humanas como animais e vice-versa acaba apenas por reforçar as condições *inumanas* atribuídas a estas personagens, que ou são maltratadas como seres inferiores (portanto, matáveis) ou se comportam como animais brutos e selvagens, em clara denúncia dos horrores cometidos no regime nazi e nas guerras em geral. Como lembra Derrida, “A afabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem” (2006: 70).

Assim, apesar de a natureza ocupar lugar de destaque em Gonçalo M. Tavares, nunca lhe é atribuída uma voz inteligível. De facto, todos os narradores e todas as personagens da obra tavariana apresentam a perspectiva humana e o mais próximo de uma “voz da natureza” que poderíamos apontar aparece como som, como ruído, linguagem alienígena, nunca como discurso:

Qual o sentido dos sons da natureza? Klaus sempre o quis perceber, mas nunca concluíra nada. Se recebo frases devo retribuir com frases, pensava. Mas existirão frases nos barulhos que a natureza faz? Ou os sons naturais ficarão apenas pelas palavras, individuais, como no início da linguagem verbal nas crianças?
(Tavares 2003a: 103)

Esta oposição entre os “sons da natureza” e os sons-palavras dos humanos faz lembrar outra formulação de Aristóteles que se tornou paradigmática no pensamento ocidental. Na *Poética*, Aristóteles afirma que, enquanto os animais possuem apenas *phoné*, isto é, voz, os humanos possuem *phoné semantiké*, uma voz significante, ou uma voz com significado. *Phoné semantiké* seria, inclusive, uma das definições de *logos*, como lembra Cavarero: “Aristotle says in the *Poetics* that *logos* is *phone semantike*, signifying voice. The argument is of the highest importance because it evokes the famous formula of the *zoon logon echon* that defines man in the *Politics*” (2003: 34).

Em seu livro *For More Than One Voice. Toward a philosophy of vocal expression*, Cavarero investiga o processo que denomina de desvocalização do *logos*. Argumenta que, a partir de Platão, a tradição do pensamento ocidental operou um processo de desvalorização da componente fônica do *logos* e supervalorização da sua componente, digamos, “puramente mental”. Uma desvalorização do significante em oposição ao significado, se quisermos utilizar o vocabulário da linguística de Saussure. Neste processo, o *logos* tornar-se-ia cada vez mais razão e cada vez menos discurso; talvez isto ajude a explicar a tradução latina da fórmula aristotélica (*animal rationale*). Com a desvocalização do *logos*, a voz passaria a ser vista com cada vez mais

“suspeita”, cada vez mais identificada com o corporal, o orgânico, o particular e o animal, e cada vez menos com o intelectual ou mental, a razão e os aspectos transcendentais do pensamento. Esta perspectiva não passa despercebida por Tavares, que no *Atlas do Corpo e da Imaginação* comenta:

A voz ainda é corpo, apesar de fazer linguagem; a voz ainda é, pois, algo que não se domina por completo [...] A sintaxe e o significado são infiltrados por um grão de impureza que não pertence ao mundo dito da linguagem, mas sim ao mundo dito do corpo. [...] A voz que fala é ainda uma voz não alfabetizada, uma voz sem letras; o som é elemento animalesco, se assim se pode dizer, enquanto a letra é consequência de uma aprendizagem humana. (2013a: 150-151)

“Ainda é”... “elemento animalesco”. “Algo que não se domina por completo”. “Que não pertence ao mundo dito da linguagem”, portanto, ao mundo humano. Percebe-se neste trecho de Tavares que a divisão entre o humano e os animais pelo critério da linguagem implica uma hierarquia e, a partir desta hierarquia, uma dominação do elemento superior sobre o inferior.

Esta hierarquia, por sua vez, leva à separação radical do dominado e do dominador. “O certo é que o diálogo havia sido cortado”, diz Klaus, que “Não entendia as coisas naturais que o rodeavam e sabia que também não era entendido” (2003a: 104). Em sua *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer oferecem uma possível explicação para esta incomunicabilidade: “a negação da natureza no homem, em vista da dominação sobre a natureza extra-humana e sobre os outros homens [...] essa negação [é o] núcleo de toda racionalidade civilizatória” (1947: 28), sendo que “o preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder” (7). A dominação implica, assim, a alienação do dominado e do dominador relativamente um ao outro.

Esta dominação se inicia com uma primeira violência que é a negação do *logos* à parte dominada. Privar os animais da possibilidade de linguagem não é apenas negar-lhes uma característica definidora do humano. Pois, ainda que tivessem algo a dizer, a qualquer coisa que dissessem seria negada a possibilidade de sentido. Tavares reconhece esta arbitrariedade: “Foi o homem que inventou a linguagem / e foi também ele que inventou a falta da linguagem” (2010a: V, 24). Ao problematizar esta questão não se pretende sugerir que os animais sejam capazes de “falar” no mesmo sentido em que dizemos que os humanos falam. Mas, como argumenta Derrida, “Não se trataria de ‘restituir a palavra’ aos animais mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo

que seja quimérico ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação” (2006: 89).

A esta primeira violência, seguem-se outras. Destituídos de palavras, pensamento e agência, os animais tornam-se coisas. Reificados, ficam à disposição das vontades dos humanos, de acordo com os usos e funções que estes lhes atribuem. Assim, se estabelece uma relação sujeito-objeto, racional, material, utilitária, anulando-se a possibilidade de uma relação intersubjetiva ou afetiva. Como no caso do Senhor Valéry:

O animal doméstico

O senhor Valéry tinha um animal doméstico, mas nunca ninguém o tinha visto.

O senhor Valéry deixava o animal fechado numa caixa e nunca o tirava para o exterior. Atirava-lhe comida por um buraco na parte de cima da caixa e limpava-lhe as porcarias por um buraco na parte de baixo da caixa.

O senhor Valéry explicava:

— É melhor evitar os afectos por animais domésticos, eles morrem muito, e depois é uma tristeza para o coração. [...] Quem poderá ganhar afecto por uma caixa? (Tavares 2002: 11-12)

Para cumprir a função de um animal doméstico, isto é, um objeto sob os cuidados de seu dono, não faz diferença ter um animal ou uma caixa. Uma caixa é, inclusive, mais conveniente, pois evita que afetos interfiram na relação objetivada. É esta a conclusão a que chega o Senhor Valéry.

Perceber os animais como meros objetos é, também, uma das teses mecanicistas de Descartes, desenvolvida em oposição à visão escolástica segundo a qual toda criatura viva é dotada de alma. Na quinta parte do *Discurso do Método*, como desdobramento lógico de seu “*Cogito ergo sum*” e de sua tese da separação do corpo e da alma, Descartes defende que os animais seriam meros autômatos: “não parecerá de modo algum estranho a quem, sabendo [...] todas as outras partes existentes no corpo de cada animal, considerará esse corpo como uma máquina” (1637: 68). Para Descartes, a única característica presente no humano inexplicável pela ação de mecanismos fisiológicos seria a razão, isto é, o pensamento articulado em linguagem. Por isso, tanto os animais quanto as máquinas construídas pelos humanos e mesmo o próprio corpo humano seriam nada mais que sofisticados mecanismos agindo e reagindo segundo as leis da mecânica. E a consequência direta desta tese cartesiana é fácil de perceber: não haveria mal algum em usar,

subjugar ou matar os animais. Esta parece ser uma das regras implícitas do universo dos livros do Reino, onde os animais também são, por vezes, descritos como máquinas:

Uma borboleta até certo ponto enoja. Uma beleza em avião minúsculo, colorido de mais. Klaus gostava de apanhar borboletas com a mão direita e apertar com força até sair por entre os dedos uma matéria colorida. É o único animal que até esmagado é estético. (Tavares 2003a: 20-21)

Como já afirmado, nos livros do Reino impera a lei da força — “Os animais sabem a lei: a força, a força; a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer” (Tavares 2003a: 20). No caso, esta hierarquia de forças e de seres parece envolver o estatuto dos animais enquanto meros objetos. Para continuarmos com exemplos de *Um Homem: Klaus Klump*, logo no primeiro capítulo lemos:

Uma mulher extraordinária olha longamente para uma formiga. Uma formiga, um. Uma coisa estúpida e preta. Uma terra santa e preta que avança no mundo minúsculo, mais baixo que os nossos pés, há coisas mais baixas que os nossos pés, vês?

Uma formiga que vai ser furada pela agulha neutra de uma mulher. De uma mulher magnífica. (Tavares 2003a: 10)

A hierarquia, aqui, é evidente: a mulher é “magnífica” e a formiga é “uma coisa”, uma coisa “estúpida” e mais baixa “que os nossos pés”. Outro aspecto desta passagem que chama a atenção é o fato de a agulha ser “neutra”. Esta palavra permite-nos retomar a crítica de Marcuse sobre a falsa neutralidade da razão e dos seus instrumentos. Mas, ao invés de debater quem é o sujeito histórico por trás desta falsa neutralidade, vejamos que, se a agulha é neutra, sua violência também é neutra, isto é, não precisa ser justificada. É uma violência “natural”, “objetiva”, consequência lógica das leis que regem o universo. De modo semelhante, a violência de Klaus para com os animais também não precisa de justificativa:

Um caracol quase não passa, de tão pequeno, ao lado de Klaus, junto aos seus pés.

Repara como os caracóis quase não passam, disse Klaus. Johana riu-se.

Klaus subitamente levantou o pé e pisou fortemente o caracol. Ouviu-se o som.

Por que fizeste isso?

Klaus não respondeu. (*ibidem*: 12)

O exercício da violência não precisa de motivação ou justificativa quando dirigido contra um ser num degrau inferior da pirâmide de forças do Reino. Isso fica evidente em outra passagem: “Não te atreves a cuspir num lobo, mas se necessário mijas para cima da cabeça de um cão. É esta a diferença” (48). Essa afirmação, porém, traz um dado que complexifica nossa análise. Se há inibição em “cuspir num lobo”, deduzimos que existem outras variantes, além da razão e da linguagem, que condicionam o jogo de forças entre a humanidade e a natureza. É o que veremos nos próximos capítulos.

1.2 A Floresta

Para continuarmos nossa investigação sobre as representações da natureza na obra de Tavares, convém analisarmos, depois do animal, a floresta. Vejamos esta estrofe de *Uma Viagem à Índia*:

E há depois as palavras. A relação entre os homens
está gramaticalmente outra. Tolerância,
respeito, leis serenas: a cidade vista de cima
parece um lago, tão calma que está.
E tão perfeita que não se percebe como é que os animais
da floresta não se mudam todos para cá.
(2010a: V, 58)

Os versos estabelecem uma oposição. A floresta é o lugar dos animais. O lugar das palavras, das leis, dos homens, é a cidade. Ou, poderíamos dizer, a *polis*. Pois, retomando a tradição da cultura ocidental, além da afirmação de que “o homem é um animal racional”, outra máxima de Aristóteles sobre a dicotomia humano/natureza diz: “o homem é um animal político” (*politikon zôon*, ζῷον πολιτικόν ou, em sua forma latina, *animal socialis*). Talvez o mais acertado seja dizer “é o único animal político”, pois é o único que se organiza na *pólis*. Os gregos possuíam, não por acaso, duas palavras para se referir ao que hoje chamamos “vida”: *zoe* (ζωήν) e *biós* (βίον). *Zoe* refere-se à vida animal, à vida “orgânica” por assim dizer, à mera existência, enquanto *bios* refere-se ao modo como se vive a *zoe*, a uma vida que pode gerar uma *biografia*, ou seja, uma vida consequente com as leis e a justiça, vida política, moldada na *pólis* pelas capacidades únicas de ação e de *logos* dos seres humanos. A *pólis* é, afinal, o local por excelência do exercício da linguagem, do pensamento e do discurso: “Sozinho, tenho um corpo. Na cidade, tenho palavras, linguagem”, diz Tavares no *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013a: 83). A vida humana organizada na *polis* opõe-se assim à mera existência orgânica, à vida animal “na natureza”, fora da cidade, à vida na floresta.

Percebemos que a diferença ontológica entre o humano e o animal é estendida para os espaços representativos de cada um deles. Por isso, onde lemos cidade também podemos ler casa, como em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*: “Entre ele, Lenz, e a peça de caça, ainda viva,

havia uma negociação prévia: ele recusava-se a matar um único animal nos primeiros minutos. Havia a exigência de habituação, um respeito em relação a um espaço que se invade. Aquela não era sua casa” (2007: 13-14).

Ou, como no caso da casa do senhor Walser. Em *O Senhor Walser*, acompanhamos um entusiasmado proprietário – cuja personalidade faz jus ao excêntrico escritor suíço Robert Walser – no dia de estréia da sua casa nova, construída no meio da floresta:

Como o senhor Walser está contente! No meio de arbustos, ervas selvagens e outras manifestações da natureza ainda em pleno e imprevisível trajecto de vida, eis que foi possível construir — por via de um sentido técnico especializado de que só a grande civilização é capaz — a casa (Tavares 2006c: 13)

De modo semelhante, Tavares algumas vezes utiliza, no lugar de floresta, o termo bosque. Assim, podemos estabelecer que, no universo tavariano, a floresta e seus equivalentes representam a natureza à escala da casa e da cidade: “A casa não era para Walser apenas um lugar que a humanidade conquistara ali à floresta, ao espaço que as coisas não humanas pareciam ter determinado como seu” (Tavares 2006c: 13-14).

Pensemos um pouco mais na imagem da casa. A casa, que também relaciona-se intimamente com a linguagem/razão, é marco inicial de humanidade, como podemos observar na casa do senhor Walser e nestes trechos do *Atlas do Corpo e da Imaginação*:

Figuras 1-3: um homem desenha com os pés uma casa na areia. Fotografias de *Os Especialistas*.



Fonte: *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013a: 45).

casa-palavra

Olhemos para a relação entre linguagem e pensamento. “As palavras”, escreve Bachelard em *A Poética do Espaço* – são casas “com porão e sótão”.

[...]

Como se fazem casas? O pé vai avançando e deixa uma marca atrás de si. Em vez de pegadas, o homem faz um traço – e assim se substitui a pegada animal pela recta que define a civilização. (2013a: 45)

Da pegada animal à reta da civilização, vemos que a distinção humano/não-humano, que começa na linguagem-razão, desdobra-se não apenas no espaço ocupado pelos humanos mas em outras manifestações da racionalidade humana. Do pensamento-discurso passamos à materialidade das construções. Afinal, como o homem da figura desenha com os pés uma casa na areia, a humanidade sempre modifica os espaços que ocupa com seu trabalho, para torná-los em espaços humanos. O trabalho, isto é, a possibilidade de transformar racionalmente o meio, apresenta-se como outra característica definidora do humano, como podemos ler em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*:

O que sempre fascinara Lenz na doença era a inutilidade do trabalho, o doente não poderia trabalhar para ficar curado. E nesse sentido era roubada ao homem a sua grande capacidade: a de construir, a capacidade de simplesmente fazer. *Fazer* era o grande verbo humano, aquele que claramente tinha separado o homem da formiga, do cão, ou das plantas: os seus fazeres eram gigantescos, poderosos; nunca imortais mas bem mais permanentes que qualquer outra construção de qualquer outra espécie. (2007: 49)

Como ensina Luis Mourão, “Lenz Buchmann é o *homo faber* da era da técnica” (Mourão 2008). Portanto, a transformação do espaço, este trabalho humano, não ocorre de qualquer forma, mas de maneira racional (ou, pelo menos, racionalizada). Por isso, a casa do senhor Walser é construída “por via de um sentido técnico especializado de que só a grande civilização é capaz”. Por isso, também, não é apenas uma casa, é uma “conquista da racionalidade absoluta”:

Mal se abre a porta de sua casa – sente ele – entra-se noutro mundo. Como se não fosse apenas um movimento físico no espaço – dois passos que se dão – mas também uma deslocação – bem mais intensa – no tempo; do pé de trás que vem ainda com o cheiro a terra e com a sensação, nada objectiva, mas que existe, de que se está rodeado de coisas vivas que não compreendemos na totalidade e não nos compreendem – os elementos da floresta –, desse pé de trás para o pé da frente, que já ultrapassou a ombreira da porta, a distância não deve

ser medida em centímetros de passada, mas em séculos, talvez milénios. Quando fechava a porta atrás de si, Walser sentia virar as costas à inumana bestialidade (de que saíra, é certo, há biliões de anos atrás, um ser dotado de uma inteligência invulgar – esse construtor solitário que era o Homem) e entrar em cheio nos efeitos que essa ruptura entre a humanidade e a restante natureza provocara; uma casa no meio da floresta, eis uma conquista da racionalidade absoluta. (Tavares 2006: 17)

Se a casa e a cidade são materializações e conquistas da racionalidade, podemos concluir que a floresta, seu oposto, é o espaço do irracional. Em Tavares, esta polarização aparece de diversas maneiras: a cidade é o local da lei e da ordem, a floresta é o local do caos e da desordem — “A floresta não tem assim tanta ordem, nunca teve” (2003a: 23); a cidade e casa são os locais do bem demarcado e bem definido, a floresta é o local do indefinido — “Bloom seguiu a mulher, / que se divertia chamando-o para uma pequena / indefinição florestal” (2010a: IX, 67); a cidade e a casa são locais do conhecido, a floresta é o local do desconhecido, ocupada pelos “elementos da floresta” que são “coisas vivas que não compreendemos na totalidade e não nos compreendem” (vemos novamente aqui a incomunicabilidade e a alienação). A estas oposições, digamos, lógicas, Tavares acrescenta uma oposição moral: a cidade e a casa são locais do bem e a floresta é o local do mal. Vejamos como este elemento aparece na narrativa do senhor Walser.

Por se tratar de um morador do Bairro, podemos antecipar que a racionalidade do senhor Walser desembocará em alguma ideia absurda. É exatamente o que ocorre, pois a “racionalidade absoluta” exige perfeição absoluta, exatidão absoluta, o que a torna inatingível:

Mas, subitamente, tocam à campainha. Quem será? [...] Nem há duas horas está Walser em sua nova casa e eis que recebe a primeira visita [...] Walser abre a porta da sua casa para deixar entrar um homem que chega com todo o aspecto de quem ainda não terminou uma certa tarefa.

— Que se passa? — murmura Walser.

— É a torneira da casa de banho — disse o homem. E entrou. (Tavares 2006c: 23)

Este é apenas o primeiro homem de muitos que virão retrabalhar a casa, pois “Ao longo da tarde, vários profissionais foram chegando” (31). Uma torneira que não funciona, uma janela que não fecha, tábuas do soalho mal colocadas: todos vêm para fazer pequenos ajustes, consertar detalhes, modificar pormenores. Mas, com o passar do dia, estas pequenas intervenções se desdobram em grandes trabalhos, e logo “Duas janelas estavam já desmontadas e substituídas provisoriamente por cartão” (31). Os trabalhos progridem e acabam por se tornar uma revisão completa do projeto

da racionalidade absoluta — “a rede elétrica tem de ser toda revista!” (32). E assim a casa volta a ser um estaleiro de obras: “deitar abaixo uma parede, que raio [...] Era mesmo necessário? — Perguntou Walser a uns metros de um aglomerado de tijolos partidos” (35).

Apesar de os infortúnios de Walser serem fruto de uma contradição interna da racionalidade — suas “grandes expectativas” *versus* a impossibilidade da racionalidade absoluta de se concretizar — sua tragédia é percebida como resultado de uma intromissão externa. Esta intromissão é a própria realidade, falha e imperfeita, pois a racionalidade absoluta não tolera o real e só pode existir na teoria. Talvez por isso, Walser não interfere nos trabalhos dos profissionais (vistos também eles como manifestações da racionalidade), “as coisas é que se encaminham para uma mansa catástrofe, como se a floresta readquirisse parte dos seus direitos sobre a casa que a nega” (Mourão 2009: 39). Esta intromissão da entropia da floresta na casa do senhor Walser aparece na forma de uma brisa que entra por uma “aparentemente inofensiva” fenda no telhado:

Mas claro que a fenda não era apenas isso: qualquer coisa que não está. Pelo contrário, bem pelo contrário: naquele momento Walser sentia que um qualquer elemento avançava por ali [...] uma evidente ameaça — mas ameaça não argumentada, ameaça sem causas e sem exigências [...] que vinda do exterior, e aproveitando precisamente aquela inesperada fenda no telhado do sótão, por ali se infiltrava, tocando-o, puxando-o, convidando-o para uma ação que Walser ainda não conseguia definir, mas sentia estar colocada no extenso e, quando por fim lá dentro, infundável campo do mal. (Tavares 2006: 39)

Como ensina Luís Mourão, a fenda no telhado da casa do senhor Walser é “uma falha que afecta a capacidade de a casa se isolar por completo da natureza” (2009: 40). Esta ameaça da natureza exterior, por sua vez, é identificada com o “infundável campo do mal”. Como dissemos, Tavares estabelece uma oposição moral entre a casa e a floresta. Podemos ver ideia semelhante no início de *O Diabo*, cuja primeira frase é “O diabo está a rondar a casa” (Tavares 2022: 9). Neste livro, que tem como um de seus temas precisamente as muitas facetas do mal, há muitos diabos (ou muitas aparições do diabo). Este primeiro é um diabo sem cabeça, que está perdido “sem saber da matilha” e anda em círculos “como se fosse uma galinha a quem cortaram a cabeça”. De dentro da casa, as cinco crianças (Alexandre, Olga, Maria, Tatiana e Anastácia) vivenciam o seguinte encontro com o Diabo-a quem-cortaram-a-Cabeça:

Os Cinco-Meninos estão muito contentes porque estão dentro de casa e começa a nevar. Da janela, os cinco vêem a neve. [...] Subitamente ali está ele, de novo, o Diabo-a-quem-Cortaram-a-Cabeça [...] perdido a andar em círculos porque não vê nada [...] Tatiana ensina a sua Boneca que o diabo é mau. E Anastácia, a bebê, não percebe nada, mas mesmo assim percebe isto: aquilo é mau. Pois então, naquele momento, ali está Maria a dizer a anastácia: aquilo é mau. [...] Alexandre que é o mais velho vai buscar uma espingarda de caça. Porque o diabo é mau e está a estragar aquilo de que eles gostam. Alexandre treme. Alexandre já não treme e levanta a espingarda enquanto Maria, escondida, abre a porta. [...] E ali vai o diabo sem cabeça a passar. Alexandre dispara, dispara mas não acerta. O diabo foge dali [...] e corre para longe, para a floresta. (2022: 11-12)

O diabo, antagonista por excelência da humanidade no imaginário ocidental, ameaça os meninos que estão dentro de casa e, quando afugentado pelo tiro da espingarda (como um animal), corre para a floresta (como um animal). Este é um diabo sem cabeça, sem razão. Anda sem rumo, em círculos “meio imperfeitos”, de maneira desordenada. Não sabemos o que quer ou o que pode fazer, sabemos apenas que ele é mau. E talvez seja mau exatamente por isso, por representar o incerto, o caótico, assim como a “ameaça sem causas e sem exigências” que entra pela fenda da casa do senhor Walser. Como explica Luís Mourão, Tavares faz “o campo do mal” coincidir com o campo do imprevisível (2009: 41). E o imprevisível gera medo: “Todo o medo viera então de baixo; daquilo que ele, o seu irmão ou mesmo seu pai, não conseguiam ver. E era precisamente esta a causa central do medo: não conseguiam ver” (Tavares 2007: 183). Por isso, a casa de Walser, que se confunde com a racionalidade, “é uma morada para o sujeito. Um refúgio para o medo” (Mourão 2009: 36).

Vamos pensar um pouco mais sobre este medo. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, há um capítulo intitulado “O primeiro medo; aprender na floresta, aplicar na cidade”:

A diferença entre a arma com um único cano que dirige a bala lembrando a voz do professor que chama o nome do menino e lhe dá assim autorização para se levantar da cadeira e a bomba que não sabe ainda o nome dos “seus alunos” esta à vista: o caos e a ausência de sentido ou de explicação da violência varriam de uma forma eficaz a segurança da cidade. Buchmann e Kestner sabiam-no bem.

Ninguém reivindicou a bomba; ninguém percebeu as causas disso. Apenas isto ficou claro: a explosão não era dirigida àquele pobre actor. Portanto: poderia ter sido dirigida a qualquer um. Eis o medo instalado. O primeiro medo. (Tavares 2007: 248)

“Ninguém percebeu as causas”, diz o narrador. “Eis o medo instalado. O primeiro medo”. Este “primeiro medo” aparece na narrativa do senhor Walser em sua dimensão mais abstrata, como medo do irracional. Em *O Diabo*, ganha contornos alegóricos na figura do Diabo-a-quem-cortaram-a-Cabeça. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, o “caos e a ausência de sentido” ganham uma dimensão mais concreta na forma de uma bomba, uma violência sem explicação, uma violência sem alvo certo que, por isso mesmo, poderia ser “dirigida a qualquer um”. Nos três casos, este medo, esta violência, este mal são identificados com a floresta, com a natureza. O que há de “natural” nele? O adjetivo “primeiro” que aparece em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* nos leva a pensar que este medo existe desde os primórdios da humanidade. Por isso, uma resposta possível que a obra de Tavares parece apontar é algo próximo ao “estado de natureza” hobbesiano.

Thomas Hobbes (1588-1679), em suas obras *De Cive (O Cidadão)* e *Leviathan (O Leviatã)*, apresenta a ideia de que os seres humanos são naturalmente egoístas e propensos à violência, o que significa que o “estado de natureza” da humanidade corresponde necessariamente a um estado de caos e hostilidade, o famoso *Bellum omnium contra omnes* ou estado de “guerra de todos contra todos”. Esta violência só pode ser superada com a criação de um poder soberano absoluto, o Estado. Para isso, cada indivíduo deve submeter-se voluntariamente ao poder soberano, abrindo mão de parte de sua liberdade em prol da paz e segurança de todos. Assim, segundo a tese hobbesiana, a razão de ser da civilização consiste em subjugar os instintos egoístas e violentos dos indivíduos, dominar a natureza humana e, por extensão, toda a natureza. Ocorre que o estado de natureza sempre foi apenas uma suposição teórica e não é absurdo desconfiar de que “a guerra de todos contra todos” que Hobbes descreve era na verdade uma alegoria para a guerra civil em curso na Inglaterra (Graeber 2021: 26). Apesar disso, a ideia de um estado de natureza acabou aceita e empregada por teóricos políticos e econômicos iluministas como uma espécie de testemunho da história humana, influenciando as teorias econômicas clássicas e neoclássicas que também assumem a natureza humana como egoísta e tornando-se o fundamento da teoria contratualista da sociedade.

De acordo com o antropólogo estadunidense David Graeber e o arqueólogo britânico David Wengrow, isso ocorreu, em ampla medida, porque a conjugação dos conceitos de estado de natureza, civilização e progresso permitiu a criação de uma metanarrativa histórica conveniente para legitimar as empresas colonial e imperialista: servia como “uma justificativa retroativa do genocídio, já que [segundo esta narrativa] a escravização, o estupro, o assassinato em massa e a

destruição de civilizações inteiras — infligidos pelas potências europeias ao resto do mundo — constituem apenas mais um exemplo do comportamento humano desde sempre” (Graeber 2021: 32). Além disso, qualquer ação do Estado, mesmo arbitrária e violenta, pode ser defendida como um avanço civilizacional, se a própria organização da sociedade na forma de um estado for índice de civilização.

Este “estado de natureza” do *Bellum omnium contra omnes* parece corresponder à violência sem explicação que “poderia ter sido dirigida a qualquer um” e que motiva o “primeiro medo” de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*:

Lenz Buchmann gostava de estar vivo, orgulhava-se mesmo do seu modo violento e não negociado de tomar posse dos seus dias e até dos dias dos outros [...] sentia que nenhuma direcção — nenhuma mesmo — estava barrada para a arma que segurava na mão. Podia disparar sobre qualquer ponto, pois de todos os pontos o poderiam atacar. (Tavares 2007: 183-184)

De facto, a natureza em Gonçalo M. Tavares apresenta-se reiteradamente associada a estas ideias hobbesianas. Em *Uma Viagem à Índia*, lemos:

A legislação de um país é um tratado de paz
entre os seus habitantes,
mas o ódio entre os homens é bem mais estável
do que as leis que os homens estabelecem.
Porque o ódio é uma lei da natureza.
(Tavares 2010a: III, 110)

E, novamente para citar *Um Homem*. Klaus Klump: “Os animais sabem a lei: a força, a força; a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer [...] A natureza avança com o que é forte e a cidade avança com o que é forte: qual a dúvida?” (2003a: 20-21). Mas Tavares não repete simplesmente teorias hobbesianas. Pois, se “a guerra de todos contra todos” parece ser uma das premissas implícitas de sua obra, principalmente no Reino, a resposta que Thomas Hobbes oferece para esta questão — o surgimento da civilização e a criação do Estado — é também satirizada por Tavares. No *Atlas do Corpo e da Imaginação*, lemos:

violência civilizada

A pena de morte decidida por um tribunal torna-se assim, subitamente, num assassinato educado, segundo as determinações da civilização; assassinato delicado, pois, quase uma demonstração de boas-maneiras por parte do Estado: matamos, mas depois de ouvir os dois lados, depois de o Tribunal reflectir longamente: matamos, ou apenas prendemos, mas de uma maneira intelectualmente elevada (continuemos na ironia): não somos bichos: não matamos nem raptamos sem primeiro reflectirmos. Depois de muito estudo e discussão dialéctica, então sim: agimos violentamente. (2013a: 76)

E em Uma Viagem à Índia:

De qualquer modo, na cidade
as batalhas são dirigidas de outra forma:
empregados cobertos de civilização
num único momento transformam-se
em assassinos. Nem um segundo separa a educação
da barbárie.

(Tavares 2010a: VIII, 21)

Vale mencionar que as palavras civilização, civil, civilizado e cidade possuem a mesma origem etimológica (Williams 1976: 66). Tavares recupera estes sentidos, articulando os termos *civilização* e *cidade*. Lemos em *Uma Viagem à Índia*: “O sol nasce, e o homem acorda e lava a cara / com a água que a cidade lhe oferece por um cano. / Não é excelente, mas é civilizado” (2010a: 122, X). E em *A Máquina de Joseph Walser*:

— Parece que a cidade teve direito a mais um atentado — disse Klover. Fluzst acenou com a cabeça e Klover prosseguiu no tom irónico com que havia começado.

— Isto só vem revelar que somos uma cidade importante. Uma cidade! Ninguém se lembraria de fazer um atentado no campo, no meio dos porcos — e riu-se.

— Eis a chegada da civilização: temos bibliotecas e atentados (2004a: 124)

Podemos perceber que, para Tavares, fruto provavelmente de seu “pessimismo antropológico”, a civilização é apenas um verniz que mascara a verdade sobre o mundo: a lei da força, a lei do ódio. Quando muito, a civilização serve como atenuante, obstáculo frágil e paliativo ao estado de natureza:

No bosque as virtudes não haviam sido invadidas pela sensação de mofo; [...] Lenz não tinha ilusões: só não entrava numa qualquer rua da cidade com a mesma cautela e com a arma preparada para disparar porque, naquele outro espaço, algo ainda inibia o ódio: a mútua vantagem económica. (2007: 14)

Por isso, na guerra contra a natureza, a civilização parece que está sempre a um passo de ruir, e o “espírito da natureza” continua a agir por debaixo da cidade:

Estes dois homens que, sem o expressar, se consideravam a si próprios os espíritos da cidade, sabiam dever essa sua autoridade não à fidelidade que os materiais de arquitectura devem à vontade humana mas à rebelião que a floresta não pára de dirigir contra as máquinas que a dizem [...] Era essa energia de conquistador, que se mantém por debaixo do alcatrão das cidades, que se manifestava naqueles dois políticos proeminentes: [...] Eles eram na verdade não os espíritos da cidade mas os espíritos da floresta, infiltrados nas ruas, máquinas e edifícios. (*ibidem*: 153-154)

Assim, se na obra de Tavares casa, cidade e civilização podem ser opostas à floresta e natureza, esta oposição não implica que a barbárie seja atributo exclusivo destas últimas. Pelo contrário. A civilização e a natureza são igualmente violentas e dirigem seus ataques uma contra a outra.

1.3 A Natureza contra-ataca

Depois de identificarmos algumas das maneiras pelas quais manifestações específicas da natureza são representadas na obra de Gonçalo M. Tavares, podemos avançar para a análise da representação da natureza em sua dimensão geral. E de avançar se trata, pois a representação da natureza em Tavares está intimamente relacionada com as ideias de progresso e de dominação da natureza no contexto da técnica e do capitalismo industrial. Em *Uma Viagem à Índia*, lemos:

Mas não sejamos pessimistas. Até os pintores
dizem estar a surgir, por estes tempos,
um cesto cheio de novas cores,
certos tratamentos químicos contemporâneos têm sido
experimentados à luz do sol,
e esta parece finalmente perceber o progresso.
Em pleno século XXI já não fazem sentido astros teimosos
e autónomos.
(2010a: V, 60)

Já não fazem sentido astros “autónomos”, escreve Tavares. O que não possui autonomia está fadado à heteronomia, à sujeição a uma lei, poder ou vontade externos. E o que é externo à natureza? “O mundo / tem quatro elementos robustos que o compõem: / o fogo, a terra, o ar e a água; e o homem não é o quinto” (VI, 10). Considerando as já analisadas oposições entre o animal e a floresta de um lado e o humano, a casa, a cidade e a civilização de outro, podemos concluir que a humanidade se vê (ou se pretende) “fora” da natureza. Afinal, na obra de Tavares, o que resta de natureza na humanidade não é tratado como propriamente humano: o instinto animal, a irracionalidade do louco, o impulso sexual, a força física bruta, a emoção descontrolada, os assaltos fisiológicos do corpo são tratados como exceções ao núcleo duro da humanidade, deslizos transitórios ou anomalias problemáticas à razão. Assim, considerando o mundo moderno desencantado em que não há mais Deus ou deuses, e considerando que a humanidade se definiu como elemento extrínseco e superior à natureza, é ela, a humanidade, que deve dominar, “de fora”, a natureza.

Podemos, é fato, recuperar antecedentes desta ideia de dominação da natureza na antiguidade greco-romana — o *logos*, arma de Ulisses contra Polifemo, as sereias e outras manifestações da natureza mitologizada — e na tradição judaico-cristã — o Deus do monoteísmo, senhor de toda a criação, que no *Gênesis* entrega à criatura humana, feita à sua imagem e semelhança, a natureza para que seja submetida e dominada. Mas é na Europa moderna que esta ambição passa a mobilizar todo o imaginário nascente, relacionando-se com o processo weberiano de racionalização social, a revolução científica, o iluminismo, a revolução industrial, o capitalismo e as campanhas coloniais e imperialistas (pois definir os territórios e povos estrangeiros como “selvagens” e “mais próximos da natureza” é também exportar o horizonte de dominação). A natureza desencantada torna-se, assim, objeto, ou, devido à sua extensão, amontoado de objetos à disposição da humanidade: “Depois que a ordem objectiva da natureza foi posta de lado a título de prejuízo e mito, só restou a natureza enquanto massa de matéria” (Adorno & Horkheimer 1947: 48). Em seu diálogo paródico com a tradição ocidental, Tavares faz várias alusões a este processo histórico, operando uma transcontextualização crítica das narrativas organizadoras e legitimadoras que compõem o legado cultural da ideia de dominação da natureza. Assim, encontramos em sua obra representações irônicas da natureza como mercadoria, como matéria-prima, e como objeto a ser dominado. Estas representações aparecem com grande destaque em *Uma Viagem à Índia*, paródia do triunfo técnico da modernidade quinhentista sobre os mares e a natureza:

Os Deuses deram-nos tudo, de facto.
Só temos de colher da natureza: os frutos,
os animais, as alfaces, a água, o sol e o dinheiro.
Como é belo, o futuro, quando até a natureza
aumenta com o progresso (tem, agora, em pleno século XXI, um novo
fruto
(2010a: VIII, 98).

De presente divino, a natureza passa a produto mercantil. Com o renascimento comercial e o surgimento do capitalismo, o comércio e a nascente classe burguesa ganham preponderância nas sociedades modernas, e seus valores passam a ressignificar as relações sociais. Neste contexto, a natureza reificada é cada vez mais reduzida à condição de mercadoria:

Sim, é verdade que o comércio meteu a Natureza
em caixas com um preço. Mas tal não é terrível nem
sequer desagradável. Bem pior são certas crianças
que arrancam uma das patas a um sapo que teve o azar
de servir de objecto aos exercícios ingénuos de seres vivos
com seis anos. Entre ser vendida inteira
por comerciantes careiros ou ser fragmentada por crianças
que não sabem o valor do dinheiro, a Natureza
optará sempre pelo pacífico capitalismo
(II, 106).

Mas a compra e venda de mercadorias não era algo inédito na história humana. Como explica o historiador húngaro e economista marxista Karl Polanyi, foi a partir do advento do capitalismo de livre mercado que se radicalizou esta forma de dominação da natureza.

Em seu livro *A Grande Transformação*, Polanyi argumenta que, conforme o sistema produtivo capitalista foi se tornando mais complexo, tanto do ponto de vista tecnológico quanto do ponto de vista da organização social e internacional, os lucros prospectados aumentaram, mas também os riscos associados ao comércio e à produção. Entre os séculos XIV e XVII, com o desenvolvimento do comércio no continente europeu e sua expansão ultramarina, surgem, por exemplo, as primeiras companhias e os primeiros instrumentos burocrático-jurídicos de seguro e de investimento de capital privado para administrar os riscos das empreitadas comerciais além-mar. Com a Revolução Industrial, a produção é totalmente reconfigurada, e os fatores de produção terra e trabalho passam a ser empregados de novas maneiras, com a migração da mão-de-obra camponesa para as fábricas, o que originou a nova classe social do proletariado. Neste contexto, países como a Inglaterra reduziram sua produção de bens básicos, como alimentos e matérias-primas, para se especializarem na produção de mercadorias industrializadas, o que significou a necessidade de importar cada vez mais o que não se produzia localmente. Assim, quanto mais numerosos passaram a ser os elementos da indústria que exigiam garantia de fornecimento para a continuidade da produção, maior se tornou a necessidade de organizar o fornecimento destes elementos em mercados, garantindo que estivessem sempre disponíveis para a compra. Isto implicou a transformação em mercadorias de elementos que historicamente haviam se mantido *extra commercium*: “Três deles eram de importância fundamental: o trabalho, a terra e o dinheiro [...] Esses elementos da indústria tinham que estar à venda”, diz Polanyi (1944: 97).

A conversão destes três elementos em mercadorias, com destaque para os dois primeiros, é o que Polanyi chama de “a grande transformação”, pois, como explica, o mercado de trabalho e os mercados imobiliário/de arrendamento e de fornecimento de *commodities* nada mais são que a organização de seres humanos e da natureza na forma de mercadorias sujeitas aos mecanismos da oferta, demanda e preço:

A produção é a interação do homem e da natureza. Se este processo se organizar através de um mecanismo auto-regulador de permuta e troca, então o homem e a natureza têm que ingressar na sua órbita, têm que se sujeitar à oferta e à procura, isto é, eles passam a ser manuseados como mercadorias, como bens produzidos para venda. Foi este, precisamente, o ajuste que ocorreu sob o sistema de mercado. O homem, sob o nome de mão-de-obra, e a natureza, sob o nome de terra, foram colocados à venda. A utilização da força de trabalho podia ser comprada e vendida universalmente, a um preço chamado salário, e o uso da terra podia ser negociado a um preço chamado aluguel (Polanyi 1944: 162)

Assim, no capitalismo industrial, além de mercadoria, a natureza torna-se matéria-prima, insumo, recurso, objeto cujo valor se reduz à sua utilidade econômica ou técnica:

Não fosse o petróleo, e a natureza seria dispensável,
como um todo.

O petróleo salva a natureza
(Tavares 2010a: VI, 68)

É um escândalo,
a tempestade, pela energia brutal envolvida e
pelo pouco aproveitamento que a civilização
faz dela.
(VI, 71)

Retomando a perspectiva da Escola de Frankfurt, é preciso lembrar a tese de Marcuse — a ambição de dominação da natureza se transformou em um projeto político institucionalizado, projeto que se manifesta no universo da técnica:

Como um universo tecnológico, a sociedade industrial desenvolvida é um universo *político*, a fase mais atual da realização de um projeto histórico específico – a saber, a experiência, a transformação e a organização da natureza como o mero material de dominação (1964: 19)

Como explica Marcuse, a dimensão política deste projeto refuta os postulados de neutralidade e objetividade da técnica, revelando o sujeito histórico que administra o projeto. Esta dimensão política não escapa a Tavares que imbuí quase todas as suas personagens (e certamente todos os seus narradores) de grande consciência sobre os jogos de poder, força e controle atuantes em seus mundos. Lenz Buchmann, por exemplo, é um cirurgião obcecado por poder que abandona a medicina para se dedicar à política. Buchmann, “o não-herói mais conseguido da galeria de personagens do autor” (Mourão 2008), está constantemente avaliando qual o grau de sua força em relação aos outros, e qual a melhor estratégia para que possa ocupar uma posição superior no mundo — característica destacada desde o subtítulo da obra *Aprender a Rezar na Era da Técnica: Posição no Mundo de Lenz Buchmann*. No capítulo segundo, “A caça”, lemos:

Por seu turno, os elementos ágeis da natureza reivindicavam uma desobediência que não era tolerável. Lenz ia caçar devido a uma certa determinação política. Um coelho era um adversário minúsculo, mas obrigava-o a tomar uma posição em cima da terra, dentro do mapa de combate. (Tavares 2007: 13)

No universo literário de Tavares, este contexto de dominação sobre o outro, por estar associado ao exercício racional do poder instrumentalizado, corresponde à “era da técnica”: “O médico na Era da Técnica é encarado como um habilidoso condutor de automóveis” (25). Assim, na era da técnica, a posição de senhor é ambicionada não apenas em relação à natureza, mas em relação a todo o mundo material, todos os objetos:

Lenz calça as botas e prepara-se para a caça. Primeiro o ritual de domínio sobre os pequenos objectos imóveis: as botas, a arma, o colete pesado. Aqueles movimentos eram o que melhor contribuíam para formar o ser humano (13)

Este modo de se relacionar com o mundo aparece também no Bairro, cujos senhores estão constantemente angustiados por conta de objetos simples que lhes impõem grandes desafios lógicos. Em *O Senhor Juarroz*, lemos:

A chávena e a mão

O senhor Juarroz hesitava em pegar na sua chávena de café porque não conseguia deixar de pensar que não são as mãos que pegam nos objectos, mas sim os objectos que pegam nas mãos. E tal repugnava-o, pois não aceitava que uma simples chávena lhe agarrasse a mão (como o noivo impetuoso agarra nos dedos tímidos da noiva).

Por isso o senhor Juarroz em vez de agarrar na chávena ficava longos minutos a olhar para ela, de modo agressivo.

Mais tarde queixava-se do café frio. (Tavares 2004c: 57)

Diferente de Lenz Buchmann, o senhor Juarroz não consegue efetivar o “ritual de domínio sobre os pequenos objectos imóveis”. Lenz, habitante do Reino, pode (e diríamos: deve) sempre recorrer ao braço, à força, às vias de fato, para exercer domínio sobre o que quer que seja, ainda que o exercício desta força implique a aptidão técnica e o raciocínio do cálculo estratégico. Para Lenz, perder a batalha contra os objetos é não ter força ou habilidade para segurar o bisturi: “Se não sabes pegar no bisturi nem mexer com acerto nas máquinas – disse – saia desta sala. Saia!” (2007: 40). Já os senhores do Bairro, como seres verdadeiramente teóricos que são, estão restritos a guerrear no plano abstrato. Antes de exercer o domínio material, precisam exercer o domínio intelectual. Para eles, perder a batalha é encontrar um objeto que não compreendem ou que põe em causa sua lógica, seu modelo explicativo e valorativo do mundo. Como explica Pedro Eiras:

O senhor Juarroz é vítima de sua própria lógica. [...] Nesse combate perdido à partida, Juarroz toma a decisão coerente de deixar de tocar nas coisas, renunciar ao suposto domínio técnico sobre o objecto. Porém, o seu último gesto é queixar-se. O que ganha em coerência teórica perde em vivência emocional (para ganho humorístico do leitor) (Eiras 2014: 109)

As botas, a arma, o colete, a chávena, a natureza. Neste catálogo de objetos à disposição dos detentores do poder e da técnica, incluem-se muitas vezes as mulheres, constantemente retratadas por homens que as objetificam. Com exceção talvez das personagens da série Mitológicas, da personagem Martha de *Bucareste-Budapeste*. *Budapeste-Bucareste* e da personagem Maria Llurbai de *O Osso do Meio*, as demais personagens femininas em Tavares aparecem frequentemente em posições coadjuvantes, quando não em verdadeira sujeição em relação às personagens masculinas. No Bairro, até a data, a única senhora com nome próprio é a

“delicada senhora Woolf”, que, mencionada uma única vez em toda a série, não tem ainda um livro próprio. Em *Uma Menina está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, Marius não apresenta nenhum comportamento hostil em relação a Hanna, pelo contrário, se dispõe a ajudá-la por todo o romance; porém, devido a sua condição de criança com deficiência mental, ela é totalmente dependente de Marius que, ao final da narrativa, a abandona na multidão de uma manifestação de rua enfurecida. Em *Uma Viagem à Índia*, as mulheres com que Bloom se relaciona são prostitutas, uma das quais ele inclusive assassina sem motivo, e sobre sua amada Mary só sabemos que foi morta por seu pai.

Nos livros do Reino a misoginia e a submissão feminina se tornam ainda mais pronunciadas. Muitas personagens femininas terminam loucas ou prostituídas. Além disso, cenas de estupro são recorrentes, como em *Um Homem: Klaus Klump*, *Aprender a Rezar na Era da Técnica* e *O Osso do Meio*. Em *A Máquina de Joseph Walser*, os verdadeiros afetos de Joseph são todos reservados à sua máquina, que ele ama mais intensamente que as duas mulheres com quem se relaciona, sua esposa Margha e sua amante Claire. Em *Um Homem: Klaus Klump*, Catharina e a filha, Johana, tornam-se loucas e tanto Johana quanto Herthe sujeitam-se à condição de amantes de soldados invasores para sobreviver. Em *Jerusalém*, o médico Theodor Busbeck casa-se com uma paciente dez anos mais nova, Mylia, que acaba internada por ele no Hospício Georg Rosenberg. A outra mulher com que Theodor se relaciona, Hanna, é uma prostituta. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, a esposa de Lenz Buchmann, Maria, é uma pessoa fraca e passiva que se submete às perversões de seu marido. Ele gosta de estuprá-la na frente de mendigos e loucos que leva para sua casa. Quando, em um destes episódios, perde o controle da situação, Lenz aponta uma arma para o louco Rafa que queria tocar Maria, mas, ao final, decide matar a ela, o que faz com um tiro em sua cabeça.

Estes homens misóginos são, em muitos casos, os protagonistas dos romances de Tavares e seus narradores, por adesão à perspectiva de seus protagonistas, também assumem um ponto de vista marcadamente misógino. É possível pensar que estes homens, para se sentirem fortes, apenas se aproximam e se relacionam com mulheres que possam controlar, seja devido à sua fragilidade ou situação de vulnerabilidade, o que talvez explique a abundância, na obra de Tavares, de personagens femininas nestas condições. Na economia narcísica de força e controle do Reino, este comportamento faz ainda mais sentido. E, considerando o projeto de Tavares de “fazer a caixa

negra do século XX”, há uma inegável coerência nestes registros: pois a caixa negra do século XX é, também, a caixa negra do patriarcado.

Para nossa investigação, o que interessa particularmente é perceber como as mulheres são associadas à natureza e, por consequência, a coisas odiáveis, apropriáveis, e domináveis pelas personagens masculinas. Em *O Senhor Juarroz*, no capítulo intitulado “Educação e Natureza”, lemos: “Para o senhor Juarroz, tocar em um pedaço de terra era um ato obsceno. Era como espreitar pela fechadura da porta uma senhora a despir-se” (2004c: 47). Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, ao sair para caçar, Lenz Buchmann lembra-se do episódio de sua adolescência quando o pai o obrigou a estuprar a empregada e compara a sensação de entrar no quarto da empregada à sensação de entrar na floresta para caçar um animal:

Havia no bosque uma outra lei. No bosque, a moral era indelicada, rude, era o mesmo que entrar no quarto da criadita, enquanto adolescente; [...] No quarto da criadita ser delicado era ser fraco e constituía de tal forma um erro absurdo que até a criadita protestaria perante qualquer gesto carinhoso do filho do patrão. (2007: 14)

Em *Uma Viagem à Índia*, no momento em que as personagens masculinas estão a “dividir” prostitutas entre si, lemos: “por um instinto de / proprietário rural, Bloom, Anish e Jean M / decidiram, em três ou quatro olhares entre si, / quem ficava com quem” (2010a: IX, 65). Reificadas, fetichizadas, as mulheres são destituídas de sua subjetividade e equiparadas pelo olhar do patriarcado a animais, à terra, à natureza:

O homem dominador recusa à mulher a honra de individualizá-la. A mulher tomada individualmente é, do ponto de vista social, um exemplar da espécie, um representante de seu sexo e é por isso que ela, na medida em que está inteiramente capturada pela lógica masculina, representa a natureza, o substrato de uma subsunção sem fim na Ideia, de uma submissão sem fim na realidade. A mulher enquanto ser pretensamente natural é produto da história que a desnatura (Adorno 1947: 53)

Mulheres, natureza, objetos. Na Era da Técnica, tudo o que não é forte para dominar deve ser dominado. Ou essa é a expectativa daqueles que detêm a técnica e a força, os senhores do Bairro, os doutores do Reino. Porém, assim como a chávena do senhor Juarroz, a natureza não se resigna a ser mero objeto passivo e, por isso, frustra as vontades do patriarcado capitalista. Pois a natureza também toca os donos da razão, mesmo quando estes se acreditem intocáveis. Em *Breves Notas sobre as Ligações* (Llansol, Molder, Zambrano), lemos:

A natureza é uma coisa que toca, mas nas cidades todos se encontram convencidos de que a natureza é apenas uma coisa tocável.

Se fosse um jogo, perguntarias: quem toca mais em quem, quem toca com mais força no outro – homem ou natureza?

Mas como estar dentro e empurrar o dentro? Nenhum humano é tão rápido que não seja natureza. (2009: 22)

Ao recusar seu estatuto de mero objeto passivo, a natureza desafia o projeto moderno e antagoniza as pretensões senhoriais da humanidade. Retomando os versos de *Uma Viagem à Índia* com que iniciamos este tópico — “Em pleno século XXI já não fazem sentido astros teimosos / e autônomos” (2010a: V, 60) — é preciso notar que os mencionados astros, além de autônomos, são teimosos. Esta teimosia é um indício da obstinação da natureza (e poderíamos até dizer: da realidade) em não se curvar aos desígnios humanos. Esta resistência ao projeto de dominação da civilização moderna também é registrado por Tavares ao longo de sua obra. Às vezes, aparece como obstáculo à empreitada humana. Podemos ler em *Bucareste-Budapeste: Budapeste-Bucareste*:

Avançamos em direcções inumeráveis e, quando a direcção que escolhemos foi antes, abruptamente, ocupada pela Natureza, mandamos abrir uma estrada, primeiro, e depois o comércio; e depois, sim, podes avançar, comprar coisas e vender; e mostrar, acima de tudo, que a civilização começa no sapato (2019: 90).

E em *Uma Viagem à Índia*:

A Natureza não suporta certas injúrias:
os homens conquistam mais facilmente
setenta palavras de uma língua inimiga,
adaptando-as à pronúncia local,
do que uma única montanha.
(2010a: VI, 33)

Outras vezes, a resistência da natureza aparece como incompatibilidade ao projeto moderno: “O mar não é compatível / com o ensino, com a grande universidade: / o mar é elemento / bruto, elemento semelhante às florestas onde o homem / receia entrar” (VI, 14). Outras ainda, como não cooperação ou desinteresse para com as coisas humanas:

E deixe-me ainda falar-lhe do papel da Natureza
nisto tudo: o mundo natural não é bem-educado,
é uma criatura semelhante a nada,
não selecciona: uma porta que foi arrancada
e deixou vazio o seu lugar: todos passam.
Não contribuiu com um único
diploma legal que equilibre as forças — eis a natureza.
Uma fábrica muito poluente é mais civilizada
que o rio límpido.
(VI, 67)

Mas este desinteresse não significa indiferença. Pois a natureza não é, de todo, indiferente à humanidade. Há uma tensão antiga e latente. Lemos em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*:

Em contacto com os elementos mudos do mundo que ainda não eram controlados pelo homem, Lenz sentia-se próximo de verdadeiros instrumentos de ataque e não de defesa [...] A desordem da terra não era um bisturi, mas um punhal (2007: 63)

A natureza esta à espera, lá fora, mas mantém exactamente a mesma força: recuou, é certo, mas não está sequer prisioneira. Ele está num outro sítio, num outro ponto da batalha, e afia as lâminas; não reza, não suplica, não pede piedade. Não reza, afia as lâminas (73)

Percebera também, e tal fora evidente quando visitara ruínas, que aquele terreno não era neutro: ali se alojava a última força dos elementos naturais, a força que a civilização da cidade ainda não conseguira domesticar (182)

Lembremos que uma das leis subjacentes aos mundos literários mais sombrios de Tavares é o ódio. E o ódio apenas aguarda uma chance para pronunciar-se como violência. Novamente em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, no capítulo intitulado “Capaz de odiar a natureza, capaz de ser odiado por ela”, lemos:

Lenz não tinha ilusões acerca da terra que pisava: havia entre a natureza e o homem um ponto de ruptura que há muito fora ultrapassado. Existia uma luz nova nas cidades, a luz da técnica, luz que dava saltos materiais

que antes nenhum animal conseguira dar; e essa nova claridade aumentava o ódio que os elementos mais antigos do mundo pareciam ter guardado, desde sempre, em relação ao homem. (42)

Esta tensão latente parece sempre prestes a atingir um ponto de erupção. Pois, nestes mundos em que vigora a lei do ódio, a natureza sabe-se atacada, lesada, e quer vingança:

O fogo que existe numa lareira, por exemplo,
é um fogo servil, cultural, educado.
Uma coisa vermelha, mas mansa,
que nos obedece.
Só é natureza, o fogo na lareira,
quando, vingando-se, provoca um incêndio.
(2010a: III, 138)

Assim, a convivência entre natureza e humanidade não é harmoniosa. Trata-se de uma relação permeada de desconfiança e a guerra parece sempre prestes a irromper. Por isso, a humanidade não pode baixar a guarda. Lemos em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*:

Por vezes Lenz chegava mesmo a formular a questão, dirigindo-se mentalmente para o jardim tranquilo: em que estará ele a pensar? Como se realmente ele próprio e a natureza estivessem num jogo no qual a racionalidade tinha importância, mas também a força muscular e a vontade. Um dia tranquilo era, para Lenz, um dia de saúde da natureza e, neste sentido, dia em que esta acumulava forças que mais cedo ou mais tarde atiraria contra os humanos. Lenz não confiava na natureza. (2007: 42)

Sequer as manifestações aparentemente inocentes da natureza podem ser subestimadas. Pois esta agressividade dormente, quando desperta, exerce um efeito transformador, e mesmo um gatinho pode se tornar um tigre:

O gatinho

Havia um gato que todos os fins de tarde se aproximava do dono e lhe lambia os sapatos com a sua língua minúscula.

Vencendo uma certa timidez e uma certa precaução higiénica, o homem um dia decidiu descalçar-se para observar se o gato lhe lambia os pés como fazia aos sapatos. Foi aí que o tigre, que se disfarçara de gato durante anos, decidiu que era o seu momento, e em vez de lamber, comeu. (2004d: 51)

É esta força, este poder antigo e profundo, não constrangido e não regulado pelas leis da civilização, não domesticado, que Lenz admira e ambiciona. E esta força pode sim ser canalizada para personagens humanas. Em *O Osso do Meio*, lemos: “Kahnnak regressou a casa com uma força que não era possível ser descrita, pois ela crescera de um núcleo que a natureza tem em sítios não domesticados como as florestas” (2020: 34). Lenz, que recebeu uma rígida e cruel educação militar de seu pai, deseja esta força como uma arma, como deseja todas as forças que puder ter. Porque, no universo tavariano, o jogo de forças é a base de todas as relações:

O Dr. Lenz, [...] ganhara o hábito [...] de saborear o prazer de estar na parte forte e ter dois olhos são e claros para ver o que a claridade do mundo mostrava: A rudeza desse mesmo mundo, a violência e a diferença entre quem tem saúde e quem não a tem, quem tem dinheiro e quem não o tem, quem é velho e quem não o é, quem é feio ou deficiente e quem não o é [...] Era isto que os olhos são e claros de Lenz viam, era isto que a claridade do mundo lhe mostrava (2007: 75)

Neste jogo de forças, como vimos, há forças profundas agindo debaixo do solo; animais de estimação que atacam seus donos quando estes estão descalços; fogo que aguarda uma possibilidade de vingança; natureza que afia as lâminas. O assalto é sempre iminente. Mas a natureza não é apenas ameaça, suspense. Não age apenas de modo subterrâneo, à espera da oportunidade de dar o bote. Ela é capaz, também, de desferir ataques diretos. Quando adormecida, é paisagem, cinema para os humanos. Quando desperta, mostra seu aspecto bélico. É esta a lição que Frederich Buchmann ensina a seus filhos Lenz e Albert:

Mas Frederich alertara desde cedo os filhos para o outro momento da natureza, o momento em que a natureza se torna guerreira — “só aí vale a pena tirar fotografias”, dizia. Nesses momentos — numa tempestade, por exemplo — [...] transformava-se em breves instantes, no mais forte dos inimigos. (*ibidem*: 94-95)

A tempestade é o exemplo escolhido pelo pai de Lenz para ensiná-lo sobre a força da “natureza em tumulto”, da natureza que ataca. O canto VI de *Uma Viagem à Índia* também descreve o poder de uma tempestade. Como n’*Os Lusíadas*, a tempestade representa uma ameaça aos heróis rumo à Índia. Mas em Tavares, esta ameaça não é dirigida exatamente ao protagonista Bloom, ela é dirigida à própria civilização:

E Bloom tem medo. Nunca antes vira a natureza
revoltar-se violentamente contra uma sala
de aula onde se ensina o inglês e a matemática;
e agora, hoje, viu. Nem a educação é respeitada
por esses fortes ventos que batem nos templos religiosos
e nos bordéis com o mesmo ímpeto, com a mesma moral
e com o mesmo rigor ilógico que destrói.
Bloom tem medo e reza. (2010a: VI, 80)

Ninguém varre o que ama, e a natureza está a varrer
a cidade. (VI, 82)

“A natureza está a varrer a cidade”, o espaço humano por excelência, a *polis*, o lugar das leis e das palavras, das casas, das salas de aula, da matemática. Está a varrer, portanto, a humanidade. Prestemos atenção aos verbos que Tavares utiliza: varrer, bater, odiar, afiar as armas, vingar-se. Trata-se de um uso bastante particular da prosopopéia. Esta figura de linguagem pode ser empregada para comunicar ações neutras: “o céu encobriu-se”, “o sol atravessou a janela”, “a água do rio corria veloz pelo vale”, etc. Mas, em Tavares, a personificação é utilizada para se criar, de facto, uma personalidade. No caso, uma personalidade ameaçadora e inimiga. Pois a natureza, vista por personagens humanas, é sempre carregada de uma intenção clara: hostilizar a humanidade. Possui, portanto, força e vontade próprias: “Lenz via no céu também um fumo azul, uma cor provocada e não uma cor espontânea, já que, em momento algum, conseguia excluir da outra ponta, da natureza, a existência de uma força e de uma vontade” (2007: 100).

É importante dizer que não há, em Tavares, o contraponto romântico rousseauiano da natureza hobbesiana. Não há natureza idílica, bondosa e pacífica, mãe natureza, generosa e nutridora, *locus amœnus*, paraíso perdido. Cochilar embaixo de uma árvore, banhar-se num rio ou fazer um passeio pela floresta, em Tavares, pode ser fatal, pois está-se no terreno (ou Reino?) inimigo. Pois a natureza é uma agente ativa que pode, a qualquer momento, atacar (voltemos, assim, para Hobbes); ela é vista como uma só entidade inimiga, mesmo que possa manifestar-se como animais, plantas, elementos e fenômenos meteorológicos diversos:

É que de um ponto de vista do combate, as ervas más
que derrotam lentamente o jardim são irmãos do tubarão que

arranca a perna mais lenta de um homem que nada. A Natureza, de resto,
é mais ágil no ataque do que na defesa:
constroem-se cidades em cima de florestas,
mas debaixo das estradas e dos estabelecimentos comerciais
há uma vida animal que persiste e faz ruído.
(2010a: VI, 24)

Dentro desta pluralidade de manifestações da força da natureza a mais aterradora é decididamente a morte, que se antevê no envelhecimento do corpo:

O corpo do meu pai, John Bloom,
foi, assim, conquistado por um velho,
sem ele o notar; conquista lentíssima, dia a dia,
conquista oposta à das grandes batalhas ruidosas
onde catapultas e bombas vindas de aviões
tentam derrubar o castelo ou o bunker escondido.
Bomba subtil e lentíssima, a velhice,
a mais primitiva guerra que a Natureza
nos declarou.
(III, 85)

Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, o que verdadeiramente nutre a ânsia de poder do médico Lenz Buchmann é a negação da morte. Em seu código particular, segundo o qual ser fraco é uma imoralidade, estar doente é também imoral: “O organismo doente era, para ele, materialmente culpado e, nesse sentido, Lenz construía nos seus raciocínios uma moral de tecidos, uma moral composta de células pretas ou brancas, células queimadas ou intactas, e neste campo ser imoral era não funcionar.” (2007: 28-29). Lenz despreza a debilidade de saúde de seu irmão Albert, que associa ao seu comportamento mais sociável e bondoso. Depois de vários anos doente, Albert morre, e Lenz se esforça em esquecê-lo, em negá-lo: “E não se trata de uma ânsia mesquina esta — a de ultrapassar em vida a idade de um morto —, trata-se de uma necessidade de rescisão com o passado [...] Lenz Buchmann precisa de esquecer que teve um irmão Albert, que viveu e morreu fraco, que viveu e morreu não parecendo um Buchmann” (129). Num golpe de ironia trágica, o próprio Lenz é acometido por um cancro fatal que lhe ensinará os limites de seu poder

sobre o mundo: “o cancro tinha-o a ele — o poderoso Lenz estava transformado num objecto” (273). A morte do médico e político Lenz Buchmann é a vitória da natureza na Era da Técnica. Em uma leitura metaficcional, é também a vitória da natureza sobre nós, leitores, sobre o autor, sobre a cultura e nossa civilização:

Meanings can mould physical responses, but they are constrained by them too. [...] In this sense, nature has the final victory over culture, customarily known as death. Culturally speaking, death is almost limitlessly interpretable [...] But we still die, however we make sense of it. Death is the limit of discourse, not a product of it. It is part of nature, [...] whose forces and causal powers are the necessary condition of every human practice (Eagleton 2000: 84)

O fogo, o mar, a tempestade, a morte. No universo literário de Tavares, a natureza não é simplesmente um outro, um outro ser vivo (o animal), um outro espaço (a floresta). A natureza é um outro forte, que não se submete à força da humanidade:

O barco acalmou-nos: é isso que Bloom percebe.
A partir daí considerámos o mar um elemento ocupado
pela inteligência humana. Mas não.
A nível privado um homem pode nadar.
E há bóias que durante anos podem não
ir ao fundo. Porém, o mar é uma
parede deitada: embora tenhas essa ilusão não podes
passar através dele.
Se beijares o mar ou se o agredires com um murro, vê:
O que fizeste só em ti tem efeitos. E eis a definição de um elemento
forte.
(Tavares 2010a: VI, 17)

Considerando que a força física da natureza é maior que a da humanidade, a esperança da humanidade é a razão. Por isso, a humanidade enseja exercer sobre a natureza o domínio técnico. Assim, quando a natureza não se submete a este domínio técnico, ela não apenas “ganha a batalha”, ela coloca em questão toda a guerra, pois frustra o projeto de dominação moderno:

A Natureza não seria ridícula ao ponto
de se resumir a qualquer fórmula literária
ou matemática.
Coloca o livro mais brilhante de Goethe
ao lado de uma pedra: volta no outro dia,
e no dia seguinte. E na semana seguinte.
Verás; nada aconteceu à pedra,
enquanto o livro, por todo o lado, por todas as partes,
começou a perder qualidades.
(V, 93)

Ninguém de facto se reconcilia
com uma parte que lhe foi amputada
a natureza foi amputada aos homens;
estes percebem-no, finalmente, quando
não se esgotam em duas fórmulas de sete números.
(VI, 78)

Como ensina Dominique Bourg em sua obra *Natureza e Técnica. Ensaio sobre a ideia de progresso*, toda a ciência, todas as teorias, todas as máquinas, as empresas colonialista e imperialista, toda a reorganização da sociedade em sociedade de mercado, todos os esforços modernos em nome dos quais os povos foram profundamente transformados e mobilizados, se fundam na promessa do progresso, como a “pressuposição de uma melhoria geral da condição humana, orientada para uma perfeição final” (1997: 11). No capitalismo, esta “melhoria geral” se traduz em melhores condições materiais. Por isso, o projeto da modernidade burguesa, da revolução científica e tecnológica ao capitalismo industrial, possui como objetivo a dominação da natureza. Se esta “melhoria geral” não ocorre, se o progresso não vem, se a natureza vence o humano, todos os esforços, investimentos e sacrifícios tornam-se questionáveis, perdem o sentido. Tavares resume esta ideia: “O temporal torna / ridículos vários teoremas de uma só vez”, e, no meio de uma tempestade, “toda a inteligência do homem é posta em causa, / o que inventámos nós, com significado, se o céu se mantém assim / — um elemento que assusta?” (2010a: VI, 84 e 73).

Adorno e Horkheimer destacam, além da questão existencial desta batalha, sua dimensão social. Os detentores da técnica temem perder a batalha contra a natureza pois isto representa uma derrota também no campo social. Seu domínio sobre o restante da humanidade se faz pelos mesmos

instrumentos com que dominaram a natureza em primeiro lugar. Lenz Buchmann percebe bem que ser fraco em qualquer situação é ser fraco, e ponto. É abrir a possibilidade de ter sua autoridade contestada. Pois, se o exercício do poder fracassa, se o instrumento de domínio não mais subjuga, esta falha pode se tornar o estopim de uma rebelião:

É exactamente o espírito dominador da natureza que reivindica sempre a superioridade da natureza na competição. Todo esclarecimento burguês está de acordo na exigência de sobriedade, realismo, avaliação correcta de relações de força. O desejo não deve ser o pai do pensamento. Mas isso deriva do facto de que, na sociedade de classes, todo poderio está ligado à consciência incômoda da própria impotência diante da natureza física e de seus herdeiros sociais, a maioria. (Adorno & Horkheimer 1947: 29)

Dessa forma, percebemos que o registro literário deste ataque da natureza ao projeto de dominação moderno pode ser lido como uma alegoria para o limite dos poderes humanos, tanto em seu domínio técnico do mundo físico quanto em seu domínio técnico do mundo social. Como conclui Pedro Eiras, esta situação limiar leva a um impasse: “A técnica permite dominar a natureza, mas o universo de Gonçalo M. Tavares afirma que a natureza não é dominável. Impasse: multiplicar técnicas (Lenz Buchmann). Solução: aceitar o desdomínio. Razões para a solução ser inviável: a coerência solipsista dos senhores, a ânsia de poder em *O Reino*” (2014: 109).

Multiplicar técnicas indefinidamente. Esta parece ser a condição da humanidade na obra de Tavares. Multiplicar técnicas pode receber também um outro nome: progresso. No *Atlas do Corpo e da Imaginação*, lemos:

E eis que o Progresso das ideias e da tecnologia pode também ser visto como a entrada triunfal dos efeitos das ações do Homem no dia-a-dia da Natureza, para usarmos uma expressão doméstica. Se o Homem agir com certa intensidade e velocidade, a Natureza terá menos espaço de manobra; o simples exemplo de o jardineiro, com as suas rudimentares e minúsculas máquinas, conseguir controlar as ervas daninhas basta. As ervas, imprevistas, *agindo por conta própria* [...] essas ervas *que agem* encontram então um obstáculo que as vence. O Progresso humano, no limite, visa contestar as ações do Sol e dos planetas, mas começa pelas ervas daninhas num jardim de vinte metros quadrados. Começa pelo início e quer chegar ao fim. (2013a: 108)

O progresso da técnica torna-se assim, a esperança da humanidade em sua batalha contra a natureza. E a maior expressão deste progresso é a máquina, que investigaremos no próximo capítulo.

2. A Máquina como segunda inimiga

2.1 A Máquina do Mundo

“Engenheiros terão construído, às escondidas, / o bosque espontâneo. / Natureza suportada por estacas e máquinas antigas” (2010a), escreve Tavares na estrofe 76 do canto X de *Uma Viagem à Índia*. Estes versos são uma paródia direta da respectiva passagem de *Os Lusíadas* na qual a deusa Tétis mostra ao Gama a Máquina do Mundo: “Vês aqui a grande máquina do Mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assi foi do Saber, alto e profundo” (Camões 1572: X, 80).

A busca por um esquema capaz de explicar a totalidade do universo é recorrente na história ocidental. O cosmos grego (κόσμος), a árvore do mundo da mitologia nórdica (*Yggdrasill*), a ideia de uma *scala naturæ* (cadeia hierárquica dos seres), o modelo geocêntrico ptolomaico, o modelo heliocêntrico copernicano, são tentativas de representar a estrutura e o funcionamento do universo. A imagem da Máquina do Mundo é outro exemplo. Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, esta imagem ganha novos contornos no contexto do desenvolvimento do mecanicismo e do cientificismo. Uma de suas implicações é que o mundo feito máquina pode ser desmontado, seus elementos, peças, fenômenos podem ser estudados isoladamente, estando todos sujeitos às mesmas leis físicas e matemáticas. Esta perspectiva continuou predominante no iluminismo: “Quanto mais descobrimos sobre a estrutura do universo, tanto mais o encontramos organizado segundo leis imutáveis, desde as estrelas até o verme do queijo”, diz Voltaire em seu *Tratado de Metafísica* (1734: 65). Outra implicação da ideia de que o universo funciona como uma grande máquina é o fato de tudo poder ser explicado de maneira racional, como resultado de processos mecânicos e relações de causalidade determinística. Assim, pela via da razão e da lógica formal matemática, todo o conhecimento estaria ao alcance da humanidade.

Explicações para tudo, todo o conhecimento do mundo acumulado em um só lugar — eis o projeto dos enciclopedistas Diderot e d’Alambert. Para o senhor Henri, ilustre habitante do Bairro de Tavares, quanto maior a concisão, melhor, pois a síntese lhe pouparia tempo e facilitaria

a memorização: “O melhor era reunirem todos os factos e todos os acontecimentos num livro, e depois reduzirem este livro a metade do tamanho, e assim sucessivamente, até conseguirem por todos os conhecimentos do mundo numa frase de dez palavras” (Tavares 2003b: 78). A síntese absoluta era também a ambição de alguns cientistas que chegaram mesmo a sonhar com uma “teoria de tudo”, expressa em uma única equação ou, como diz Laplace em seu *Ensaio Filosófico sobre as Probabilidades*, uma teoria “que pudesse unir em uma simples fórmula os movimentos dos grandes corpos do universo e o muito pequeno do átomo” (1814: 25). A consequência de tal ambição é apresentada pelo próprio matemático iluminista: “para esse tipo de intelecto nada será incerto e o futuro como o passado seria o presente para esses olhos” (*ibidem*).

É esta também a pretensão de Theodor Busbeck, personagem de *Jerusalém*, terceiro livro de O Reino. “Estou a fazer um estudo, a recolher dados, a compilar informações, a tentar comparar números de várias fontes”, diz Busbeck, psiquiatra, a Mylia, sua esposa, esquizofrênica — adjetivos que contêm uma ironia, pois implicam que a parte delirante da dupla é Mylia e não Theodor. “Pretendo chegar à fórmula que resuma as causas da maldade”, diz ele (Tavares 2004b: 41). E não se trata simplesmente de entender o passado. Busbeck quer, a partir de sua análise, e assim como Laplace, saber o futuro: “Mas não procuro apenas a fórmula que resuma os efeitos do horror, que resuma aquilo que o horror fez no passado; pretendo ainda alcançar uma outra fórmula; uma fórmula que permita prever, que permita agir e não apenas contemplar ou lamentar” (*ibidem*).

O tempo é uma categoria da narrativa relevante em *Jerusalém*. Sua estrutura destoa dos outros livros da série O Reino particularmente quanto à narração dos eventos, que não é linear. O livro abre com uma tentativa de suicídio: “Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar quando, subitamente, o telefone tocou” (Tavares 2004b: 8). No parágrafo seguinte, o enfoque da narrativa muda para outra personagem, Mylia, e ficamos sem saber quem ligou para Ernst, qual sua relação com Mylia (supomos que há alguma, pois o capítulo se intitula “Ernst e Mylia”), e quais os antecedentes que motivaram sua tentativa de suicídio. Pelas próximas dez páginas acompanhamos as ações de Mylia andando pela cidade à noite, novamente sem perceber muito bem o que se passa. Apenas no último parágrafo do primeiro capítulo temos a confirmação de que foi mesmo Mylia quem ligou para Ernst: “Pegou em moedas, pôs uma na ranhura, marcou um número, o sinal de linha começou. Ninguém atendia. Quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze: atenderam. Ernst, disse Mylia, estou junto à igreja. És tu? E Mylia desmaiou” (18).

No capítulo seguinte, a narrativa muda novamente para acompanhar as ações de outra personagem, Theodor, mantendo-se o suspense dos acontecimentos relatados no capítulo anterior. Portanto, como em um romance policial, ao leitor é apresentada uma série de mistérios, para a solução dos quais recebe pistas embaralhadas. Dessa forma, *Jerusalém* se apresenta como um *puzzle*, um enigma que precisa ser decifrado para descobrir o que ocorreu e o que está para ocorrer, de modo que o leitor é convidado a realizar um exercício parecido com aquele que Theodor ambiciona: “seu projecto, utópico, de perceber o funcionamento da máquina da História” (47), “dominar a História” (48). Algumas das pistas que o romance entrega ao leitor encontram-se nos nomes dos capítulos, pois o relato de determinados eventos é repetido sob a perspectiva de diferentes personagens e cada capítulo recebe o nome de uma ou mais personagens focalizadoras: Mylia, Ernst e Mylia, Theodor, Theodor e Kaas, Kaas e Hinnerk... Há apenas duas exceções a este padrão, os capítulos IX e XV, intitulados (sugestivamente) “Os Loucos” e “Europa 02”.

Este último é o nome de um livro dentre os materiais que o bibliotecário reserva para a pesquisa de Theodore, com o recado “estes livros talvez lhe interessem, doutor” (101). O livro traz pequenos relatos reflexivos sobre a rotina em um estabelecimento prisional onde os detentos são abusados e torturados, provavelmente um campo de concentração. Mas seu conteúdo não interessa a Theodor, talvez por seu caráter impreciso e fragmentado e, após folheá-lo, fecha “o livro Europa 02, irritado” (112). Retorna, assim, a consultar outros materiais, para sua empreitada de construir um “gráfico do horror distribuído pelo tempo” (40), para “Conhecer a saúde mental da História” (47). No capítulo XXVII, ficamos a saber que uma das teses fundamentais da investigação de Theodor é “a ideia de que a História só terminaria quando os gráficos: ‘povo N emissor de sofrimento’ e o mesmo ‘povo N receptor de sofrimento’ estivessem equilibrados”, tese que possui “uma consequência prática directa”, “uma espécie de profecia negra da História”, segundo a qual Theodor poderia “prever os acontecimentos dos próximos séculos, tendo por base o deve-haver de cada povo ao nível de sofrimento” (172).

O “deve-haver de cada povo ao nível de sofrimento”: trata-se de uma tese que parece pressupor um plano de justiça divina. *Jerusalém* também é, afinal, uma obra sobre a busca de Deus em um mundo desencantado. Além do título – mencionado quando Mylia e Ernst citam o salmo 137 da Bíblia: “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita” – e do comportamento de Mylia, que logo nas primeiras páginas tenta entrar em uma igreja fechada, este aspecto aparece também no tratamento do tempo. Pois o tempo do sagrado é cíclico, e a narração

do romance é circular, retornando ao seu início com a reprodução integral do segundo, terceiro e quarto parágrafos do capítulo I no capítulo XXIX. Este aspecto é também declarado por Theodor, para quem “um homem que não procure Deus é louco. E um louco deve ser tratado” (49).

Essa aproximação entre ciência e religião pode parecer estranha frente à pretensa laicidade das instituições tecno-burocráticas da nossa sociedade, mas, em verdade, é constitutiva da revolução científica moderna. Pois a tese do logocentrismo origina-se como uma tese sobre a centralidade de Deus na criação, a centralidade de uma única inteligência superior criadora, cuja lógica permeia todo o universo. Subjacente a todo o projeto da criação estaria, portanto, a razão de Deus. É esta noção do *logos* desenvolvida no cristianismo que serviu de inspiração para os primeiros cientistas da modernidade: “Johannes Kepler ou Galileu”, por exemplo, “entendiam as verdades matemáticas como verdades incriadas, logo eternas e transcendentais como Deus” (Bourg 1997: 26). Se a modernidade rejeitou a doutrina cristã como explicação suficiente dos fenômenos do mundo, nunca deixou de ter a mitologia judaico-cristã como influência moral e estética.

Um caso ilustrativo desta influência está nas obras de Copérnico e Kepler, que inauguram a astronomia moderna. Como ensina o filósofo francês Alexandre Koyré, é certo que houve um motivo matemático, propriamente científico, que motivou as teses heliocêntricas — “A impossibilidade de explicação física, mecânica, da astronomia ptolemaica, aquele famoso *equante* que introduzira nos céus um movimento não uniforme” —, mas este não foi o único motivo. “Uma das razões — provavelmente a mais profunda — da grande reforma astronômica operada por Copérnico não era absolutamente científica”, diz Koyré:

foi por uma razão de estética, ou de metafísica, por considerações de harmonia. Sendo o Sol a fonte de luz e sendo a luz o que há de mais belo e de melhor no mundo, parecia-lhe, de acordo com a razão que governa o mundo e que o cria, que essa luminária devesse ser colocada no centro do Universo que ela está encarregada de iluminar. [...] Kepler, que verdadeiramente inaugura a astronomia moderna, é ainda mais heliôlatra do que Copérnico. [...] Deus organizou o mundo segundo leis de harmonia matemática. [...] para ele, o Sol representa Deus; é o Deus visível do Universo, símbolo do Deus criador, que se exprime no Universo criado; e é por isso que é preciso que ele esteja no centro. (1966: 86-88)

Distante do mundo ainda bastante medieval de Kepler e Galileu, ou do utopismo de Francis Bacon que via a ciência como algo divino, pois acreditava que o progresso permitiria à humanidade recuperar o Éden e o poder adâmico sobre a natureza (Bourg 1997: 37), Theodor vive na era da

técnica. Isso significa que procura Deus em um mundo desencantado. A sensação é descrita por ele próprio como “a sensação de roubo: alguém ou algo me levou uma parte — parte, continuemos a chamar-lhe assim, espiritual — então o homem normal, o homem saudável, vai à procura do ladrão e do objecto roubado” (Tavares 2004b: 49). Notemos a contradição: ao mesmo tempo que descreve a parte que lhe falta como espiritual, compara o que lhe falta a um objeto. É esta a única possibilidade na era da técnica, no mundo racionalizado e reificado. Na era da técnica, tudo foi transformado em objeto, até mesmo o espírito. Pois, ainda que este não seja um objeto material, é um objeto para o conhecimento, abstrato, uma “coisa” bem delimitada, com características apreensíveis pela razão, sujeita às leis universais da lógica.

Isso decorre, como explica Marcuse, do conteúdo apriorístico da ciência e da técnica que pré-moldam o mundo segundo sua estrutura teleológica: “A atitude ‘correta’ com relação ao instrumento é a maneira tecnológica de considerar [a realidade]”, o *logos* moderno não é mais o *logos* cristão, a palavra de Deus, “o *logos* correto é *tecno-logia*, que projeta e reage a uma *realidade tecnológica*” (1964: 152). Há uma expressão popular inglesa que ajuda a ilustrar esta reflexão: “give a small boy a hammer, and he will find that everything he encounters needs pounding” (Kaplan 1964: 28). Foi esta expressão que inspirou a “lei do instrumento”, de Abraham Kaplan e Abraham Maslow, sobre o viés cognitivo de quem se torna dependente de uma única ferramenta ou metodologia. As possibilidades limitadas da ferramenta (do martelo) de operar enquanto ferramenta (martelar) reduzem as possibilidades de interação com o mundo e, consequentemente, de percepção do mundo.

Assim, Theodor utiliza a única ferramenta que possui, a técnica, para buscar seu Deus ausente. Considerando que não há arcos redentores para as personagens do Reino, eventos que obriguem as personagens a se transformarem e abandonarem suas antigas visões de mundo para abraçar o desconhecido, os resultados admissíveis da busca de Theodor são apenas dois: ou não encontra Deus; ou encontra o Deus possível. E o Deus possível na era da técnica é a própria técnica. Como ensina Luís Mourão, “fascínio e terror são os efeitos do sagrado quando não há nele lugar para um Deus pessoal. O mundo dos romances de Gonçalo M. Tavares, tal como o mundo da nossa contemporaneidade, é um mundo sem Deus, mas não sem sagrado” (2011: 54). Quem assume este lugar do sagrado é a técnica, a máquina. Por isso, uma das “características principais que estruturam estes romances” é a “relação de fascínio e terror com a máquina, ou com a tecnologia em geral” (*ibidem*).

Vejamos outro exemplo. No capítulo XV de *Um Homem: Klaus Klump*, depois de escapar da prisão, refugiar-se na floresta com seus companheiros de resistência e sofrer de uma febre alta, Klaus faz uma longa reflexão sobre a máquina e Deus. Esta reflexão se inicia pela percepção de que os sons mecânicos da guerra moderna constituem algo completamente novo e único na história: “o barulho das balas, das granadas... nada desses sons disformes tem sequer o mínimo de vestígio verbal: não é humano, claramente, esse som. Mas o que o deixava perplexo era que esse som também não era natural” (Tavares 2003a: 65). Para Klaus, o que dava a esta “terceira linguagem” um caráter “místico” e assustador era sua mecanicidade, o fato de esses sons poderem se repetir de modo exato, seu “modo infalível de cópia” ou, para usarmos a expressão de Walter Benjamin, sua reprodutibilidade técnica. Mas, numa inversão do conceito benjaminiano, essa reprodutibilidade concedia a estes sons uma aura divina: “Klaus sentia que naquele som reproduzido milhares de vezes estava o início de uma força que em breve iria conquistar a terra. [...] O som que anunciava um novo Deus” (66).

Um Deus máquina na era da técnica. Eis por que a procura de Theodor por Deus coincide com a busca pela máquina da história. Também é esta a razão de esta busca seguir um roteiro teleológico redentor, pois quando o “‘povo N emissor de sofrimento’ e o mesmo ‘povo N receptor de sofrimento’ estivessem “equilibrados” a história terminaria com todas as dívidas saldadas e todos os créditos compensados, em um “equilíbrio” final capaz de unificar toda a História, ou seja: julgamento final, remissão de toda a culpa, perdão que garante a entrada no paraíso, fim da história/penitência humana na terra. O apocalipse/revelação deste final unificador estaria expresso na fórmula única de Theodor, “uma fórmula numérica, objectiva, humana poderia mesmo dizer, não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos ou de ânimo, uma forma puramente matemática, puramente quantitativa, serena, diria, uma fórmula serena” (Tavares 2004b: 51). Como aponta Pedro Meneses, esta fórmula pura e serena é o próprio Deus da técnica (2012: 92).

A previsibilidade do processo, revelada pelo cálculo, pela técnica é a ambição de Theodor. Apesar de sua pretensa justificativa humanista e messiânica — “Como médico poderia salvar indivíduos [...] mas com o seu projecto, utópico, de perceber o funcionamento da máquina da História, Theodor ansiava poder salvar, e de salvar se tratava [...] ansiava, pois, poder salvar indivíduos que nunca chegaria a conhecer. Como se de facto não quisesse ser médico, mas sim santo (Tavares 2004b: 47-48) —, Theodor busca possuir os atributos divinos da onisciência e da ubiquidade. Diferente de Lenz Buchmann que ambiciona a força da natureza para si, Theodor

almeja o poder de Deus. Do Deus máquina, é preciso frisar, de um Deus teórico, um Deus que coincide com sua teoria. Essa aspiração divina não é exclusiva de Theodor e anima grande parte da modernidade. Daí decorre a ambição de exercer um outro poder divino: o de fazer o mundo.

2.2 A Máquina no lugar do mundo

No final de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, o doutor Lenz Buchmann, acometido por um cancro na cabeça — na cabeça, frise-se — está sozinho num quarto de hospital esperando a morte. Sente vontade de chamar por alguém, mas nenhum nome lhe vem à mente. Lenz não tem ninguém. Só tem a técnica. Sem uma pessoa humana para chamar, é a máquina que chama por ele:

Lenz Buchmann percebeu, então, que os feixes de luz, que ao mesmo tempo o tranquilizavam, o estavam a chamar pelo nome. [...] A luz, essa, não parava de o chamar. [...] Ela tranquilizava e chamava-o.

Depois talvez tenha existido uma pausa e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir. (Tavares 2007: 375.)

Fiat lux. E a luz (elétrica) foi feita. Depois de substituir Deus, a técnica não visa apenas dominar a natureza. Visa, em última instância, substituí-la. Vejamos esta passagem de *Uma Viagem à Índia*, na qual o narrador de Tavares se irrita com a imanência da natureza e imagina uma “máquina literária” que a substitua:

A Natureza é simultânea em todo o lado,
o que por vezes irrita. Seria interessante
uma suspensão; entrar num sítio onde
a natureza não existisse, uma máquina
que excluísse todas as matérias naturais. Uma
máquina literária, talvez
(Tavares 2010a: VI 34)

Uma máquina literária é quase uma tautologia, pois literatura também é técnica, linguagem, *logos*. Uma máquina que exclua toda a natureza. O exercício do domínio técnico sobre o mundo começa motivado pelo desejo de libertar a humanidade da tirania da natureza. Quanto mais este processo avança, mais a natureza é expulsa dos espaços humanos: a casa, a cidade. Do êxodo rural à industrialização, o espaço habitado pela humanidade torna-se cada vez mais artificial, uma “*realidade tecnológica*” para citar novamente Marcuse (1964: 152). A água que bebemos é água

encanada, a paisagem é paisagem urbana, a comida é industrializada, vendida em embalagens plásticas nos supermercados. Seus aromas são “artificiais idênticos ao natural”.

É claro que a representação da máquina em Tavares está circunscrita ao contexto sócio-histórico a que sua obra se reportam. Como aponta Pedro Eiras, Tavares confere espaço de destaque à máquina em sua obra, mas somente a “certo tipo de máquina: Gonçalo M. Tavares não trata de computadores, telemóveis, aceleradores de partículas” (Eiras 2014: 112). Nomeadamente no reino há um “corte epistemológico claro: para efeitos práticos, as máquinas deste universo pertencem à primeira e à segunda revoluções industriais [...] a televisão é, na obra tavariana, a máquina de invenção mais recente” (*ibidem*). Mesmo em *Uma Viagem à Índia*, rara narrativa em que explicitamente se declara uma data — “hoje, / ano de 2003, século XXI” (Tavares 2010a: VII, 54) —, o discurso de Tavares se mantém adstrito a máquinas industriais, ao rádio, ao avião, a máquinas de guerra.

Porém, o fato de suas personagens e narradores não abordarem a realidade tecnológica do presente, não significa que o autor não a aborda. Afinal, é perfeitamente possível usar o passado para falar do presente, sobretudo por meio da paródia e da transcontextualização crítica que problematiza nossa percepção deste passado. De facto, Tavares parece apontar que as catástrofes ambiental e civilizacional que enfrentamos já estavam em curso um século atrás: “Estamos em 2003 e ainda nada de novo debaixo do sol” (*ibidem*: IV, 76); “A realidade acelera. Atravessada pelos homens, / a realidade perde mitos e ganha engenharia. / As construções são já em maior número / que todas as outras espécies animais” (X, 68). Por isso, é legítimo tomarmos a imagem da máquina construída por Tavares como alegoria também do nosso tempo. Trata-se, afinal, da era da técnica; e na era da técnica a máquina não é só um objeto, a máquina é o mundo ou, pelo menos, quer substituí-lo.

Voltemos à casa do senhor Walser, agora não para pensá-la em oposição à floresta, mas para pensá-la em si mesma. Lembremos que a casa é uma “conquista da racionalidade absoluta” o que nos permite pensá-la também como máquina, isto é, como objeto tecno-lógico, produto da engenharia do processo histórico de racionalização da modernidade. Isso faz de Walser, seu idealizador e habitante, o “mais propriamente teórico” senhor do Bairro, como destaca Luís Mourão: “Ele limita-se a habitá-la. Pressupõe-se que a desejou tal e qual, verifica-se que está contente com ela, e é notório que se quer instalar dentro dela como dentro de um sistema fechado

e perfeito. Supostamente, a teoria diz o mundo. Na verdade, pretende substituir-se a ele” (2009: 37).

A casa está “situada a uns bons quilómetros do bairro mais próximo” (Tavares 2006c: 11). Ao mesmo tempo em que disputa espaço com o mundo (a floresta), distancia-se do mundo (o Bairro) e isola-se. Por isso, todas as interações com o exterior precisam ser controladas. Muitos dos problemas estruturais que descobrimos na casa são problemas de vedação, de controle de entrada/saída, uma fissura na parede, uma janela que “não fechava bem”, uma abertura no telhado. Sabemos que há um “único trajecto possível para alcançar a casa de Walser” e que este caminho deve ser defendido dos “avanços silenciosos, mas absolutamente eficazes da floresta” (15). Este distanciamento do mundo é reforçado pelas “grandes expectativas” (19) de Walser, dotadas de carácter contrafático, sustentando-se até o final da narrativa a despeito da tragédia que se abate sobre a casa e seu habitante. Percebemos, também, que a construção desta casa é um antigo e ambicioso projeto de vida – “quantos anos demorou?! Tantos!” (13) — e a expressão aqui não poderia ser outra, pois a casa mostra-se uma extensão do próprio Walser, de sua forma de viver, de sua maneira de ver, explicar e se relacionar com a realidade, possuindo verdadeira ambição cosmomaníaca.

A ambição do projeto casa-mundo da racionalidade absoluta é tamanha que se pretende como uma versão melhorada da própria natureza, a quem tenciona substituir. É o que percebemos quando Walser toma a água da torneira: “Abriu então a torneira e sem utilizar qualquer copo, inclinando como na infância o pescoço, bebeu a mais saborosa água de que se recordava” (21); ou quando admira a perfeição dos rodapés: “E os rodapés, por toda a casa, que perfeitos! Mais: que sentido estético! Que entendimento exacto da maneira como cor e forma se devem misturar como se existissem já assim (os rodapés) na natureza, desde o início” (21). Nas palavras de Luís Mourão: “o suplemento estético é uma imitação da natureza que se confunde com ela e a substitui com vantagem: em vez de cores e formas ligadas ao indomesticável da floresta, temos essas mesmas cores e formas ligadas à racionalidade absoluta de uma casa” (2009: 33).

A técnica que permite dominar a natureza alimenta a ilusão de prescindir da natureza. Pois a técnica pode tudo: construir uma casa no meio da floresta, ou construir uma floresta no meio da cidade, como imagina Martha em *Bucareste-Budapeste. Budapeste-Bucareste*:

Deviam construir uma floresta artificial, no centro de Berlim, para que uma pessoa, quando se quisesse sentir perdida, fosse para lá; em pleno centro de Berlim, da grande civilização, uma floresta: temos tecnologia para

isso ou não? Somos ou não alemães? Eu quero perder-me, senhora! Estou farta de documentos, de palavreado. (2019: 73)

Construir uma floresta artificial. “Temos tecnologia para isso ou não?” A modernidade não quer só controlar a natureza, quer fazer natureza. É esta a tese de Peter Sloterdijk que Tavares examina no *Atlas do Corpo e da Imaginação*:

a Modernidade não se satisfaria com a exclusividade de “fazer a história humana”; “ela não quer fazer apenas história, mas também Natureza.” [...] ela será feita, como uma construção, será remodelada, aperfeiçoada: declives aplanados, montes destruídos, estradas rectas no meio daquilo que antes era incerto e assustador. A contabilidade sucessiva dos quilómetros numa auto-estrada – números como símbolos maiores de uma ordem que os humanos controlam [...] a natureza imprevisível e que não se repete é esmagada pela acção humana, que marca a Natureza rebelde com a exactidão de que só a *polis* é capaz (2013a: 107-108)

O projeto moderno de dominação da natureza torna-se, assim, ainda mais ambicioso. Além de fazer o espaço humano, a humanidade quer fazer o espaço natural. Em *O Senhor Brecht*, lemos:

Projectos

O bosque desenvolvia-se lentamente, como era hábito desde há séculos, quando chegou um homem e apresentou um projecto. Durante três dias deitaram árvores abaixo.

Ao 4º dia repousaram do esforço. Passado um ano veio outro homem, olhou para o que agora era uma planície, e disse:

— Faltam aqui árvores. Nos três dias seguintes plantaram árvores.

Ao 4º dia repousaram do esforço. Ao fim de doze anos o bosque estava outra vez composto. Chegou, então, outro homem. (2004d: 22)

A natureza precisa de intervenção, ordem, planeamento. A natureza incomoda, a máquina soluciona. Mas é preciso notar a pista deixada pelo senhor Brecht quanto ao elemento social deste processo histórico, elemento do qual não podemos esquecer: “chegou um homem e apresentou um projeto”. Há alguém que projeta, que decide, que pilota a máquina. Há um sujeito-histórico que implementa o projeto da modernidade. Voltamos ao *Atlas*:

Quem faz a chuva? Quem faz o Sol ou o frio? Estas perguntas – de um certo ponto de vista, ridículas e, de um outro, essenciais – foram repetidas ao longo dos séculos; e a certa altura, o Homem terá perguntado a si mesmo – depois de sucessivos falhanços na identificação do autor da Natureza e dos seus actos – por que não eu? (2013a: 108)

“Por que não eu?” Pode bem ser uma das questões que motiva a busca por poder dos doutores do Reino. Ou talvez esta questão nem se coloque a Theodore Busbeck e Lenz Buchmann, pois ambos pensam: “sim, eu. Sempre eu, necessariamente eu”, visto que os dois exibem traços de megalomania e psicopatia. Por outro lado, a psicologização das personagens de Tavares pode não seja a abordagem mais adequada para compreendê-las. Lembremos a máquina literária que o narrador de *Uma Viagem à Índia* imagina, e que pretende substituir o mundo. Talvez as personagens de Tavares sejam isso, engrenagens de sua máquina literária e, neste sentido, sofram de um “excesso de coerência” relativamente ao projeto técnico-literário que constituem.

Se seguirmos esta hipótese, podemos conjecturar que a convicção cega dos doutores do Reino, Lenz e Theodor, é outro exemplo da teoria que tenta se sobrepor à realidade. Embora ambos acreditem ser pessoas práticas e realistas, embora Theodor seja obcecado por estudar fatos e realizar cálculos, e Lenz acredite enxergar o mundo com a clareza absoluta que apenas sua força permite, a verdade é que os dois se perdem em suas próprias ilusões egóicas e narcísicas. Não são capazes de viver o amor, nem o luto. Há sempre algo mais importante, mais sério a tratar do que a realidade que se apresenta a estas personagens, principalmente quando a realidade envolve emoções, afetos, relações humanas. Sempre aparecem questões técnicas, teóricas ou práticas, que se interpõem entre essas personagens e suas possibilidades de amadurecimento emocional, questões técnicas relacionadas a suas carreiras, a seus projetos de poder.

Por isso, parece que estas personagens, assim como os senhores do Bairro, sofrem de “excesso de coerência” com suas teorias e visões de mundo. E talvez por isso eles (e às vezes o narrador) repitam tão incessantemente suas verdades na forma de axiomas, máximas, postulados. No caso dos habitantes do Bairro, esse excesso forma uma caricatura cômica. No Reino, as caricaturas são trágicas e, devido à escrita realista (no sentido mimético, não fantástica), menos evidentes. O leitor espera que as personagens se comportem realisticamente, isto é, como seres humanos. E seres humanos reais nunca são totalmente coerentes. Por isso, o leitor mantém a esperança ingênua de ainda vislumbrar algum resquício de humanidade nestas personagens cruéis. Claro que Lenz Buchmann é um homem frio e sedento por poder. Sabemos que teve um pai militar

autoritário que o submeteu a verdadeiras torturas psicológicas. Sabemos que a existência de seu irmão doente é uma ofensa à sua ideia moral de força. Mas Lenz não será capaz de nenhum gesto de carinho? De amor? Nenhum arrependimento redentor, nenhum gesto de bondade ou de auto-sacrifício pelo próximo? Não. Nem mesmo quando recebe o pedido de uma paciente em estado terminal para colocar uma carta no correio endereçada a seus filhos (o que ele não faz):

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

Lenz agarra na carta e rasga-a, uma vez, duas, três vezes: a carta está destruída (Tavares 2007: 76)

Quando perde o controle no sexo, revela-se ainda mais cruel, capaz de matar a própria esposa. Quando chora após perder o pai e o irmão, o episódio é classificado como “uma pequena fraqueza de Lenz Buchmann”. De modo semelhante, sabemos que Theodor Busbeck acredita realizar uma tarefa messiânica, que, segundo sua crença, seus atos não são impiedosos, muito pelo contrário, são todos justificáveis em prol de um bem maior. Mas não é capaz de nenhuma ação verdadeiramente altruísta? Não. Os dois doutores substituem suas humanidades por suas teorias. Assim, seu excesso de coerência torna-os como que pré-programados, previsíveis, impassíveis. Maquinais.

O eu, detentor da técnica, tem a ilusão de estar no controle. Mas uma máquina que substitui o mundo, que contém tudo em si, é também uma prisão. Voltemos mais uma vez à casa do senhor Walser. Mais que uma habitação, sua casa é todo o seu universo e, neste sentido, todas as suas possibilidades, o que também significa os seus limites, sua clausura. A casa perfeita é um sistema fechado, e qualquer conexão não controlada com o exterior é percebida como ameaça, como disrupção do sistema. Esta estrutura de controle radical nos remete ao conceito de instituição total que Erving Goffman desenvolve ao estudar manicômios, conventos e prisões:

Toda instituição conquista parte do tempo e do interesse de seus participantes e lhes dá algo de um mundo; em resumo, toda instituição tem tendências de ‘fechamento’. Quando resenhamos as diferentes instituições de nossa sociedade ocidental, verificamos que algumas são muito mais ‘fechadas’ do que outras. Seu ‘fechamento’ ou seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes

altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos. A tais estabelecimentos dou o nome de instituições totais (1961:16)

Segundo Goffman, tais instituições funcionam em regime de internação, onde se vive em tempo integral, servindo o estabelecimento como local de residência, trabalho, lazer. É esta a dinâmica que Walser pretende estabelecer, pois, embora mantenha a expectativa de que tudo o que lhe interessa venha do Bairro à sua casa (o jornal, visitas, uma companheira), ele deseja jamais sair.

Ao analisar estas mesmas instituições, Foucault propõe que extrapolemos a problemática para além dos prédios que as constituem fisicamente. Coloca a questão em termos de processos de assujeitamento, dispositivos de poder, mecanismos de normatização que estão, ao mesmo tempo, dentro e fora das instituições: “Esta forma-prisão é muito mais que uma forma arquitetural, é uma forma social. [...] Tal foi o ponto de minha proposta: a prisão como forma social, isto é, como forma segundo a qual o poder se exerce no interior de uma sociedade” (1975: 230). Sob esta perspectiva, vemos como a forma-prisão da casa de Walser se estende para muito além de suas paredes, tornando-se um agente produtor de subjetividade, determinando todos os aspectos da vida prática e mental de seu ocupante, incluindo seu comportamento, suas interações sociais e seu discurso, cuja estrutura reproduz e se confunde com a estrutura da instituição total: “Quanto tempo demorou a escrever aquela carta? Muito. Cada palavra no seu sítio, escrita cada letra como se da sua forma dependesse a própria estrutura da casa, as suas fundações. Que concentração, a de Walser!” (Tavares 2006c: 22).

Assim, a partir do momento em que o sistema técnico-capitalista burguês torna-se hegemônico, torna-se totalitário. Assume um padrão de autoconservação e expulsa toda a diferença de si, excluindo tudo o que não serve para confirmar a si próprio. Soma-se a isso o fato de que a dominação assume cada vez mais a forma de um processo técnico. Daí decorre que mesmo os dirigentes do aparato foram escolhidos pelo aparato, moldados pelo aparato e devem o seu poder ao aparato de controle social. Por isso, “o poder político se afirma através de seus poderes sobre o processo mecânico e sobre a organização técnica do aparato”, de modo que o poder “só se pode manter e garantir quando mobiliza, organiza e explora com êxito a produtividade técnica, científica e mecânica à disposição da civilização industrial. E esta produtividade mobiliza a sociedade em seu todo, acima e além de quaisquer interesses individuais ou grupais” (Marcuse 1964: 25). A máquina, dessa forma, “gira sozinha”, pois não pode parar de funcionar. Se parar, todo o sistema colapsa.

Em decorrência desta necessidade permanente de mobilização do todo social, da natureza, dos corpos e mentes, a lógica totalitária do sistema acaba internalizada, e seus processos de autopreservação são introjetados e “ossificados em reações quase mecânicas” (*ibidem*: 31). Por isso,

O pânico meridiano com que os homens de repente se deram conta da natureza como totalidade encontrou sua correspondência no pânico que hoje está pronto a irromper a qualquer instante: os homens aguardam que este mundo sem saída seja incendiado por uma totalidade que eles próprios constituem e sobre a qual nada podem (Adorno 1947: 16)

Dessa forma, esta totalidade que a própria sociedade constitui ganha autonomia relativamente aos próprios indivíduos. Em outras palavras, a criatura se rebela contra o criador e a máquina assume o controle.

2.3 A Máquina toma o controle

A segunda parte de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* se inicia com um capítulo intitulado “Acordar no meio de máquinas e ficar agradecido”:

Rodeado de tubos que à primeira vista e à primeira sensação parecem partir do interior de si mesmo e não vir de fora, envolvido ainda por diversos outros apetrechos mecânicos, com luzes vermelhas e verdes que assinalam estados que num primeiro olhar ninguém poderia interpretar com rigor, Lenz Buchmann acorda, meio estremunhado, na cama do hospital, várias horas depois da operação à cabeça (Tavares 2007: 259)

Após padecer de um cancro na cabeça (um ataque súbito da natureza contra o racional Lenz), o doutor Buchmann acorda no hospital, espaço que pouco tempo antes controlava, na condição vulnerável de um paciente recém operado. O título do capítulo é carregado de ironia e aponta uma mudança significativa na hierarquia de forças: as máquinas, antes instrumentos dominados pelo médico detentor da técnica, assumem a posição superior sobre Lenz: agora, são elas que lhe garantem a vida, que o controlam desde o seu interior, que o dominam. A ironia desta cena é reforçada pela imagem final do romance na qual Lenz, no seu leito de morte, atende ao chamado da luz da televisão. Estas cenas ilustram bem como, num universo cada vez mais tecnológico, a humanidade, ainda que criadora e detentora formal da técnica, acaba cada vez mais sujeita à própria técnica. Olhemos, mais uma vez, para a casa do senhor Walser:

E Walser afastou-se da frente da porta para o homem entrar e seguiu-o até a janela que o próprio homem indicou (2006c: 30)

Não vão cortar a luz, pois não? — perguntou, sorrindo, mas com evidente receio da resposta, Walser. Ninguém respondeu. (32-33)

De facto, parecia-lhe à primeira vista despropositado, sendo um leigo, é certo, o derrube de uma parede [...] — Era mesmo necessário? — Perguntou Walser [...] — Não, não... — respondeu um dos homens. — assim fica melhor, facilita a passagem (35)

Tentando controlar uma certa vergonha, Walser aproximou-se de um homem que ressoava a poucos metros de si — quem era? Não se lembrava daquela cara! (41)

Os homens que entram na casa de Walser para fazer os reparos “necessários” aparecem sem que Walser os tenha mandado chamar e sem aviso prévio. São descritos como profissionais, e agem com a confiança de profissionais experientes, certamente detentores do “sentido técnico especializado de que só a grande civilização é capaz” (13). Walser, por sua vez, “não percebia qual a função de cada coisa” e “nada percebia do que se estava a passar” (27). O senhor da casa torna-se um “leigo” em sua própria morada, e fica impotente frente aos especialistas que agem à sua revelia. Com o progredir das intervenções, as ações dos especialistas deixam de se pautar apenas pela necessidade e por critérios técnicos e passam a incluir decisões, digamos, pessoais, que afetam o próprio projeto da casa (como no caso da derrubada da parede). Por fim, Walser perde-se dentro da própria casa que se transforma num labirinto de obras, peças e trabalhos, e termina sem reconhecer nem o espaço nem as pessoas que lá estão. Assim como a casa, estes especialistas são manifestações da racionalidade absoluta, a verdadeira autora e detentora da casa. E se a casa do senhor Walser é uma alegoria para o mundo na era da técnica, Walser e Lenz equiparam-se no sentido de serem dois detentores da técnica que sucumbem a uma posição de sujeição referente à mesma técnica de que supunham ser detentores.

Terceiro exemplo. Retomemos a reflexão de *Um Homem: Klaus Klump* sobre a máquina e Deus. Klaus chega à conclusão de que os sons das máquinas são uma terceira linguagem, nem natural nem humana, fato que interpreta como a chegada de uma nova força no mundo. O que torna esta terceira linguagem tão distinta, segundo Klaus, é sua capacidade de repetição exata:

E a máquina, a pequena máquina, ao repetir: parava; e, ao exibir uma cópia da sua frase anterior, exibia uma autonomia em relação ao mundo: uma autonomia de tempo, um tempo para além do mundo, tempo autônomo, revelador de uma força perfeita. Uma força que nem a natureza nem os homens — a parte mais inteligente da natureza — haviam conseguido (2003a: 66)

Esta autonomia da máquina em relação ao mundo, em relação ao tempo e, talvez mais importante, em relação a seu criador, a humanidade, é o que torna esta “nova força” tão ameaçadora. Se o “primeiro medo” da humanidade era um ataque surpresa da natureza, agora este medo se estende à máquina, pois tanto a autonomia da natureza quanto a autonomia da máquina são percebidas como algo que assusta.

Em termos textuais, Tavares representa esta situação criando paralelismos entre as descrições da atitude de suas personagens em relação à natureza e em relação à máquina. O melhor exemplo é provavelmente *A Máquina de Joseph Walser*. Walser (o habitante do Reino, não o do Bairro) trabalha numa fábrica localizada numa cidade de um país em guerra. A impotência e a alienação de Joseph Walser são dadas à partida: subalterno em relação a seu chefe, ignorante em relação à situação política de seu país, Walser tem em seu trabalho todo o seu mundo, e em sua máquina todos os seus afetos. É retratado como um homem sem poder, fraco e sem controle, fato reforçado em sua relação com o jogo de dados que serve de passatempo para ele e seus companheiros de trabalho:

Os dados na mão simplificavam o mundo. Reduzida a seis números, a vida instalava-se em cada dado, como se este fosse, não apenas um objeto pertencente a um jogo de sorte, mas o material concreto capaz de chegar à fórmula de explicação das forças que existem na terra. [...] Evaporava-se a tensão que resulta da existência de um número de possibilidades infinitas [...] E o que dava prazer a Joseph Walser era precisamente a sensação de que ali, finalmente, havia limites. (2004a: 97-98)

Na descrição do jogo percebemos o espaço lúdico como simplificação das dinâmicas da vida, um mundo onde as regras e as possibilidades são claras e, por isso, é possível exercer algum controle — “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” (99). Porém, se Walser tem consciência de alguma coisa é de sua impotência em relação a tudo o que o rodeia: “Porque era evidente que até os próprios dados do jogo manifestavam mais força que os jogadores” (98). Esta consciência também se dá em relação à máquina que opera na fábrica, a “sua” máquina.

Nunca chegamos a perceber a totalidade desta máquina, que processos ela executa e o que é, afinal, produzido na fábrica. Mas sabemos, com pormenor, como é a relação de Walser com sua máquina, os gestos que ele precisa executar com exatidão para operá-la, seu grau de atenção, sua admiração pela máquina — admiração que mistura amor e temor:

Trabalhava então nessa máquina com uma concentração constante já que muito cedo havia percebido isto: se com uma falha sua a máquina, no limite, o poderia matar, ele, o cidadão Joseph Walser, em tempo de paz, em tempo calmissimo, onde os domingos eram festejados por crianças indolentes nos parques, ele, Joseph

Walser, estava afinal em guerra, pois tinha um amigo perigoso à sua frente; e esse amigo volátil, esse amigo era a máquina, amigo potencialmente inimigo, e inimigo mortal (94)

Como podemos perceber já neste trecho, a máquina de Joseph Walser é descrita como uma criatura autônoma e até mesmo sentiente. A máquina tem humores, intenções, vontade. Sua relação com Walser é tensa, da mesma tensão que a observada entre outras personagens de Tavares e a natureza (como Lenz Buchmann e Bloom):

salvava-o essa máquina de porventura ser um vagabundo, [...] mas salvando-o dia após dia essa máquina ameaçava-o também constantemente, sem qualquer pausa. Uma falha na máquina que o salvava monotonamente, poderia de um momento para o outro acabar-lhe com a vida [...] Estava, pois, Joseph Walser, constantemente em frente ao inimigo; mas sendo eficaz, manifestando permanentemente a sua atenção exata, Joseph conseguia, dia após dia, ano após ano, manter esse inimigo a uma distância tal que acabava por o considerar, afinal, um amigo. (95)

A máquina é a fonte de sustento material de Walser, salva-o por garantir-lhe um trabalho, sua subsistência, e seu lugar numa sociedade capitalista onde a desocupação é uma anomalia punível com a prisão ou a morte. Ao mesmo tempo, tem o poder de o destruir, de acabar com sua vida. Esta relação ambígua de amigo-inimigo é análoga à relação da humanidade com a natureza, da qual a humanidade depende para obter os recursos de sua sobrevivência, mas cujo poder de destruição continua a temer, mesmo com todos os avanços da técnica. Esta ambiguidade é projetada como ânimo, temperamento ou sentimento tanto da natureza quanto da máquina: “Joseph Walser amava a sua máquina, mas sabia que esta o odiava, a ele, humano” (*ibidem*).

No universo de Tavares, onde a lei hobbesiana do ódio é a única verdade constante, o temperamento da máquina e da natureza tende à hostilidade. O amor de Walser, neste caso, é claramente o amor do escravo por seu mestre — “Companheiros de escravidão”, diz Walser a Claire, que também trabalha numa fábrica com as mesmas máquinas (152). A hierarquia de poder é clara, como atestado pelo próprio narrador:

Eram para ele claras as hierarquias das duas existências: a máquina era de uma hierarquia superior: poderia salvá-lo ou destruí-lo; [...] Joseph Walser nunca percebia melhor o seu papel de empregado, a sua existência subserviente em relação ao exterior, do que em frente à máquina, em plena execução do seu ofício. A subserviência que se poderia notar nele face ao encarregado Klover era perfeitamente insignificante quando

comparada com a que exibia no seu trabalho, encostado à máquina, abraçando-a ou combatendo-a (de acordo com o ponto de vista). Nunca o exterior o dominava tanto, nunca a sua energia se dirigia para fora como nessa situação. (95)

Esta hierarquia de poder somada ao ódio da máquina transformam-se, mais uma vez, em violência potencial, transportando para a relação da humanidade com a máquina a mesma tensão da relação com a natureza. Walser descreve que a máquina “não o largava de vista; a máquina observava-o constantemente, à procura de uma falha, à espera de uma falha. [...] Joseph Walser sentia-se, de facto, observado por ela, pela sua máquina” (*ibidem*).

No caso de Joseph Walser esta ameaça de violência concretiza-se num ataque da máquina que decepa o seu dedo: “Estavam apenas quatro dedos pousados sobre o tampo da mesa. Tinham-lhe amputado o dedo indicador” (127). Mesmo atribuindo toda autonomia e vontade própria à máquina, Walser culpa-se pelo acidente, em mais uma demonstração do grau de alienação a que o trabalhador no capitalismo industrial se encontra sujeito: “Em primeiro lugar, havia uma sensação de culpa. Era ele que a tinha abandonado; ou dito de outra forma: ele falhara, já não se encontrava em condições para corresponder às exigências. Ao perder um dedo traíra a máquina” (135).

O acidente, o ataque da máquina da fábrica contra Walser, confere um carácter premonitório e de ironia trágica ao discurso que seu chefe, Klobner Muller, havia proferido a Walser tempos antes, para tranquilizá-lo sobre as notícias de que a guerra chegara à cidade:

As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão. As diferentes gerações mecânicas, a sua História, Walser: progridem. Tal como as nossas ideias. Mas as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não. As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual (91)

E, um pouco depois, acrescenta: “Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser” (92). Temos que discordar, entretanto, do comentário de Klobner sobre as ideias. Pois, como vimos, as ideias na era da técnica são também ideias técnicas, são também parte do mecanismo de dominação da natureza que se volta contra a humanidade. Gonçalo M. Tavares corrobora esta observação em outros de seus escritos. Em *A Perna Esquerda de Paris* seguido de *Rolland Barthes e Robert Musil*, lemos: “Não é a Natureza que não tem pensamento. É o

pensamento que não tem Natureza. O pensamento é algo artificial, inventado pelo Homem; é como uma máquina. Uma coisa que, antes do Homem, não existia no Mundo. Antes de inventar a roda os Homens inventaram o pensamento” (2004e: 25). Assim, no contexto da modernidade, o pensamento-máquina faz parte da “metamorfose que transformou o mundo em indústria” (Adorno & Horkheimer 1947: 20). Este processo envolve “a auto-alienação dos indivíduos, que têm que se formar no corpo e na alma segundo a aparelhagem técnica” (16-17), pois, neste cenário em que a máquina sai de controle, “para os dirigentes, a forma astuciosa da autoconservação é a luta pelo poder fascista e, para os indivíduos, é a adaptação a qualquer preço à injustiça” (44).

É esta autoconservação adaptativa e resignada que vemos em Joseph Walser. Pensando ainda na máquina como sinédoque de todo o sistema que rege a era da técnica, há outra maneira de Walser se relacionar com a máquina que merece atenção. Pois, como ficamos a saber logo nos primeiros parágrafos do romance, Walser tem uma coleção. É uma coleção secreta, particular, estranha, que Walser não compartilha nem com sua esposa. “Ele tinha perfeitamente a consciência de que a sua coleção, mais do que inútil, era absurda. Nunca falava sobre ela” (Tavares 2004a:127). Como vimos a descobrir, é uma coleção de peças metálicas:

Joseph Walser estava em frente à sua coleção. Sentiu-se reconfortado: tudo no seu sítio. Inúmeras peças metálicas encontravam-se distribuídas de modo ordenado por mais de cinquenta prateleiras. E havia etiquetas coladas na base de cada uma, com números identificativos. Na mesa, mesmo em frente à porta do quarto, estava pousado um caderno de capa preta e ao seu lado uma régua de cor cinzenta e brilhante. (126)

À maneira de um colecionador de borboletas raras, Walser mantém um insetário de peças metálicas. Quando a máquina ganha autonomia em relação à vontade humana, ela se torna uma nova natureza para a humanidade. Parte desta autonomia advém da crescente complexidade técnica de seus mecanismos, o que faz com que o indivíduo deixe de compreender o seu todo — assim como não compreende o todo da natureza. Uma hipótese para o comportamento de Walser é que ele tenha desenvolvido com a máquina a mesma atitude obsessiva e neurótica de hiper-racionalização que a humanidade desenvolveu em relação a natureza: “A coleção tornara-se uma obsessão tal que, mal Walser via uma peça metálica com as condições exigidas, não desligava a sua atenção, que se poderia designar como predadora (atenção predadora, de caça)” (221). Por mais paradoxal que seja, uma vez que a máquina é fruto da razão instrumental, a razão continua a ser a única maneira de a humanidade moderna se relacionar com o mundo e tentar percebê-lo.

Possivelmente por isso, Walser se comporta em relação à máquina como um cientista a investigar a biologia das máquinas, a taxonomia das máquinas. É esta a tentativa de Walser de (re)dominar a máquina por meio da técnica, por meio da razão mecanicista:

Joseph Walser tinha sido um homem educado intelectualmente para a racionalidade absoluta [...] Sabia bem que era a Razão que o protegia, que o permitia defender-se, tanto mais quanto a desordem provocada pela guerra, pela entrada dos militares e pelos atentados, se tornava, a cada dia, um foco de perigo crescente e generalizado: nenhuma coisa individual estava fora desse distúrbio excessivo que havia ocupado a cidade.” (222)

A máquina, mais uma vez, pode ser lida como metáfora deste novo elemento disruptivo que assola a cidade, esta nova ameaça autônoma que assusta. E a racionalidade da coleção de Joseph Walser, assim como a casa do senhor Walser, serve de refúgio seguro contra a entropia do mundo, entropia representada pela floresta no caso do Walser do Bairro, pela máquina e pela guerra no caso do Walser do Reino. Entretanto, este refúgio, como vimos, torna-se uma prisão administrada pela própria “racionalidade absoluta” que a construiu. Neste cenário aterrador, a humanidade encontra-se aprisionada, paralisada, enquanto a máquina está à solta:

e fomos nós que o colocámos no mundo: o resto que sobra dos movimentos do progresso é o que constrói um novo Perigo, um monstro para o qual não temos desenho ou descrição verbal credível. Muitas das catástrofes surpreendentes surgem daí, desse movimento que teve origem no movimento humano, mas que rapidamente se afastou da cidade para mergulhar na floresta profunda que continua a assustar. (2013a: 110-111)

III

Conclusão

O Humano entre a Natureza e a Máquina

O relâmpago
aprendeu sons
com a guerra
(Tavares 2023: 79)

Se vencermos os tanques, depois viramo-nos para a natureza e disparamos
(2003a: 42)

Ao examinar a obra de Gonçalo M. Tavares a partir de uma perspectiva ecocrítica, notamos a recorrência de dois temas incontornáveis: a natureza e a máquina. Na tentativa de perceber a relação destes elementos com o elemento humano, recorreremos a uma análise dos contextos sócio-históricos que Tavares parodia e transcontextualiza em seus escritos. Por meio desta análise, realizada com apoio dos teóricos da Escola de Frankfurt, identificamos que o projeto de dominação moderno se desdobrou no domínio técnico da natureza, por um lado, e na criação da máquina, por outro. Porém, o que a obra de Tavares revela é que este projeto falhou duplamente. Não foi capaz de dominar por completo a natureza. E perdeu o controle sobre a máquina. Neste cenário, a autonomia da natureza e da máquina relativamente à vontade humana é retratada por Tavares como uma ameaça existencial e física às suas personagens.

Esta ameaça, porém, inscreve-se no jogo de forças que informa as regras subjacentes da obra tavariana. Por isso, quando a natureza aparece representada como animal, sua capacidade de ameaça dependerá de sua força relativa às personagens humanas. Um inseto será esmagado, um tigre devorará quem estiver a seu alcance. Já quando a natureza aparece representada como floresta, seu potencial ameaçador dependerá de sua proximidade, densidade e capacidade de “infiltração” na casa ou na cidade, seus opostos. Em todos os casos, sempre existe tensão, como hostilidade latente ou como ataque direto.

A mesma dinâmica pode ser observada com a máquina. Quando é objeto mecânico, habilidade técnica ou razão teórica a serviço dos senhores do Bairro ou dos doutores do Reino,

comporta-se como uma arma, perigosa sim, mas apontada na direção inimiga. Porém, basta uma personagem fraca, ou um momento de fraqueza de uma personagem forte para que a máquina se rebele e aponte a arma contra a humanidade.

Assim, na obra de Gonçalo M. Tavares, o humano se vê ameaçado pelas duas forças que possuem autonomia em relação ao seu domínio técnico, a natureza que o precede, e a máquina que fugiu a seu controle. O que vale destacar ainda é que Tavares não apresenta uma resolução deste conflito. A guerra não está ganha por nenhuma das partes e seu desfecho, embora nunca seja animador, não está determinado. Pois não há um discurso de terror tecnofóbico em que a humanidade fosse completamente subjugada pelas máquinas e a tecnologia demonizada; também não há cenário pós-apocalíptico em que toda a tecnologia desaparecesse e a humanidade retornasse a viver como na pré-história, vasculhando pilhas de destroços da civilização, totalmente sujeita ao clima e outras ameaças da natureza. Igualmente, não há resolução do conflito pela paz: não há o horizonte de uma tecno-utopia verde em que tecnologia e mãe natureza se fundissem de forma harmoniosa para agraciar a humanidade com um Éden futurista. E este é talvez o maior trunfo de Tavares — a manutenção da tensão, a manutenção do conflito:

Estamos em Paris e seis humanos passeiam.

Bloom encontra um prego no chão do bosque.

As mulheres riem-se da descoberta,

mas Anish e Jean M ficam apreensivos.

Quem andarà a falsificar as ligações entre os elementos? — perguntam-se.

É que encontrar tal coisa num bosque assusta.

(Tavares 2010a: X, 88-89)

A manutenção da tensão pode ser criativa, pois exige um estado de alerta, um estado de atenção e reflexão crítica. Não sabemos o que vai acontecer e as fronteiras não estão definidas. Nesta guerra, a natureza é às vezes descrita como máquina, a máquina como natureza. O Humano é por vezes descrito como senhor da razão e da técnica, outras como peça alienada da grande máquina que a todos domina, ainda outras como bárbaro e sujeito a seus instintos mais animais.

Dessa forma, Tavares estabelece um “hibridismo em conflito”. Não uma fusão, mas uma dança perigosa, um movimento que não permite ao leitor se acomodar em nenhuma resposta. Este movimento inacabado é, talvez, o que permite à obra de Tavares dialogar tão profundamente com

a experiência contemporânea, apesar de se referir tantas vezes ao século passado. Pois este conflito humanidade-natureza-máquina ainda não está resolvido em 2023. A guerra não acabou e, enquanto ela dura, podemos nos questionar sobre quais os caminhos e estratégias possíveis.

Muitos ecocríticos veem a literatura como aliada na promoção de uma consciência crítica sobre as urgentes questões ambientais que enfrentamos. A um só tempo, conservar a memória dos erros do passado e manter a imaginação viva sobre o futuro, não necessariamente em paz, mas viva, engajada, alerta, sem cair em utopias, negacionismos ou fatalismos paralisantes – não seria esta a contribuição possível da literatura num contexto de crise climática e civilizacional?

BIBLIOGRAFIA

1. ATIVA

- TAVARES, Gonçalo M. (2002), *O Senhor Valéry*; ed. ut.: 4ª, Lisboa, Caminho, 2008.
- _____ (2003a), *Um Homem Klaus Klump*; ed. ut.: 5ª, Lisboa, Caminho, 2011.
- _____ (2003b), *O Senhor Henri*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004a), *A Máquina de Joseph Walser*; ed. ut.: 2ª, Lisboa, Caminho, 2006.
- _____ (2004b), *Jerusalém*; ed. ut.: 3ª, Lisboa, Caminho, 2005.
- _____ (2004c), *O Senhor Juarroz*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004d), *O Senhor Brecht*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2004e), *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2005), *O Senhor Calvino*; ed. ut.: 2ª, Lisboa, Caminho, 2006.
- _____ (2006a), *Breves Notas sobre a Ciência*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2006b), *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2006c), *O Senhor Walser e a Floresta*, Lisboa, Relógio d'Água, 2018.
- _____ (2006d), *Arquitectura, Natureza e Amor*, Porto, Dafne Editora.
- _____ (2007), *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, Lisboa, Caminho.
- _____ (2009), *Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder, Zambrano)*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2010a), *Uma Viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*, Lisboa, Leya, 2010.
- _____ (2010b), *Matteo Perdeu o Emprego*, Porto, Porto Editora.
- _____ (2010c), *O Senhor Eliot e as Conferências*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Caminho, 2011.
- _____ (2010d), “O romance ensina a cair”, entrevista concedida a Pedro Mexia, *Ípsilon*, Lisboa, Público: 28-31.

- _____(2013a), *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho.
- _____(2013b), *Animalescos*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____(2014), *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, Lisboa, Caminho.
- _____(2017), *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado*, Lisboa, Bertrand.
- _____(2018a), *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____(2018b), *Cinco Meninos, Cinco Ratos*, Lisboa, Bertrand.
- _____(2019), *Bucareste-Budapeste. Budapeste-Bucareste*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____(2020), *O Osso do Meio*, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____(2022), *O Diabo*, Lisboa, Bertrand.
- _____(2023), *Tempestade e Motor (100 Haikus)*, Lisboa, Relógio d'Água.

2. PASSIVA

- EIRAS, Pedro (2006), *A Moral do Vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Lisboa, Caminho.
- _____(2014), “Notas para a Moral do Vento, 2”, in *Platão no Rolls-Royce*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Afrontamento: 101-137.
- LOURENÇO, Eduardo (2010), “Uma viagem no coração do caos”, in *Uma Viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*, Lisboa, Leya: 9-21.
- MENESES, Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses (2012), *A Natureza não Reza. Sobre a tetralogia de Gonçalo M. Tavares*, tese de mestrado em Mediação Cultural e Literária da Universidade do Minho, Braga; <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/24020> (acesso em 10/8/2023)
- _____(2017), *Um Valoroso Lugar Incerto. A cartografia do humano em Uma Viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares*, tese de doutoramento em Ciências da Literatura apresentada à Universidade do Minho, Braga; <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/54992> (acesso em 5/2/2023).
- MEXIA, Pedro (2010a), “Anti-Camões”, *Público, Cultura-Ípsilon*; www.publico.pt/2010/10/20/culturaipsilon/critica/anticamoes-1656730 (acesso em 5/2/2023).

- _____(2010b), “O romance ensina a cair”, *Público* (Cultura-Ípsilon); www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair268246 (acesso em 5/2/2023).
- MONCHIQUE, Eurico (2005), “Gonçalo M. Tavares ganha prémio Saramago”, *Público* (Cultura-Ípsilon); www.publico.pt/2005/10/09/jornal/goncalo-m--tavares-ganha-premio-saramago-42814 (acesso em 19/3/2023).
- MOURÃO, Luís (2007), “O Senhor Walser # 11 Fenda Traquinice Mal”, in *Manchas*; <http://blogmanchas.blogspot.com/2007/01/o-senhor-walser-11-fenda-traquinice-mal.html> (acesso em 9/2/2023).
- _____(2008), “Gonçalo M. Tavares. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*”, *Colóquio Letras / Recensões Críticas*; <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/news?i=16> (acesso em 7/6/2023).
- _____(2009), “Expectativas e decepção ou na casa do Senhor Walser”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 26-43; <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/211> (acesso em 9/2/2023).
- _____(2009), “De fora para dentro e outra vez para fora. Operações paratextuais no bairro de Gonçalo M. Tavares”, *Românica*, nº 18, Lisboa, Universidade de Lisboa.
- _____(2011), “O romance reflexão em Gonçalo M. Tavares”, *Diacrítica. Dossier literatura e religião*, nº 25/3, Vila Nova de Famalicão, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho / Edições Húmus: 46-63; https://cehum.elach.uminho.pt/cehum/static/publications/diacritica_25-3.pdf (acesso em 17/8/2023)

3. GERAL

- ADORNO, Theodor & Max Horkheimer (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*; ed. ut.: *Dialética do Esclarecimento*, trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES (s/d), *Περὶ ποιητικῆς*; ed. ut.: *Poética*, trad. Ana Maria Valente, 6ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

- _____(s/d), *Πολιτικά*; ed. ut.: *Política*, trad. António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, Lisboa, Vega, 1998.
- BENJAMIN, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; ed. ut.: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, vol. I, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987: 165.
- _____(1940), *Über den Begriff der Geschichte*; ed. ut.: “Sobre o conceito de História”, *ibidem*: 222.
- BOURG, Dominique (1997), *Nature et Technique*; ed. ut.: *Natureza e Técnica. Ensaio sobre a ideia de progresso*, Lisboa, Instituto Piaget, 1998.
- CAMÕES, Luís de (1572), *Os Lusíadas*; ed. ut.: ed. A. J. Costa Pimpão, Lisboa, ICLP, 1989.
- CARSON, Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 2002.
- CAVARERO, Adriana (2003), *A Più Voci. Per una filosofia dell'espressione vocale*; ed. ut.: *For more than One Voice. Toward a philosophy of vocal expression*, trad. Paul A. Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- DERRIDA, Jacques (2006), *L'Animal que donc je suis*; ed. ut.: *O Animal que logo Sou*, São Paulo, Editora Unesp, 2002.
- DESCARTES, René (1637), *Discours de la Méthode pour Bien Conduire sa Raison, et Chercher la Vérité dans les Sciences*; ed. ut.: “Discurso do Método”, in *Os Pensadores. Descartes*, trad. Jacob Guinsburg e Bento Prado Júnior, São Paulo, Abril, 1973: 33-81.
- EAGLETON, Terry (1983), *Literary Theory. An introduction*, ed. ut.: 2ª ed., Oxford, Blackwell Publishing, 1996.
- _____(2000), *The Idea of Culture*, New Jersey, Wiley-Blackwell.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et Punir Naissance de la Prison*; ed. ut.: *Vigiar e Punir. Nascimento da prisão*, trad. Raquel Ramalhete, 20ª ed., Petrópolis, Vozes, 1999.
- GARRARD, Greg (2004), *Ecocriticism*; ed. ut.: *Ecocrítica*, trad. Vera Ribeiro, Brasília, Editora UnB, 2006.
- GOFFMAN, Ervin (1961), *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*; ed. ut.: *Manicômios, Prisões e Conventos*, trad. Dante Moreira Leite, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1974.

- GRAEBER, David & David Wengrow (2021), *The Dawn of Everything. A new history of humanity*; ed. ut.: *O Despertar de Tudo. Uma nova história da humanidade*, trad. Denise Bottmann e Claudio Marcondes, São Paulo, Companhia das Letras, 2022.
- HABERMAS, Jürgen (1968) *Technick und Wissenschaft als "Ideologie"*; ed. ut.: *Técnica e Ciência como Ideologia*, trad.: Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2001.
- HOBBS, Thomas (1642), *De Cive*; ed. ut.: *Do Cidadão*, trad. Renato Janine Ribeiro, 3ª ed, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- _____(1651), *Leviathan*; ed. ut.: *Leviatã. Ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil*, trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- HUTCHEON, Linda (1984), *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*; ed. ut.: *Uma Teoria da Paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70, 1989.
- _____(1988), *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*; ed. ut.: *Poética do Pós-modernismo. História, teoria, ficção*, trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- _____(1989), *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge.
- _____(2002), "Postmodern afterthoughts", *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, vol. 37, nº 1, Regina, University of Regina: 5-12.
- KAPLAN, Abraham (1964), *The Conduct of Inquiry: Methodology for Behavioral Science*, Abingdon, Routledge, 1998.
- KOYRÉ, Alexandre (1966), *Études d'histoire de la pensée scientifique*; ed. ut.: *Estudos de História do Pensamento Científico*, trad. Márcio Ramalho, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2011.
- LAPLACE, Pierre-Simon (1814), *Essai philosophique sur les probabilités*; ed. ut.: *Ensaio Filosófico sobre as Probabilidades*, trad. Pedro Leite de Santana, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2010.
- MARCUSE, Herbert (1964), *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*; ed. ut.: *A Ideologia da Sociedade Industrial*, trad. Giasone Rebuá, Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
- OPPERMANN, Serpil (2020), *Teorizando a Ecocrítica. Para uma prática ecocrítica pós-moderna*, trad. José Eduardo Reis, Porto, Edições Afrontamento, 2020.

- POLANYI, Karl (1944), *The Great Transformation*; ed. ut.: *A Grande Transformação. As origens da nossa época*, trad. Fanny Wrabel, 2.^a ed., Rio de Janeiro, Campus, 2000.
- RUECKERT, William (1978), “Literary ecology. An experiment in ecocriticism” in *The Ecocriticism Reader*, org. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, Athens (Georgia/US), University of Georgia Press, 1996: 105-122.
- SAFATLE, Vladimir (2016), *Melancolia e Poder*, comunicação no programa Café Filosófico em 2016, Campinas, Instituto CPFL; www.youtube.com/watch?v=LLLxyYgWzQA&ab_channel=Caf%C3%A9Filos%C3%B3ficoCPFL (acesso em 10/3/2023).
- _____(2023), *Um outro Lugar para a Natureza. Política, filosofia e transformações no Século XXI*, comunicação em curso ministrado entre 27 de fevereiro e 2 de março de 2023, São Paulo, Espaço Cult.
- SAFATLE, Vladimir, Nelson da Silva Junior & Christian Dunker, orgs. (2021), *Neoliberalismo como Gestão do Sofrimento Psíquico*, São Paulo, Autêntica.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet de (1734), *Traité de Métaphysique*; ed. ut.: “Tratado de Metafísica” in *Os Pensadores. Voltaire*, trad. Marilena de Souza Chauí, 2.^a ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978: 59-83.
- WEBER, Max (1904), *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*; ed. ut.: *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, trad. Waltensir Dutra, 11.^a ed., São Paulo, Pioneira, 1996.
- _____(1915), *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen*; ed. ut.: “A psicologia social das religiões mundiais”, in *Ensaio de Sociologia*, trad. Waltensir Dutra, 5.^a ed., Rio de Janeiro, LTC, 1982: 309-346; <https://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/01/Ensaio-de-sociologia.pdf> (acesso em 15/8/2023)
- _____(1921), *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden soziologie*; ed. ut.: *Economia e Sociedade. Fundamentos da sociologia compreensiva*, trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa, 4.^a ed., vol. 1, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2009.
- WILLIAMS, Raymond (1976), *Keywords. A vocabulary of culture and society*, ed. revisada, New York, Oxford University Press, 1983.