

**PARÁBOLAS DO ABSURDO  
NOS «LIVROS PRETOS»  
DE GONÇALO M. TAVARES**

Maria Ermesinda Falcão

Lopes de Freitas

---

**Dissertação de Mestrado  
em Línguas, Literaturas e Culturas  
Estudos Românicos: Textos e Contextos**

SETEMBRO 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre  
em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a  
orientação científica de Professor Doutor Nuno  
Júdice

Dedicatória pessoal

À minha filha que povoa de imagens, cores e sorrisos os dias menos luminosos.

## AGRADECIMENTOS

À Lia pelo olhar estético e porque me ajudou a descobrir Gonçalo M. Tavares.

Ao José Manuel que, qual cavaleiro andante, conseguiu libertar-me sempre dos meus temíveis «dragões informáticos».

À minha família pelo estímulo e apoio.

Ao meu amigo Luís pelas profícuas conversas «filosóficas».

Ao professor Hélder Godinho e à professora Rosário Paixão pelos estimulantes desafios dos seus seminários.

Ao Gonçalo M. Tavares pela paciência e atenção dispensadas.

Ao professor Nuno Júdice pelas sugestões, pela confiança, pelo estímulo, pela disponibilidade (para partilhar comigo um pouco do muito que sabe) e pela generosidade (acrescida por ter alma de poeta).

## RESUMO

Nos anos cinquenta do século XX, em França, assiste-se à aparição de um teatro de vanguarda herdeiro do surrealismo e do existencialismo, iniciado por dramaturgos que se tornaram figuras tutelares do género absurdo e dos quais se destaca Samuel Beckett.

Anos antes Franz Kafka colocara «em cena» as suas ficções problemáticas que, de alguma forma, revelavam um mundo absurdo, facto pelo qual se inclui a sua produção no âmbito do absurdo literário.

O conceito de intertextualidade é, actualmente, algo que subjaz à crítica literária. Para além das tensões no interior do tecido textual, analisa as relações e diálogos que se estabelecem com outros textos. Gonçalo M. Tavares reconhece que a sua obra estabelece diálogos com inúmeros autores que constam do seu livro *Biblioteca*, no qual refere duzentos e noventa e seis dos quais recebeu influências.

A crítica nacional e internacional identifica na obra de Gonçalo M. Tavares a presença de Kafka, marcas da literatura do absurdo e do teatro e do cinema expressionistas. Partindo do pressuposto de que um texto não é constituído por uma unidade hermética e linear mas que comunica com outros textos (no seu sentido mais lato) pretende-se evidenciar de que modo o autor se apropria de traços da literatura do absurdo.

O presente estudo visa identificar, na tetralogia em análise, (*Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*) um itinerário de dimensões intertextuais nas quais se destaca o diálogo com as obras de Beckett e Kafka, a fim de verificar a ocorrências dos traços particulares da literatura do absurdo.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade, absurdo, clausura, sofrimento, morte, Gonçalo M. Tavares.

## ABSTRACT

In the fifties of the twentieth century, in France, we are seeing the emergence of an avant-garde theatre heir of surrealism and existentialism, initiated by playwrights who became the tutelary figure of absurdity and gender among which Samuel Beckett.

Years before Franz Kafka placed 'on stage' their problematic fictions that somehow revealed an absurd world, for which its output falls within the literary nonsense. The concept of intertextuality is now something that underlies the literary criticism. In addition to the tensions within the textual fabric, analyzes the relationships and dialogues that are established with other texts. Gonçalo M. Tavares acknowledges that his work establishing dialogues with numerous authors listed in your book *Biblioteca*, which referred two hundred ninety-six which received influences.

The critique identifies the national and international work of Gonçalo M. Tavares presence of Kafka, marks the literature of the absurd and the theatre and film expressionists. Assuming that a text does not consist of a linear and hermetic but communicates with other texts (in its broadest sense), it is evident how the writer makes use of traces of the literature of the absurd.

This study aims to identify, in tetralogy of analysis, (*Um Homem: Klaus Klump, A Máquina de Joseph Walser, Jerusalém e Aprender a Rezar na Era da Técnica*) an itinerary of intertextual dimensions on which stands the dialogue with the works of Beckett and Kafka, to verify the occurrence of particular traits of the literature of the absurd.

KEYWORDS: intertextuality, absurd, cloistered, suffering, death, Gonçalo M. Tavares.

## ÍNDICE

NOTAS PRÉVIAS .....	i
INTRODUÇÃO .....	1
CAPITULO I-INTERTEXTUALIDADE.....	2
CAPITULO II - LÍTERATURA DO ABSURDO .....	7
1. Origem .....	8
2. O Novo Teatro.....	8
3. Samuel Beckett .....	10
4. Personagens do Absurdo.....	12
5. O Absurdo de Franz Kafka .....	15
CAPÍTULO III – UM HOMEM: KLAUS KLUMP .....	18
1. O poder da Lei.....	19
2. O poder da guerra .....	21
CAPÍTULO IV - A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER.....	27
1. O homem e a técnica.....	28
2. A tripla alienação - o trabalho, o jogo, a colecção.....	31
3. Vítimas e carrascos.....	36
CAPITULO V -JERUSALÉM.....	38
1. A queda .....	39
2. Opressão/Alienação .....	40
3. Herança do Holocausto .....	44
4. Espectros da noite.....	46
5. Corpos mutilados .....	49
CAPITULO VI -APRENDER A REZAR NA ERA TÉCNICA .....	53
1. Queda- fisiologia contra metafísica.....	54
2. Tempo e memória.....	57
3. Perversão e maldade .....	59
4. Crime e castigo .....	62
5. Grotesco .....	64
CONCLUSÃO .....	66
BIBLIOGRAFIA .....	72
LISTA DE FIGURAS .....	78
APÊNDICE 1 – QUADRO SÍNTESE (LITERATURA DO ABSURDO) .....	79
APÊNDICE 2 – FICÇÃO DE TAVARES E LITERATURA ABSURDA .....	81

## NOTAS PRÉVIAS

O presente trabalho não pretende desenvolver uma análise do conceito de intertextualidade na tetralogia de Gonçalo M. Tavares, constituída por *Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*.<sup>1</sup> Visa, sobretudo, estabelecer o debate em torno dessa noção e da forma como serve os propósitos de construção textual do Autor. Partindo deste objectivo, no capítulo intitulado «Intertextualidade» procuraremos identificar e definir os conceitos que sustentarão a análise subsequente.

As teorias acerca da intertextualidade e as diferentes abordagens deste conceito são numerosas, excedendo o propósito do presente trabalho registá-las todas. Por razões de extensão, e tendo em conta o objectivo do estudo da dissertação, não serão tratadas, de forma exaustiva, as diferentes teorias sobre a intertextualidade. Sem preocupação excessiva com as querelas dos especialistas utilizaremos o termo num sentido lato, visando as relações inevitáveis, conscientes ou não, entre textos literários. Por tais motivos, seleccionaremos, ou daremos ênfase a autores, teorias e textos que, não invalidando outros não referenciados, permitem a análise dos romances de Gonçalo M. Tavares, que constituem o *corpus* desta dissertação, ao mesmo tempo que expoem o debate em torno do conceito. Constrói-se o presente estudo a partir do olhar que aprofundámos sobre os quatro romances que o Autor designa de «livros pretos» porquanto constituem uma tetralogia e um ciclo denominado «O Reino» que marca uma diferença com as obras anteriores de «O Bairro», em termos temáticos e estruturais.

O objectivo desta dissertação é, assim, o de procurar e caracterizar nos romances em análise um itinerário de dimensões intertextuais nas quais se destaca o diálogo com as obras de Beckett e Kafka (entre muitos outros) numa perspectiva de leitura comparativista, sem ignorar as diferenças, oposições ou contradições. Surgem assim as questões do presente estudo: existirá intertexto/dialogismo na obra do Autor? Quais os ecos de outros autores nos «livros pretos» de Gonçalo M. Tavares? De que forma o absurdo perpassa nos «livros pretos» de Gonçalo M. Tavares? A tarefa presente recairá mais em propor tais questões e colocá-las em debate, do que propriamente fornecer-lhes respostas definitivas. O estudo é apenas uma tentativa modesta de contribuição para o conhecimento de um autor unanimemente reconhecido pela crítica. Autor polifacetado, facto que dificulta a escolha da

---

<sup>1</sup> Optámos por seguir a ordem cronológica das publicações da tetralogia de Tavares.

face do poliedro a escolher. Por este, e outros motivos tentaremos empreender uma leitura da sua obra, se não para «a iluminar» (palavras de Eugénio de Andrade), pelo menos para «lhe conhecer a escuridão» (palavras de Gastão Cruz.)

Os romances de Gonçalo M. Tavares serão abordados como espaço intertextual onde se cruzam vozes de outros autores e uma gama de tecidos culturais, históricos e sociológicos. Concorrem para esta análise o conceito de dialogismo de Mikail Bakhtine, ou seja, as relações que um texto empreende com outros textos, inclusive o «texto social» que caracteriza o romance moderno, o qual coloca em cena uma pluralidade de vozes e de consciências, sem que uma se sobreponha às demais, e a definição fundadora de Júlia Kristeva («Une poétique ruinée»), que visa integrar a compreensão do texto como produtividade dinâmica da escrita.

Samuel Beckett não consta dos mais de duzentos autores seleccionados que figuram no livro *Biblioteca*. Contudo, Tavares publicou, em 2002, um texto dramático com o título *A Colher de Samuel Beckett*, afirmando, assim, de forma explícita a influência recebida ou a admiração pelo mestre uma vez que lhe dá honras de título de uma obra.<sup>2</sup> Trata-se de um monólogo em que a semelhanças com *En attendant Godot* são (conscientemente?) evidentes a todos os níveis. A personagem espera por um escritor convidado que não chega. Para passar o tempo e preencher o vazio e o silêncio conta histórias com personagens deficientes (o coxo e o maneta). Procura incessantemente uma colher, sobe e desce escadas, calçando e descalçando sapatos. A imobilidade instala-se, as palavras são falsas e a linguagem insuficiente. Tudo é ridículo e o burlesco faz rir «Porque só podemos ser sérios quando estamos sozinhos. Tudo o resto é divertido, ou seja, deprimente.» (26).

Afigura-se pertinente colocar a hipótese de uma intenção parodística por ser flagrante a referência ao modelo beckettiano. Porém, na nossa perspectiva, esta paródia assume uma dimensão de respeito, uma espécie de homenagem ao mestre admirado: «Aristófanes, Sófocles e Beckett, para falarmos de teatro, são também meus contemporâneos [...] autores que influenciaram a nossa literatura.»<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> O motivo da colher surge, também, no livro *O senhor Calvino*, integrado na série «O Bairro». A personagem, inocente, olha e constrói o mundo à sua maneira e no capítulo «A colher» utiliza uma pequena colher de café para mudar um monte de terra de um lado para o outro «paciente, cumprindo a tarefa, sem desistir ou utilizar a pá, Calvino sentia estar a aprender várias coisas grandes com uma pequenina colher.» (47)

<sup>3</sup> Gonçalo M. Tavares, *A Colher de Samuel Beckett e outros textos*, p.64.

## INTRODUÇÃO

O primeiro capítulo deste estudo será consagrado ao conceito de intertextualidade de modo a poder identificá-lo nas obras que constituem o *corpus* do trabalho. Como contraponto ao(s) conceito(s) tradicionais incluímos citações do próprio Gonçalo M. Tavares, nas quais expõe as suas concepções pessoais do diálogo que se estabelece entre textos literários do passado e do presente e entre literatura e outros domínios artísticos.

O segundo capítulo apresenta uma breve síntese das características da dramaturgia de Samuel Beckett e da ficção de Franz Kafka que permitem a sua inclusão na literatura do absurdo, completada com um quadro - síntese que permite sistematizar as conclusões que decorrem do capítulo. (Apêndice 1)

Nos terceiro, quarto, quinto e sexto capítulos da investigação, numa perspectiva de análise comparativa, pretendemos estabelecer uma aproximação entre as obras de Tavares, as de Kafka e Beckett. Procederemos ao levantamento e análise de características do absurdo nos quatro romances que constituem o *corpus* do estudo e nas obras *À Espera de Godot* e *Fin de Partie*,<sup>4</sup> de Beckett e os romances *O Processo* e *A Metamorfose* de Kafka, podendo surgir referências pontuais a outras obras. É nosso objectivo demonstrar que algumas categorias narrativas e temáticas de Tavares podem ser consideradas «heranças» dos dois Autores referidos. No final dos capítulos será apresentado um quadro síntese que sistematiza as principais características do absurdo «beckettiano» e «kafkiano» presentes nas obras em estudo e se registam as especificidades do autor português. (Apêndice 2)

No capítulo da conclusão daremos conta de que o presente estudo é, apenas, uma proposta básica de investigação a continuar. Para nós constitui um modesto contributo que abriu perspectivas para investigações posteriores pois são inúmeras as vozes e as presenças que se pressentem nos textos, não se limitando à literatura. O tecido textual faz incursões noutros domínios artísticos, nomeadamente, o cinema, o teatro e a pintura, vias passíveis de exploração.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Atendendo às inúmeras possibilidades de tradução – *Final de Jogada*, *Fim de Partida*, *Jogada Final* - optámos por manter o título original.

<sup>5</sup> Registe-se que os seus livros deram origem, em Portugal e no estrangeiro, a outras formas de expressão artística: teatro, ópera de câmara, objectos de artes plásticas, vídeos de arte e projectos de arquitectura.

## CAPITULO I-INTERTEXTUALIDADE

«Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida.»

Laurent Jenny. *Intertextualidades*, p.5.

Jorge Luís Borges utiliza uma bela imagem para descrever a intertextualidade. No conto «O Livro de Areia», o protagonista folheia uma obra onde nenhuma página parece ser a primeira e nenhuma é a última.<sup>6</sup> Como por magia a numeração altera-se e os textos e as imagens mudam de sítio, desconcertando o leitor mais atento. Ignoramos quem escreveu a página inicial, porque um autor reescreve sempre outro, numa sucessão quase infinita.

Gonçalo M. Tavares reconhece que a sua obra estabelece diálogos com inúmeros autores que constam do seu livro *Biblioteca*, no qual refere duzentos e noventa e seis dos quais recebeu influências. Esta perspectiva aceita que a obra do presente pode re(criar) a do passado, sem nunca se poder identificar o seu primeiro e o seu último autor, tal como no conto «O Livro de Areia». O autor anónimo e intemporal é, afinal, a metáfora da própria literatura num movimento dialéctico de influências: autores do presente permitem leituras diferentes dos do passado e influenciarão autores e leitura das obras do futuro: «D'une façon générale, les genres nouveaux contribuent au renouvellement et à l'enrichissement des genres anciens.»<sup>7</sup>

Abel de Barros Baptista refere que Borges alerta para o perigo de se tentar «encontrar toda a literatura num único autor».<sup>8</sup> Também Tavares considera tal facto indesejável e impossível ao afirmar «Nenhum autor dá tudo o que precisamos na nossa vida, em todos os momentos. O maior dos autores não nos dá tudo e ainda bem.»<sup>9</sup> No mesmo sentido o Autor explica a génese de um livro/roteiro das suas leituras e influências: «Sou influenciado por muitos autores, e publiquei um livro *Biblioteca*, onde estão, talvez, duzentos autores que me influenciaram, mas em cada semana que passa vou sendo influenciado por mais. Isso

---

<sup>6</sup> Jorge Luís Borges, «O Livro de Areia» in *Obras Completas, 1975-1985*, p.72.

<sup>7</sup> Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p.365.

<sup>8</sup> Abel de Barros Baptista, «Biblioteca de Areia», disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/ensaio1-htm>., consultado em 04-03-2010.

<sup>9</sup> Joca Terron «Entrevista a Gonçalo M. Tavares “Ler para ter lucidez”», Setembro 2007, disponível em [http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista\\_goncalo\\_m\\_tavares](http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares), consultado em 08-01-2010.

origina que tudo se cruza, tal como sou influenciado por aquilo que vivo, pela arte, pelo cinema, etc.»<sup>10</sup>

Na mesma perspectiva surge a opinião de Gastão Cruz ao reconhecer que a poesia moderna é uma poesia da cultura poética: «Citar é hoje um processo corrente na poesia que se escreve, porque a poesia também se faz com a poesia que já está feita.»<sup>11</sup> Aplicando o conceito à literatura em geral pode concluir-se que o que era entendido como uma relação de dependência, passa a ser definido como um procedimento natural e contínuo de reescrita de textos.

A crítica nacional e internacional reconhece, unanimemente, na obra de Gonçalo M. Tavares a presença de vários autores, de diversas épocas e géneros, entre os quais Kafka:

Rarement oeuvre romanesque a possédeé autant de densité. En cela, le poète et romancier Gonçalo M. Tavares est une révélation. Pour tenter de cerner l'inquiétante beauté de ce drame, [...] il faut se tourner du côté de Georges Kaiser, de Gottfried Benn, d'Ernst Toller ou des premiers poèmes de Johannes R. Becher, de la littérature et du théâtre expressionistes. [...] Un Kafka portugais [...] Tavares, le Kafka de Lisbonne.<sup>12</sup>

Por não estarem isolados uns dos outros, os textos convivem num espaço dialéctico e de interferências, estabelecendo inúmeras relações entre si: «os autores mortos mantêm a sua vida através dos vivos.» A herança de formas do passado enriquece os textos com outras visões:

Só se pode fazer o novo se conhecer o velho [...] Os chineses têm um ditado que é ao mesmo tempo uma maldição “Não te atrevas a escrever um livro antes de ler mil”. Quanto a fazer de novo, acho que é isso: temos de saber o que já se fez e o que se faz, tal como um investigador em física conhece as investigações de física do séculos passados e também as actuais. Depois sim, pode-se investigar a sério, tentar algo novo.<sup>13</sup>

A abordagem que considera o texto nas suas relações mais amplas visando integrar a sua compreensão como um objecto plural e aberto só foi possível com o legado de Bakhtine cujo trabalho foi descoberto pelos críticos literários, pelos linguistas e pelos antropólogos do Ocidente por volta dos anos 60. Em França, Julia Kristeva desenvolverá em 1968, no livro *Semeiotike*, as teorias sociolinguísticas de Bakhtine. Para Kristeva «todo o texto se

---

<sup>10</sup> «Gonçalo M. Tavares- À procura da interpretação do mal» (Entrevista a Gonçalo M.Tavares), disponível em <http://www.guiadeportugal.pt/docs/Municipios/AgendaCulturais/1110/2006/2/30dias.Fev.pdf>, consultado em 08-01-2010.

<sup>11</sup> Gastão Cruz, *A Vida da Poesia*, p.344.

<sup>12</sup> Disponível em <http://goncalomtavares.blogspot.com/> (recolha de críticas literárias a propósito da publicação do romance *Jerusalém*, em França, em 2008), consultado em 04-06-2009.

<sup>13</sup> Joca Terron, *art.cit.*

constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto.»<sup>14</sup> A Autora refere um desdobramento/ambivalência que se estabelece pelo diálogo entre os muitos textos de uma cultura que se instala no interior de cada texto e o define. São os pontos de intersecção das vozes socialmente produzidas nos mais diversos segmentos e que se encontram em diálogo nos textos. Essas vozes internas do texto caracterizam a intertextualidade.

Na concepção de Jenny a intertextualidade «designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas exige o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido.» Assim, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de uma «super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais.»<sup>15</sup> A intertextualidade pode, assim, constituir um acto de repetição do passado, porventura sob uma nova perspectiva. Qualquer criação literária é o resultado de um cruzar de textos, de forma mais ou menos consciente; qualquer obra literária é indissociável do contexto sócio - político, constituindo um outro texto que contribui para imprimir uma nova dinâmica e suscitar múltiplas leituras da obra criada. O sentido de um enunciado circula entre textos. Não se resume, apenas, ao que o primeiro autor quis transmitir, mas também não é, exactamente, o que transmite o autor do novo texto, é uma interacção entre os dois textos. O primeiro autor não é depositário do sentido do seu texto.

Tendo em conta a *República* de Platão, será possível estabelecer pontos de contacto com algumas teorias actuais sobre a intertextualidade, por exemplo, a teoria da imitação, através da qual são convocados textos, no seu sentido mais abrangente, anteriores para a nova criação. Nesta perspectiva o autor de uma obra é, antes de mais, um imitador: «[...] A principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade [...]»<sup>16</sup> O poeta, à semelhança do pintor, é o autor de versões, ou *nuanças* do arquétipo, não sendo estas perfeitas, pois não são criações originais. Também em Aristóteles é possível encontrar a exploração de questões análogas. Segundo a teoria aristotélica a criação artística resulta igualmente de um acto de imitação: «A epopeia, a tragédia, bem como a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara, são todas, vistas em conjunto,

---

<sup>14</sup> Júlia Kristeva, *Semiótica do Romance*, p.72.

<sup>15</sup> Laurent Jenny, «A estratégia da forma» in *Intertextualidades*, pp.5-49.

<sup>16</sup> Platão, *República*, p. 461.

imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo.»<sup>17</sup>

A imitação é considerada uma forma de aprendizagem própria do homem: «imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos.»<sup>18</sup> Assim, um texto seria formado por segmentos que, ao serem reconhecidos pelo leitor, ainda que esquecidos pelo autor, ou alheios ao mesmo, podem funcionar como intertextos. Deste modo, a teoria de Barthes acerca da morte do autor parece ganhar mais sentido. (*A Morte do Autor*). Aquilo que poderia ser entendido como apropriação ou plágio – uma citação sem referente – pode, simplesmente, ser fruto de uma assimilação inconsciente.<sup>19</sup>

A intertextualidade, processo literário incluído nas práticas de escrita pós-moderna é uma relação «de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre»<sup>20</sup>. Teorizada por Júlia Kristeva, pode considerar-se como o sinal mais visível da consciência comum dos escritores contemporâneos da existência de antecedentes literários

O olhar, a consciência e a (re)criação do leitor completam o sentido do texto. A construção final da sua significação só se opera com a participação e o olhar do seu destinatário que desempenha o papel de interlocutor activo nesse processo, na medida em que também participa no jogo intertextual, tal como o autor. Os segmentos que formam o texto podem ser reconhecidos pelo leitor, ainda que esquecidos pelo autor, ou alheios ao seu processo consciente, podem funcionar como intertexto. A presença contínua de outros textos em determinado texto conduz à reflexão acerca da individual e do colectivo em termos de criação. Neste sentido pode considerar-se que todo o texto surge como uma produção colectiva: a voz do seu autor manifesta-se ao lado de um coro de outras vozes que já abordaram o mesmo tema e com as quais estabelece diálogo: «Todos os três [níveis de investigação comparativista] partem da hipótese fundamental para o comparativista, de que

---

<sup>17</sup> Aristóteles, *Poética*, p.37.

<sup>18</sup> Idem, p.42.

<sup>19</sup> Gastão Cruz no livro *A Vida da Poesia*, p.237 regista que Ruy Belo, ao referir-se ao seu livro *Aquele Grande Rio Eufrates* afirma: «Sabe?, no meu livro há tanta coisa da Bíblia, que eu já não sei o que é meu e o que é da Bíblia. Os críticos depois que descubram»

<sup>20</sup> Gerard Genette, Palimpsestes. *La Littérature au second degré*, p. 8.

o texto é um sistema “aberto” e de que o *sistema dialógico* é a própria razão de ser da investigação em Literatura Comparada.»<sup>21</sup>

De facto a estrutura e o sentido de uma obra literária só se apreende através da relação que estabelece com os seus arquétipos que codificam as formas de uso da linguagem literária. É face aos modelos arquetípicos que a obra literária estabelece uma relação de realização, transformação ou transgressão. O fenómeno da intertextualidade, enquanto nível de investigação da Literatura Comparada, é um factor essencial à legibilidade do texto literário, e de outros textos. Fora do contexto da intertextualidade, a obra literária, em geral, e o romance actual, em particular, (sobretudo Saramago, Lobo Antunes, Lídia Jorge, Mário Cláudio e tantos outros) «seria incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida».

---

<sup>21</sup> Álvaro Manuel Machado, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, p. 185.

## CAPITULO II - LITERATURA DO ABSURDO

«Morte e vida não estão paradas frente a frente, nem estão a andar cada um no seu caminho, de modo independente, estão, isso mesmo: a dançar. Cada vivo dança com a sua noiva respectiva, com a sua morte individual. Não a vemos e podemos até fingir que ela não existe, mas é o nosso par. É com ela – com a morte com o nosso nome – que ficaremos no fim.», Gonçalo M. Tavares, (Entrevista disponível em <http://www.storm-magazine.com/novodb/arcmais.php?id=204&sec=&secn=>, consultado em 04-03-2010)



Imagem 1- Bruce Nauman - *Cem anos de Vida e Morte* (1984) <sup>22</sup>

<sup>22</sup> <http://arthurgouveia.blogspot.com/2010/09/bruce-nauman.html>

## 1. Origem

A partir dos finais do século XIX novas ideias prepararam o terreno para um novo teatro. A partir de 1882, Nietzsche, filósofo alemão, questionava a condição humana ao anunciar a «morte de Deus». Pensar o homem sem deus significava abandoná-lo à sua solidão, sem qualquer referência. Mais tarde, com os existencialistas, nomeadamente Jean-Paul Sartre e Albert Camus, desenvolve-se o pensamento acerca do absurdo da vida.

A noção do absurdo da existência, subjacente em alguns precursores da filosofia do existencialismo (Kierkegaard, Unamuno, entre outros) tornou-se o núcleo básico de algumas expressões filosóficas e artísticas modernas. Albert Camus, no seu ensaio, *O Mito de Sísifo*, mostra que a personagem mitológica encarna a inutilidade do esforço humano. Os existencialistas procuraram uma saída para o dilema da condição humana propondo a liberdade de escolha do destino (Sartre) ou a revolta num universo sem valor ou sentido, onde a natureza humana é absurda (Camus).

No século XX vários escritores abordam a temática do absurdo por situarem as suas personagens num universo de «absurdidade», onde a acção dos (anti)-heróis surge destituída de significado, pela inutilidade das suas acções humanas face a uma lei e um poder ocultos e desconhecidos que não permitem qualquer saída. Tanto as obras de Kafka como as de Beckett apresentam novas conotações do absurdo.

## 2. O Novo Teatro

Por volta dos anos 50 do século XX, surge, em França, um novo tipo de teatro que recebeu a designação de «teatro do absurdo». A etimologia do termo absurdo remete para o latim *absurdu*, ou seja, contrário à razão, contraditório, disparatado. O conceito pressupõe um afastamento em relação a uma norma, a par da questão da falta de sentido. O «teatro do absurdo» seria assim, um teatro pautado por uma visão irracional da realidade, nascido do surrealismo, sob forte influência do drama existencial. O surrealismo que explora os sentimentos humanos, tecendo críticas à sociedade e difundindo uma ideia subjectiva a respeito do obscuro, foi fundamental para o nascimento deste género dramático que, na segunda metade do século XX, procurava representar no palco a crise social vivida pela humanidade. O designado «nouveau théâtre» (também teatro do absurdo, anti-teatro) nasceu como uma vontade de ruptura com a tradição, rejeitando as convenções teatrais consideradas conformistas com a estrutura coerente, a intriga e a psicologia da personagem.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov são os pioneiros desta revolução. Os seus herdeiros serão Boris Vian, Harold Pinter, Fernando Arrabal, entre outros.

O sentimento de ansiedade e impotência face ao absurdo da condição humana é o tema principal das obras de Ionesco, Beckett, Adamov e Genet. O tempo e o espaço são indeterminados. Recusa-se a narração fundada numa lógica linear. Não existe fio condutor nem respostas às questões colocadas. O eixo da visão do mundo ruína, assim como a confiança inabalável na capacidade da razão e nas conquistas da ciência. Após a segunda guerra mundial ficara profundamente abalada a convicção do sentido do mundo. Os sobreviventes dos campos de concentração, maioritariamente judeus, lembram que o homem é capaz de actos de crueldade que ultrapassam todos os limites do entendimento. Em 6 de Agosto de 1945, na sequência da bomba atómica que destrói a cidade de Hiroshima em alguns segundos, toma-se consciência de que o fim do mundo é possível. Descobre-se que a ciência não existe apenas para servir a humanidade. A Cortina de Ferro divide a Europa (e o mundo) em dois grupos, inicia-se a Guerra Fria. A ameaça nuclear paira sobre o planeta. O mundo torna-se absurdo.

Sem este eixo faltavam as certezas, as convenções, restando apenas interrogações e dúvidas. Produzir uma literatura optimista e idealista seria uma infâmia face ao contexto europeu. Tanto na dramaturgia como na narrativa Beckett retrata uma humanidade sem perspectivas, à espera de um futuro incerto, assim como as suas personagens à espera da morte, de um Godot ou de dias melhores. As paisagens inóspitas e os diálogos que denunciam a dificuldade de comunicação são evidências da realidade do pós-guerra. A linguagem sem ornamentos ressalta o silêncio das personagens que, angustiadas, estão condenadas à incapacidade de comunicarem por este meio.

O corpo, símbolo da finitude e da degradação está sempre presente, diminuído, amputado, atrocemente monstruoso ou deformado, como o «rhinocéros» de Ionesco. Os processos cénicos e linguísticos procuram, sobretudo, criar no espectador um sentimento de angústia, emblemático da consciência do homem contemporâneo, lúcido sobre os limites da condição humana. Os actores utilizam os recursos conjugados do cómico e do trágico. Um cómico ambíguo que sublinha o lado irreal da situação para, por vezes, criar um distanciamento em relação à angústia. Um trágico que não é o trágico da fatalidade exercida pelos deuses sobre os heróis, é o da modernidade, dum mundo desprovido de sentido. Todos os processos dramáticos (personagens - corpos mutilados, acção - ausência de intriga, diálogos e silêncios - palavra que se diz e se contradiz espaço - cenários vazios) pretendem exprimir a ausência de sentido a precariedade do mundo e da vida humana.

Os tempos de crise, de sentimentos de vazio, de falência de valores humanos não podiam traduzir-se através dos temas do teatro do pós-guerra. Os dramaturgos do «nouveau théâtre» tentam dar uma forma a este vazio para melhor o mostrar, utilizando a teatralidade ao serviço da denúncia da condição humana. A designação de teatro do absurdo denota o seu parentesco com a filosofia do absurdo que, através dos escritos de Sartre (*A Náusea*) e Camus (*O Mito de Sísifo*), revela uma tomada de consciência da solidão e da contingência da condição humana que faz sobressair o «non-sens» da vida. Apesar disso, os dois filósofos vêem nesta tomada de consciência uma oportunidade para uma nova liberdade (para Sartre), duma revolta possível (para Camus).

Enquanto que o existencialismo discutia, em cena, o inferno que representa a vida em sociedade (*Huis Clos* de Jean-Paul Sartre), outros dramaturgos decidiram mostrar, em palco, o mais pesado fardo de homens e mulheres: a terrível realidade da sua condição humana. Adorno considera que as obras de Beckett apresentam características comuns às do existencialismo mas contrapõe que Beckett, ao contrário de Camus e de Sartre, não «cai nas visões do mundo» articuladas quase discursivamente, emprestadas artificialmente, como falas, às personagens.<sup>23</sup> As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido mas porque põem o sentido em questão. Para Adorno, a ausência de ideologia no teatro de Beckett, e o seu aparente desinteresse por política, construiu uma crítica social e filosófica mais radical que as peças ideológicas de Sartre. Palavras como autenticidade e «engagement» passaram a ser substituídas por solidão, absurdo e sofrimento.

### 3. Samuel Beckett

Beckett viveu as consequências da Segunda Guerra Mundial que foi tão absurda como a primeira, provocando uma dissolução das ideologias, fazendo ruir, definitivamente, o castelo das ilusões de uma sociedade realmente livre, igualitária e fraterna, tal como a haviam proclamado os revolucionários de 1789. Daí este autor centrar mais o discurso da personagem como ser humano e nas suas relações com os outros do que no discurso político. Os seus textos relevam angústias e questionamentos sobre o ser e o mundo. Inimigo de todos os sistemas e ortodoxias, fossem elas de carácter filosófico, religioso ou político ficou conhecido como um *freethinker*, um defensor da liberdade individual do sujeito.

---

<sup>23</sup> Adorno, *Teoria Estética*, p.176.

Entre 1947 e 1950, o autor escreve num mundo dominado pela loucura mortífera e pelo genocídio a trilogia romanesca composta por *Molloy* (1947-48), *Malone meurt* (1948) e *L'Innommable* (1949), as suas obras-primas que, em conjunto com *En attendant Godot* (1948) são as únicas que nunca renegou. A última, uma peça de teatro, tornou-o célebre em França e no mundo inteiro. Em 1956 publica *Fin de Partie* que o próprio considera «plutôt difficile et elliptique, qui dépend largement du pouvoir qu'a le texte à griffer, plus inhumaine que *Godot*.»<sup>24</sup>

O seu teatro rompe com o tradicional que representa a acção, o conflito psicológico levados até ao desenlace. Procura novos meios de expressão dramática, não segue uma linguagem teatral pré-definida. Beckett eleva os paradoxos inerentes à linguagem humana e as relações que pode descrever. As suas personagens, ao contrário, dos heróis trágicos, são insignificantes, vagabundos, pedintes que se deslocam num cenário praticamente inexistente. Tal como nos romances, as suas personagens dramáticas têm corpos defeituosos, ocupam o tempo numa espera sem esperança. Um pessimismo radical que afecta a condição humana confere ao seu teatro uma dimensão metafísica: «Beckett affirme que, contrairement à la littérature classique, il ne veut pas donner une image rassurante de l'homme.»<sup>25</sup>

A obra de Beckett traduz, sob formas constantemente renovadas, temas que são eternos: a crueza do absurdo da existência vivida como um castigo por um pecado misterioso, a profunda solidão de seres esgotados, alguns no final da vida, e impossibilitados de morrer. No tocante à recepção dos dramaturgos do novo teatro, as obras de Beckett foram classificadas de sórdidas e despojadas de acção e as de Ionesco anti-dramáticas e incompreensíveis. Talvez esta controvérsia tenha origem no termo «absurdo» utilizado pelos críticos e aplicado ao teatro. Este facto criou uma confusão desde o início pois em vez de clarificar que designa uma corrente que descreve tudo o que é absurdo na vida diária, induziu no erro de se pensar que as obras é que eram absurdas, não tinham sentido e ninguém as entenderia. As obras não eram absurdas, o absurdo estava na vida que as obras apenas reproduziam. A realidade causava estranhamento por reflectir a cisão entre o

---

<sup>24</sup> Jean-Pierre Damour, *Fin de Partie*, p.9.

<sup>25</sup> «Dossiers pédagogiques, Parcours exposition», disponível em <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/Ens-beckett/ENS-beckett.html>, consultado em 16-02-2010.

homem e o mundo. Esteticamente a obra de Beckett destrói critérios de sentido e de beleza para criar outros, num movimento de *destruição criativa*.

O teatro do absurdo exprime o estado de espírito do pós-guerra, apresentando a relação do homem com o mundo, impossível de traduzir pelo uso de um discurso lógico e racional. A coerência dos diálogos não é obrigatória. O desenlace ou a sua ausência permitem a liberdade de interpretação do espectador. Não existem respostas às questões colocadas. Beckett introduz o absurdo até na linguagem, exprimindo a dificuldade de comunicação. Descontinuidade, ruptura, alteração de sentido caracterizam a linguagem do absurdo. As didascálias são numerosas sugerindo que o gesto e o silêncio são tão importantes como as palavras.

O absurdo das suas peças não é uma negação do sentido e do valor, mas uma paciente aproximação do vazio que ressoa em todas as manifestações vitais e que, na vida quotidiana, tentamos ocultar multiplicando as tarefas e os êxitos. As peças de Beckett encenam momentos de estagnação que deixam antever, em situações banais, a presença multifacetada da morte. Não o tema da *vanitas* dramatizada pelo moralismo cristão mas a realidade grandiosa e absurda de pormenores irrelevantes – as limitações banais da espera ou da rotina, do imperceptível e normal envelhecimento. Como em Shakespeare encontramos figuras multiplicadas em cena – um sofredor e os outros mais sofredores. As banalidades que nos atormentam na vida real são, em cena, minúsculos espelhos nos quais cintila a essência da vida e da morte.

#### 4. Personagens do Absurdo

A dramaturgia de Beckett revela o ser humano despedido de idealismo e de máscaras ideológicas; um indivíduo desumanizado e fragmentado. Seria incoerente retratar personagens virtuosas, objectivas e heróicas no contexto histórico-filosófico do século XX.

Os traços predominantes atribuídos às personagens permitem classificá-las como «anti-heróis», errantes, sem referências, prisioneiros num mundo sobre o qual não têm qualquer poder. São ultrapassados pelos acontecimentos, condenados à espera angustiada dum fim que não chega: «Neste mundo privado de sentido imanente, o sujeito, desprovido de capacidade reflexiva, tem de lidar com o hábito e o tédio da sua existência e com a sua própria imortalidade que não consegue explicar».<sup>26</sup> Beckett afirma a necessidade de se

---

<sup>26</sup> André Luís Bonfim Sousa, Revista ARGUMENTOS, Ano 1, Nº1- 2009 (p.12), disponível em <http://www.filosofia.ufc.br>, consultado em 23-12-2009

elaborarem formas significativas que sejam, ao mesmo tempo, denúncia e *mimesis* desse mundo de pós-catástrofe em que o sujeito se dissolve. Os anti-heróis desta literatura apresentam particularidades que não se encontram na literatura tradicional: são inadaptados, loucos, deficientes mentais ou físicos, seres em situações limite. Encontram-se em face da crueldade da condição humana e não são suficientemente fortes para assumir essa condição.<sup>27</sup>

As relações interpessoais das personagens «beckettianas» são habitualmente tensas e ambivalentes e a vida em comum resume-se a um fracasso. Formam pares antitéticos (vítimas e carrascos), plenos de contradições ou caricaturam a relação hegeliana do mestre/escravo, como é o caso de Pozzo/Lucky e Hamm/Clov. A interdependência que caracteriza estas personagens é balizada por sentimentos equívocos e precários que não são substituídos por outros pois sabem que é impossível construir qualquer relação que destrua a sua solidão. Além disso existe uma relação de interdependência entre os elementos do par, precisam uns dos outros para existirem, para se assumirem como sujeitos. Como gémeos siameses nunca se separam, complementam-se e por isso permanecem juntos. Um sem o outro deixaria de ter existência como se pode deduzir das relações Hamm-Clov, Estragon-Vladimir, Pozzo-Lucky: «Pozzo y Lucky son también dos naturalezas complementarias, pero a un nivel más primitivo. Pozzo es el amo sádico, Lucky el esclavo sumiso.»<sup>28</sup> Nestas circunstâncias os sentimentos são ambíguos, os pares ajudam-se e humilham-se, amam-se e odeiam-se, complementam-se.

O tema mais recorrente de toda a dramaturgia «beckettiana» é, sem dúvida, a imensa dificuldade de comunicação entre os indivíduos, impossibilidade patogénica de transmitir o seu pensamento e as suas emoções, facto que os conduz em direcção à dolorosa solidão. Como num movimento circular, giram em volta de si sem encontrar saída possível. Na sequência desta sensação angustiante tentam estabelecer um contacto com alguém mas o círculo de silêncio aprisiona-as e instala-se o «non-sens» da existência. Não lhe restando qualquer alternativa, esperam desesperadamente. As atmosferas são taciturnas e cinzentas e o silêncio (bastante caro a Beckett) é construído através de pausas intermináveis.

---

<sup>27</sup> Fisicamente as personagens de Beckett sofrem de males grotescos ou patéticos. Em *En attendant Godot*, Vladimir sofre da bexiga, Pozzo é atacado pela cegueira, Lucky não fala. O protagonista de *Fin de Partie*, Hamm, está cego e paralisado e os seus pais Nagg e Nell têm as pernas amputadas. O próprio cão de peluche de Hamm parece reproduzir as mutilações das personagens visto que lhe falta uma perna e o sexo.

<sup>28</sup> Martin Esslin, *El teatro del Absurdo*, p.35.

A espera torna-se um tema central na obra de Beckett. Enquanto esperam Godot um silêncio mórbido persiste e as personagens não obtêm qualquer resposta para as suas questões. Esta espera infinita simboliza e traduz perfeitamente a essência do absurdo, metáfora da condição humana já que o homem nunca recebe resposta às suas inquietações existenciais e, após um longo sofrimento, morre na incerteza mais dolorosa. Ao tema da espera alia-se o da ausência e ambos fazem a transição para o tema da morte. A morte neste universo absurdo não representa o destino heroicamente trágico dos protagonistas. Antes de morrer são humilhados, sofrem, são despojados dos seus bens essenciais, vítimas de mutilações físicas diversas. A espera, o sofrimento, a solidão e a ausência foram toleradas em vão dado que a morte, o fim inútil e absurdo, é o ponto final de todas as vidas. Uma dramaturgia perspectivada como modelar da contemporaneidade que «indicia o quanto nela reside de enigmático, desafiador, inquietante e, em suma, expressivo de um modo muito peculiar de representação literária da experiência humana.»<sup>29</sup>

Na aridez das paisagens, na solidão das personagens ou na dilacerante proximidade da morte surge o riso «Rien n'est plus drôle que le malheur [...] c'est la chose la plus comique au monde.» (31) diz Nell, personagem de *Fin de Partie*, dentro de uma lata de lixo. Esta frase ecoa por toda a obra. As personagens tornam-se cómicas apesar da existência sombria e do pessimismo que exprimem. O vagabundo cómico de Chaplin é, ao mesmo tempo, um crítico lúcido do seu tempo. Enquanto Charlot é um mimo que representa o cómico de situação e de gesto, Beckett privilegia o cómico da linguagem. Reputada de pessimista, a obra de Beckett também é humorística. O Autor é mestre do humor e da ironia. O cómico povoa toda a obra: as personagens «clownescas», as ideias ridículas, absurdas, grotescas, contraditórias, repetitivas, quer na palavra quer no gesto. O riso permite questionar a condição humana evitando o *pathos* e as lágrimas, restando a crueza da humanidade.

O riso desempenha uma função simultaneamente de exultação e divertimento perante a fatalidade da condição humana. Hall Bjornstad no ensaio «Le rire de Beckett» considera que a singularidade do humor «beckettiano» não reside na sua absurdidade, como no caso de Ionesco.<sup>30</sup> Pelo contrário, o riso de Beckett gravita em torno de coisas sérias e considera que as personagens se situam no final da trajetória esboçada por Pascal que evoca dois movimentos opostos: «un abaissement et une élévation». Assim, «sans Dieu, misérables, gémissants, incompréhensibles à eux-mêmes» as personagens apenas conhecem o

---

<sup>29</sup> Armando Nascimento Rosa, *Falar no Deserto- Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, p.7.

<sup>30</sup> Disponível em <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf20/05Bjrnstad.pdf>, consultado em 03-03-2010.

«abaissement», a degradação, o fracasso de que são prisioneiras. Toda a obra de Beckett é pautada pela proximidade e a indecisão entre o riso e as lágrimas. A nível retórico este humor constrói-se pela constante negação e anulação do discurso das personagens, pelo processo que o próprio Beckett designa de «syntaxe de l'impuissance». Graças ao riso é possível uma tomada de consciência da natureza humana que, sem ser pessimista ou amargurada, permite uma aceitação lúcida dos limites humanos.

O teatro do absurdo ultrapassa as categorias do cómico ou do trágico, numa combinação de riso e horror, paródia e gravidade, que apenas exprime o desespero ao qual não é possível escapar. O riso é a última esperança para dar sentido à vida, para tornar suportável o desespero, é o último reduto, o substituto do deus morto que lhe dava sentido.

## 5. O Absurdo de Franz Kafka

Camus considera que «Toda a *arte* de Kafka está em obrigar o leitor a reler.» porque se apresentam várias hipóteses ambíguas e contraditórias de interpretação.<sup>31</sup> Esta opinião é partilhada por Jorge Luís Borges quando afirma que «O seu trabalho [de Kafka] deveria ser definido como uma parábola ou uma série de parábolas.»<sup>32</sup>

Kafka revela um mundo arbitraria e antiteticamente dividido entre uns poucos que mandam, e para os quais as normas sorriem, flexíveis, e a maioria que obedece e só conhece a rigidez das leis. O *eu escravo* não é só o autor ou a personagem mas a multidão que se curva ante leis que não compreende, por serem absurdas.<sup>33</sup>

O mundo real e ficcional de Kafka é marcado por constantes contradições, subjugado à autoridade de alguns – muito poucos - que o governam a seu bel-prazer. A consequência de um sistema que colocava o ser humano em último lugar é a alienação que o transforma numa espécie de autómato, facilmente manipulado pelas mãos da autoridade que protege a lei e por ela é protegida, sobre a qual apenas se sabe que tem de ser cumprida. Assim, a imagem do homem kafkiano é a de um homem desorientado face aos poderes superiores, de um labirinto, de uma engrenagem burocrática que é a exacta representação do mundo

---

<sup>31</sup> Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p.119.

<sup>32</sup> «Prólogo» in *Contos*, pp.11/12.

<sup>33</sup> *Carta ao Pai*, p.22: «Com isso, o mundo apresentava-se-me dividido em três partes: uma primeira onde eu, o escravo, vivia submetido a leis que só tinham sido inventadas para mim e que eu, sem saber porquê, nunca poderia cumprir à risca; depois, um segundo mundo, infinitamente distinto do meu, o mundo em que tu vivias a comandar, a dar ordens e a irritares-te porque não te obedeciam; e finalmente um terceiro mundo, o das outras pessoas, que viviam felizes e livres de ordens e de obediência.»

alienado, com a sua organização totalmente desumanizada. Os paradoxos que emergem enquadram-se na linha da obra absurda, facto que integra o Autor na literatura do absurdo. Tal como no teatro do absurdo uma das linhas fundamentais é a dualidade do sujeito e da vida também nos romances de Kafka, e na continuidade de Dostoievski, a condição humana revela um «absurdeza fundamental» a par de uma «implacável grandeza»<sup>34</sup>

As personagens kafkianas encontram-se emparedadas, perplexas, diante de um mundo que exhibe um enorme cartaz onde se lê: não existe saída. Não existe esperança para o autor, para os leitores, nem para as personagens. Nas suas narrativas não se apontam soluções, não se cultiva o optimismo. As atmosferas em que movem os protagonistas são aparentemente irreais, autênticos pesadelos, tanto o de Josef K. reduzido a acusado, como a de Gregor Samsa, reduzido a insecto. Quanto mais confere aos textos uma sintaxe de pesadelo e irrealidade mais se aproxima do real pois é a realidade que apresenta a dimensão mais absurda.

A própria parábola do capítulo IX de *O Processo* «Na catedral» é paradigmática do estilo de Kafka. O carácter ambivalente da parábola é reconhecido e discutido pelo sacerdote da catedral e por K. ao longo da discussão. Cada possibilidade de interpretação que se apresenta é anulada pela seguinte. O que está implícito na conclusão é que todas são possíveis, mas nenhuma é suficiente.

Tal como em Beckett também em Kafka está presente o tema da dificuldade de comunicação entre os seres mas esta «não-comunicação» orienta-se em direcção ao «néant», ao vazio metafísico. A transformação insidiosa do homem em objecto (insecto, marioneta, máquina, peça da engrenagem) afigura-se um dos temas fundamentais da obra kafkiana. A identificação progressiva do humano com o objecto, transformando-o num «autómato inspirado» (segundo Camus) mostra o fracasso da existência humana, de uma sociedade injusta que transforma os seres em criaturas objectos.

Os contos e romances de Kafka narram histórias de pessoas oprimidas pela família (*A Metamorfose*), pelo Estado, pela justiça (*O Processo*), pela burocracia (*O Castelo*) e todos os mecanismos sociais que alienam o homem e destroem a sua individualidade com o intuito de manter normas e condutas pré-estabelecidas. Essas formas de coerção apresentam-se nas formas mais inusitadas parecendo, à primeira vista, inverosímeis. A existência alienada das personagens condu-las em direcção a uma submissão, a processos ou mudanças

---

<sup>34</sup> Albert Camus, Idem, p.121.

ilógicas. Oprimidas ou alienadas pelo seu trabalho, pela família ou pelo Estado, perdem a noção do real e passam a aceitar a sua exploração/opressão. Não a contestam, pelo contrário, tentam compreender os seus mecanismos de funcionamento, não para a destruírem mas para se adaptarem a ela.<sup>35</sup>

*A Metamorfose* retrata a indiferença do homem perante o absurdo do mundo. Muitos críticos e estudiosos do Autor consideram que o mundo contraditório e traumático que Kafka descreve na sua ficção era o seu próprio mundo de judeu desintegrado e alienado, filho vítima submissa de um pai despótico e dominador. O simbolismo das suas obras ilustra a repressão da consciência humana, em qualquer sociedade «coisificada» e dominada por mitos de poder. Os temas da alienação e da perseguição (pre)figuram antes do seu tempo, a barbárie e o terror do Holocausto.

---

<sup>35</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Para uma Literatura Menor*, p.87: «A forma da lei em geral é inseparável de uma máquina abstracta autodestrutiva.»

### CAPÍTULO III – UM HOMEM: KLAUS KLUMP

«Os líquidos não se dobram como se dobra um homem em frente ao Estado»

Gonçalo M. Tavares. *Biblioteca*, p.95

«Em tempo de guerra não disparar é oferecer flores. Em tempo de paz não oferecer flores é disparar.» Idem, p.45



**Imagem 2** - Marc Chagall, *Guerra* (1915) <sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> [http://poullindholm.files.wordpress.com/2010/04/marc\\_chagall\\_050\\_guerra\\_1964.jpg](http://poullindholm.files.wordpress.com/2010/04/marc_chagall_050_guerra_1964.jpg)

## 1. O poder da Lei

Na maioria dos romances de Kafka sublinha-se a inacessibilidade da lei e o carácter tirânico das figuras de autoridade com as quais os protagonistas se confrontam. Tal como em *O Processo* se revela um questionamento epistemológico da lei, nesta narrativa de Tavares surge um questionamento em torno da legitimação do poder através da lei - paterna, social, política.

Em *Carta ao Pai* esta figura é descrita como uma espécie de titã, um «tu» tirânico que se apropria de tudo, ocupando todo o espaço central do mapa do mundo, deixando apenas as margens ao filho.<sup>37</sup> Sigmund Freud evidenciou o «complexo de Édipo» e «matar o pai» transformou-se numa expressão da linguagem comum para traduzir um processo normal: eliminar da sua consciência a imagem castradora, angustiante e fantasmática do seu progenitor para construir uma existência individual plenamente assumida. Os Autores em análise colocam em questão os pais e referem a infelicidade da condição de filho. Diante de um pai todo-poderoso Klaus sente-se aprisionado como K. (*O Processo*). À semelhança das personagens kafkianas revela uma raiva por figuras da autoridade personificadas pelo próprio pai, e procura uma lei, uma ordem que possa ser digna de respeito. O pai de Klaus é a metamorfose dos vários tipos de lei e autoridade: a paterna e a estatal. É a imagem do poder e da lei misteriosa e impenetrável que anonimamente vigia e comanda K., o filho de *Carta ao Pai*, o filho Klaus e o filho Clov (*Fin de Partie*). Todos contestam a lei, o poder abstracto associado à palavra que o pai enuncia. Desenha-se um mundo bipolar, onde o filho permanece constantemente exposto ao olhar do pai, num universo de escravatura que se confronta com o reino da super-potência paternal: «Temos dinheiro. Está tudo tratado. Vens trabalhar connosco. Os negócios estão bem.» (57)

Perante uma lei incompreensível e um pai tirano resta a destruição do pai (complexo de Édipo). O pai é a encarnação da lei e a figura paternal de *A Metamorfose* surge associada à opressão, estabelecendo uma aproximação com a personagem Klaus.<sup>38</sup> Kafka, em *Carta ao Pai*, só existe pelo olhar do pai, um olhar com o qual constrói uma imagem de nulidade. K. só existe pelo olhar do tribunal, anulou-se como pessoa, deixou de ter existência própria.

---

<sup>37</sup> Cf. Franz Kafka. *Carta ao Pai*, p. 19: «O principal era sempre a tua pessoa, da qual tudo dependia [...] bastava eu mostrar algum interesse por alguém [...] para tu intervires brutalmente, sem querer saber dos meus sentimentos e sem respeitar a minha opinião.»

<sup>38</sup> O tema da presença obsessiva da figura do pai opressor está amplamente estudada em análises de vários autores e o próprio Kafka a documenta no livro *Carta ao Pai*.

Klaus entra em conflito com a figura do pai, de temperamento dominador, em oposição ao filho intelectual e revolucionário: «Klaus era um homem alto e não apreciava de maneira particular a pátria, cuspiam nela se necessário, mas era capaz de morrer pelos seus livros e pelos seus hábitos.» (23) Para se libertar da imagem do pai/ poder é necessário dessacralizá-la.<sup>39</sup> Klaus tenta matá-lo. Pretende romper este círculo, procurando libertar-se do poder opressivo, destruir os «monstros engolidores» do passado que não lhe deixarão construir o seu futuro. Porém, simbolicamente, essa destruição não é concretizada e a figura tutelar do pai permanece, impedindo uma libertação: «Klaus acelerou os últimos passos, levantou a mão direita, e com força cravou o vidro no olho do pai. Com toda a força que tinha.» (58) Contesta o poder político tornando-se guerrilheiro e fugindo da prisão para escapar ao fuzilamento. Klaus consegue sair da prisão e vai permitir a continuidade dos mecanismos injustos de uma sociedade paradoxal: «Que o mantivessem preso, mas que não o matassem. O fuzilamento de Klaus era todas as semanas falado, mas nunca se chegou a efectuar. E agora Klaus tinha fugido.» (85) A nova era da democracia - «instalação da cobardia mútua» (121) - irá reproduzir, no futuro, num movimento cíclico, os fantasmas do passado de que não se libertou: as desigualdades, o autoritarismo e, provavelmente, a guerra.<sup>40</sup>

Não se concretizou o ritual de corte simbólico, uma ruptura com o sistema anterior. Assim, Klaus esquecerá o passado de guerra, horrores e morte, excluindo essa problemática da esfera da sua vida em tempos de paz. Este facto permite que se continue a cultivar a opressão, abrindo espaço para todo o género de intolerâncias. Afectado pela amnésia histórica contribui para a repetição do ciclo dos espíritos obedientes e acrílicos.

A metamorfose de Gregor em insecto foi uma forma de libertação do trabalho mas não lhe permitiu a liberdade ou o corte radical com a família. Klaus também não o consegue pois a tentativa de morte do pai não é bem sucedida e nunca corta relações com a família, sobretudo com a mãe. Não se opera o corte com o passado que se projecta no presente e no futuro, antevendo que o futuro repetirá o passado. Tudo se repete, numa sucessão cíclica.<sup>41</sup> Não há libertação possível nem liberdade total:

---

<sup>39</sup> Na peça de Beckett *Fin de Partie*, o filho Clov fecha os pais em latas de lixo e inverte a relação natural e biológica que une o pai ao filho: é o pai, Hamm, que fica dependente da alimentação a ser fornecida pelo filho.

<sup>40</sup> Maria do Rosário Fardilha, «Entrevista a Gonçalo M. Tavares» disponível em <http://www.noticiasdeaveiro.pt>, consultado em 08-01-2010: «Só o facto de as guerras se irem sucedendo [...] é já uma demonstração de que não há avanço [...] A conflitualidade e a agressividade não desaparecem.»

<sup>41</sup> Em *O Processo* de Kafka revela-se o carácter estático, paralisado da Lei, do poder, e a alienação que lhe está associada: mudam os homens, muda o mundo mas o poder, a guerra e o mal não se alteram.

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

Estar apaixonado é outra forma de exercitar a verdade.

Klaus comandava pela primeira vez os negócios da família. Não tinha medo nem fome, nem estava apaixonado. Cada dia era, pois, um exercício novo da mentira. (132)

Na perspectiva de Pedro Eiras o percurso de Klaus desenha um movimento que vai da «sujidade» à «limpeza», contesta o sistema e no final submete-se a ele: «Klaus sujar-se-á como resistente na sombra; no extremo fim, volta a integrar a sociedade dos poderosos, dos limpos.»<sup>42</sup>

## 2. O poder da guerra

A sombra de um poder invisível e imprevisível, sempre presente e opressor comanda a vida de K. e paira na cidade ocupada de Klaus. O medo transforma o homem num animal irracional e arbitrário: «Klaus ajoelhou-se. Beijou as botas de um homem. [...] Porque quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo enorme.» (14) O Estado de Kafka, à semelhança do de Tavares, alimenta o medo, com a repressão e a violência: «O estado não se preocupa com o conceito de felicidade individual. Nunca haverá um questionário perguntando a cada um dos cidadãos se é feliz.»

<sup>43</sup> Não defende a paz, a garantia dos direitos individuais e a liberdade: «Um terço dos homens da cidade estava escondido. Os tanques não gostavam dos homens que estavam escondidos. (13)

A lógica interna da narrativa, tipicamente absurda e comum também à obra de Beckett, faz com que o leitor se sinta constantemente intrigado com a sequência de factos pouco ou nada convencionais. Os Autores conciliam duas ideias que se excluem, possibilitando a sua coexistência: o género absurdo e o tratamento realista. O espantoso não espanta ninguém, o mais inverosímil é aceite como trivial: K. é acusado sem ser julgado, Godot não vem mas os vagabundos não desistem de esperar, as personagens da cidade ocupada de Tavares reagem aos acontecimentos e às violações com normalidade. A brutalidade, a barbárie e a crueldade instalam-se e já não magoam ninguém: «E as mães já não se comovem quando

---

<sup>42</sup> Pedro Eiras, *A Moral do Vento – Ensaios sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, p.99.

<sup>43</sup> Gonçalo M. Tavares, «Reflexão sobre os conceitos de saúde e doença.», p.78, disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, consultado em 20-06-2010.

um soldado viola as filhas. As velhas beijam soldados, não choram quando eles saem: preparam a ceia, dizem à filha: vamos continuar.» (30/31)

O absurdo torna-se trivial e adquire o estatuto de normal.<sup>44</sup> Este sentimento de normalidade perante o absurdo (que caracteriza a própria condição do homem contemporâneo) coloca os Autores na linha dos símbolos literários. Na sua obra, como no mundo, as contradições crescentes são encaradas com a maior naturalidade. O poder, o dinheiro, a guerra e a conseqüente destruição e violência ilustram aspectos importantes da banalização do absurdo quotidiano:

Na paisagem as máquinas substituíram os animais. As máquinas não deixam fezes nos passeios. Antigamente as mulheres enojavam-se com os excrementos que os cães deixavam no passeio. [...] Hoje as mulheres enojam-se quando cinco soldados entram em casa e pegam nelas e as violam, um soldado e depois outro. (42)

O anti-convencionalismo estende-se a diversos elementos da narrativa como dados imprecisos, a atemporalidade da atmosfera e do ambiente onde decorre a acção. Tudo isso presente na maneira de enredar os factos que, por vezes, apresentam uma certa comicidade nos três Autores, reiterando, assim, a ironia e o paradoxo presentes nos textos.<sup>45</sup> Também a crítica refere o traço irónico de Tavares e o próprio autor enuncia o paradoxo, a necessidade de vários olhares sobre um acontecimento – o trágico e o humorístico «Não é necessário estarmos sempre a apontar a tragédia humana e a maldade do mundo. [...] Há que alternar a inclinação do olhar. [...] Em síntese: amar e protestar.»<sup>46</sup>

Em certos momentos de *O Processo* o protagonista reflecte e assume uma atitude de quem se nega a crer no «inacreditável», no supostamente impossível. Kafka ironiza, com subtilidade, a negação de direitos através de uma patética situação em que se encontra o «herói»<sup>47</sup> O recurso à ironia permite que o tema mais trágico seja tratado com humor. O mesmo processo de burlesco e cómico é utilizado por Beckett visto que as partes mais trágicas das suas peças apresentam um contraponto irónico ou humorístico.

---

<sup>44</sup> Também Gregor Samsa considera trivial a sua grotesca e absurda metamorfose.

<sup>45</sup> V. Marileda Borba, «Joseph K. X Kafka, Um Processo Além da Ficção?», disponível em <http://www.unisc.br>, consultado em 25-01-2010: «Milan Kundera define a presença da comicidade na escrita de Kafka: o cómico é inseparável da essência do kafkiano».

<sup>46</sup> V. Maria João Cantinho, «Entrevista a Gonçalo M. Tavares», disponível em <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php>, consultado em 4-3-2010.

<sup>47</sup> *O Processo*, p.7: «K. vivia num Estado que assentava no Direito. A paz reinava por todo o lado! Todas as leis estavam em vigor.»

Paradoxalmente o cómico alimenta-se da ausência de cómico. Tavares ironiza, através de um humor lúgubre e misantropo, tão (omni)presente que quase parece ausente, justificando a lógica da guerra:

Digamos que a guerra é instrumento para manter a proporção de pobres e ricos mais ou menos equilibrada, dizia. Depois de um período prolongado de paz, em que os pobres procriam a um ritmo quatro ou cinco vezes superior aos ricos [...] os pobres aumentaram a sua massa de um modo brutal, logo surge uma guerra, não se sabe vinda de onde, para recolocar de novo uma relação quantitativa tolerável entre povo e elites. (109)

O leitor, ao tentar acompanhar as trajectórias de K. ou de Klaus, por maior estranheza que estas lhe possam causar, percebe que, em tom irónico, os Autores procuram subverter algumas concepções ou conceitos muitas vezes cristalizados. Perante situações de ironia extremada não existe inocência nem defesa:

Mas se para o cadáver é secundária a sua altura, para o cangalheiro não o é. E isso é relevante. Economicamente relevante. Os familiares dos anões poupam na madeira, disse uma vez a Klaus um homem cínico, e além disso podem ter uma compaixão dupla: pela morte e pela pequena estatura do outro. São duas vantagens. Nem todos têm argumentos para utilizarem a compaixão, sentimento que fica bem em qualquer rosto. Torna mais belos os rostos, um belo rosto com compaixão. (96-97)

A ironia de Tavares desmascara a imoralidade, os exageros, os mitos e os preconceitos. É calculada, intelectualizada, reflectida, está além do optimismo e do pessimismo, provoca um riso estrangulado. O final da guerra na cidade ocupada do romance (assim como a destruição da máquina da *Colónia Penal* de Kafka) não significam a paz definitiva e a vitória humanista ante a barbárie mas, possivelmente, a emergência de novas e mais sofisticadas formas de tortura, destruição e violência.

Na cena final do romance a ironia acentua o paradoxo moral de Klaus e Herthe, a ambiguidade da relação que liga o homem ao mal quando apenas existe o poder e o instinto. Klaus, que fora guerrilheiro e Herthe, uma mulher que se prostituía, prestando serviços a militares e casara por interesses económicos, sentem-se incomodados com a presença de uma prostituta na rua: «Amanhã sem falta apresentarei o meu protesto final ao presidente da câmara – acrescentou Klaus Klump, sem conter a sua indignação.» (136)

Como se com a paz as pessoas perdessem qualidades, tanto Klaus como Herthe se transformam em seres excessivamente governados, dóceis às estratégias do poder económico. Klaus herdara a fábrica e a fortuna da família e Herthe era viúva de um homem poderoso e gestora de uma fortuna. Pedro Eiras situa Klaus no lado dos vencedores, no

final do romance: «Klaus inicial é morno; depois quente enquanto resistente, por fim frio enquanto burguês, condenando a prostituta.»<sup>48</sup>

A estagnação e a acomodação das personagens cruzam, também, com o universo da dramaturgia de Beckett. A crueldade de Kafka e de Tavares parece lançar aos nossos olhos o incómodo enunciado de que os carrascos estão em todo o lado. Estão também em nós, na vontade de aceitar o castigo dos outros, de obedecer às leis e ao poder: «Foi o facto de os homens não estarem atentos à maldade dos outros e de si próprios que fez com que ocorressem uma série de tragédias no século em que a cultura atingiu o seu auge. [...] Temos de estar atentos à maldade dos outros e também à nossa.»<sup>49</sup>

Os Autores transformam as acções das personagens em temas de reflexão. A amplitude das reflexões, a forma ambígua e alegórica como se posicionam na trama narrativa não ofusca a intenção de mostrar subtilmente uma inversão de valores éticos: «As mãos e os olhos são o fundamento da guerra: sem mãos é impossível odiar, odeias pela ponta dos dedos, como se estes fossem o canal habitual e único de uma certa substância química má.» (26), «Ninguém escapa à lógica económica. Os ganhos, as perdas, os lucros. Poderá a tua moeda ser estranha – o teu corpo, por exemplo – mas é moeda: utensílio de troca.» (97). No universo romanescos dos dois Autores o ético e o moralmente justo nem sempre são legitimados e assegurados pela lei ou pela organização social e política.

Nas primeiras décadas do século XX, Kafka (re)cria uma realidade «absurda» mostrando que, enquanto cidadãos, podemos correr riscos por não estarem asseguradas as liberdades individuais e colectivas, como defendiam os princípios vigentes. Esta recriação relembra as barbáries cometidas pela humanidade e legitimadas em nome de um poder que, de acordo com Michel Foucault, defende como objectivos primordiais a punição e a repressão, «Inserir o poder de punir mais profundamente no corpo social.»<sup>50</sup> Kafka desmonta o processo de construção e legitimação do poder e até onde podem ir os seus tentáculos. K. tenta lutar contra um poder que não tem face, que se dissimula e se faz representar pela lei, fantasma que o justifica. A lei suprema que conduz K. à morte advém da necessidade e

---

<sup>48</sup> Pedro Eiras, *op.cit.*, p.99

<sup>49</sup> Maria João Cantinho, *art.cit.*

<sup>50</sup> Marileda Borba, *art.cit.*

não da verdade. Hannah Arendt considera que este mundo esqueceu o espírito cívico das instituições sociais e instalou um regime brutal que veio substituir os valores antigos.<sup>51</sup>

As personagens de Tavares são vítimas da guerra, esmagadas sob o peso de uma insanidade colectiva, proveniente de uma engrenagem avassaladora que as manipula. Klaus e os companheiros são presos, a cidade é invadida e as mulheres violadas. Todas são prisioneiras do medo e sofrem consequências: Johana enlouquece «Johana está louca! Apesar disso foi Ivor quem, dois meses mais tarde, tratou dos papéis necessários para internar Johana na mesma clínica onde estava a mãe.» (84). O irmão de Herthe, ao ser atingido pelos militares, amigos do marido da irmã que ele próprio matara, fica paralisado numa cadeira de rodas, dependente da irmã e, mais tarde da esposa, Emília: «Clako não foi morto pelos soldados, mas as balas atingiram sítios importantes. Clako não mexe a coluna, não consegue falar. [...] Está numa cadeira de rodas. É Herthe, a irmã, quem a empurra.» (69)<sup>52</sup>

O carinho e a protecção definem as relações fraternais sempre que um dos elementos é feminino. As mulheres cuidam dos irmãos que apresentam deficiências físicas. Herthe recusa-se a abandonar Clako paralisado, mesmo depois de ele ter casado com uma jovem dedicada: «Herthe era intransigente: É meu irmão, não sai de ao pé de mim.» (123). A mesma atitude de protecção revela Julia em relação ao irmão surdo-mudo Gustav: «Júlia tomara o centro das operações. [...] Protegia desde muito cedo o irmão que pela sua deficiência fora o alvo fácil da troça das crianças.» (*Aprender a Rezar na Era da Técnica*, p.263) As relações filiais dos elementos femininos são caracterizadas pelo amor e protecção, conforme prova a relação de Johana e a sua mãe louca: «Johana tratava da higiene de Catharina. Na pouca água que tinha lavava primeiro Catharina. Lavava o corpo todo da mãe. [...] Na mesma água depois Johana lavava-se. Era sempre a segunda. A primeira água era para Catharina., a mãe que estava louca.» (45). Contrariamente algumas relações de filiação são caracterizadas pelo domínio entre as personagens masculinas pai/filho (a relação de Klaus com o pai.)

---

<sup>51</sup> Hannah Arendt, *A Condição Humana*, p.14: «As verdades da moderna visão científica do mundo, embora possam ser demonstradas em fórmulas matemáticas e comprovadas pela tecnologia, já não se prestam à expressão normal da fala e do raciocínio. [...] Pode vir a suceder que nós, criaturas humanas que nos pusemos a agir como habitantes do universo, jamais cheguemos a compreender, isto é, a pensar e a falar sobre aquilo que, no entanto, somos capazes de fazer.»

<sup>52</sup> A relação de dependência e as mutilações corporais psíquicas e/ou físicas estabelecem diálogo constante com os motivos de Beckett (v. Capítulos V e VI: *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*).

Este romance inscreve marcas do absurdo por revelar as impossibilidades da vida, da comunicação e do equilíbrio. Não só as das macroestruturas administrativas e incompatíveis com as necessidades do indivíduo, mas as que o afectam desde a sua origem: as relações familiares e afectivas. Indivíduos e poder tendem sempre a uma aproximação e, neste movimento, o indivíduo pode ser sacrificado pela morte, loucura ou outras perdas. A loucura, nas suas várias realizações – loucura cega do poder totalitário instituído ou a loucura de seres frágeis e desprotegidos - povoa o universo ficcional do Autor.<sup>53</sup> A engrenagem administrativa pode tornar-se um vazio, sub-repticiamente a engrenagem da loucura. As personagens loucas revelam sentimentos e relações harmoniosas, como se formassem um pequeno laboratório de resistência (Myliá e Ernst, Johana e a mãe). No universo em ruínas de Tavares a loucura pode ser lida como um sinal de resistência ao absurdo; afinal está louco quem se ajusta a este mundo e são mais lúcidos os que o recusam.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Pedro Eiras, *op.cit.*, p.38: «Gonçalo M. Tavares é um autor incómodo, muito incómodo, não se pode lê-lo bem sem terror, a loucura é atribuída ao louco, não conquistada por ele.»

<sup>54</sup> Nathalia Corrêa Calmon, «O Milagre do Corpo a partir de *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares», p.33: «Quase todos os loucos possuem marcas corporais, mas as que mais chamam atenção pela relação com o corpo e pelo comportamento são as mulheres: as mulheres resistem ao controle eroticamente.»

## CAPÍTULO IV - A MÁQUINA DE JOSEPH WALSER

«A polícia das ideias actua gramaticalmente como o bastão da polícia actua brutalmente. Qualquer bastão começa na mão direita de um e acaba na cabeça central de outro.»

Gonçalo M. Tavares. *Biblioteca*, p. 84

«A guerra é o único acontecimento que nos salva da paz. [...] E ainda a importância das máquinas na rapidez com que chegamos ao futuro. Alguém duvida que de comboio chegamos primeiro ao dia seguinte?»

Idem, p. 116



**Imagem 3** – Maurits Escher, *Moebius strip II* (1963) <sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> <http://britton.disted.camosun.bc.ca/escher/jbescher.htm>

## 1. O homem e a técnica

O primeiro instrumento técnico de que o homem dispõe é o seu próprio corpo. Num texto intitulado *As partes dos animais* (século IV a.C.) Aristóteles apoia-se em dados biológicos e anatómicos para propor uma análise das possibilidades físicas dos diferentes animais, entre os quais o homem.<sup>56</sup> Aristóteles defende que as potencialidades da mão só se actualizam graças à inteligência, ou seja, as diferentes utilizações das mãos são comandadas pela inteligência humana. A polivalência da mão e as inúmeras possibilidades de a usar, sem restrições permite que se transforme em instrumentos vários: «garra, serra, lança, espada ou qualquer outra arma ou ferramenta.» A mão de Joseph Walser desempenha um papel primordial para a personagem. É o instrumento que lhe permite os seus três prazeres: o trabalho, o jogo e a colecção: «Mas havia um prazer físico, imediato, antes destas aparições. Era o momento em que Joseph Walser pegava nos dois dados e os misturava na mão.» (31)

O ideal da técnica é a libertação da dependência humana face à natureza, um poder libertador do cansaço e do esforço físico: limitações naturais do homem, impostas pelos limites do seu corpo: «Já nenhuma felicidade individual é independente da tecnologia, amigo Walser. [...] A felicidade humana é um mecanismo.» (16) Os poderes ilimitados e sobre-humanos da técnica alimentam a sua idolatria, acreditando na capacidade de controlo, de domínio e de transformação do real, engendrando a alienação e as ameaças que representa para o homem. Embora, aparentemente, destrua a submissão e os limites impostos pela natureza humana, transformando o homem de objecto em sujeito, de escravo em senhor pode, paradoxalmente, provocar a sua alienação: «Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser.» (17)<sup>57</sup>

A máquina pode considerar-se a resposta do homem face ao poder da natureza. Durante muito tempo representou o arquétipo do funcionamento do mundo e do corpo, conforme o testemunha o pensamento cartesiano.<sup>58</sup> A transformação insidiosa do homem em objecto

---

<sup>56</sup> «L'essor technologique et l'idée de progrès», disponível em [http://www.pearson.fr/ressources/\(titles.../extras7272chap04\\_cultureg.pdf](http://www.pearson.fr/ressources/(titles.../extras7272chap04_cultureg.pdf), consultado em 2-05-2010.

<sup>57</sup> Hannah Arendt, *op.cit.*, p.14: «Se realmente for comprovado esse divórcio definitivo entre o conhecimento (no sentido moderno de *know-how*) e o pensamento, então passaremos, sem dúvida, à condição de escravos indefesos [...] criaturas desprovidas de raciocínio, à mercê de qualquer engenhoca tecnicamente possível, por mais mortífera que seja.»

<sup>58</sup> No *Discurso do Método* (1637) Descartes elogia os conhecimentos práticos que opõe à filosofia meramente especulativa. O conhecimento do mundo permitia ao homem transformar-se em mestre e senhor da natureza.

(insecto, marioneta, máquina, peça da engrenagem) afigura-se um dos temas fundamentais da obra kafkiana. A identificação progressiva do humano com o objecto, transformando-o num «autómato inspirado», segundo Camus, mostra o fracasso da existência humana, de uma sociedade injusta que transforma os seres em criaturas objectos. A relação da personagem Walser com a «sua» máquina é paradoxal, dado que entre ambos se constrói uma relação de mestre/ escravo, opressor/ oprimido, transversal a toda a obra de Beckett: «Com uma falha sua a máquina, no limite, o poderia matar a ele, o cidadão 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.» (21) Paralelamente a máquina desempenha para a personagem a função simbólica do outro necessário à construção da identidade. Walser estabelece com este objecto metálico uma relação corpórea, que se aproxima da simbiose erótica<sup>59</sup>:

Joseph Walser envelhece, mas mantém a adoração pela ‘sua’ máquina de trabalho e por todos os mecanismos. Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os ‘órgãos’ estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se, provocando em Walser, por vezes, sobressaltos ridículos quando, a horas certas, às horas exactamente planeadas, o motor da máquina subitamente cessa. É aí que Walser percebe a ligação que existe entre o seu corpo e a máquina. (58)

A situação de Walser no seu trabalho fabril mostra que a técnica tem poder metamórfico; tal como liberta o homem das suas limitações, também provoca a alienação transformando o próprio corpo, metonimicamente simbolizado pela mão mutilada. A relação com a máquina muda a sua relação com o mundo, com os outros, e consigo mesmo, impõe-se como um mediador que reforça o individualismo e o isolamento. A máquina impõe o seu ritmo e exige um modo de vida próximo do seu, uma vida «maquinal», feita de automatismos, repetições sem reflexão. O operário Walser não é mais do que uma peça da engrenagem da máquina, gerando uma forma de alienação que transforma o homem em objecto, peça de substituição num stock disponível. O pensamento tecnicista, calculista, racionalizando todas as relações representa a tentação de reduzir o homem a um objecto de que se dispõe. A busca da eficácia, da racionalização dos gestos e dos comportamentos

---

<sup>59</sup> Esta temática estabelece um diálogo com a obra do cineasta David Cronenberg, metáfora das relações do homem com a tecnologia, nomeadamente os filmes *Vidéodrome* e *Crash* (Prémio Especial do Júri do Festival de Cannes em 1996, adaptado do livro *Crash* de J.G.Ballard). O último suscita uma reflexão em torno da tecnologia moderna e o psiquismo humano através da fusão entre homem e máquina. Os acidentes de carro são vividos como um jogo erótico na procura duma nova sexualidade.

conduz a uma mecanização das acções humanas, fragmentadas e repetitivas, num pesadelo reconstruído por Chaplin em *Tempos Modernos* (1936):

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 Klober era perfeitamente insignificante quando comparada com a que exhibia no seu trabalho, encostado à sua máquina. [...] Não poderia permitir que um dia a 'sua' máquina lhe perguntasse: o caro Joseph Walser estará mesmo a ouvir-me?» (23)

O discurso sobre a técnica e os seus poderes torna-se cada vez mais crítico. As utilizações bárbaras de técnicas modernas com fins destrutivos ou mortais marcaram o século XX. As armas nucleares, o uso racional de técnicas de exterminação, as experiências eugenistas provocaram uma profunda desconfiança em relação aos contributos da técnica. Torna-se lícito colocar a questão. O homem está condenado a ser vítima da técnica ou a controlá-la? Alguns desenvolvimentos da técnica comportam consequências que nos escapam.<sup>60</sup> Qualquer inovação técnica parece trazer associada como consequência inevitável um conjunto de catástrofes específicas: «Joseph Walser amava a sua máquina, mas sabia que esta o odiava, a ele, humano, de tal modo que não o largava de vista; a máquina observava-o constantemente, à procura de uma falha. [...] A máquina era de uma hierarquia superior: poderia salvá-lo ou destruí-lo.» (22) Na sua faceta de inimiga vai destruir os seus sonhos. A conquista da mulher por quem sente atracção erótica é impossibilitada pela máquina, como terceiro elemento de um triângulo amoroso, obstáculo à concretização da relação. A transformação do corpo transformou igualmente o sujeito na sua relação consigo, com os outros, com o mundo. A falta do dedo, elemento fálico na sua relação com a máquina e o jogo, alterou a sua identidade e Walser torna-se quase um estranho a si mesmo: «Era simples: a amputação do dedo indicador, em termos concretos e objectivos, havia-lhe retirado do corpo três falanges. [...] Sentiu então um terror, como se estivesse a olhar para as mãos de um monstro.» (83/84)

Se o mito de Protágoras considera a evolução da técnica como uma resposta à nudez e fragilidade do homem perante uma natureza hostil e animais munidos de defesas, o presente alerta para uma nova forma de vulnerabilidade que é necessário considerar: a dos

---

<sup>60</sup> Como sublinha o arquitecto e filósofo Paul Virilio, o progresso da técnica é, igualmente, «de progrès de la catastrophe, chaque nouvelle technique engendre son lot de destructions: inventer le navire, c'était inventer le naufrage; l'automobile, les accidents de la route.» Cf. Olivier Morel «Un paysage d'événements. Entretien avec Paul Virilio», disponível em <http://www.republique-des-lettres.fr>, consultado em 25-05-2010.

seres indefesos perante a violência gerada pela própria tecnologia e a sua capacidade destrutiva:

- Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exactamente o que queremos que aconteça. Tornámos redundante o futuro, e aqui reside o perigo. [...] Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser. (17)

Os campos de concentração, os genocídios e as guerras mundiais que servem de pano de fundo aos romances de Tavares não são recaídas na barbárie, mas os resultados destrutivos das conquistas das técnicas modernas e do poder dominante. Tavares sublinha, assim, o paradoxo contemporâneo de uma sociedade alienada pelos seus próprios e supostos instrumentos de libertação.

## 2. A tripla alienação - o trabalho, o jogo, a colecção

Na sociedade moderna o homem é anulado e submetido para que prevaleça uma ordem social regida pelo consumo e pelo progresso tecnológico, factores que conduzem ao desencantamento do mundo, à alienação e ao sofrimento. A contínua incorporação de conhecimentos científicos implica a crescente subordinação dos indivíduos a burocracias e sistemas organizados. Neste sentido o romance coloca o enfoque na relação do indivíduo com os mecanismos sociais que possibilitam a actuação de entidades sobre ele.

A personagem Walser simboliza, alegoricamente, uma sociedade amorfa e vítima alienada: a sua vida e os valores que o identificam são esvaziados. Perde a sua autonomia a favor de uma autoridade que o priva da capacidade de reagir ou anula os efeitos da sua reacção. Conforme os pressupostos de Karl Marx é nessa concessão ao outro que reside a alienação. O indivíduo pensa controlar a sua acção a partir da sua consciência, porém ela é dominada pela super-estrutura social. Walser apresenta uma dupla relação de submissão: com a máquina e com o encarregado: «Consegue perceber a diferença que existe entre os dois? Entre os meus sapatos e os seus sapatos, entre as minhas ideias e as suas ideias? Os seus sapatos não me interessam e as suas ideias não me interessam. Mas as minhas ideias interessam-no, é esta a diferença entre nós, entende?» (13)

K. e Walser são um retrato da desintegração da personalidade humana ante um estado totalitário e impessoal, que persegue vítimas. O destino trágico e absurdo de K., escravo e juguete de forças estranhas e invisíveis, tão impessoais como a burocracia que o condena, representa, para muitos críticos e analistas, a antevisão kafkiana da tragédia do povo judeu no processo da segunda Guerra Mundial - perseguido sem culpa pela onda totalitária.

K. e Walser não enfrentam a luta, limitam-se a padecê-la como doentes experimentais que sofrem sozinhos os efeitos da culpa «Em primeiro lugar havia uma sensação de culpa. Era ele que a tinha abandonado [à máquina]; ou dito de outra forma: ele falhara, já não se encontrava em condições para corresponder às exigências. Ao perder um dedo traíra a máquina.» (92) Estes heróis são tipos comuns de funcionários (um bancário, outro fabril) que enfrentam a autoridade «sofrendo» uma culpa cuja origem e razão eles próprios desconhecem. Limitam-se a repetir constantemente as suas rotinas, no conforto alienado dos hábitos quotidianos.<sup>61</sup>

O herói de Kafka, de Beckett ou de Tavares revela uma atitude de imobilidade face ao absurdo, vivendo a sua vida sem surpresas. Alienado transforma-se numa «coisa», numa peça da engrenagem. Despojado da sua faceta de humano está limitado à função de objecto subordinado às hierarquias, ao sistema social e laboral que controla e oprime: «Para Walser algo se tornara há muito evidente: ele não era um grande Homem. [...] Se ele já lá não estava – na existência – como se poderia ainda afastar mais?» (137/138) Os homens são *coisas* que parecem seres vivos. Esse paradoxo inquietante, que é espantoso, não espanta ninguém, nem as próprias personagens que nunca se surpreendem com essa falta de espanto. O estranho é o normal neste universo ficcional e o trivial é grotesco. Nessas contradições reconhecem-se sinais da literatura do absurdo.

No romance Walser vive preso a uma realidade que não compreende e, ao mesmo tempo, é incapaz de questionar, tal como as personagens de *O Processo* ou *A Metamorfose*. Aceita a situação que lhe é imposta: ser funcionário obediente, amigo traidor e marido traído. Ele próprio aceita a linguagem que veicula o poder e alimenta a força da opressão ao fazer as concessões que o chefe exige. Na linha dos romances de Kafka perspectiva-se uma aceitação que é correspondente à submissão e anulação do sujeito. O absurdo não choca, nem causa estranheza. O que é estranho é a sua naturalidade.

Mesmo sendo informado de que o processo não o impede de continuar o seu trabalho, K vai-se afastando, cada vez mais, do mundo à sua volta. Walser encontra-se suspenso do seu mundo quotidiano dedicando-se à máquina e à sua colecção: «Joseph Walser tinha uma vida disciplinada.» (19) Esta dedicação incondicional ao processo (no caso de K.) ao trabalho, ao jogo e à colecção de objectos metálicos (no caso de Walser) aproxima o percurso das personagens da vivência do fervor religioso: às duas situações corresponde

---

<sup>61</sup> De referir a semelhança de nomes das personagens: Josef K. e Joseph Walser.

uma parceria com um outro absoluto: «As dimensões de uma peça metálica poderiam assim provocar-lhe excitação ou desapontamento. A colecção tornara-se uma obsessão.» (87)

O papel dos objectos ganha uma dimensão relevante neste romance e na dramaturgia de Beckett, ilustrando um dos traços do absurdo: a indefinição das coisas. A árvore de *À espera de Godot* não tem nenhum significado e as botas não servem à personagem, nem sabemos para que servem. Tudo se torna incompreensível. O mundo é incompreensível. A colecção de Walser ou a sua máquina passam de acessórios a suportes da acção, desempenhando uma função particular. São objectos actantes que justificam a acção da personagem. Objectos símbolos da alienação, emblemáticos da condição miserável do homem, são eles que dão vida, preenchem o vazio.

Admitindo que a sua função não tem qualquer importância Walser reduz-se a si próprio ao estatuto de objecto como se a sua ocupação fosse uma insignificância na vida quotidiana. Esta situação desenha um paralelo com a da personagem de *A Metamorfose* de Kafka que constata a sua própria desumanização reconhecendo a falta de consideração que sente face ao seu trabalho. A transformação do homem em máquina acontece quando ele próprio admite a sua insignificância e se recusa a agir para modificar o curso dos acontecimentos: «Não era da guerra, há muito havia decidido manter-se neutro. [...] Via a guerra como uma ciência que não dominava. [...] Não devo falar do que não entendo, dizia a si próprio Walser, muito menos devo agir sobre o que não entendo. Deve assistir-se àquilo que não se entende. Apenas.» (33)

São personagens que se privam dos seus direitos conferindo-os aos que os subjagam. Preferem a acomodação: Gregor à sua condição sub-humana de insecto e filho dominado, Walser à sua condição de marido traído, dependente de um encarregado, de uma máquina, do jogo e de uma colecção absurda. Ambos continuam empregados, subordinados. Quem transforma Gregor em insecto? O pai opressor ou ele próprio que não reagiu e não assumiu a sua condição de sujeito perante a família e a sociedade? A mesma questão pode ser colocada em relação a Lucky de *À espera de Godot* que aceita o tratamento de Pozzo e a comparação com um porco. Metáforas do mundo moderno que aprisiona os indivíduos e os esquece dentro de uma insignificante carapaça de insecto, no sistema burocrático do estado ou no trabalho mecânico da linha de montagem de uma fábrica.

Walser, à semelhança das personagens de Kafka - o agrimensor (*O Castelo*) e Gregor (*A Metamorfose*) - vive alienado pelo trabalho, pelo dever familiar e pela autoridade laboral e política; é um autómato cuja ética é a da submissão ao quotidiano: «Ele, Joseph Walser,

sendo um homem comum pertencia a uma espécie interminável. [...] Ele não queria ser um grande Homem.» (137/138). Não é suficientemente forte para produzir uma acção «não desejava ser protagonista, mas apenas uma testemunha.» (137) Na mesma linha situam-se Vladimir e Estragon, incapazes de tomar uma decisão e agir de forma coerente. Seres submissos e insignificantes limitam-se a ir vivendo num mundo irracional, a esperar que alguém tome decisões por eles, num círculo de irracionalidade. Como as personagens de Beckett, estranhas e patéticas que nunca se sabe bem de onde vêm ou para onde vão, Walser não tem grandes ambições, o que o aproxima dos vagabundos de Beckett, imagens da essência absurda do ser sem respostas.

Diferentes explicações são propostas para a compreensão do carácter recorrente das condutas de jogo tanto em psicologia como em literatura.<sup>62</sup> Entre os factores ligados às motivações do jogo podem referir-se «les frustrations quotidiennes et les émotions négatives engendrées par un manque d'habilités dans leurs relations interpersonnelles.»<sup>63</sup> Esta referência ajuda a desenhar na personagem a sua relação de alienação no trabalho, de submissão em relação à hierarquia (na pessoa do encarregado) e a relação rotineira e apagada com a mulher. Estas relações interpessoais falhadas conduzem a personagem para outra alienação - o jogo. Perante a impossibilidade de ser ele próprio Walser procura algo que o complete, actividades que Dafour designa de «véritables prothèses identitaires venant s'appliquer à l'endroit où s'opère la destitution de sujet.»<sup>64</sup> Para remediar a carência do outro Walser recorre a três «próteses», ou pretensas libertações que, paradoxalmente, constroem uma tripla alienação: o trabalho que se completa com o jogo e o colecionismo: «Os dados na mão simplificavam o mundo. [...] Aceitava as decisões dos dados. Aqueles homens estavam habituados a obedecer durante a semana, e no sábado, estranhamente, entravam num outro sistema de obediência: à sorte, ao azar.» (28/29)

Simultaneamente o jogo é o outro pólo do seu prazer porquanto lhe permite uma aproximação com a experiência erótica, através da qual procura anular a sua solidão, construir a sua identidade:

---

<sup>62</sup> Vários romances célebres descrevem a «patologia» do jogador: *A Dama de Copas* (Pouchkine), *24 Horas na Vida de uma Mulher* (Stefan Zweig), *O Jogador* (Dostoievski).

<sup>63</sup> «La psychologie du jeu, où en sommes-nous?», disponível em [gambling.psy.ulaval.ca/qui-equipe.html](http://gambling.psy.ulaval.ca/qui-equipe.html), consultado em 01-06-2010.

<sup>64</sup> Dany-Robert Dufour, «Le désarroi de l'individu sujet», disponível em <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/02/DUFOUR/14750><http://www.monde>, consultado em 30/4/2010.

Mas havia um prazer físico [...] Walser sentia uma excitação inexplicável [...] Concentrava naqueles instantes imagens do passado, ou imagens inventadas, onde partes da anatomia de jovens mulheres pareciam misturar-se insolitamente com os vários pontos que representavam números em cada face do cubo. Esta contaminação perversa entre imagens específicas do corpo humano e os dados, provocava em Walser uma imagem algo confusa mas expressa exteriormente por um sorriso que nenhum homem da mesa poderia designar por menos que obscuro. 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 controlo. Naquele momento Walser sentia que controlava o mundo. (31/32)

É pela relação com o outro que o eu se define e se sabe. Para além de ser o inferno, o outro é também a condição *sine qua non* da existência do eu.<sup>65</sup> Mais do que inferno, os outros não serão, provavelmente, um paraíso, mas uma indispensável condição para nos sabermos e assumirmos. O sujeito toma consciência de si quando é olhado pelo outro. A Walser faltava este olhar, esta mediação através da qual possa tomar consciência de si. Nem a esposa nem o encarregado o olham e desse facto decorre a necessidade de um outro que substitua este olhar. Sem o olhar e o dizer do outro cria-se uma ausência. O vazio relacional, a carência da figura do outro para a construção de si é compensado pelo jogo, pela máquina e, sobretudo, pela colecção, única marca possível da sua identidade:

A sua colecção: inútil, absurda, secreta, havia sido gradualmente colocada no ponto central da sua existência. Apreciava a companhia da mulher, mesmo depois de ser evidente que ela dormia com o encarregado Klobner Muller, obtinha também um certo prazer físico, inexplicável, no trabalho com a sua máquina, gostava ainda de acompanhar os colegas nos jogos de dados a dinheiro, mas a sua colecção constituía a verdadeira marca individual que Joseph Walser sentia estar a deixar no mundo. Uma marca única, não copiável; ninguém tinha uma colecção como aquela. Era uma colecção irracional. (87)

Desta forma a máquina e a colecção de objectos metálicos inúteis assumem o estatuto de deuses fúteis. A infinidade e variedade dos pequenos objectos recolhidos povoam a sua existência, dedicando-lhe cuidados frívolos e obstinados.<sup>66</sup> As peças da colecção de Walser parecem traduzir a «civilização do objecto», destituído de qualquer utilidade ou sentido. O espaço onde os guarda surge como um local fechado (*buis clos*) do qual se torna prisioneiro sem se aperceber, submisso ao poder soberano dos objectos materiais que ocupam o lugar das aspirações espirituais.

---

<sup>65</sup> Jean Paul Sartre : «L'enfer c'est les autres».

<sup>66</sup> Atitude semelhante revela Winnie, personagem de *Dias Felizes* de Beckett que, com a mesma intenção, se ocupa dos pequenos objectos de *toilette* que vai tirando de um saco. A *coqueterie* patética da personagem feminina desenha um paralelo com a obsessão da personagem masculina, ambas resignadas e «felizes».

### 3. Vítimas e carrascos

A presença de personagens que são vítimas de outras é um tema recorrente nos Autores em análise. Nos romances de Tavares abundam criaturas fascinadas pelo mal, que se aproximam também de Genet, de Beckett e de Kafka. A caracterização e as acções e das personagens revelam uma faceta desprezível e parasitária dos detentores do poder, assim como o sofrimento que imprimem na vida dos oprimidos. O encarregado humilha Walser nas suas repreensões constantes:

«- Os seus sapatos são absolutamente irresponsáveis – repetiu Klobler Muller.

- Já ninguém se calça assim.

Quantas vezes Joseph Walser havia escutado esta frase nas últimas semanas?» (12/13).

Mais tarde torna-se amante da sua mulher e, após um longo discurso de hipocrisia em que mistura elogios e ameaças veladas, revela-lhe o facto: «Caro amigo, caro Joseph Walser, sim: estou a dormir com a sua mulher, e se quer que lhe diga há em mim um entusiasmo relativo.» (54) O chefe Muller é uma figura que o oprime sem piedade; a metáfora da presença marcante da autoridade geradora do medo e da insegurança que oprime e aliena o ser humano.<sup>67</sup> Walser mantém o papel de subordinado e oprimido ao longo do romance. A sua escravidão voluntária exprime, alegoricamente, a servidão da condição humana condenada à morte desde o nascimento. Vive numa relação de submissão constante pois Muller impede a sua autonomia como sujeito. Induz um determinado tipo de submissão para produzir um sujeito conforme às regras sociais de um mundo totalitário. Walser é despojado dos meios para construir a sua individualidade. Muller é, simbolicamente, a figura do outro que devia permitir a construção da sua identidade mas que, mercê das relações sociais que estabelece, se transforma numa sombra, num fantasma, num pai arquétipo do detentor do poder.

Existe um traço comum nas relações estabelecidas entre os pares dos vários romances: a dependência. Numa proximidade com a relação de mestre/escravo as personagens situam-se em pólos opostos – Muller é o chefe que decide o seu trabalho e até a sua vida familiar e Walser o subordinado que aceita, sem contestar, as decisões do superior hierárquico. O

---

<sup>67</sup> Dany-Robert Dufour, *art.cit.* : «Les formes de la destitution subjective qui envahissent nos sociétés se révèlent par de multiples symptômes: l'apparition de défaillances psychiques, l'écllosion d'une malaise dans la culture, la multiplication des actes de violence et l'émergence de formes d'exploitation à grande échelle. Tous ces éléments sont vecteurs de nouvelles formes d'aliénation et d'inégalité.»

poder opressivo, as hierarquias onipotentes e onipresentes do universo kafkiano, absurdas mas estranhamente normais, inscrevam-se na ficção de Tavares: «Poderá querer explicações mas não as dou. O senhor deve perceber. É a sua obrigação. O senhor Joseph Walser deve aprender a perceber sem precisar de explicações. [...] Cada vez é mais necessária a ordem. Escandaliza-me que ainda não o tenha percebido.» (14)

As relações conjugais, nos romances em estudo, limitam-se à dependência e são pautadas pela falta de comunicação: «Desde há vários dias Joseph Walser sentia algo de estranho na esposa. Falavam pouco, a comunicação sempre fora difícil – nenhum dos dois era falador, e o que haveria para repetir? Porém, nos últimos três dias piorara.» (151) Para Walser e Margha o amor é apenas um signo sem verdadeiro objecto, sem verdadeiro sujeito, sem possibilidade de realização.<sup>68</sup> A presença do outro reforça a solidão do protagonista, não evidenciando uma relação amorosa de complementaridade ou harmonia. Cada elemento do par permanece fechado nas fronteiras do seu eu, sentindo-se só, mesmo na presença do outro, prevalecendo o isolamento e a solidão da personagem.

---

<sup>68</sup> O casal Nagg e Nell em *Fin de Partie* também põe em causa outra ilusão espiritual e intelectual, o amor e as mitologias do erotismo.

## CAPITULO V -JERUSALÉM

«A vida tem líquidos, assim como tem bactérias. E na saúde são os líquidos que predominam, enquanto na doença as bactérias em fila indiana roem a madeira.»

Gonçalo M. Tavares. *Biblioteca*, p. 130

«Uma doença encaixa-se num homem como certos móveis pequenos em ângulos de uma sala onde parecia já nada caber.» Idem, p. 148



**Imagem 4** –Jeronimus Bosch , *Extração da pedra da loucura* (1488) <sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/>

## 1. A queda

Os primeiros capítulos do romance, tal como as primeiras páginas da peça *Fin de Partie* de Beckett cultivam o absurdo, o vazio e o sofrimento, evocam o «nada». A peça e o romance oferecem uma atmosfera de finitude determinando a «acção» das obras. Os tópicos do fim e da incerteza dominam os dois textos. O início do jogo, tal como o início do romance contém já o seu fim. A estrutura cíclica de *Jerusalém*, na qual o desfecho não passa da repetição do início, sugere que a existência se limita a um eterno retorno, absurdo e sem solução, no qual o homem está condenado a estagnar até que a morte surja. O final está no início de *Fin de Partie* e de *Jerusalém*: Hamm deseja morrer para que o seu sofrimento acabe, Mylia sabe que vai morrer e o seu sofrimento persegue-a: «Sabia que tinha poucos anos de vida; a doença veio: ficamos juntas uns anos, depois ela permanece e eu parto.» (8)

As fronteiras entre vida e morte são incertas, impossíveis de delimitar: a morte instala-se na vida desde o nascimento. Nascer significa que se está destinado à morte, é alojar a morte no seu interior e, deste modo, começar a morrer, começar a «acabar»; a fronteira entre a morte e a vida é ténue. Em *Fin de Partie* a primeira frase de Clov ilustra o título da peça «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir» (13) e, metaforicamente, a presença iminente da finitude e da morte. Em *Jerusalém* apresenta-se o fim próximo da personagem Mylia: «Uma doença que já está dentro e a vai matar num ano, dois, não mais. Ela que está com a morte fechada num sítio de onde já não sai.» (10) A única certeza destes seres é o seu sofrimento sem remédio. Neste aspecto o sofrimento, sobretudo o corporal, como constatação amarga do trágico da condição humana, parece convocar igualmente Beckett. Os Autores transmitem uma imagem do humano que prova o ponto máximo do desespero ligado à pulsão de morte.

O corpo assinala a sua existência pelas doenças que o torturam. As personagens estão condenadas à decadência física perdendo, progressivamente, as suas capacidades.<sup>70</sup> Compreendem que existir é sofrer, que existência e sofrimento caminham lado a lado. A dor é parte integrante do universo do romance e da existência das personagens que vivem em situação constante de dor, sob a forma física ou psicológica. A loucura, sob a forma de esquizofrenia - desdobramento da personalidade - é, também, símbolo de sofrimento por se constituir como um estádio de desilusão e de decadência. O mundo no qual se move a

---

<sup>70</sup> Nagg e Nell, dentro dos caixotes do lixo, perdem a audição, a visão e os dentes, sofrendo miseravelmente.

personagem congrega vários tipos de dor: «Aquele dor no estômago [...] a dor constante da doença. [...] Estavam em competição duas dores grandes: a dor que ia matar, a dor má, assim ela a designou, e, do outro lado, a dor boa, a dor do apetite. [...] Ainda tinha outras dores no corpo para resolver, e sabia que uma, pelo menos, era irresolúvel.» (17/18/19)

A morte surge como um espectro. Mais que um fantasma assume-se como companhia perene, o elemento mais forte, já que a vida e o mundo comportam o estigma da dor e do sofrimento. Mylia é uma personagem a quem a obsessão da morte intensifica a vida: «Não morrer nos próximos meses seria para Mylia o mesmo que entrar na *sua* imortalidade. Se não morrer, dizia, transformo-me num ser imortal. Dois anos.» (20) Reinventa a necessidade de estar viva através da dor da fome que se assume como um movimento interno, um impulso, uma função básica sustentadora de vida: «Estou cheia de fome, já não vou morrer! É impossível morrer com tanta fome!» (21) A dor apresenta-se como uma forma de dar sentido à vida, uma etapa necessária no percurso em busca da iluminação que tenta encontrar na igreja.

A criação literária de Beckett e Tavares - texto sem género, histórias sem intriga, personagens sem futuro, universos sem esperança - caminham no sentido da redução, tanto a nível estrutural como linguístico.<sup>71</sup> Tendo em vista esta característica, que preza pela medida exacta, pela descrição prática e desencantada da condição humana, sem adornos sentimentais, evidencia-se quão anti-metafísica e expurgada é a linguagem dos Autores. À cultura do supérfluo contrapõe-se a redução às necessidades primordiais. No universo ficcional dos dois Autores, num mundo dominado pela guerra ou pela técnica, a fome ou o desejo de urinar são manifestações irredutíveis do homem. Diminuem a sua angústia e dão a garantia do instinto: «dor da vontade de comer» (18), «Esvaziara a bexiga junto a uma árvore» (19). Comer e urinar serão os dois pólos da vida que se reduz, simplesmente, a uma sequência de actos necessários à existência.

## 2. Opressão/Alienação

Na parábola «Diante da Lei», no último capítulo de *O Processo*, o sacerdote insiste em que não se pode mudar o texto e que porteiro cumpriu o seu dever exercendo estrito controlo sobre a sua função. Consciente da importância do seu ofício, não se comove nem se

---

<sup>71</sup> Fernanda Nicolini : «En mis libros no hay mensajes ocultos» (Entrevista a Gonçalo M. Tavares), disponível em <http://www.criticadigital.com/tapaedicion7diario493enteroparaweb.pdf>, consultado em 16-03-2010 : «Reveo y esencialmente corto, corto palabras, y páginas enteras.»

exaspera, preso à sua função, à semelhança do director do hospital psiquiátrico de *Jerusalém*. Tanto o porteiro de Kafka como o director do hospício de Tavares são portadores da mensagem necessária e não da verdadeira, facto que converte a mentira em verdade universal. Para o sacerdote não há necessidade de que o porteiro saiba a verdade para desempenhar a sua função. Ele está ao serviço da ordem e lei, no mesmo patamar do médico-gestor Gomperz, e é o que basta saber. A sua obstinação era fazer com que «a caixa de resíduos perigosos de uma determinada existência fosse esquecida» (104) e para alcançar esta anulação dos internados vigiava a manifestação mnemónica e punia as acções dos pacientes. O tema da legitimidade da lei está presente nos dois romances. A lei existe para corrigir a falta - de Josef K. que nunca é explícita e a de Ernst e de Mylia que é a loucura. A autoridade sanitária, atraída pela falta, garante que a lei seja aplicada e a falta circunscrita e punida.<sup>72</sup> Em Kafka assiste-se à premonição do homem imerso num mundo impenetrável, que exclui, que encurrala os homens em guetos. Também em Tavares é recorrente o confronto entre as personagens e o poder arbitrário das instituições, demonstrando a impotência e o desespero do ser humano «mais fraco» - Mylia e Ernst - e o lado terrível, maligno e absurdo do «mais forte», enredado na engrenagem macabra da norma social - o director do hospício. A parábola de Kafka e o episódio de Tavares ilustram a situação do sentimento de abandono do indivíduo diante das instituições oficiais e opacas – o tribunal e o hospício, os campos de concentração. K. foi escolhido, eleito como o sujeito a ser condenado num movimento antecipatório de Kafka em relação àqueles que, sem razões conhecidas, anos depois viriam a ser executados nos campos de extermínio.

Os nomes das personagens do romance de Tavares, de origem alemã ou judaica, transmitem a memória e a herança do Holocausto e remetem para a relação carrasco/vítima da contingência histórica, repetida em ciclos que Theodor tenta estudar e sistematizar. O medo que domina as personagens de *Jerusalém* é o medo do arcaico, do imemorial, o medo do que virá, do que nos espera de maneira iminente. Kafka anteviu o futuro como tribunal e o mundo da alienação completa do indivíduo, dominado pelos poderes obscuros da perseguição do seu povo – o judeu. Tavares reflecte sobre esse «tribunal» obscuro, incógnito que pôs em marcha o Holocausto cuja (i)lógica Theodor procura compreender.

---

<sup>72</sup> O conto *A Colónia Penal* de Kafka ilustra a lógica perversa presente na vinculação entre os dispositivos legais da instituição penal e a incorporação da culpa. A máquina da tortura problematiza as técnicas que inscrevem o medo, criando indivíduos dóceis; denuncia a sujeição expressa em tantas instituições contemporâneas.

Todas as personagens do romance vivem um tempo de não-humanidade, tempo onde não se constrói, onde não há avanço à semelhança do tempo de *À espera de Godot* de Beckett.<sup>73</sup> Os espaços são pouco definidos, o tempo indeterminado, sem qualquer referência geográfica, política, ou histórica. Estes traços de Tavares convocam Beckett que propoe, deliberadamente, um universo despojado para representar a ausência, o vazio, o «nada».

Aqueles que encaram a decadência como única saída e anulam a sua individualidade em prol do geral são acolhidos com benevolência pelo mundo. Cabe-lhe aceitar o mundo sem o questionar. Daí a imagem da máquina administrativa nos romances de Kafka. A única forma possível de relação com o mundo é a inércia, a anulação como «massa inerte».<sup>74</sup> O sujeito perde as suas qualidades individuais porque estas se convertem em meras funções, vivendo apenas como quem exerce uma função pré-estabelecida, sem questionar o fim último a que se destina; realiza funções definidas e identifica-se com elas.<sup>75</sup> Podemos observar a actuação livre do homem decadente na personagem Gomperz- director do hospital psiquiátrico. O hospício é a metáfora da aniquilação efectiva do eu humano por permitir à sociedade alcançar uma organização coesa onde os seres não conformes às regras sociais e submetidos ao controle da sociedade «Era uma casa para eliminar os mistérios, como dizia o médico-gestor Gomperz. Procurava-se simplificar tanto os procedimentos como as coisas.» (103) O director é, neste universo sombrio, a metáfora e o reflexo do acriticismo face ao poder instituído, o burocrata, hipócrita, defensor das prescrições morais e sociais que pratica e defende a «banalidade do mal»<sup>76</sup>. Como ser decadente não questiona, cumpre a sua função, não vive realmente mas é vivido pela máquina social e administrativa.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Maria do Rosário Fardilha, *art.cit.* : «Só o facto de as guerras se irem sucedendo, por maior que seja a evolução tecnológica e intelectual, é já uma demonstração de que não há avanço.»

<sup>74</sup> A inércia, a ausência de acção é a marca mais relevante de *À Espera de Godot*.

<sup>75</sup> Nos romances de Kafka abundam estes anti-heróis. Muitas vezes o Autor não os nomeia, limitando-se a referir a sua função – o agrimensur de *O Castelo*.

<sup>76</sup> O ensaio polémico *Eichmann em Jerusalém*, da autoria de Hannah Arendt resulta de um trabalho para um jornal americano. Estuda a personalidade medíocre de Adolf Eichmann, formulando o conceito da «banalidade do mal». Nos seus depoimentos Eichmann afirmou que cumpria ordens e considerava desonesto não executar a tarefa que lhe fora atribuída, neste caso exterminar os judeus. Hannah concluiu que não se tratava de um perverso ou de um paranóico, mas de um homem comum, incapaz de pensar por si próprio, como a maior parte das pessoas. Essa afirmação é um eco da ideia do filósofo e matemático francês Pascal (1623-1662): «Nada é mais difícil que pensar.», disponível em <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u616.jhtm>, consultado em 1-6-2010.

<sup>77</sup> A personagem de o espancador em *O Processo* justifica a sua actividade afirmando que foi contratado para bater e, por isso, bate.

Ao longo dos tempos a loucura sempre perturbou a ordem do espaço social. Foucault considera que a loucura se converteu num assunto de interesse social por se aproximar do crime, da desordem e do escândalo. Por tais motivos é considerada uma metamorfose do mal e uma problemática para o poder dos Estados:<sup>78</sup>

No criminoso e no idiota mental que nada percebe via Gomperz os dois tipos de loucura e, por consequência, de imoralidade: a loucura instalada nos actos do criminoso e a loucura instalada no pensamento do homem [...] O agir deste louco que não percebe era, então, também um agir criminoso. [...] A inconsciência é imoral – dizia Gomperz - é criminosa. (107)

O acto do internamento não coincide com a preocupação de cura mas procura anular a ameaça, o silenciar a voz dos «sem razão», abolir a linguagem da razão primária e instaurar a consequente alienação, como mecanismo de defesa do poder.

Mylia e Ernst apesar da sua loucura e das suas imperfeições físicas são personagens que revelam sentimentos e se questionam acerca da sua existência ou dos valores humanos. A loucura de Mylia representa uma forma de sobrevivência. Talvez a destruição de todas as visões significasse a morte num universo despovoado de imagens: «Desde criança que tem aparições, como ela gosta de dizer. [...]

- Se a sua filha vê a alma óptimo.» (32) Mylia reconhece a sua esquizofrenia e aceita a imagem que os outros fazem de si considerando-a louca: «- Sou esquizofrénica [...] - A minha mãe chama-me louca e tem razão.» (39/40).<sup>79</sup> Os seus sistemas de pensamento individual não seguem a lógica das regras sociais e públicas por isso foi considerada neurótica perigosa: «Mylia começava a ser perigosa para si própria, depois de vários episódios violentos, Theodor decidiu [...] internar a sua esposa Mylia, no piso dois do Hospício Georg Rosenberg, o mais conceituado da cidade.» (63). Tendo cometido um pecado social vai expiá-lo no hospício, espaço onde, simbolicamente, vai sepultar os seus

---

<sup>78</sup> Cf. Michel Foucault, *História da loucura na Época Clássica*, pp.54/56: «O internamento dos alienados é a estrutura mais visível na experiência clássica da loucura.»

<sup>79</sup> Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, pp.95/96: «A esquizofrenia assemelha-se, nas suas alucinações a uma imaginação da transcendência caricaturada. Os doentes têm a sensação de que um objecto do campo perceptivo aumenta desmedidamente. Têm consciência de que “alguma coisa aumenta”, seja um objecto, uma personagem ou um local. Há neles um exagero hiperbólico das imagens, uma obsessão do aumento do volume que provoca crises de angústia.»

fantasmas, as suas sombras para sair purificada e tentar encontrar-se a si e à sua unidade mais pura e original.<sup>80</sup>

### 3. Herança do Holocausto

Há um momento da peça *À espera de Godot* que pode ser lido como uma referência ao nazismo e ao totalitarismo que conduziram ao extremo da barbárie.<sup>81</sup> Através do seu diálogo Vladimir e Estragon tornam-se protótipos da humanidade que não pode olhar em frente após este horror histórico. O Holocausto é um tópico recorrente em *Jerusalém*. O capítulo *Europa 02*, um livro no interior do romance, narra atrocidades cometidas num campo de concentração. O médico Theodor elabora um estudo para tentar «matematizar» os horrores da humanidade mas, numa atitude de paradoxo moral, manda internar a mulher num hospital psiquiátrico, instituição dedicada à normalização dos corpos e das mentes, espaço de tortura e de violação semelhante aos campos de concentração que tanto horror lhe causam. Do seu estudo conclui que para o horror não há lógica matemática, ele é imprevisível e eterno. O totalitarismo do passado repete-se no presente, no hospital psiquiátrico. O pensamento redutor apenas destrói – tal como um certo totalitarismo que acreditava estar cientificamente fundamentado para construir, também de forma científica, os ossários mais abomináveis: «Theodor Busbeck prosseguia a folhear o documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas. [...] – Nesta fotografia estão mais de mil corpos.» (45/46)

As barbáries nascidas do desenvolvimento da própria civilização provam que na História não existem monumentos de cultura que não sejam também monumentos de barbárie. As personagens que simbolizam a poder, nos textos dos três Autores, são simulacros do progresso de uma civilização em catástrofe e em processo de ruína. Foi em nome do progresso e da civilização que se cometeram os maiores massacres. Os sanguinários mais refinados foram líderes «civilizados» aos quais o mundo se habituou facilmente:

---

<sup>80</sup> Idem., p.130: «O esquizofrénico assume, exagerando-a, esta atitude conflitual entre ele mesmo e o mundo. Leva em todas as circunstâncias a antítese eu-mundo até às últimas consequências e, por isso, vive numa atmosfera de conflito constante com o ambiente.»

<sup>81</sup> VLADIMIR – De onde é que vêm estes cadáveres todos?

ESTRAGON- Estes esqueletos [...]

VLADIMIR – Uma carnificina! Uma carnificina! [...]

VLADIMIR – É impossível não olhar. (86)

Quero chegar a um gráfico do que se passou até aqui [...]nos vários campos de concentração ou de extermínio. [...] Quero estudar as situações em que uma parte [...] dizimou a parte fraca. [...]Uma fórmula numérica, objectiva, humana [...] 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 que permita agir [...] que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada. (51)

Dostoievski, Kierkegaard e Nietzsche mostram que todos os sistemas construídos até hoje não foram capazes de tranquilizar o homem, muito pelo contrário. A ele cabe a possibilidade de experimentar limites, de se situar nas fronteiras e constituir-se livremente enquanto ser em construção. Essa liberdade é a condição para que o homem seja o que é: pura possibilidade. Contudo, descobrir-se livre é angustiante. A angústia é a expressão da finitude, o reconhecimento dos limites. O homem é pura possibilidade, pode subir ou descer ao máximo, vive em metamorfose e construção constante.

Theodor coloca questões essenciais sobre a condição do homem e a presença da opressão e da maldade. Toda a barbárie pode ser reduzida a uma simples fórmula matemática ou existe alguma possibilidade de romper, destruir os esquemas e as previsões? O homem é objecto possível e passível de teorias e análises científicas? «Conhecer a saúde mental da História, era esse o objectivo final do seu projecto de investigação. Theodor ansiava poder salvar [...] Como se de facto não quisesse ser médico, mas sim santo.» (58) A sua investigação acerca dos horrores da História transformar-se-ia em ciência e símbolo de poder em direcção ao domínio do mundo: «A história do horror é a substância determinante da História; e qualquer História tem uma normalidade, nada existe sem normalidade.» (53), «Theodor chegaria ao que milhares de homens - pequenos e grandes, violentos ou pacíficos – haviam tentado: dominar a História.» (58/59).

A sua investigação vem provar a falência da ciência, a ideia de que nenhuma teoria científica poderá resolver a felicidade humana.<sup>82</sup> Procura a certeza absoluta mas encontra o desencanto da alternativa oferecida pela ciência: «Aplicado individualmente, este raciocínio permitia que um ser humano conseguisse perceber qual o dia da sua morte.» (214) Busca a explicação do horror e da angústia da História no determinismo da ciência. Porém, as certezas alcançadas sobre aquilo que iluminaria este mistério acabam por se diluir de novo,

---

<sup>82</sup> Hannah Arendt disponível em <http://citador.pt/pensar.php?Op=10&refid=200505130005&author=20360> consultado em 25-6-2010: «Embora as invenções técnicas hoje existentes tragam em si um dado impulso que, provavelmente, gerará melhoras até um certo ponto, é pouco provável que o nosso mundo condicionado à técnica pudesse sobreviver, e muito menos continuar a desenvolver-se.»

no fundo escuro desse mistério. Apercebe-se da limitação que separa a ciência de outros âmbitos que são, precisamente, os que mais suscitam a curiosidade ancestral e permanente do homem: o fim último da vida e o seu sentido, a dor e a morte. O seu estudo não é aceite pela comunidade científica por não se basear, exclusivamente, no eixo metodológico da ciência: «Doutor Busbeck, Vossa Excelência com este estudo e com as precipitadas conclusões que tirou e uma vasta – meritória, nesse sentido – acumulação de números, mostrou que não é verdadeiramente um cientista, mas sim, e desculpe dizê-lo publicamente, um louco.» (216) As certezas aparentemente objectivas não transformaram o mundo, não respondem às interrogações. O percurso da personagem parece sugerir que a via para responder à questões fundamentais da humanidade, não está na separação da ciência e da religião mas na desejável unificação das duas modalidades do saber, convergindo numa filosofia de conjunto «Vossa Excelência poderá recuperar o bom senso e a boa racionalidade. Com eles, estou certo, recuperará também a consideração científica dos seus pares, perdida por completo com os disparates religiosos que agora publicou.» (216) Impõe-se outra procura, a do espiritual, para dar sentido à vida e à morte, para guiar o homem no labirinto da sua existência. Neste sentido Pedro Eiras afirma que «*Jerusalém* é também um livro sobre o religioso, pelo menos um religioso descrito pela ciência como fora da ciência, mas que vai ganhando espaço por salvar para lá do possível.»<sup>83</sup>

#### 4. Espectros da noite

O negro o branco, e sobretudo o cinzento, constituem as cores dominantes evocadas em *Fin de Partie*. Os diálogos e as didascálias desenham um universo monocromático a preto e branco.<sup>84</sup> O negro e os seus corolários - a noite, a madrugada – estão presentes na vida de Mylia que se constrói entre estes dois extremos da paleta de cores: o branco associado ao hospital psiquiátrico, ao mundo da medicina de Theodor e dos médicos que a tratam, e o negro da noite em que se movimenta pela cidade: «Às quatro da manhã decidira sair de casa. De noite a dor desce sobre o corpo.» (8) O negro da morte e da condição da existência absorve as personagens e o branco exclui-as de uma harmonia impossível. O expressionismo monocromático de Tavares conota duas formas de morte; a que é evocada

---

<sup>83</sup> Pedro Eiras, *op.cit.*, p.38.

<sup>84</sup> O preto e o branco definem plenamente o estatuto de Hamm. Logo no início da peça é caracterizado pelos seus óculos negros e a cor branca dos olhos cegos: «Il paraît qu'ils sont tous blancs.»(16) *Quad*, uma peça para televisão que Beckett definiu como «folie télévisuelle», na segunda versão, também se limita à oposição fundamental do preto e branco.

pelo branco, as recordações do tempo de internamento no hospital psiquiátrico e a morte anunciada pelo negro da noite que conduz ao «nada».<sup>85</sup>

Hinnerk é outro espectro da noite que personaliza a solidão, também sentida por Gregor de *A Metamorfose*. Em ambas as ficções a imagem do eu/outro é uma luta violenta entre a vontade de ser plenamente e o «monstro» em que os outros os convertem ao negarem-lhe o afecto e a existência. Hinnerk, um ex-combatente, perturbado pelas sequelas da guerra, surge como uma presença horrível, uma aparição que destrói todos os modelos de harmonia, ordem e conduta ética. O momento em que vê a sua essência é um instante de horror, de medo de si próprio. É um ser para quem todas as referências foram destruídas. O espaço que lhe é reservado no mundo é incerto. O sofrimento moral e psicológico de Hinnerk, tal como o sofrimento físico de Mylia, é a constatação amarga da condição humana: existência e sofrimento são indissociáveis. O *cogito* dos Autores será «Sofro, logo existo». A personagem assinala a sua existência através do medo que sente e que, progressivamente, o domina e o metamorfoseia em monstro e vampiro. A par dos loucos, descritos no capítulo IX, a personagem Hinnerk situa-se no domínio do grotesco, interpretado como deformação. Simultaneamente pode ser lida como a alegoria da violência, dos horrores, dos traumatismos da guerra e da força das circunstâncias: «Da guerra Hinnerk guardara dois objectos, se assim os podemos designar: uma pistola [...] e uma sensação constante de medo» (65) «Nos últimos dias Hinnerk andara mais violento, o que significava que o seu medo se extremava.» (73)

A imagem pessoal e social que constrói de si é-lhe dada através do olhar do outro: o olhar negativo das crianças que o desvalorizam. É visto como um monstro mas não se reconhece no olhar do outro «*cara de assassino*, tem cara de *assassino*. [...] Homem com *cara de assassino*, transformado num mito de monstro escolar.»<sup>86</sup> (68) Para voltar a construir a sua imagem e vencer o seu medo precisa de se sentir poderoso. Esse poder concretiza-se no momento em que mata Kaas, uma criança de doze anos, indefesa. É uma criatura disforme «monstro, olheiras», uma criatura nocturna que encontra a plenitude na morte do outro como um vampiro que necessita da vida dos outros para sobreviver: «Em Hinnerk havia claramente a

---

<sup>85</sup> A presença da noite remete para uma característica infernal por excelência, a obscuridade, as trevas profundas que se associam ao «Inferno» da *Divina Comédia* de Dante. A própria designação de «livros pretos», escolhida pelo Autor, sugere o desencanto e a denúncia da presença obscura do mal.

<sup>86</sup> José Gil, *Monstros*, p. 75: «Um monstro é sempre um excesso de presença [...] O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar.»

percepção de que, com aquele *conhecimento*, tocava num horror escondido: a possibilidade de tratar o corpo do outro como um alimento concreto: aquilo que permite sobreviver. [...] Desde há alguns anos Hinnerk seria capaz de comer carne humana.» (98/99) É uma personagem sem vida própria, solitária, que tenta retirar da prostituta Hanna a vida que necessita: «A única mulher que frequentava a casa de Hinnerk era Hanna. Ela, dadas as circunstâncias, era como que a sua noiva.» (70) Finalmente tenta incorporar em si a vida roubada a Kaas, tal como um vampiro precisa da energia do sangue.<sup>87</sup>

O acto do assassinato de Kaas, o filho deficiente dos esquizofrénicos Ernst e Mylia, aproxima-se, simbolicamente, do ritual do vampiro que bebe o sangue do outro para assumir a sua força, engolindo assim o passado para realizar a sua libertação. Porém, esta libertação não acontece porque é travada pela sua própria morte, concretizada por Ernst. É uma personagem que não consegue lutar e libertar-se dos seus fantasmas do passado, por isso é «engolida» por eles, regride e transforma-se num monstro.

As personagens marginais – Mylia, Ernst, Kaas, Hinnerk e Hanna – são simultaneamente as mais frágeis mas também as que mais perturbam a visão idealizada/racional que se faz da realidade. Os sapatos de Mylia saem dos pés e os de Walser já não se usam ou «são irresponsáveis». As botas de Estragon que o atormentam durante todo o Acto I servem-lhe perfeitamente no Acto II e são um forte indício de um absurdo mais lato. As botas (e os sapatos) são necessárias, mas ou são demasiado apertadas ou são demasiado grandes. As sociedades não funcionam, tal como os sapatos não se ajustam.

Simbolicamente Kafka vê o futuro como tribunal, antevendo a perseguição que vitimaria o povo judeu. Tavares descreve esse tribunal – o Holocausto - a angústia do medo do passado e do futuro, do que aconteceu e do que poderá acontecer, o que nos espera de maneira iminente. São forças obscuras sempre presentes que se podem identificar no mundo contemporâneo, o da alienação completa do indivíduo. O Estado de Direito pretende assentar numa estrutura racional mas, conforme as denúncias apresentadas na literatura de Kafka ou Tavares, esta racionalidade é apenas uma ilusão. Trata-se de uma teatralização que mascara o sagrado com a *persona* da lei e da justiça, representadas pelo tribunal de Kafka e o hospital psiquiátrico e a prisão de Tavares

---

<sup>87</sup> Wolfgang Kaiser, *O Grotesco*, p.158: «Mas o animal grotesco pura e simplesmente é o morcego. [...] Um animal crepuscular, de voo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segurança infalível nos rápidos movimentos - não caberia suspeitar que ele suga o sangue de outros animais enquanto estão dormindo?»

Os guardas que detêm K., tal como o director do hospital psiquiátrico, são os primeiros representantes da voz alienada da sociedade que tenta avisar o herói da inutilidade de lutar contra os poderes obscuros da lei e da ordem. São figuras burlescas, corruptas e corruptoras. O director Gomperz exerce uma autoridade que se converte no contrário de razão e liberdade, ou seja, a obediência cega que alimenta a «banalização do mal» e as ditaduras. Mylia e Ernst, em paralelo com personagens de Kafka, revelam uma procura incessante da chave que permitirá compreender o mundo mas não a conseguem encontrar, lutando contra tudo e todos para provar que a sua interpretação dos factos é a mais plausível. A alienação imposta pela autoridade institucional é mais sedutora que a liberdade de pensamento apresentada pelas personagens. A privacidade dos heróis é invadida e são completamente despersonalizados. Como a sociedade não comunga da sua lógica cabe-lhe a eles provarem à sociedade a sua perspectiva de vida. Porém a sociedade vive pelas regras do tribunal, da prisão ou do hospital psiquiátrico e não pelas suas e por isso são condenados.

## 5. Corpos mutilados

A doença constitui uma das mais importantes simbologias da história do teatro e da literatura: os reis ou príncipes cegos são figuras maiores de *Édipo Rei* de Sófocles ou de *Rei Lear* de Shakespeare.<sup>88</sup> Toda a obra de Beckett, peças e textos romanescos, apresenta personagens velhas e deficientes. Em *Fin de Partie* todas as personagens apresentam deficiências ou doenças: Hamm é cego e paralítico, Clov tem dificuldades em mover-se, os pais de Hamm ficaram estropiados em consequência de um absurdo acidente de bicicleta<sup>89</sup>. Contudo, a cegueira de Hamm não o coloca no processo de conhecimento dos heróis clássicos, apenas confirma a sua falta de visão moral do mundo. Não existe misticismo nem visão interior associados a esta cegueira.

Estas impossibilidades/mutilações físicas presentes em Tavares são temas que sugerem uma apropriação da obra de Beckett. Em oposição a corpos equilibrados e proporcionados mostra-se o corpo de uma perspectiva pouco habitual. Encontramos uma gama enorme de

---

<sup>88</sup> Para o herói grego, tal como para o conde de Gloucester a cegueira trágica conduz a uma humanidade mais profunda; perdendo a visão estas personagens recuperam o saber, compreendem os seus erros e caminham em direcção à sabedoria. Na obra de Vergílio Ferreira é recorrente a presença de cegos como figuras simbólicas da procura do signifiante ausente que não se pode encontrar. (v. *Rápida, a Sombra*, p.239: «São os mensageiros de Deus» e *Alegria Breve*, p.129: «Tudo o que é essencial é cego»).

<sup>89</sup> O próprio cão de Hamm, um prolongamento do dono, é mutilado, falta-lhe uma pata, não se segura de pé, não tem sexo nem coleira e é de peluche

corpos enfermos: Mylia, esquizofrénica e vítima de doença mortal; Ernst e Kaas, deficientes físicos; Walser cujo dedo indicador é decepado; Clako, paralítico; Gustav, surdo-mudo e Lenz, vítima de um cancro. No caso do último o corpo fica reduzido ao olhar, num processo semelhante ao de alguns textos de Beckett em que o corpo inteiro é representado apenas por uma boca, um tronco, uma parte que reenvia ao conjunto perdido ao longo do tempo.<sup>90</sup> Cada romance de Tavares revela uma peça do puzzle da configuração de um corpo muito afastado dos cânones de um ideal antropóide: « As pernas esqueléticas e desproporcionadas de Kaas eram facilmente escondidas e a incapacidade de dicção normal era intransponível para um documento visual.» (90), « um cansaço natural no corpo deficiente de Kaas.» (144)

A obsessão do corpo como matéria de expressão ou de inscrição de desordens físicas percorre a obra de Beckett e de Tavares. O corpo como uma espécie de túmulo repugnante onde todas as funções vitais se apagam e misturam os seus focos de doença é um tópico transversal a todos os romances. Algumas personagens partilham uma característica fundamental com as personagens «beckettianas» sofrem de deformações físicas que as tornam grotescas ou patéticas. Kaas é deficiente motor e apresenta deficiências na fala. Hinnerk tem um ar aspecto grotesco. Hanna perdeu a sensualidade, o tempo roubou-lhe o viço, a beleza. Para além de serem vítimas de anomalias físicas, as personagens de Tavares sofrem, também, de uma angústia crónica. Nos seus textos, não é apenas a velhice que leva à degradação do corpo. A violência da guerra ou a doença são vias para a destruição do corpo, mesmo nas personagens jovens. O irmão de Herthe fica paralítico na sequência de uma tentativa de assassinato, Johana fica louca após ser violada pelos soldados, Lenz fica imobilizado na cama porque a doença o invadiu, Mylia sofre de uma doença incurável. Não surge uma exaltação divinatória ao corpo, pelo contrário, a consciência da sua degradação e da sua corruptibilidade despertam a angustiante consciência da sua finitude, criando uma ambiência de vida e morte simultâneas. O corpo, através de uma espécie de efeito de somatização acusa a sociedade repressiva que serve de pano de fundo aos romances.

Estes males físicos e psicológicos, que marcam certas personagens do romance, aproximam-nas das criaturas «beckettianas», doentes, loucas, obcecadas, e vivas, apesar de

---

<sup>90</sup> *Pas Moi/Não Eu*, recentemente em cena no Teatro Nacional de D. Maria (Junho de 2010): «É uma das mais radicais experiências cénicas de Beckett. [...] Uma boca de mulher articula um discurso de aparente fragmentação para contar uma história de abandono, privação, silêncios e incontroláveis espasmos discursivos.» (programa do espectáculo *Todos os que Falam*, Departamento de Edições do Teatro Nacional de S. João, 2010, pp.13/14.)

tudo. Tanto em Beckett como em Tavares as doenças ou deficiências não são símbolos heróicos. Ser doente ou deficiente intensifica a perda de contacto com o real e acentua a precariedade da condição humana: todas as marcas de degradação e de limitações físicas evidenciam uma humanidade que se aproxima do fim: «E Mylia, mesmo sabendo que não duraria mais do que alguns meses, e que poderia mesmo morrer em poucas semanas, não desistira de ser humana.» (17) As mutilações de Beckett decorrem dum processo de degradação natural do corpo. Em Tavares a crueldade atinge o seu expoente porque são os humanos que, servindo-se do progresso e da tecnologia, mutilam, nos campos de concentração ou nos hospitais psiquiátricos onde reina uma crueldade aceite como normal. Mylia foi vítima de uma mutilação decidida pelo poder instituído do hospital psiquiátrico: «Não mais poderia ter filhos; haviam arrancado uma possibilidade ao seu corpo. Foi um acto médico simples num ano em que as invenções tecnológicas se sucediam.» (179)

Nenhuma geração escapa às vicissitudes físicas e o corpo segue inexoravelmente o seu curso. Kaas, filho de Mylia e Ernst é tão deficiente como o seu progenitor, a prostituta Hanna tem um corpo decadente e flácido, vítima do tempo destruidor, Clako, o jovem irmão de Herthe fica paralítico e vive numa cadeira de rodas, a jovem Johana enlouquece, tal como a sua velha mãe, Walser sofre a amputação de um dedo, facto que leva a amante a afastar-se e a rejeitá-lo, Gustav, embora jovem, é surdo-mudo, Lenz e o irmão são vítimas de doenças mortais. A diferença de idades é irrelevante na consciência do corpo. As personagens de Beckett e de Tavares são «seres para a morte» que percebem a sua natureza humana como uma certeza da decomposição progressiva. A perda física e psicológica é a única garantia de que a natureza continua a existir. A decadência transforma-se no primeiro e mais seguro indício da condição humana.

A presença da morte em vida é a matriz da imagética ambivalente, condensada pelo quiasmo a morte está viva e a vida está morta. O sofrimento, a dor, a doença desenham o tempo e o espaço: «Ela que está com a morte fechada num sítio de onde já não sai.» (10) O tempo é o da morte que se aproxima lenta mas lancinante, que se prolonga do desencanto à amargura de saber que tudo está perdido.<sup>91</sup> A natureza humana manifesta o limite crescente das suas capacidades e o intensificar do sofrimento físico e moral, afirmando o princípio de morte e da inevitável destruição do ser humano.

---

<sup>91</sup> Maria João Cantinho, *art.cit.*: «É um par antigo, sem dúvida, um velhíssimo par de noivos. Morte e vida não estão paradas.»

Os textos em estudo encenam, de forma pungente, o drama do eu e a tomada de consciência do absurdo e da precariedade da condição humana. Longe de se tranquilizar com a bondade inata do ser humano e as suas capacidades positivas de progresso, de transmitir uma imagem generosa do homem, o Autor opta pela função de «incomodar» e de «desencantar» assumindo, com o mundo, o compromisso ético através da literatura, confirmando a afirmação de Cortez: «A literatura é, assim, uma verdade necessária para este autor.»<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> António Carlos Cortez, *art.cit.*, p.119.

## CAPITULO VI - APRENDER A REZAR NA ERA TÉCNICA

«Não confundas a operação a um órgão do corpo com o conselho que alguém te dá. Uma operação utiliza máquinas e um conselho utiliza o bom senso.»

Gonçalo M. Tavares. *Biblioteca*, p.117

«Um corpo não é exclusivamente um sistema de líquidos, mas também não é exclusivamente um sistema organizado de órgãos sólidos que se abraçam e combatem. [...] quando acaba de ser morto queres apenas que desapareça. Mas o corpo não desaparece do chão como a luz desaparece do quarto.» Idem, p.118



**Imagem 5** - Francis Bacon, *Três estudos para a crucificação* (1962)<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> <http://digitalrightsmanifesto.wordpress.com/category/francis-bacon/>

## 1. Queda- fisiologia contra metafísica

O factor traumático da invasão, entendido como o que decide inteiramente a condição do sujeito, é um elemento que se repete na obra de Kafka e que está presente neste romance. Na *Metamorfose* e no *Processo* regista-se um traumatismo que surge como efeito de uma nova condição de existência do sujeito. Gregor Samsa desperta transformado em insecto, K. desperta transformado em réu. Lenz vai, progressivamente, tendo conhecimento do seu estado de doença, tanto através de si como dos outros, em paralelo com as personagens de Kafka.<sup>94</sup> A partir do capítulo «Doença» o texto anuncia o lugar da personagem. É o fio de uma lâmina ao qual não pode escapar. Lenz está paralisado, dominado pela doença tal como Gregor está dominado pelo insecto que nele se instalou e a vida de K. determinada pelo processo interminável que acelera o encontro com a morte. Morte decretada pelo outro e morte decretada por algo interno, intrínseco à destruição inevitável: «A doença já alastrara. Há muito que andava por ali [...] A “coisa” já avançara para outros órgãos. [...] A doença há muito deixara de se satisfazer apenas com a parte de cima do corpo.» (260/261)

O corpo de Lenz vai-se reduzindo até ser apenas um olhar, no final do romance: «Lenz Buchmann estava absolutamente imóvel e só os olhos, uma ou outra vez, piscavam.» (374) Os corpos reduzidos a um único órgão ou parte reenviam para o conjunto perdido nas trevas do tempo. As patologias da personagem, cada vez mais só e afastada do mundo agravam-se. O corpo que desaparece e se reduz torna-se no único sinal tangível que funda a existência e os seus limites.<sup>95</sup> Perspectivado deste ponto de vista, o ideal de beleza surge de forma quase antitética em relação ao tradicional. Abandona o seu imaterialismo etéreo e encarna numa realidade quotidiana e orgânica do grotesco e do decadente. Sob diferentes configurações mais modernas o cânone pode ser definido como o arquétipo corporal do homem doente e fraco (em oposição *ao mens sana in corpore sano* da Antiguidade Clássica): «Sentado na cama com a roupa de dormir vestida e as mãos a tremer [...] o tremor das mãos que dia a dia se acentuava.» (299)

O mundo em que vivem as personagens de *Fin de Partie*, ou a forma como o percebem é um universo de cinzas e de apocalipse. No mundo de Lenz os valores ou referências

---

<sup>94</sup> De referir a semelhança dos nomes Lenz e Lanz, um carpinteiro imaginário referido em *O Processo*.

<sup>95</sup> Este movimento de redução é visível no teatro e na narrativa de Beckett. Molloy e Murphy têm corpos doentes. A imagem do corpo vai-se reduzindo. Na peça *Oh les beaux jours* a protagonista está enterrada num monte de areia e apenas a cabeça está livre. Em *Pas moi / Não Eu* limita-se a uma boca sem corpo e em *Film* (obra cinematográfica) reduz-se a um olho predador com o qual o protagonista se identifica no final.

tradicionais sobre os quais repousam o entendimento da humanidade, ontologia e religião, desapareceram. A metafísica não tem nada para revelar, apenas resta a consciência do vazio absoluto. A história contemporânea demonstra que após Auschwitz ou Hiroshima o papel do homem no universo já não tem qualquer valor. Assim, tanto em *Fin de Partie* como no romance, as únicas questões pertinentes que as personagens podem colocar relacionam-se com a simples fisiologia: o seu próprio corpo ou o corpo dos outros: «De facto não conseguia pensar em mais nada, nada era importante; tornara-se rapidamente num vigilante exclusivo; não tirava os olhos do seu próprio corpo.» (273) O balanço da saúde é uma das poucas constatações que podem afirmar uma presença.

Simultaneamente a persistência de uma «natureza» compreensível só se pode medir através das evoluções e metamorfoses do corpo. A decadência física é um abandono suplementar do corpo. A paralisia e a falta de memória e de consciência que afectam Lenz são uma ameaça para o corpo e o espírito; são a perda da luz no sentido metafórico do termo: «A decadência física de Lenz era imparável e a presença do médico que o acompanhava desde o início era já, por aqueles dias, puramente simbólica.» (341) A narrativa constrói-se como se Lenz descobrisse, gradualmente, o vazio do seu ser, à imagem do vazio circundante, vivendo uma experiência quotidiana da morte anunciada.

A sua ausência de vida assemelha-se a um movimento que avança, segue o seu curso inexorável. Num processo antitético o corpo de Lenz, dominado, invadido, é incapaz do mínimo movimento «Há já duas semanas que Lenz não se levanta da cama» (287), «Lenz Buchmann estava absolutamente imóvel.» (374)<sup>96</sup>

Nestes textos podem ser lidas as transformações do homem moderno e a sua impotência perante a lei, o poder ou a doença. Lenz surge «metamorfosado», transformado num corpo decadente. A doença assume-se como companhia constante do homem/ser condenado ao seu destino inevitável, não podendo contar com a técnica para o salvar. O percurso de Lenz acentua a derrota do corpo e do espírito, a imagem do humano como criação falhada. Os conhecimentos científicos e culturais herdados da sua biblioteca, o poder conquistado, são relíquias do passado que se revelam inúteis, não concedem salvação: «A doença na verdade, não era modesta. Infiltrara-se no estado geral dos pensamentos e já não vinha de fora - isso assustava-o cada vez mais: o seu enfraquecer

---

<sup>96</sup> A imobilidade é um tópico transversal à dramaturgia e à narrativa de Beckett. No romance *Malone meurt* a personagem espera a sua morte numa cama, sem se poder mexer, escrevendo histórias num caderno. Em *L'Innomable* o corpo da personagem não faz qualquer movimento.

partia do património íntimo do corpo.» (274) Tavares acentua que o inferno não são só «os outros», segundo a fórmula sartriana, mas o aqui e o além, o interior e o exterior. Viver passa a ser sinónimo de sofrer, esperar a morte numa prolongada agonia. Sem teorizar um tipo de niilismo o autor expõe a inegável constatação da derrota e da queda das suas personagens, conferindo uma marca específica à sua narrativa.

As personagens vítimas de doenças ou crimes são a prova de que Deus falhou na génese do mundo: «Poderia sorrir assim, não tinha espectadores senão Deus, e neste ele desconfiava da competência de observador. Algo não funcionava nesse Deus.» (126) Ao recusar a presença do divino pouco antes de morrer Lenz afirma a sua rejeição face à imperfeição da criação divina. A figura do padre apenas lhe inspira medo, sentimento dos fracos e imperfeitos, como o irmão Albert, que sempre recusou sentir: «Ali estava ele a amedrontá-lo.» (367) Ele próprio perspectiva um projecto de vida semelhante a uma criação perfeita, da qual exclui o medo, doença ou os sentimentos, na qual ocupa um patamar de deus poderoso. Em oposição a Deus ambiciona criar outro mundo, regido por um sistema oposto ao da moral religiosa e da queda fisiológica: o dos guerreiros fortes «livres da proteína da fraternidade o Espírito Santo», racionais, destemidos, desprovidos de sentimentos ou emoções: «A Igreja não pertencia ao grupo de aliados orgânicos dos homens, pertencia ao grupo daqueles a quem exigiremos apenas uma mudez bem-comportada; as armas deles só enfraqueceriam o nosso arsenal, *somos de outro Reino e as batalhas políticas não utilizam o método de caminhar por cima da água para impressionar.*» (169) O seu reino assenta em pilares de domínio, perversão, maldade, valores transmitidos pelo pai e perpetuados na sua biblioteca: «Desejava ser portador de um sistema legal cujas leis só fossem aplicadas a si; ser portador de uma moral que não é a do mundo civilizado nem a do mundo primitivo; que não é a moral da cidade ou sequer a moral da sua família mas a moral que tem o seu nome, apenas o seu, escrito por cima.» (236) A descrição do pensamento da personagem, fornecida por um narrador que privilegia a focalização omnisciente, não pode deixar de estabelecer paralelos com a figura de Hitler. Um sistema com a sua marca específica, o domínio através da técnica, a escalada na hierarquia do partido, a relação com a secretária, a recusa do medo, o suicídio como forma de fuga à

punição e ao sofrimento previsíveis, são pontos que concorrem para esta possível aproximação.<sup>97</sup>

A experiência mística decorrente do arrependimento da extrema-unção é negada pela personagem, figura distante dos valores éticos e morais. O momento de êxtase espiritual que lhe seria concedido pelo sacramento religioso é substituído pela fusão com a luz da televisão: «A luz não parava de o chamar. [...] e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir.» (375) Lenz não se funde com luz metafórica da iluminação divina, do conhecimento espiritual ou do perdão sagrado mas com o vazio, o nada.

## 2. Tempo e memória

Para Beckett o tempo é «un monstre bicéfale de damnation et de salut.»<sup>98</sup> É condenação porque comporta em si a memória do passado. Este passado pode assumir a forma de alucinação, ilusão, restando apenas a deformação. Ninguém escapa ao tempo que tudo deforma e tudo modifica. Na peça *À espera de Godot*, Pozzo, no segundo acto fica cego. A deterioração do tempo é incorporada na personagem. Esta passagem inexorável do tempo vitima a personagem Lenz a vários níveis. No início da narrativa Lenz tem uma família respeitável e respeitada, uma profissão prestigiada, um estatuto social reconhecido, um corpo são, inteligência e poder científico e técnico «a mão direita do cirurgião». A perda progressiva destas capacidades transforma-o num ser humano diferente, que caminha em direcção à perda total: «Que acontecera a Lenz Buchmann, ao orgulhoso Lenz Buchmann, para assistir a tudo com uma placidez admirável? Simplesmente isto: Lenz Buchmann tinha um cancro. Ou com mais exactidão: ele deixara de ser proprietário, o cancro tinha-o a ele – o poderoso Lenz estava transformado num objecto.» (273)

A própria arquitectura do romance, dividido em três partes, «FORÇA, DOENÇA, MORTE» e a sua organização linear reflectem essa progressão e respectiva perda. O tempo surge sob a forma de inevitável espera como consciência do seu constante movimento. O acto da espera reforça a acção do tempo e é a forma mais evidente de sofrer o seu fluxo. Lenz, consciente da sua morte inevitável, espera - a enfrentando o «nada», limitado ao

---

<sup>97</sup> Parafraçando António Carlos Cortez que a propósito da poesia de Tavares afirma: «Não é possível restaurar um olhar ingénuo em relação ao mundo» (*art.cit.*, p.124) atrevemo-nos a sugerir que, paralelamente, não é possível dirigir um olhar ingénuo em relação às personagens de Tavares.

<sup>98</sup> Christofi Christakis, «L'art de mettre en scène la vie et le temps chez Samuel Beckett», disponível em <http://www.sens-public.org/spip.php?article515>, consultado em 16-02-2010.

pequeno trecho que se situa entre o nascimento e a morte. No último capítulo do romance a ação é reduzida ao mínimo, reforçando a ideia de angústia da existência absurda.

A modulação do tempo é dada pela aceleração do primeiro capítulo em confronto com o retardamento dos dois últimos. Interminável espera cuja duração é impossível determinar, uma chegada sempre adiada. Numa apropriação da literatura do absurdo, o romance apresenta os tópicos da espera agonizante, da perda de referências temporais e da aproximação da morte: «O resto do corpo não existia. Pelo menos não o sentia. Desaparecera.» (375)

*À espera de Godot* é considerado um poema sobre o tempo, a fugacidade e o mistério da existência, o paradoxo da mudança e da estabilidade. Engana-se o tempo com jogos desconexos. Em *Fin de Partie*, num espaço fechado despojado, substituto simbólico da prisão, joga-se uma partida à espera da morte. As personagens estão prisioneiras: Hamm preso à cadeira de rodas e à cegueira, Lenz confinado à sua cama e juguete em poder das forças da doença. O tempo e o espaço escapam a Lenz, tal como escapam a Estragon e Vladimir que não distinguem uma hora e um ano. Lenz não está seguro do seu passado nem das pessoas que conheceu ou conhece: «Não se lembrava dos nomes, das circunstâncias em que conhecera aquelas pessoas. [...] O estado da sua memória era grave. E a degradação avançava a grande velocidade.» (330)

A biografia de Lenz fica povoada de buracos, de espaços em branco porque a sua memória falha. Sozinho no quarto tenta lembrar-se de factos ou pessoas do passado como um naufrago que reúne os seus últimos pertences.<sup>99</sup> É apenas um eu que não se pode nomear nem a si nem aos outros na sequência da sua progressiva falta de memória: «Lenz uma certa manhã acordou com a sensação, que depois confirmou, de que não se lembrava do nome do pai.» (331) Tudo se congrega para a dissolução total da sua individualidade. Luta contra a perda da memória para não apagar a identidade, através da repetição do nome do pai. A própria repetição deixa de ter sentido e conduz a uma forma de fragmentação e apagamento: «Nesse mesmo dia pediu a Júlia que escrevesse o nome completo do seu pai e que guardasse a folha com o nome na sua mesa-de-cabeceira.» (331) As personagens de Beckett revelam dificuldades para manter um diálogo porque uma delas não consegue lembrar-se do que acabou de ser dito (sobretudo Vladimir e Estragon) ou tentam recordar

---

<sup>99</sup> Este traço amnésico também é comum às personagens de Ionesco. Os elementos do casal Martin de *A Cantora Careca* demoram algum tempo até se aperceberem de que vivem no mesmo local e que são marido e mulher.

um passado próximo ou longínquo mas os seus esforços revelam ser vãos. Na melhor das hipóteses as recordações justapõem-se sem se articularem entre si, sem conseguirem (re)construir uma memória. No caso de Lenz esta perda alarga-se a um espectro considerável de acontecimentos esquecidos, o que provoca uma confusão geral e uma angústia. À medida que a doença avança a memória de Lenz flutua e não consegue reconstruir o seu passado ou a sua identidade que, progressivamente, se vai destruindo: «Faltava pouco para Lenz atingir a idade com que o seu irmão, Albert, morrera, mas como poderia ele, agora, recordar-se disso? Lenz Buchmann continuava a perder, dia após dia, a um ritmo galopante e assustador, a memória.» (365)

O mundo fecha-se sobre a última tragédia que é a do silêncio sobre o sentido da vida e esta dimensão trágica é traduzida num gesto de bravura com acentos «shakesperianos» nas palavras de Pozzo.<sup>100</sup> Corpos desarticulados, linguagem disjuntiva, memória lacunar: Tavares como Beckett situam-nos na ordem do fragmentário. Os corpos, como a linguagem e a memória, surgem de forma dilacerada e incompleta. Descontínuas, repetitivas as obras dos Autores podem ser lidas e relidas sem fim e a angústia que se liberta continuamente parece advir desta estrutura em círculo. A repetição, a estrutura circular conduz ao esvaziamento, seja porque se pode repetir infinitamente, ou desaparecer como um eco.

### 3. Perversão e maldade

Em *O Processo* a perversão das instâncias da lei apresenta múltiplas facetas, das quais se citam a falta de escrúpulos dos guardas que prendem Josef K. acabando por lhe roubar a roupa interior e comer o pequeno-almoço. É ao nível da sexualidade que a corrupção da lei se torna mais evidente em *O Processo*. Revelador é o episódio em que K. chegado a uma espécie de sala de tribunalexamina os livros abandonados pelos juízes e apenas descobre gravuras obscenas. As figuras femininas são corruptas e perversas, Léni, a enfermeira e as jovens provocantes e disformes que gravitam em torno do atelier do pintor Titorelli, uma personagem ambígua.

As relações familiares – casamento ou relações entre irmãos - surgem desprovidas do mínimo investimento psico-afectivo, aspecto que aproxima este romance de *Fin de Partie*. A

---

<sup>100</sup> POZZO (*de repente furioso*): Ainda não acabou de me atormentar com o raio do seu tempo?! É abominável! Quando! Quando! Um dia não lhe chega, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos todos ficar surdos, um dia nascemos, um dia vamos morrer, o mesmo dia, o mesmo segundo, não lhe chega? (p.118)

afectividade e a sexualidade entre os pais de Hamm, paráliticos metidos em caixotes do lixo, tornaram-se impraticáveis. Simbolicamente as cabeças aproximam-se mas nunca se tocam. A relação filial surge como uma relação de força. Hamm transformou Clov num ser inferior que utiliza como criado, como cozinheiro e para transferir a sua agressividade, chegando ao ponto de revelar um prazer perverso na sua crueldade para com o filho afectivo.

Todas as personagens de Beckett vivem sem conseguir estabelecer a mínima empatia pelo outro. Este é um traço comum partilhado por Tavares. No romance em análise referimos as perversões de Lenz, que se situam a vários níveis. A tensão sádica que exerce sobre a mulher e o pedinte nas suas fantasias sexuais inscreve a transgressão em direcção a uma sexualidade marginal:

Não se lembrava, enfim, de qualquer emoção. [...] Matara a mulher e isso não lhe trazia qualquer tipo de remorsos. [...] As mais significativas recordações que guardava da mulher diziam respeito à sua actividade sexual, ao modo como esta se sujeitara, depois de perceber alguns ângulos da sua perversidade às maiores sujeições e humilhações. (284/285)

A consciência do seu poder é alimentada pela negação do outro, sendo o erotismo o tempo privilegiado dessa negação já que se resume a um momento sem participação nem comunicação. Lenz procura retirar o máximo prazer deste acto de humilhação solitário, sem partilhar ou doar nada em troca. O acto erótico, através do qual procura assumir o seu poder, reduz-se a um isolamento, não se transforma em comunicação. São recorrentes as personagens masculinas perversas no universo ficcional de Tavares: o pai de Theodor e o próprio Theodor (*Jerusalém*) homens de hábitos perversos, viciados em práticas sexuais com prostitutas e criadas indefesas, e Lenz praticante de actos sexuais sádicos. Não apresenta qualquer conflito de consciência ao usar o louco Rafa e a mulher como objectos para realizar as suas fantasias sexuais, matando-os quando se tornam incómodos:

A Sr<sup>a</sup> Buchmann tentava defender-se do louco. À força, ele obrigava-a a manter-se de costas. [...] e tinha já tirado para fora do fecho das calças, o seu pénis excitado. [...] Lenz disparara certamente sobre a cabeça do bom louco Rafa. [...] Algo se passou então na cabeça de Lenz Buchmann. [...] Foi rápido, desviou apenas alguns centímetros o cano da arma, apontou na direcção da cabeça da Sr<sup>a</sup> Buchmann e disparou. (241)

Lenz não consegue amar. Não amar os outros pode conduzir à doença. O amor ao outro é uma poderosa via de ascensão aos sentimentos mais nobres de cada ser humano, uma forma de protecção da dimensão sombria. Neste universo só existem pontualmente relações de amor fraterno, filial ou maternal mas nunca amor conjugal. Só os «loucos» Ernst e Mylia têm grandeza suficiente para essa via. Lenz não conhece este movimento, o

seu forte egoísmo e a sua indiferença são os pilares do seu quadro de valores. Não parece discernir a razão e parece-lhe insignificante a morte da doente idosa, a do irmão, o assassinato do louco e da mulher. A explicação que dá para o motivo do crime – roubo e crime praticados pelo louco e o homicídio necessário em legítima defesa (que a sociedade aceita) baseiam-se na lógica e na razão. É uma tentativa de encontrar racionalidade num mundo irracional, um exemplo de absurdo.

Esslin considera que Estragon e Vladimir ilustram as figuras de Abel e Caim, num claro intertexto com a Bíblia.<sup>101</sup> A concessão desigual da graça divina fragmenta a humanidade dividindo-a no grupo dos fortes e no dos fracos, os que se salvam e os que são condenados.<sup>102</sup> Por sua vez os irmãos Lenz são uma referência intertextual a Beckett e à Bíblia. Lenz é mais favorecido – é o lobo forte educado para nunca ter medo e o outro é o cão fraco: «Tenho um cão e um lobo – dizia Frederich Buchmann directamente aos filhos[...] Dois tipos de personalidades tornavam à partida incompatível qualquer aliança: o cão não poderá proteger o lobo porque não tem força para isso, e o lobo nunca protegerá o cão porque tal não está na sua natureza.» (98) Na sua origem o mundo/Deus<sup>?</sup> desenha esta linha que divide o mundo em duas partes, instalando desde o início a dialéctica carrascos/vítimas, os que se salvam/os condenados.

Lenz mata simbolicamente o irmão numa paráfrase da narrativa bíblica de Abel e Caim. No momento em que manda retirar o nome de Albert, retira-lhe toda a identidade, anula-lhe a existência, numa metáfora de destruição, «como se não tivesse chegado a nascer».<sup>103</sup> Reserva para si todo o espaço, constituindo-se o único beneficiário de todo o poder do reino familiar: «Lenz Buchmann pediu a Gustav [...] que eliminasse daquela placa de bronze um dos nomes – o do irmão Albert. Que apenas ficasse o brasão da família, o nome completo do pai, o da mãe e o seu: Lenz Buchmann.» (278)

---

<sup>101</sup> Esslin, *op.cit.*, pp. 110/111: «El paralelismo con Caín y Abel es evidente: aquí también la gracia del Señor cae sobre uno más abundantemente que sobre el otro, sin ninguna explicación racional posible.» (

<sup>102</sup> VLADIMIR Já alguma vez leste a Bíblia? [...] Eram dois ladrões que foram crucificados ao mesmo tempo que o nosso Salvador. [...] Dois ladrões. Dizem que um foi salvo e que o outro foi... (*procura o contrário de salvo*)...condenado. (p.19)

<sup>103</sup> De notar a semelhança de nomes: Albert e Abel.

#### 4. Crime e castigo

O egoísmo é tema recorrente nas obras de Kafka, encarado como mal do século que conduz à decadência através do afundamento da individualidade, egoísmo que corrói os laços de solidariedade e encaminharia a humanidade para o ocaso do mundo.

O mundo das personagens não é construído a partir dos seus desejos pessoais, já existe e opõe-se a elas e por isso o mais aconselhável é aceitar tudo, anulando-se como os vagabundos de Beckett ou o operário Walser. Viver nas margens do mundo apenas como quem exerce uma função pré-estabelecida, sem questionar o fim último a que se destina. Assim estas personagens são destituídos da função de heróis – são os anti-heróis, ninguém, não possuem expressividade e estão condenados ao fracasso, como o homem comum decadente. O homem decadente para Kafka está limitado ao caminho, pois não pode plenamente ser, embora tão pouco possa não - ser, está preso ao caminho sem saber dessa prisão.

A angústia do «nada» é devastadora e as personagens de Kafka, de Beckett ou de Tavares são levadas a acreditar numa possibilidade de fuga desta realidade rumo a algo maior e melhor. As ilusões servem para garantir a sobrevivência – Estragon e Vladimir esperam Godot, Josef K. espera justiça. K. espera ser aceite e recebido no Castelo, Walser espera ser correspondido no seu desejo erótico por Claire, Lenz espera dominar a cidade. As personagens dos mundos em ruínas não sabem que rumo podem tomar, questionam a existência e acabam sós, diante de uma situação que não planearam pois todos os acontecimentos se viraram contra elas. Na tragédia clássica está patente a *mimésis* da acção de homens superiores, que caem de um universo de suposta segurança e felicidade para o abismo da desgraça. A maior parte dos textos enfatiza a queda como a mais grave consequência possível: a morte do herói que revela qualidades superiores – nobreza, inteligência, coragem e força. O confronto directo da personagem trágica não se realiza no plano humano, já que a luta se trava com deuses ou com o seu destino na sequência do excesso das próprias qualidades do herói (*hybris*). O herói caminha sempre em direcção ao arquétipo, a uma dimensão mítica. Se na tragédia o herói é sempre um ser superior na literatura do absurdo está longe dessa superioridade. É a falha, a imperfeição e a decadência que o caracterizam, como se os heróis do absurdo personificassem, eles próprios, a queda. Estes heróis não se defrontam com deuses olímpicos, mas com o vazio, a espera, a ausência de sentido, o absurdo, a decadência física, a dor e a sua impotência. Perante estas ameaças a tarefa deste herói não é menos penosa que a do herói trágico. Está sozinho, é

um homem condenado à solidão pela sua própria condição humana. Tão trágico é Édipo como Hamm ou Lenz, ainda que a *hybris* de Beckett, Kafka ou Tavares seja o excesso de fracasso. Os homens superiores destes autores são-no numa proporção inversa aos da tragédia clássica. São seres que, na sua essência, se defrontam com as inquietações humanas mais profundas.

Sempre ameaçado, Lenz, a qualquer momento, pode ser condenado, num processo de expiação punitiva. Será uma condenação sem apelo, pronunciada não por um tribunal humano, já que procede duma justiça imanente, contida na própria vida, uma justiça que é concomitante ao curso natural dos acontecimentos. A inversão da sequência temporal entre a sanção (se não morrerás) e o enunciado da proibição (não deves fazer) é particularmente característica das narrativas kafkianas nas quais as execuções se concretizam sem julgamentos, os julgamentos sem perseguições e as perseguições sem crimes anteriores que as justifiquem. Como se a sombra do castigo ocupasse todo o espaço e enchesse todo o tempo, como se o homem tivesse de pagar necessariamente com a vida o simples olhar que lhe dirige.

Tavares, Kafka e Beckett colocam em cena heróis fadados ao fracasso. Porém, para Beckett há uma redenção possível: o humor. Rir de si mesmo é, para Beckett, a arma que substitui a versão nietzschiana da catarse. Por isso Nell afirma: «Nada é mais divertido que a desgraça». <sup>104</sup>

Lenz tenta o suicídio como forma de fuga ao absurdo, fuga ao fim iminente, num jogo com a própria morte. <sup>105</sup> Os vagabundos de Beckett acham que o suicídio é melhor solução melhor que a espera, ou a fé. Ao contrário dos protagonistas da tragédia clássica, as personagens, na sua dimensão trágica, lamentam ter nascido. A sua culpa reside no facto de terem nascido e não na *hybris*, a transgressão dos limites para se igualem aos deuses. O suicídio é a solução favorita tanto de Lenz como de Vladimir e Estragon, mas não é exequível. No texto de Beckett, devido à falta de competência e de ferramentas adequadas, a tentativa resulta numa paródia do suicídio encarado como algo que ajuda a passar o

---

<sup>104</sup> A. Ribeiro dos Santos, «Entrevista a João Lagarto», disponível em [www.teatro-dmaria.pt](http://www.teatro-dmaria.pt), (p.30), consultado em 20-04-2010: «Em Beckett, o sofrimento de existir é demasiado sério e, por isso mesmo, há que saber rir dele e com ele, para poder sobreviver nele.»

<sup>105</sup> Camus, *op.cit.*, p. 18: «O suicídio é apenas a confissão de que a existência “não vale a pena”. Viver naturalmente nunca é fácil. [...] Morrer voluntariamente implica reconhecermos mesmo instintivamente, o carácter irrisório desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o carácter insensato dessa agitação quotidiana e a inutilidade do sofrimento.»

tempo, uma partida de carnaval. O humor de Beckett suaviza os temas da morte e do suicídio através da paródia. No caso da personagem de Tavares existe a ferramenta, já que Lenz tem uma pistola que aponta à cabeça, mas a incapacidade para a usar, na sequência da diminuição das capacidades físicas, e a falta de cumplicidade de Gustav não permitem a sua concretização. Esta tentativa assume uma dimensão mais trágica pois o insucesso do acto prolonga e acentua o seu sofrimento: «O surdo-mudo afastou s suas mãos de tudo quilo, o braço de Buchmann caiu desamparado, metade no colchão, metade fora, e a arma, logo a seguir, caiu provocando no chão do quarto um pequeno ruído - um baque inesperado e inofensivo.» (364) O comandante de *A colónia penal* de Kafka tenta manter a disciplina mas acaba por morrer vítima da máquina que ele próprio criou sem sentir o êxtase prometido. Lenz tenta manter o mundo livre da doença, humilhando os seres fracos e indefesos. Morre destruído pela doença que ele próprio tentara eliminar e à qual se considerava superior. Uma lei pessoal, transcendental castiga-os duramente; são vítimas de mortes tão cruéis e absurdas como as relações que estabeleceram com os outros.

## 5. Grotesco

Nell, personagem de *Fin de Partie* pronuncia, sob a forma de verdade universal, uma frase que pelo seu tranquilo cinismo parece escandalizar Nagg: «Rien n'est plus drôle que le malheur.» (31)<sup>106</sup> O pensamento da personagem Nell cristalizou num aforismo. O destino da humanidade revela-se um desastre físico e moral, tal como a situação raia o *non-sens* e o inverosímil. Em *Fin de Partie* surgem dois parasitas: a pulga e o rato que criam situações de burlesco.<sup>107</sup> No subcapítulo do romance de Tavares, intitulado «Uma intimidade imprevista» um rato interrompe um momento de sexualidade entre Julia e Lenz: «E eis que, de repente, nesse instante, um rato cinzento, minúsculo, atravessa de uma ponta à outra o quarto. Julia assusta-se, pára instintivamente o movimento da sua mão no pénis de Buchmann e levanta-se da cama tentando com os olhos localizar o rato.» (316) Como na peça de Beckett a presença do rato tem uma função essencialmente simbólica.<sup>108</sup> O desaparecimento do rato parece anunciar o de Lenz. É possível considerar que, tanto

---

<sup>106</sup> Cf. Jean- Pierre Damour, *op.cit.*, p.72: «Beckett lui-même au cours d'un travail de mise en scène a pu souligner l'importance "Pour moi c'est la phrase la plus importante de toute la pièce.»

<sup>107</sup> Os romances e novelas de Beckett são povoados por personagens que se refugiam em quartos miseráveis, caves e esgotos, acompanhados por ratos. Cf. «O Fim», pp.61,76 e 77.

<sup>108</sup> Cf. Jean Chevalier e Alain Gbeerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, p. 562: «A presença do rato no imaginário colectivo associa-se às catástrofes sofridas pela humanidade, às epidemias, como a peste, e à ameaça de morte.» Nesta perspectiva o motivo das ratazanas surge ligado à desordem em *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago.

Beckett como Tavares, constroem um paralelismo mais geral entre o rato e a humanidade. Clov considera que matar o rato é uma forma de evitar o seu fim previsível, a morte miserável à qual estão condenados todos os seres vivos. A existência do homem não é diferente da do animal que habita as entranhas da terra e os esgotos. A presença do rato sublinha a impossibilidade da transcendência do humano e a inevitabilidade da solidão.

Em *Jerusalém*, num longo diálogo entre Theodor e o director do hospital psiquiátrico, que se revela como uma parábola são referidas as ratazanas como animais parasitas destruidores e símbolo de destruição total.<sup>109</sup> Theodor quer provar que a cultura e a violência são diferentes, contudo não o consegue. É evidente que mesmo nas épocas mais cultas as pessoas mais «civilizadas» são capazes de cometer ou aceitar as maiores barbáries.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> «Não param de um lado para o outro, com os focinhos a cheirarem os restos que vamos deixando, a meterem-se por buracos pequenos com as patas rápidas a percorrer, com o mesmo à-vontade, as trincheiras militares e as bibliotecas, tornando uma mesma coisa a nossa cultura e a nossa violência» p.124.

<sup>110</sup> É difícil compreender que a sociedade alemã que lia Goethe e Rilke fosse também conivente com o nazismo.

## CONCLUSÃO

Na sequência da análise desenvolvida afigura-se possível constatar que existem, na tetralogia de Tavares, ocorrências identificáveis com a literatura do absurdo. Este facto permite-nos verificar que os traços intrínsecos à literatura do absurdo tendem para o universal, embora cada Autor se diferencie dos outros pelas especificidades do estilo particular. A literatura absurda, tal como é representada nos romances «pretos» de Gonçalo M. Tavares aproxima-se dos dois Autores clássicos no sentido em que os temas e outras categorias narrativas dialogam em vários aspectos.

A estrutura em queda (movimento descendente) é comum aos romances de Kafka e Tavares e às peças de Beckett. Esta espécie de tempestade adormecida que desperta progressivamente revela os perigos da alienação humana que acaba por se transformar numa crise existencial profunda, cuja origem é um problema sem solução. É possível considerar que os tópicos comuns aos Autores advêm do facto de o fundamento metafísico do teatro do absurdo surgir da consciência universal de que o mundo dos humanos caminhou, e caminha, em direcção a um a mal cego, cruel, incompreensível e que não existe escapatória nem redenção possíveis. Quer se trate de Kafka, de Beckett ou de Tavares esta verdade fundamental mantém-se a mesma e não existe meio mais adequado para a revelar do que personagens profundamente angustiadas. O «mal de vivre» revelado pelo teatro de derrisão é o mesmo porque as personagens entregues a tal sofrimento continuam as mesmas, quer sejam descritas por um autor, checo, irlandês ou português. Nesta perspectiva o verdadeiro protagonista dos romances ou das peças de teatro é o homem contemporâneo, a braços com a odisseia da existência num mundo cruel que o esmaga.

Com efeito as personagens do teatro de Beckett ou dos romances de Kafka apresentam muitos traços em comum com as de Tavares: homens ou mulheres são vítimas da mesma alienação fundamental que as transforma em criaturas patéticas, destruídas, em constante luta para encontrar um sentido para a vida sem o conseguirem porque as várias tentativas ficam frustradas. Os aspectos fundamentais que transformam uma personagem teatral em «criatura absurda» estão presentes nos quatro romances. Os indivíduos retratados por Tavares, nomeadamente nos romances *Jerusalém* e *Aprender a Rezar na era da Técnica*, vivem aprisionados na solidão destruidora, e as momentâneas esperanças de a destruir são engolidas pelo vazio que os rodeia. Assim, as personagens do teatro do absurdo, para além das fronteiras do tempo e do espaço, revelam-se as mesmas criaturas patéticas que expõem

ao espectador a sua miserável condição de mortais, da qual é impossível escapar, independentemente do que se faça para o ultrapassar.

A obra de Tavares constitui uma recriação intertextual do teatro do absurdo porquanto são os mesmos seres angustiados que povoaram as peças de Beckett há mais de 50 anos, que desfilam nos seus romances. No capítulo II deste estudo referimos que a personagem típica do teatro do absurdo é fundamentalmente um anti-herói. A presença recorrente destas figuras permite concluir que existe um arquétipo da personagem da literatura do absurdo, um modelo consciente ou inconsciente a partir do qual os Autores construíram as suas «criaturas» literárias.

Os «livros pretos» de Tavares colocam em cena anti-heróis que apresentam várias das características fundamentais dos seus predecessores. Se as personagens não mudaram apesar da distância temporal, as temáticas também são retomadas, destacando-se o sofrimento posto a nu que impede a existência de personagens infelizes. Todas as suas acções estão marcadas pelo mesmo sofrimento, que as destrói progressivamente. As esperanças são frágeis e rapidamente destruídas. A solidão das obras de Beckett e Kafka está presente em Tavares. Mesmo se as personagens se relacionam e interagem entre si continuam aprisionadas num isolamento, dado que são incapazes de se compreender e experimentar sentimentos em relação aos outros. Theodor Busbeck, em *Jerusalém* e Lenz Buchmann em *Aprender a Rezar na Era da Técnica* veiculam, mais que qualquer outra personagem, o tema da solidão. Embora tentem destruí-la pelo poder, pelo estatuto profissional, as tentativas revelam-se frustradas.

Todas as personagens do universo de Tavares apresentam alguma ligação com a decadência ou a morte, seja pela forma como maltratam ou matam outras personagens, seja pelas doenças que as destroem, seja porque são vítimas da própria morte encarada como a força responsável pela natureza inalterável da vida humana. O homem em Tavares, tal como em Beckett e Kafka, está limitado e isolado no mundo absurdo. Ganha sentido o princípio de que o ser humano nunca encontrará as explicações racionais que procura. Insistir em perguntas sem resposta só provoca dor, sofrimento e ansiedade permanentes. Theodor não encontra respostas para o horror, Lenz não encontra respostas para a doença, outras personagens não encontram resposta para a «lógica» da guerra. Há factos que permanecem imutáveis e mantêm a sua singularidade no mundo. O único absurdo é não haver absurdo

nenhum.<sup>111</sup> A perda das capacidades humanas tanto no plano físico como social, a ausência de referências espaço-temporais confere às personagens dos três Autores uma espécie de desumanização resultante duma decomposição do seu ser prisioneiro e vítima dum *fatum* inevitável.

Beckett e Tavares apresentam visões do mundo que se aproximam: o mesmo tom dramático, um toque de absurdo, um toque de existencialismo e um toque de compromisso ético com a literatura e o mundo. Ironia sobre ironia, a intertextualidade presente no texto de Tavares faz emergir as vozes e traços de Kafka e de Beckett, sob a inconfundível prosa do narrador crítico do Autor português. As constantes oscilações entre o natural e o estranho, o indivíduo e o universo, o trágico e o quotidiano, o absurdo e o lógico, o bem e o mal criam os paradoxos que permitem a leitura da obra absurda.

Os romances perturbadores de Tavares recusam tranquilidade ao leitor. É a nossa vida, a nossa memória e as nossas próprias perdas que nos são reenviadas em espelho. Este mundo, profundamente dissecado, fascina porque é o nosso mas também aterroriza e incomoda. Beckett é pessimista e pinta um quadro do universo apocalíptico, para lá das ideologias e das religiões. O universo romanesco de Kafka aproxima-o do isolamento niilista que situa o homem num universo totalitário, comandado pelo absurdo, pelo surreal, escoltado pela sensação de um perigo avassalador de desfecho iminente. Tavares procura alertar para o ressurgimento do totalitarismo e da barbárie que continuam a ameaçar e a pairar sobre o mundo. Lança um olhar impiedoso sobre os homens como se fossem piões que se agitam num grande tabuleiro onde se joga a insignificância das suas vidas. Abre as feridas e explora-as sem condescendência, desocultando, revelando a doença enquanto metáfora da *malaise* global.

A problemática do corpo aproxima-se de um arquétipo corporal que define um cânone de homem doente e fraco, um ideal de deformação. O princípio «À procura do corpo perdido» que emerge da leitura das obras em estudo permite concluir que a sua imagem não se enquadra no ideal moderno de beleza. A decadência e a falta de beleza fazem parte do jogo. A decadência do corpo moribundo inscreve-se no processo de escrita, afasta-se dum projecto normativo do corpo, sem possibilidade de integração no normativo

---

<sup>111</sup> Parafrazeando Caeiro: «Porque o único sentido oculto das cousas/ É elas não terem sentido oculto nenhum.»

Tavares, como Beckett e Kafka, isola as suas narrativas de contextos precisos. Apaga qualquer referência apresentando uma dimensão intemporal e universal. Contudo, o espectro do Holocausto ensombra estas obras. Um ritual de mortos e vivos, um jogo dialéctico (o de Hegel na *Fenomenologia do Espírito*), no qual mestres e escravos se encontram de mão dada numa eterna dança macabra. O que percorre a obra destes Autores é a consciência do eterno retorno dos jogos de poder. Partilham um universo onde reinam a manipulação, as regras e a mudança das regras. De *À espera de Godot* a *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, as figuras do poder consideram-se deuses. Dominam os mais fracos porque se arrogam o poder de vida ou morte sobre os outros. Roubaram o fogo da equidade e da justiça e permitem-se o direito de decidir o destino das suas vítimas. Embora com algumas variantes a mesma história - a da dialéctica -reescrita por três autores. Esta dualidade do opressor/oprimido é concebida como inerente a todas as relações humanas. As veleidades do poder são inerentes à natureza humana, independentemente das classes sociais ou dos regimes.<sup>112</sup> A questão do mal faz parte duma problemática universal não resolvida e em permanente interrogação também (mas não apenas) pela literatura

A consideração de Camus relativamente ao autor checo «Toda a arte de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler» é válida para o autor português. As parábolas dos romances de Tavares não permitem a construção de um sentido *a priori* e podem ser lidas e relidas sem que se formule qualquer conclusão definitiva a seu respeito. Colocam-nos esse desafio e essa exigência de poder encontrar sempre diferentes interpretações. Pela sua intemporalidade e universalidade conservarão as suas forças e poderão permanecer no universo literário do futuro.

As leituras decorrentes da tetralogia em análise são inesgotáveis. Os labirínticos corredores que se apresentam na leitura do universo romanesco de Tavares são marcados no jogo de incertezas estabelecido pelos textos, cabendo ao leitor buscar as possíveis verdades ou as aparentes mentiras que o autor possa desvendar sobre a existência e o ser humano. Tavares revela-se um autor sensível às instabilidades, aos abismos e ao injustificável do seu tempo, tal como Beckett o foi ao ambiente de pós-guerra e Kafka foi influenciado por questões de

---

<sup>112</sup> Beckett reduz a generalidade das suas personagens ao estado de vagabundos que, mesmo assim, manipulam os jogos de poder, transversais a todas as classes sociais e eternos. Pozzo, o carrasco cruel, é apresentado como símbolo da toda a humanidade por responder pelos nomes de Abel e Caim. Segura Lucky pela trela, bate-lhe e dá-lhe ordens, entre elas a célebre «Pensa, porco!». Com esta cena Beckett sugere que uma situação de poder gera sempre sadismo e crueldade naquele que o detém.

ordem subjectiva e colectiva que viriam a configurar a barbárie do Holocausto algum tempo depois.

Embora as narrativas de Tavares se desenrolem num espaço-tempo indefinido não deixa de ser perceptível a inter-relação que criam com o universo social e a realidade presente do autor. É como se o passado recente constituísse o palco onde são explorados, de forma «encriptada», tópicos significantes para o presente. Interpreta o mundo actual através de uma singular leitura das mentalidades da sociedade tecnicista e desumanizada. Sob um impulso alegórico desconstrói os valores da sociedade moderna para analisar o presente, enquadrar o legado do passado e perspectivar os caminhos do futuro.

Tavares inscreve a sua ficção num absurdo diferente do da banalidade cómica do quotidiano de Beckett, aproximando-se do drama kafkiano que condena o indivíduo mesmo antes de ele cometer um crime ou uma falta. A ausência de resposta à questão de Vladimir (por que razão só um dos ladrões crucificados com Cristo se salva e o outro é condenado?) faz oscilar a narrativa sobre a humanidade em direcção ao trágico. Nos «livros pretos» assiste-se a uma intensa reflexão sobre o corpo, a doença e a morte. O nascimento como início de morte, o fim que ameaça desde o início, a consciência da efemeridade da vida são ideias de Beckett que ecoam na tetralogia de Tavares. Uma escrita que procura aceder à brutalidade do real, e para isso despe a narrativa da fascinação estilística, enfrentando o mundo tal como ele é: guerra, mutilação, doença e morte. A literatura de «ruína e de catástrofe» de Tavares, é o reflexo do estado humano de degradação, de decadência e de destruição, gerado pela crise existencial, pelo desmoronamento moral e social e, eventualmente uma forma violenta de desconstrução do «mundo 1» para construir melhor o «mundo 2».<sup>113</sup>

Observa-se uma cisão entre o real – o mundo político e social - e a forma estética empregue para o descrever. A escrita tem como função negar este real, recusando aliar-se a ele, adoptando uma postura autónoma, por vezes confundida com a atitude niilista. Um niilismo (talvez heróico?) e não derrotista visto que reconhece o nada e a partir dele tenta construir algo - uma literatura que não se entrega e segue em frente num compromisso ético com a humanidade, mesmo sabendo que a literatura não reconcilia o eu com a realidade pois seria o mesmo que submeter-se ao poder coercivo e mascarado do sistema.

---

<sup>113</sup> Gonçalo M. Tavares, «Sobre a bruta aprendizagem», Revista LER, N° 93, p. 49. O Autor considera que a aprendizagem reflectida e construída a partir das experiências violentas pode permitir a mudança e a construção de um mundo melhor.

O niilismo paira mas não se instala, o humor é uma forma de resistência ao niilismo. Dependendo da forma como a crítica literária perspectiva o niilismo ele permanece à entrada ou penetra na narrativa de Tavares. Pelo facto de estar insatisfeito com o mundo o niilista recusa-o e parte em busca da construção de uma nova existência, ainda que seja sobre as ruínas do passado e de memórias. Niilismo- destruição negativa ou destruição para construir melhor?<sup>114</sup>

Distingue-se na obra romanesca de Tavares uma vasta amostragem de outros textos que neles correm em filigrana. Será, decerto, fascinante investigar até que ponto a escrita de Tavares agrega uma massa de material injectado de outras áreas, nomeadamente, filosofia, teatro, pintura, cinema, poesia, religião e ciência, num movimento de polifonia intertextual. As influências literárias de Tavares não se resumem a um grupo de autores. De facto a sua escrita evidencia um amplo conhecimento humanístico desde os clássicos italianos às figuras tutelares da literatura contemporânea. O amplo espectro de outras manifestações artísticas originadas pelas suas narrativas testemunha a sua linguagem universal. Na sua ficção é notável um frequente diálogo com a tradição literária, com a modernidade e com outras linguagens artísticas, como a música, o cinema, o teatro a pintura, ou a fotografia.

Consideramos que o presente trabalho, por vários motivos, permite uma continuidade. Deixando em aberto inúmeras possibilidades de leitura poderá, eventualmente, apelar ao prosseguimento, tornar-se prospectivo, permitir um movimento em direcção ao futuro.

---

<sup>114</sup> Vergílio Ferreira. *Espaço do Invisível II*, p.12: «Será de facto uma desordem ou uma ordem que se procura?» A questão que o Autor coloca em relação à escrita fragmentada de Raul Brandão pode colocar-se em relação à escrita híbrida de Tavares.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia activa

BECKETT, Samuel. *Murphy*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. *Watt*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

\_\_\_\_\_. *À espera de Godot*. 3ª ed., Lisboa, Cotovia, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Textos e Novelas para Nada*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Fin de Partie*. Paris, Éditions de Minuit, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Valéry*. Lisboa, Caminho, 2002 a.

\_\_\_\_\_. *A Colber de Samuel Beckett*. Porto, Campo das Letras, 2002 b.

\_\_\_\_\_. *Um Homem: Klaus Klump*. Lisboa, Caminho, 2003 a.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Henry*. Lisboa, Caminho, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Biblioteca*. Porto, Campo das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Cavino*. Lisboa, Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *Jersusalém*. Lisboa, Caminho, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Máquina de Joseph Walser*, Lisboa, Caminho, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa, Caminho, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Breves Notas sobre o Medo*. Lisboa, Relógio d'Água, 2007c.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Lisboa, Livros do Brasil, 1963.

\_\_\_\_\_. *A Metamorfose*. Lisboa, Público, 2002.

\_\_\_\_\_. *Os Contos*. 1º vol., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 a.

\_\_\_\_\_. *Parábolas e Fragmentos*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 b.

\_\_\_\_\_. *O Castelo*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

\_\_\_\_\_. *Carta ao Pai*. Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2008.

### Bibliografia passiva

ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. S. Paulo, Companhia das Letras, 1998.

- \_\_\_\_\_. *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AA.VV. *Intertextualidades*. (Tradução da Revista «Poétique», nº17) Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 1993.
- BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa, Antígona, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis de la Filosofía de la Historia*. Barcelona, Edhasa, 1971.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas. 1975- 1985*. Lisboa, Editorial Teorema, 1998.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1979.
- CEIA, Carlos. (organ. e supervisão) *Talent Will Rise - Ensaios de Literatura Inglesa Contemporânea*. e-book, 2008. Disponível em [www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/ebook-english-lit.pdf](http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/ebook-english-lit.pdf).
- \_\_\_\_\_. *O Que é Afinal o Pós- Modernismo?* Lisboa, Século XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Normas para apresentação de Trabalhos Científicos*. Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa, Teorema, 1994.
- CHEVREL, Ives. *La Littérature Comparée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Da velhice*. Lisboa, Biblioteca de Editores Independentes, 2009.
- CRUZ, Gastão. *A Vida da Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. *Kafka - Para uma Literatura Menor*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa, Editorial. Presença, 1989.
- EIRAS, Pedro. *A Moral do Vento – Ensaios sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa, Editorial Caminho, 2006.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- ESSLIN, Martin. *El teatro del Absurdo*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.

- FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível II*. Lisboa, Arcádia, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. S. Paulo, Ed. Perspectivas, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2008.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.
- GREENE, Liz, *Uma Viagem através dos Mitos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grottesco*. São Paulo, Editorial Perspectiva, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. Lisboa, Arcádia, 1977.
- MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- MONTAIGNE. *Essais*. Paris, Col.10/18, 1978.
- NASCIMENTO, Zacarias. *Os Mitos Gregos*. Lisboa, Plátano Editora, 2004.
- PALMIER, Jean – Michael. *L'Expressionisme comme Révolte*. Paris, Payot, 1978.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Almedina, 1996.
- ROSA, Armando Nascimento. *Falar no Deserto – Estética e Psicologia em Samuel Beckett*. (Tese de Mestrado em Estudos Literários Comparados, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994) Lisboa, Edições Cosmos, 2000.
- VASCONCELOS, Maria do Carmo e CARVALHO, Ana de (edição). *Colloque la Nouvelle Littérature Portugaise*, (Hommage à Eduardo Prado Coelho). Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2008.
- VIÇOSO, Victor. *A Máscara e o Sonho*. (Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1989), Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

### **Artigos**

- AGUIAR, Adriana. «Grete: A Infância Perdida», REVISTA *Linguagem*, nº11 (Nov. e Dez. 2009), disponível em [www.lettras.ufcar.br/linguasagem](http://www.lettras.ufcar.br/linguasagem), consultado em 20-01-2010.
- BENJAMIN, Walter. «Franz Kafka», disponível em <http://www.scielo.br>, consultado em 22-01-2010.

BOULOUKI, Mahtab. «Kafka et la révolte avortée», Archive of SID, disponível em [http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J\\_pdf/110120080702.pdf](http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/110120080702.pdf), consultado em 16-02-2010.

COELHO, Eduardo Prado. «A pequenina Colher», *Público* (3 -12- 2005).

CORTEZ, António Carlos. «Poéticas da ficção Sobre Gonçalo M. Tavares», *Colóquio-Letras*, nº173, Janeiro-Abril 2010, (pp. 119-127).

DIAS, Mauro Mendes. «A Falta de Processo», disponível em <http://afreudite.ulusofona.pt>, consultado em 25-01-2010.

FERRARI, Sónia. «Kafka, Benjamin: O Natural e o Sobrenatural», disponível em <http://www.scielo.br>, consultado em 25-01-2010.

GOMES, Helder. s.v. «Intertextualidade», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN. 989-20-0088-9, disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>, consultado em 17-10-2009.

KADDOUR, Hédi. «Un théâtre mauvais genre: *En attendant Godot et Fin de partie*», disponível em [http://pierre.campion2.free.fr/kaddour\\_beckett.htm](http://pierre.campion2.free.fr/kaddour_beckett.htm), consultado em 16-02-2010.

LUZ, Rogério. O corpo desfeito por Francis Bacon. *Nat. hum.* [online]. dez. 2000, vol.2, no.2 [citado 13 Maio 2010], p.301-328. <http://pepsic.bvs-psi.org.br/>, consultado em 2-05-2010

MYSQUEU, Simone. «A dessubstancialização do homem na poética de Dostoievski», disponível em <http://www.ciencialit.ufrj.br/>, consultado em 28-01-2010.

NUNES, Alexandre Rodrigues. «Roteiros de Leitura: *A Metamorfose* (Franz Kafka) & *As Intermitências da Morte* (José Saramago)», disponível em <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/1760557.pdf>, consultado em 25-01-2010.

SILVA, Ana Cristina Pinto da. «Kafka e a literatura: visões infernais e paradisíacas», *REVISTA Garrafa*, nº 1, 2003, disponível em <http://www.ciencialit.ufrj.br/>, consultado em 28-01-2010.

STUDART, Júlia Vasconcelos. «Gonçalo M. Tavares e a cena de leitura: reescrever como gesto», *REVISTA CRIOLA*, Nº 5, Maio de 2009, disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/05/Dossie%20-%20Julia%20Studart.pdf>, consultado em 20-06-2010.

\_\_\_\_\_ «Gonçalo M. Tavares – O Corpo desobediente», disponível em <http://www.insightnet.com.br/inteligencia/49/PDFs/04.pdf>, consultado em 20-07-2010.

\_\_\_\_\_ «Gonçalo M. Tavares e o testemunho(a experiência limite)», disponível em [http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/JULIA\\_STUD\\_ART.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/JULIA_STUD_ART.pdf), consultado em 20-7-2010.

TAVARES, Gonçalo M. «Sobre a bruta aprendizagem», LER – Livros e Leitores, N°93, Julho/Agosto 2010, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores, 2010, p.49.

\_\_\_\_\_. «Reflexões sobre os conceitos de saúde e doença» (adaptação de subcapítulos da Tese de Doutoramento do Autor), disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, consultado em 20-06-2010.

WALTY, Ivete. s.v. «Teatro do Absurdo», *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN. 989-20-0088-9, disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/>, consultado em 17-10-2009.

### **Teses e Dissertações**

AMADO, René Marcelo. «O Princípio do Jogo: Uma Investigação Prática dos Processos Criativos de Theodoros Terzopoulos a partir da Encenação de *Fim de Partida*, de Samuel Beckett». (Dissertação de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo) São Paulo, 2007, disponível em [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../tde-05072009-212232/www.teses.usp.br/area\\_pesquisa.php?area=27139](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../tde-05072009-212232/www.teses.usp.br/area_pesquisa.php?area=27139), consultado em 20-03-2010.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. «Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst: Fim e recomeço da narrativa», Tese de Doutoramento, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009, disponível em [www.cchla.ufpb.br/posletr/Teses2009/Rosanne.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/posletr/Teses2009/Rosanne.pdf), consultado em 20-04-2010.

CALMON, Nathalia Corrêa. «O Milagre do Corpo a partir de *Jersualém* de Gonçalo M. Tavares». Dissertação de Mestrado (em Letras) – Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009, disponível em [www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710515\\_09\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0710515_09_pretextual.pdf), consultado em 25-07-2010.

FORTEA, Maria Jiménez. «Harold Pinter: Entre la Convención y el Absurdo Cotidiano». Tese de Mestrado, Uiversitat de Valencia, 2004, disponível em [http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0530105-115208/index\\_ga.html](http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0530105-115208/index_ga.html), consultado em 12-02-2010.

QUÉVILLON, Katy. «Le Théâtre de l’Absurde Québécois». Tese de Mestrado, The University of British Columbia, 1997, disponível em [https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7655/ubc\\_1998-0047.pdf](https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/7655/ubc_1998-0047.pdf), consultado em 15-09-2009.

## **Dispersos**

«Dossier pédagogique du théâtre de l’ATHENEE: *Fin de Partie* mise en scène par Bernard Levy, novembre 2006», disponível em <http://www.canalcast.com/v1/wents/users/30829/docs/Dossier%20pedagogique%20Festival%20Beckett1.pdf>, consultado em 20-04-2010.

DVD «Todos os que falam - dramáticos de Samuel Beckett », Departamento de Edições do Teatro Nacional de S. João, Junho 2010.

«Résumé de la pièce et entretien avec Roger Blin», disponível em <http://www.alalettre.com/beckett-oeuvres-godot.php>, consultado em 15-03-2010.

Vídeo «João Lagarto voltou a pegar na obra de Samuel Beckett», disponível em <http://videos.sapo.pt>, consultado em 01-06-2010.

Vídeo «João Lagarto – nova peça de teatro», disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com), consultado em 01-06-2010.

Vídeo «A felicidade amanhã Teatro da Comuna», disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com), consultado em 01-06-2010.

Vídeo «João Lagarto n’A das artes –versedanças 2», disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com), consultado em 01-06-2010.

Vídeo «Los que volar no saben – Teatro de Buenos Aires», disponível em [www.youtube.com](http://www.youtube.com), consultado em 01-06-2010.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Imagem 1</b> – Bruce Nauman , <i>Cem anos de vida e morte</i> (1984) .....	7
<b>Imagem 2</b> –Marc Chagall, <i>Guerra</i> (1915) .....	18
<b>Imagem 3</b> – Maurits Escher, <i>Moebius strip II</i> (1963) .....	27
<b>Imagem 4</b> – Jeronimus Bosch, <i>Extração da pedra da loucura</i> (1488) .....	38
<b>Imagem 5</b> – Francis Bacon, <i>Três Estudos para a Crucificação</i> (1962) .....	53

APÊNDICE 1 – QUADRO SÍNTESE (LITERATURA DO ABSURDO)

Samuel Beckett

Personagens	Temas	Discurso (linguagem verbal)	Referências espácio-temporais	Estrutura
<p>Vagabundos, marginais, loucos, em situações limite</p> <p>Vítimas de doenças/males físicos e mentais por vezes patéticos</p> <p>Sentimento de insegurança crónico</p> <p>Presença de pares</p> <p>Ambivalência e interdependência nas relações interpessoais</p>	<p>Dificuldade/ausência de comunicação</p> <p>Absurdo da condição humana: espera da morte certa</p> <p>Morte existencial que aguarda a morte física</p> <p>Sofrimento, desespero, solidão, ausência</p> <p>Tédio, Imobilidade, Inércia</p> <p>Decadência, Fracasso</p> <p>Caos domina o mundo</p> <p>Angústia metafísica</p> <p>Incompreensão do sentido da existência</p> <p>Necessidade de inventar um mundo para sobreviver</p>	<p>Linguagem pulverizada: sem capacidade comunicativa ou obstáculo à comunicação</p> <p>Linguagem reduzida – associa-se à miséria e dificuldades humanas- Palavras sem função comunicativa</p> <p>Contradição palavra/acto</p> <p>Réplicas anulam-se sucessivamente</p> <p>Personagem esquece o seu discurso</p> <p>Clichés, monólogos e pleonasmos</p> <p>Questões que não requerem resposta (constatações, passatempo)</p>	<p>Desintegração do espaço cénico e da unidade temporal</p> <p>Tempo abstracto: sem futuro nem passado</p> <p>Lentidão na passagem do tempo</p> <p>Tempo traduz sensações do momento</p> <p>Espaço vazio-cena despojada de recursos (reflexo do vazio interno)</p>	<p>Ausência de evolução da acção</p> <p>Ausência de verdadeira intriga</p> <p>Estrutura cíclica</p>

Personagens	Temas	Linguagem	Referências espaço-temporais	Estrutura
<p>Meros objectos em poder das instituições</p> <p>Perda de individualidade, seres convertidos em meras funções, desprezíveis, parasitários, detentores do poder</p>	<p>Lei e poder anónimos e opressivos</p> <p>Monstruoso e estranho como realidades da vida</p> <p>Insólito</p> <p>Absurdo</p> <p>Opressão</p>	<p>Questionamentos, hipóteses, condições, linguagem protocolar, dialéctica (burocrática)</p> <p>Tom imparcial, impessoal, estilo administrativo</p> <p>Linguagem seca, despojada</p> <p>Economia contrastiva da palavra fragmentação e superabundância (parábola final)</p> <p>Tom desapegado, impessoal e imparcial</p> <p>Estilo visual</p>	<p>Espaços fechados e sufocantes</p> <p>Ambientes/climas de anormalidade e estranhamento</p>	<p>Capítulos curtos</p> <p>Técnica do suspense policial</p>

APÊNDICE 2 – FICÇÃO DE TAVARES E LITERATURA ABSURDA

Personagens	Temas	Discurso verbal (linguagem)	Referências espacio-temporais	Estrutura
<p>Marginais</p> <p>Loucos</p> <p>Vítimas de doenças/males físicos e mentais</p> <p>Inválidos, deficientes</p> <p>Dialéctica</p> <p>Opressor/oprimido</p> <p>Carrasco/vítima</p> <p>Fortes/fracos</p>	<p>Absurdo da condição humana</p> <p>Opressão</p> <p>Guerra</p> <p>Banalização do mal</p> <p>Medo</p> <p>Doença</p> <p>Sofrimento</p> <p>Morte</p> <p>Fatalidade da vida breve</p> <p>Violência, tortura</p> <p>Perversão</p> <p>Maldade</p> <p>Repetição</p> <p>Automatização</p> <p>Alienação</p> <p>Anulação do sujeito</p> <p>Decadência</p> <p>Suicídio-fuga ao sofrimento</p>	<p>Economia da palavra</p> <p>Linguagem despojada, reduzida ao essencial, concisa, sóbria e precisa, sem marcas de emoção (Produzir o máximo de efeito com um mínimo de palavras)</p> <p>Reflexões</p> <p>Aforismos/máximas</p> <p>Linguagem = corpo que se pode decompor, isolar, associar, repetir (movimento circular)</p> <p>Esgotamento das possibilidades do corpo e da linguagem</p> <p>Repetição, esvaziamento</p> <p>dissolução/anulação do sentido.</p> <p>Fragmentação e superabundância</p> <p>Estilo visual</p> <p>Ironia, grotesco e excesso</p> <p>Humor e ironia atenuam atmosfera trágica</p> <p>Varição entre momentos de crueldade e humor (paradoxo da condição humana)</p>	<p>Espaços confinados, opressivos, vazios, ameaçadores, escuros</p> <p>Falta de referências temporais e espaciais definidas</p> <p>Espaço e tempo universais</p>	<p>Circular e fragmentada</p> <p>Linear, capítulos curtos, títulos, suspense</p> <p>Ausência de verdadeira acção/intriga</p>