

GONÇALO M. TAVARES

OU A CARTOGRAFIA DA DESORDEM¹

Gonçalo M. Tavares é um dos nomes fortes da nova geração de escritores portugueses. Embora seja ainda bastante jovem, tem já uma obra considerável, estando em curso inúmeras traduções dos seus livros, para além daqueles que já se encontram traduzidos nas mais diversas línguas. Desde 2005, ano em que lhe foi atribuído o prémio José Saramago, a sua reputação não parou de crescer. A par das inúmeras traduções e diversos prémios de que foram objeto, os seus livros deram ainda lugar, em diferentes países, a peças de teatro, dança, curtas-metragens, objetos de artes plásticas, projetos de arquitetura, teses académicas, etc.

Estamos perante uma obra ímpar, dificilmente catalogável. Tanto do ponto de vista do estilo (onde a frase robusta, ao mesmo tempo exata e ambígua, é um dos traços dominantes), como dos temas abordados (por exemplo, o contexto *germânico* da guerra e suas consequências, na série *O Reino*, ou, num estilo mais irónico e humorístico, o singular diálogo do autor com grandes nomes da literatura universal, na série *O Bairro*), a sua obra vai desenhando um espaço (literário) extraterritorial que nos aproxima mais da condição humana (e europeia, nomeadamente) que da tradição ou do contexto particular das letras portuguesas. Tal como o escritor gosta de sublinhar, não lhe interessa tanto a questão geográfica ou factual, mas antes a força, a energia da palavra.²

À obra de Gonçalo M. Tavares caberia, com justeza, a expressão de Umberto Eco: “obra aberta”. Não apenas no sentido que o referido autor deu a esta expressão, isto é, enquanto suscetível de múltiplas leituras ou interpretações, mas verdadeiramente inacabada, em curso, uma vez que a todo o momento podemos ser confrontados com a publicação de um novo livro do escritor, tal é o ritmo da sua *produtividade* literária (quase trinta livros e textos diversos desde 2001). Além disso, grande parte dos seus livros é publicada em “diferido”, ou seja, não coincide no tempo com o ato da escrita. Gonçalo M. Tavares justifica um tal desfasamento pelo facto de os seus livros, escritos num primeiro tempo de forma «instintiva», acabarem mais tarde, o que pode significar vários anos, por ser objeto de uma releitura e de um trabalho de «corte», de tal modo que o texto ganha em força o que perde em palavras.³ Mas, finalmente, por que se escreve?

Há livros que nos divertem, que nos encantam, outros que procuram tornar-nos mais “lúcidos”, mais atentos, que nos fazem “reparar” nas coisas. Reparar significa não apenas olhar para alguma coisa, mas deter-se, parar demoradamente sobre ela, de forma a perceber o que está desarranjado, o que não funciona e carece de *reparação*, de conserto. É deste nó de sentidos, deste concerto feliz que o termo permite em língua portuguesa que Gonçalo M. Tavares extrai uma das funções da literatura. Só é possível *reparar* alguma coisa se *repararmos* nela, isto é, se

¹ Uma versão deste texto foi inicialmente publicada em PEREIRINHA, F., *Passagens: da literatura à psicanálise, via direito*. Florianópolis: Empório do Direito, 2016.

² Cf. Tavares, Gonçalo M., entrevista concedida a Maria Augusta Silva, Diário de Notícias, 4 dezembro 2004, disponível na Web http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=591683&page=-1 (consultado em 6 abril 2013).

³ Cf. Tavares, Gonçalo M., «O romance ensina a cair», entrevista concedida a Pedro Mexia, 27-10-2010, Jornal Público, disponível na Web: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (consultado em 5 abril 2013).

lhe prestarmos a devida atenção, o que é unicamente possível estando muito tempo parados diante dela.⁴

De entre as múltiplas funções da literatura poderíamos, assim, destacar pelo menos duas: encantar e desencantar. Arriscaria dizer que a série *O bairro* se situa mais do lado do encantamento (com a predominância do humor, por vezes fino e subtil, até mesmo de um certo carácter lúdico), enquanto a tetralogia *O Reino* nos apresenta uma visão mais desencantada do Homem, uma série mais *séria*, por assim dizer, com menos recurso ao humor. Como se cada livro constituísse uma espécie de lembrete, um aviso ao leitor do século XXI para que não se esqueça, em particular, das atrocidades cometidas no século XX, que tornaram real o impossível de imaginar!

É este tom *desencantado*, desencantatório, que predomina, a meu ver, na obra de Gonçalo M. Tavares. Mesmo que não falte igualmente o humor ou a fina ironia, como acontece nomeadamente na série *O Bairro*. Como lembrava o autor, numa entrevista, desencantar significa, seguindo a etimologia da palavra, interromper a canção, deixar de cantar a canção que vinha de trás.⁵ Mas que canção era essa?

Num texto escrito por volta de 1915, um ano após o início da primeira guerra mundial, o inventor da psicanálise, Sigmund Freud, diz-nos que o desapontamento que resulta da guerra deve-se, antes de mais, à queda, ao desmoronar de uma ilusão. As ilusões são-nos gratas (encantam-nos, digamos) na medida em que nos poupam sentimentos desagradáveis, ao mesmo tempo que são fontes de prazer. Mas devemos aceitar que elas possam colidir, mais cedo ou mais tarde, com um troço de real, acabando dessa forma por reduzir-se a escombros.⁶ É um pouco como na casa do *Senhor Walsler*, um dos ilustres moradores d'*O Bairro*: embora acabada de estrear, ela já tem fissuras, coisas que não funcionam, que precisam de reparações intermináveis. A casa (da racionalidade) no meio da floresta (o indomável e desordenado real) começa rapidamente a desmantelar-se, ficando irreconhecível. A nossa crença, ingénua, de que a canção da racionalidade continuaria a escutar-se de forma interminável, ou que a ordem não desembocaria no caos, fica assim profundamente abalada.

No fundo, trata-se aqui de uma posição *infantil* que consiste em acreditar que estamos protegidos (ou de que algo ou alguém irá proteger-nos) tanto da maldade do Outro (e de nós próprios enquanto Outros) como das agruras ou arestas do real. Mas não estaremos todos nós, pelo contrário, na situação de *Kaas*, a criança desajeitada que experimenta na própria carne essa maldade e, não podendo contar consigo mesma, porque desprovida de força, também já não pode contar com a força do Outro, a saber, o seu próprio pai?

O pequeno Kaas está só, algures, numa rua da cidade. Uma cidade que pode ser qualquer uma e, ao mesmo tempo, nenhuma em particular. É a cidade do homem. *Jerusalém*. Kaas vagueia pelas ruas desta cidade, insituável, em busca do pai, Theodor Busbeck, enquanto vai dizendo para si mesmo que este não tinha o direito de o deixar sozinho. O pai esquecera-se dele. Ausentara-se de casa, deixando-o só. No seu andar desajeitado e frágil, Kaas depara então com Hinnerk, um ex-combatente de quem as crianças costumavam dizer, quando o viam passar na rua, num misto

⁴ Cf. Tavares, Gonçalo M., Entrevista concedida a Marcelo Rebelo de Sousa, TVI, 11 dezembro 2011, disponível na Web: <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/goncalo-m-tavares-marcelo-entrevista-escritor-goncalo-tvi24/1307428-4071.html> (consultada em 5 abril 2013)

⁵ Cf. Tavares, Gonçalo M., entrevista concedida a Maria João Cantinho, Storm-magazine, 2004, disponível na Web: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=204&sec=&secn> (consultado em 4 abril 2013)

⁶ Cf. FREUD, S., “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, in *Porquê a Guerra*, Lisboa: Edições 70, 1997, p. 30.

de receio e atrevimento: *vem aí o homem!* Como se nesta frase houvesse uma apresentação breve, infantil, da humanidade, do *reino* específico do homem, relativamente à planta ou ao cão, por exemplo: *vem aí o homem, eis o homem, reparem bem nele!*”⁷

Hinnerk, o homem com quem se depara Kaas, no seu deambular pelas ruas em busca do pai, acaba por abusar dele, matando-o, num estranho e desigual encontro entre a força extrema e a extrema fragilidade. Existe, portanto, o homem que abusa e mata, como Hinnerk, e o homem que se ausenta, que se distrai com os seus próprios afazeres, como acontece com pai de Kaas. Mas cada um deles é, à sua maneira, uma apresentação do homem, do *reino humano*.

“O Homem” é também o título de um filme. É esta, pelo menos, a proposta de Gonçalo M. Tavares num dos seus livros porventura mais conceptuais: *Short Movies*. O desafio é dar-nos a ver “pequenos filmes” por meio de uma escrita depurada, limpa, girando em torno de um conjunto de temas que vão do mais banal ao mais absurdo. Situações humanas, portanto, demasiado humanas.

Que nos dá a ver o pequeno filme intitulado: “O Homem”?⁸ Nem mais nem menos que uma cena de família: pai, mãe, filhos. Uma trindade, portanto. É uma cena comum da família, digamos, antes que as novas modalidades de relacionamento, os novos elos sociais a viessem alterar, pluralizar. Contudo, o filme não remete para esta alteração, não questiona. Limita-se a dar a ver, a mostrar o que acontece. Mesmo se há algo, é verdade, que perturba o que acontece, como um grão de *real* no imaginário da cena, para usar um termo recorrente em Lacan.

O filme começa por nos apresentar um homem dobrado, de joelhos no chão e cabeça encostada à erva. Em seu redor, a família procura algo, embora não saibamos exatamente o quê. Será uma moeda, um pedaço de pão...? Seja o que for, só eles (mãe e filhos) procuram, uma vez que o pai se mantém dobrado, com os joelhos na terra e com a testa sobre as ervas. Talvez reze ou amaldiçoe algo. Talvez chore. Não sabemos. Será que a mulher o vai chamar para que ele também ajude na procura? Não, isso não acontece: a mãe não tem coragem para chamar o pai que se lamenta ou reza. Se todos procuram algo que se perdeu, embora não saibamos ao certo o que é – causa obscura do desejo que move cada um deles -, o pai deve ter perdido alguma coisa ainda mais importante, que o faz permanecer prostrado e sem reação. Mas, afinal, o que perdeu o pai?

Não se diz em lugar nenhum do texto que ele tenha perdido um alimento, um pedaço de pão, uma moeda, ou seja lá o que for. Diz-se apenas que ele está encostado à erva, como se fosse ele próprio o *objeto* que caiu ao chão. E se o pai não consegue levantar-se é porque perdeu *força*, porque não tem força para se levantar. Aquilo em que este “pequeno filme” nos faz reparar é num pai (de família) que perdeu força. Não será este o destino, hoje, de qualquer pai? Um pai em queda, no chão, que aí permanece porque não tem força para se levantar?

Se o pai perdeu força, como o *pequeno filme* sobre o Homem nos sugere, é porque já foi outrora seu detentor. O pai tinha força e, entretanto, perdeu-a. Mas que força era essa? E para onde foi ela entretanto?

Embora convenha distinguir *força* de *autoridade*, sendo o uso da força, muitas vezes, sinónimo de uma perda de autoridade, houve um tempo em que o pai tinha, por assim dizer, a força da

⁷ TAVARES, Gonçalo M, *Jerusalém*. 7ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 74. Crianças perdidas à em busca do pai acaba por ser um tema recorrente na obra de Gonçalo M. Tavares, como é patente num dos seus últimos títulos: *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai*. Porto: Porto Editora, 2014.

⁸ Tavares, Gonçalo M., *Short Movies*. Lisboa: Caminho, 2011, pp. 47-48.

autoridade, tanto a nível privado, no âmbito de uma família (*pater familias*), como a nível do direito público; era o caso, por exemplo, do *senado* em Roma. Aliás, a relação entre a *autoridade* (auctoritas) e a *paternidade* é visível até no modo como os senadores romanos eram designados: *patres*. Eles tinham a prerrogativa da *auctoritas patrum*. Importa dizer que o *pai de família* não equivalia ao *genitor*, isto é, àquele que dava origem a um novo ser do ponto de vista biológico, mas antes ao que conferia validade jurídica ao ato de um sujeito, por exemplo o matrimónio de um filho. O pai de família tinha o poder (*potestas*) de vida e de morte sobre os filhos, os escravos e, nalguns casos, a própria esposa. Era a única pessoa, a nível do direito privado, com plena capacidade jurídica.⁹

Na tradição judaico-cristã, para dar outro exemplo, o nome do pai por excelência é Deus. Há um episódio a vários títulos emblemático do que vem a ser este Deus: *o sacrifício de Isaac* no monte Moriá. Quando o seu pai, Abrão, obedecendo unicamente à fé que deposita na palavra de Deus, se prepara para o sacrificar, é interrompido no seu gesto por um anjo que, em vez da morte do filho, lhe indica um carneiro como substituto.¹⁰ Independentemente das várias leituras e interpretações a que foi sujeito este episódio, há nele algo de inegável: ele introduz um corte, uma viragem. O novo Deus já não exige, ao contrário dos antigos, um sacrifício *real* (do próprio filho), mas antes *simbólico*. A palavra de Deus ordena a *mortificação* do animal (o carneiro), sobrepondo, dessa forma, uma outra natureza à natureza. A *autoridade* paterna não provém do real biológico (a sacrificar), mas antes do poder da palavra. Uma palavra que tem o poder de matar, mas também, como mostra o episódio, de salvar da morte. Contudo, trata-se de salvar quem: o filho ou o pai? É interessante, a este respeito, a forma como o episódio é igualmente conhecido: “O sacrifício de Abraão”.

A pergunta não é de resposta fácil e pode, inclusivamente, resultar em ambiguidades. Se tomarmos como exemplo Freud, alguém que não parou de assediar esta questão, ao matarem o pai (quer este seja o pai primitivo, de *Totem e Tabu*, ou o pai do judaísmo, em *Moisés e o Monoteísmo*) os filhos acabam por salvá-lo, uma vez que conservam, e até reforçam, as interdições que aquele fazia pesar sobre eles. Há aqui, digamos, uma certa ambivalência – para falar à maneira de Gonçalo M. Tavares – entre o *sim* e o *não*. O pai da horda primitiva, que reserva para si a exclusividade do *gozo*, impede, isto é, diz *não* ao gozo dos filhos. É por isso que eles decidem matá-lo. Se o pai tem o poder porque é mais forte, eles têm a força do número: são mais. Porém, contrariamente ao que poderia julgar-se, após o assassinio do pai, os filhos abdicam, isto é, dizem *não* ao seu próprio gozo (incestuoso), de tal forma que o pai morto no *real* acaba por adquirir ainda mais autoridade no plano simbólico. O pai que goza tem de ser morto para que viva o pai que autoriza, isto é, que diz *sim* ao desejo. O que sobra do pai (morto) é esta *autoridade*, este poder de dizer *não* ao impasse do gozo incestuoso, ao mesmo tempo que diz *sim*, isto é, que autoriza o sujeito a desejar. O famoso *Complexo de Édipo*, tal como mostrou Lacan após Freud, pode ser lido dessa maneira.

Todavia, o *não* de que falamos aqui está longe de ser algo meramente *negativo*. Como costuma dizer por vezes o filósofo esloveno Slavoj Žižek, quando um pai diz *não* a um filho, este pode sempre contrariá-lo, fazendo aquilo que deseja, *apesar* da interdição paterna. Ele transforma o *não*, por assim dizer, em causa do seu desejo. O mesmo *não* acontece quando o pai diz *sim*, isto é, tu deves, tu tens de fazê-lo! Este é um pai que angustia, não um pai que autoriza, que pacifica o desejo. Podemos encontrar uma boa ilustração deste pai que diz *sim*, mais do que isso, que ordena que algo seja feito deste ou daquele modo, no início do romance *Aprender a rezar na era da técnica*, de Gonçalo M. Tavares.

⁹ Cf. Agamben, Giorgio, *Estado de Excepção*. Lisboa: Edições 70, 2010, pp. 113-133.

¹⁰ Cf. Bíblia sagrada, Genesis, Capítulo 22, Disponível na web: <http://www.abibliaparatodos.pt/Biblia/BibliaCapitulo.aspx> (Consultado em 5 abril 2013).

Certo dia o pai de Lenz Buchmann, o protagonista do romance, quando este era ainda um jovem adolescente, agarra no filho e leva-o ao quarto de uma empregada, a mais nova e a mais bonita da casa, e dá-lhe a seguinte ordem: “Agora vais fazê-la aqui, à minha frente.”¹¹

O que salta imediatamente à vista neste episódio é que o pai de Lenz não questiona, não pergunta. Limita-se a ordenar. Ele age sob o signo da “força”, mesmo que não tenha de recorrer fisicamente a ela. A forma como a ordem é imposta ao sujeito não lhe deixa grande escolha, embora se possa imaginar um outro cenário em que o filho diria *não*. Há na obra de Gonçalo Tavares, aliás, personagens que dizem *não*, outras que recusam escolher entre o *sim* e o *não*. Lenz, pelo contrário, acata, sem discutir, a ordem paterna. Como se fosse uma máquina obedecendo unicamente ao programa que lhe é imposto. Convém lembrar que a tetralogia o *Reino*, de que este romance constitui o último volume, tem início com a entrada da guerra na cidade.¹² Mesmo se a guerra acabou entretanto, é ainda a *voz de comando* que se faz ouvir por meio da ordem paterna. O pai de Lenz parece dirigir-se ao filho como o comandante ao soldado. Ou, então, como o mestre ao discípulo, mas um mestre do gozo: *vais fazê-la aqui à minha frente*. Além de ordenar, o pai quer assistir à cena.

A voz deste pai reduz o poder da palavra a um imperativo, uma palavra-de-ordem. Ele não é exatamente o pai de *Totem e Tabu* (que reserva para si o gozo) nem o pai de *Moisés e Monoteísmo* (que pretende ordená-lo por meio da lei), mas um pai em que as duas faces estão de tal modo intrincadas uma na outra que a lei, em vez de impedir, de limitar o gozo, obriga a gozar: *vais fazê-la aqui à minha frente*. A linguagem, reduzida neste caso a palavra-de-ordem, é assim convertida em instrumento, em *meio de gozo*.¹³ É a encarnação, cruel e obscena, da voz do *supereu*. Só este, com efeito, obriga a gozar. Como mostrou Lacan, relendo Freud, o *supereu* é na verdade um *imperativo de gozo*.¹⁴

Ao ordenar que o filho goze à sua frente, a voz do pai congela no *instante do olhar*, para dizê-lo à maneira de Lacan, o *tempo para compreender*.¹⁵ Todo o comportamento posterior de Lenz prova até que ponto ele ficou retido nesse instante em que o olhar do Outro (primeiro do seu pai, depois de um outro qualquer, anónimo) foi instituído como condição de gozo. A cena que mais se repete ao longo do romance é aquela em que Lenz *faz* a sua mulher (também esta reduzida a mero instrumento de gozo) sob o *olhar* de um outro (um pedinte, por exemplo, ou uma prostituta, até mesmo um louco, alguém que esteja de tal modo degradado que reste dele apenas um olhar abjeto, um *a-bjeto*, um de-jeto que olha). Lenz vê-se a si mesmo como “um observador do mundo” (primeiro como médico, depois como político) e, ao mesmo tempo, como “observado”. Ele tem necessidade de um observador para gozar. Mas, após concluir o ato, ele sente nojo. Antes de mais, em relação a todos aqueles que participaram nesses “momentos de desordem”, a sua mulher incluída, ou foram arrastados para a posição de observadores. Mas também em relação a si mesmo: como se, embora sendo ele a dar ordens, estivesse na verdade a obedecer-lhes. *Algo era feito sobre ele* cada vez que se propunha *fazer* algo ou alguém. A *verdade* da posição de *força*, de mestria sobre o gozo, tanto a do pai como a dele próprio, desvela-se aqui, essencialmente, como obediência, *passividade*. Como se nesses momentos a obsessão pelo domínio demonstrada por Lenz, bem como a racionalidade que presidia à maior

¹¹ Cf. Tavares, Gonçalo M., *Aprender a rezar na era da técnica*. 5ª Edição. Lisboa, Caminho, 2007, pp. 11-12.

¹² Cf. Tavares, Gonçalo M., *Um Homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho, 2003.

¹³ Cf. Lacan, Jacques (1969-1970), *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*. Paris, Éditions du Seuil, 1991, pp. 43-59.

¹⁴ Cf. Lacan, Jacques (1972-1973), *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Paris: Seuil, 1999, p. 11.

¹⁵ Cf. Lacan, Jacques, «O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada», *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, pp. 197-213.

parte dos seus atos quotidianos, fosse deposta. *Quando estava excitado pousava a razão e avançava para outro lado, obedecendo.*¹⁶

Mesmo quando já moribundo, Lenz ainda procura, num esforço desesperado, segurar na cabeça o nome do pai, o importante homem de armas Frederick Taubert Buchmann, como se fosse a sua última tarefa, a derradeira coisa a *fazer*. É um esforço vão, patético – ainda que admirável – pois fadado a sucumbir sob o peso de outras forças que ganharam prestígio e eficácia entretanto, na “era da técnica”. É delas que emana, hoje, a voz de comando, a injunção imperativa que ordena e obriga o sujeito a (des)fazer(-se) e (re)fazer(-se) incansavelmente.

Duas novas forças dominam hoje o mundo de forma hegemónica: o dinheiro e a máquina, o capitalismo e a tecnociência. O dinheiro não é, em si mesmo, democrático ou ditatorial, mas pode ser ambas as coisas, se for o caso: matéria flexível por excelência, como já se afirmava no primeiro romance da série *O reino*.¹⁷ É a regra do jogo. Para o indivíduo, trata-se apenas de ganhar mais ou menos dinheiro.¹⁸ Por sua vez, as máquinas parecem ter uma vantagem sobre os animais: não deixam fezes nos passeios.¹⁹ Ainda que deixem outras imundícies igualmente nefastas. A lógica e o funcionamento da máquina reduzem o *sim* e o *não* ao 0/1. A alma retira-se para dar lugar às séries algébricas, isto é, ao cálculo, ao *homem sem qualidades*, como diria Robert Musil. Os circuitos do Mercado encarregam-se de fazer chegar aos sujeitos consumidores os objetos produzidos pelo saber científico e tecnológico. Enquanto estes são elevados ao zénite, tudo o resto, nomeadamente os *elos sociais* que *ligavam* entre si os indivíduos, tendem a liquefazer-se, a desmoronar. O grande movimento do século XXI é, assim, o da queda.²⁰

Bloom, o singular herói do século XXI, protagonista d’*Uma Viagem à Índia*, é alguém que está em movimento e, simultaneamente, em queda.²¹ Ele vai a fugir de algo. Na aparência, do seu próprio *romance familiar*. Matou o pai, que por sua vez tinha mandado matar Mary, a sua amada, e quer esquecer. Procura sabedoria e esquecimento. Por isso, parte de Lisboa, no início do século XXI, com destino à Índia. Ele quer *ver se a Índia existe, apesar de tudo, fora da linguagem*.²² Ou se é unicamente ficção.

Como viajante do século XXI, e vivendo na *era da técnica*, entre máquinas cada vez mais sofisticadas e inteligentes, Bloom sabe que poderia chegar à Índia no mais curto espaço de tempo. Mas tal não acontece. Ele escolhe o percurso mais longo, como se quisesse abrandar o ritmo da viagem, alongar o trajeto. Ele quer e não quer, ao mesmo tempo, chegar ao seu destino. Passa por Londres, onde é vítima de tentativa de assalto, ruma em seguida a Paris, onde trava conhecimento com Jean M., o único amigo que faz durante toda a viagem, e só depois avança para a Índia, não sem antes visitar outras cidades europeias, como Praga ou Berlim, por exemplo.

Demorar-se, como faz Bloom, é hoje um luxo. Quem viaja não tem geralmente esse luxo. Custa muito caro o tempo que se perde. Por isso nos queixamos dos «atrasos». Tudo se atrasa na *era da técnica*. Exigimos maior celeridade nos processos, nos transportes, na vida. A *alta velocidade* domina. A leitura e a escrita são, neste aspeto, desconformes: *máquinas de lentidão*

¹⁶ Cf. Op.cit., p. 196.

¹⁷ Cf. TAVARES, Gonçalo M., Klaus Klump, op. Cit., 112.

¹⁸ Cf. Ibidem, p. 132.

¹⁹ Cf. Ibidem, p. 42.

²⁰ TAVARES, Gonçalo M., entrevista a Pedro Mexia, op. cit.

²¹ Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho, 2010.

²² Cf. TAVARES, Gonçalo M., Ibid., p. 306.

na era da velocidade, desvios da linha reta. Bloom incarna o desvio, a perversão (ou *pèrversion*, para falar na língua de Jean M., o amigo francês de Bloom, que é também a língua em que Lacan forjou o termo) em relação ao movimento veloz e retilíneo característico da nossa época.

Bloom, tendo partido de Lisboa sozinho, chega finalmente à Índia após muitos rodeios (não apenas físicos, mas também mentais, pois vai acelerando o ritmo dos pensamentos ao mesmo tempo que diminui a velocidade da viagem). O que encontra na Índia, uma vez chegado ao destino, não é diferente do que já encontrara noutros lugares: a confirmação de que o ser humano é inseparável do seu pior e que a maldade não diverge muito de ocidente a oriente. *Os homens correspondem-se: falam a mesma língua antiga, a de qualquer predador.*²³ Se alguma coisa resultou, para Bloom, desta viagem à Índia foi uma *perda definitiva das ilusões*.²⁴

Agora ele sabe: a Índia, enquanto nome do lugar (Outro) que tanto fascinou os povos do Ocidente, incluindo os portugueses, numa certa época, não existe fora da linguagem. É a conclusão de Bloom. O Outro não existe, é uma ficção. Bloom já não tem ilusões. Da Índia trouxe apenas um amigo (também ele fictício) e nenhuma ilusão.²⁵ Se o Outro não existe fora da linguagem (sendo apenas um lugar, vazio, gerado pela ficção), existe apenas *Um*. Um sozinho. Não só porque cada vez mais tudo parece *um*²⁶ (na chamada era da *globalização*), mas também porque cada um de nós, como se diz de Bloom no canto X, parece estar “definitivamente solto”.²⁷ Bloom, que partira sozinho para a Índia, procurando sabedoria e esquecimento, regressa igualmente sozinho a Lisboa. *Uma viagem à Índia* é, no fundo, a epopeia, ou melhor, a contra epopeia, de um homem só: Bloom. Embora sendo (e sabendo-se como) personagem de ficção, ele é também aquele que melhor nos define, hoje, a nós, homens e mulheres do século XXI, pois *estamos todos no mesmo barco*, isto é, *todos sós, exceto os afogados*.²⁸

Há, todavia, um pormenor que destoa do conjunto. Um pequeno objeto, insignificante, que Bloom conserva no bolso. É algo que acompanha toda a sua viagem e que ele sente necessidade de verificar, por diversas vezes, se continua lá. Deve ser algo importante para ele. É um pequeno rádio que pertencera ao pai, mas que tem um problema: *não toca, não funciona*.²⁹ Para que serve, então, uma coisa que não funciona, um objeto (tecnológico) ineficaz, do qual Bloom não consegue tirar partido?

A princípio, Bloom ainda pensa que poderá repará-lo, voltando a dar a vida ao rádio que traz consigo no bolso: *tem uma viagem para isso*.³⁰ Mas não: do início ao fim da viagem, o rádio do pai continua sem funcionar. Por que motivo, então, Bloom não se livra dele? Por que conserva este “rádio inútil”?³¹ Deve haver uma outra função, *não utilitária* – no sentido mercantil ou técnico da palavra –, que faz com que Bloom o conserve durante toda a viagem, ainda que ele não funcione. É o próprio Bloom quem explica o motivo de uma conduta aparentemente tão estranha: *o rádio do pai é a sua “referência”, a sua bússola, num “tempo que para ou recua como se tivesse perdido o norte, o sul e o resto*”.³² Eis o problema de Bloom finalmente circunscrito, embora sem solução, reduzido a muito pouco: um *rádio que não funciona*. É o que sobra do pai, digamos assim, na *era da técnica*: uma *peça solta*, desatualizada, que não encaixa

²³ Ibidem, p. 421.

²⁴ Ibidem, p. 373.

²⁵ Ibidem, p. 434.

²⁶ Ibidem, p. 367.

²⁷ Ibid., p. 435.

²⁸ Ibid., p. 436.

²⁹ Ibid., p. 173.

³⁰ Ibid., p. 175.

³¹ Ibid., p. 393.

³² Ibid., p. 425.

na máquina, não a faz girar, ainda que, para o sujeito Bloom, ela seja indispensável, a tal ponto que, mesmo tendo perdido as demais ilusões, ele não a dispensa.

Bloom matou o pai, é certo, mas não deixa, apesar de tudo, de servir-se do que resta dele. Nessa medida, o *rádio do pai* não é apenas o nome de um *problema* (algo que não funciona), mas também de uma eventual *solução* na era em que o *Outro* (lugar ocupado outrora por Deus, pelo pai de família, pela Índia ou por outra coisa qualquer) ficou entretanto vazio. Puro lugar deserto, gerado pela ficção. Mesmo se “nada que aconteça poderá impedir o tédio definitivo de Bloom, o nosso herói”,³³ será esta peça solta, o *rádio do pai*, ainda capaz de lhe fazer frente, de permitir a Bloom lidar com ele? Ou, pelo contrário, a *desordem*, instalada no real – e sem o manto protetor das velhas *ficções* – irá mergulhar Bloom, *o homem só*, numa profunda e irremediável *melancolia*? A “melancolia contemporânea” do homem que deixou de ouvir “a canção que vinha de trás” porque o rádio onde ela tocava, outrora, está definitivamente desconsertado.

Na última fase do seu ensino, Jacques Lacan, o conhecido psicanalista francês, passou a conceber o termo *sintoma* não apenas como o nome de um problema, mas também de uma solução. Para tal, socorreu-se de uma grafia antiga, em desuso, passando a escrever *sinthome* em vez de *symptôme*. Escrito desta forma, o termo *sinthoma* remete para o que resta do que cai, para o que não cai, diferentemente do *sintoma* (*symptôme*). Uma boa ilustração é a escrita, singular, de James Joyce: ela impede que este caia na loucura ao torná-lo, digamos assim, no *pai* do seu próprio nome.³⁴ A arte da escrita tem para Joyce uma função comparável ao *rádio do pai*. É aquilo que permite ao sujeito, por exemplo, fazer face aos embaraços do corpo. Tal como é ilustrado pela personagem *Cohen, o homem dos tiques*, a quem a escrita permitia estar presente sem que o seu corpo, indócil e incontrolável, o deixasse embaraçado.”³⁵

Paralelamente à reescrita do termo *sintoma*, há também, nesta última fase do ensino de Lacan, um outro procedimento que convém assinalar: a redução do pai a um sintoma. No fundo, *o pai é um sintoma*.³⁶ O que pode significar não somente que ele perdeu força, importância, mas também, e sobretudo, que ele é apenas o nome de uma *solução* particular: uma resposta mais ou menos *típica* que permitia ao sujeito lidar com os impasses ou embaraços que provinham do seu corpo, do mundo externo ou da relação com os demais. Foi necessário inventar, por isso, numa certa época, o *Nome-do-pai* para lidar com tais dificuldades. Ele foi um modo possível de atar, de *ligar* o que, de outra forma, permaneceria solto, como se diz de Bloom. Que outros nomes e invenções são hoje convocados pelo sujeito na era em que o nome do pai entrou definitivamente em declínio?

A obra de Gonçalo M. Tavares, e nomeadamente alguns dos seus livros, pode ser lida como uma resposta a esta questão. Ela ilustra bem a multiplicação de nomes e invenções *sinthomáticas* a que temos vindo a assistir nesta época. E não é apenas o *rádio* de Bloom, um objeto que tem para ele uma *função* indispensável, embora não funcione, mas um sem número de outros objetos *estranhos* que povoam a obra deste escritor. Um bom exemplo é a “máquina” de Joseph Walsler: uma série de peças soltas, metálicas, que esta personagem recolhia e colecionava com empenho. Mesmo tendo consciência do caráter inútil e absurdo da sua coleção, de tal forma que nunca falava dela nem partilhava com ninguém a chave do escritório onde organizava os seus achados, numa estratégia claramente obsessiva, ele colocara-a no centro da sua existência. A sua coleção constituía a “verdadeira marca individual” que ele sentia estar a

³³ Ibid., p. 456.

³⁴ Cf. Lacan, Jacques (1975-1976), *Le Séminaire*, Livre XXIII, *Le sinthome*. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 161-169.

³⁵ Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Matteo Perdeu o Emprego*. Porto: Porto Editora, 2010, p. 36.

³⁶ Cf. Lacan, Jacques, *Le sinthome*, op. cit., p. 19.

deixar no mundo, pois ninguém tinha uma coleção como aquela.³⁷ Além disso, ela permitia-lhe fazer face à desordem e à imprevisibilidade. Quanto mais estas recrudesciam, mais ele se refugiava na sua obsessão: fechado à chave no seu escritório, ele conferia medidas, espessura, comprimento, largura, etc., às suas peças metálicas (o que se havia soltado ou restava das máquinas) ao mesmo tempo que registava todos os dados recolhidos. Tal como ele, outros colecionadores de inutilidades (aparentes), mas onde é colocado um interesse quase exclusivo e absorvente, povoam a obra de Gonçalo M. Tavares. É o caso, por exemplo, da estranha investigação que Theodor Busbeck, o pai do pequeno Kaas, a criança desajeitada e indefesa de quem já falámos, desenvolve, paralelamente a outras atividades mais sensatas e racionais, e por meio da qual tenta perceber, por meio de um gráfico, a distribuição do horror ao longo da História. Eis a sua maneira de ordenar *o caos*, de pôr alguma ordem, simbólica, na desordem do real.

Mas é sobretudo num outro livro, *Matteo perdeu o emprego*, que estas peculiaridades *sinthomáticas*, no que têm de estranho e inventivo ao mesmo tempo, são mais clara e abundantemente ilustradas. O livro propõe-nos uma “taxinomia” de comportamentos excêntricos, caricatos ou, nalguns casos, absurdos. Temos, por exemplo, Aaronson, circulando sem parar em torno de uma rotunda; Cohen, um respeitado professor de letras que sofre de tiques diversos e não consegue deixar de repetir certos gestos obscenos; Goldstein, um cego fascinado por substâncias raras (como o escândio) e pela tabela periódica, de tal modo que pede ao seu amante que a tatue em Braille nas próprias costas; o Dr. Helsel, que tem um *hobby* estúpido, para além da sua atividade principal no laboratório: a recolha e o armazenamento de baratas vivas, num armazém rigorosa e cientificamente monitorizado.

É interessante notar, neste último caso, que também aqui estamos confrontados com “um projeto inútil mas concreto”, como acontecia por exemplo com Joseph Walser.³⁸ Ambos os casos *parodiam*, embora cada qual à sua maneira, a racionalidade (mostrando o seu avesso caricato), mas também a *tecnociência* (uma vez que tanto as “peças metálicas”, soltas da máquina, como as “baratas vivas” acabam por ficar sujeitas ao mais rigoroso controlo, ao cálculo e à medida. Ambos procuram, desse modo singular, fazer face ao impossível de controlar, a algo incalculável e sem medida, quer seja a vida, a morte, os defeitos ou excessos *pulsionais* que embaraçam o corpo.

Cada uma das personagens de *Matteo* ilustra, à sua maneira, a diferença entre o *útil* e o *gozo*; diferença que Lacan sublinhou na lição 21 de Novembro de 1972 no seminário *Encore* da seguinte forma: “o gozo é o que não serve para nada.”³⁹ Mesmo não servindo para nada, “projeto inútil”, ele acaba por mobilizar em grande medida as energias de cada um. Como se tudo o resto fosse dispensável, secundário. À maneira de *Kashine*, o rapaz que decidiu espalhar o *não* por onde quer que passasse,⁴⁰ também o *gozo* acaba por *não* aos imperativos de produção e consumo que emanam, com uma força cada vez maior, das configurações discursivas vigentes, a tecnociência e o capitalismo, mesmo quando os imitam, os parodiam. Até porque aquilo que mais se produz, hoje em dia, é *lixo* e *desempregados*. *Matteo* é o nome do sujeito – daquele que está *sujeito* – não apenas às contingências da vida, como todos os demais, mas também às flutuações dos mercados. É um sujeito que *perdeu o emprego*. E quando se perde o emprego ou se depara com o lixo, há que fazer algo, mesmo que tal pareça bastante *incomum*. Por exemplo: recolher restos de lixo do caixote respetivo para limpar e guardar (como Bauman); ou não deixar de ensinar, ainda que o lixo acumulado dentro do recinto escolar torne cada vez mais difícil a tarefa (como o professor Diamond); ou ser os braços de alguém que não tem braços

³⁷ Cf. TAVARES, Gonçalo M., *A Máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Caminho, 3ª Edição, 2003, p. 87.

³⁸ Cf. Tavares, Gonçalo M., *Matteo Perdeu o Emprego*. Porto: Porto Editora, 2010, p. 83.

³⁹ LACAN, J.(1972-1973), *Le Séminaire*, Livre XX, op.cit., p. 11.

⁴⁰ Cf. Tavares, Gonçalo M, *Matteo*, op. cit., pp. 109-112

(como Matteo). Enfim: é o modo singular de resposta que nomeia cada um e lhe permite enfrentar a hegemonia - e até loucura - do número que domina hoje grandemente a nossa existência.⁴¹

Os nomes das personagens de *Matteo perdeu o emprego* têm origem num trabalho do fotógrafo português Daniel Blaufuks. Tal como acontece em geral nos livros de Gonçalo M. Tavares, também aqui os nomes são estrangeiros. É uma estratégia que permite, segundo o autor, um maior *distanciamento*. Aliás, não é qualquer nome, na sua origem, um nome *estrangeiro*, isto é, *estranho*? Uma *estranheza* que o hábito – tique civilizacional - ajuda a apagar com o tempo? Cada um de nós aprende a conviver, melhor ou pior, com o seu nome de batismo. Mas, em *Matteo perdeu o emprego*, mais do que nomes de batismo (nomes de família, digamos), eles nomeiam o que há de particular, de singularmente característico em cada uma das personagens. As pequenas narrativas são outras tantas maneiras de nomear essa singularidade, mania ou esquisitice que, embora não servindo os interesses comuns, não estando ao serviço da produtividade, constitui, não obstante, uma espécie de “ligação essencial” a um dado objeto, como é ilustrado por Glasser, uma das personagens, sempre ligado à sua “bateria”. Cada um com o seu *objeto-fetice* ou seu *parceiro-sintoma*. Modos, no fundo, de lidar com a desordem que prolifera em redor. Ilhas de ordem rodeadas de caos por todos os lados. Eis como cada qual responde, de forma singular, à inexistência de um Outro *sólido* que permita fazer face à desordem *líquida* do real, para servir-me dos termos que Zygmunt Bauman.

Matteo perdeu o emprego é também, assim, uma interrogação sobre *a ordem* e a *desordem*. Além de uma *taxinomia* de comportamentos, ele propõe-nos igualmente uma *cartografia* da desordem.⁴²

A natureza, como se diz n’*Uma Viagem à Índia*, não se desorienta.⁴³ Mesmo nas catástrofes que provoca – e que tanto dano causam por vezes no *reino humano* – parece haver uma ordem, uma lei. Nós, pelo contrário, estamos desorientados. Aaronson, a primeira personagem de *Matteo*, circulando em torno de uma rotunda, dá-nos uma imagem possível desta desorientação. Ele avança ou recua? Melhor seria dizer: *erra*. No sentido em que nada o detém no seu movimento imparável, na sua *errância*. A não ser, finalmente, a morte. Como diria Lacan, é um verdadeiro *non-dupe-erre*. Também as personagens Holzberg e Hornick, perdidos num labirinto, ilustram bem a nossa desorientação. Parodiando uma história infantil, eles tinham deixado bocados de pão ao longo do caminho para se orientarem, mas um grupo de crianças pobres que aí brincava acabou por comê-los. Holzberg e Hornick ficam então *desorientados*, isto é, sem *Oriente*. Ou sem *Norte*, poderíamos também dizer.

Felizmente para nós, leitores desta obra, existe a “ordem alfabética”. Por meio dela, o escritor dá-nos uma espécie de fio de Ariadne para não hesitarmos no caminho, ou seja, no itinerário da narrativa.⁴⁴ Os acontecimentos e as personagens *ligam-se* por meio das letras do alfabeto. Embora este seja um elemento aleatório, implica uma certa ordenação, aparentemente sensata, dos acontecimentos. É ele que nos permite chegar a M, de *Matteo*, a personagem principal deste livro.⁴⁵

⁴¹ Cf. AGAMBEN, G., “Identidade sem pessoas”, *Nudez*, Lisboa: Relógio D’Água, 2010, p. 68.

⁴² Cf. Tavares, Gonçalo M., *Matteo*, op. cit., p. 182.

⁴³ Cf. Tavares, Gonçalo M., op. cit., p. 208.

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 102

⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p.196.

Todavia, como se diz n' *Uma Viagem à Índia*, nenhum acontecimento começa com letra idêntica a outra.⁴⁶ A ordem alfabética parece limitar-se, deste modo, a “achatar o mundo”, tornando igual o que é em si mesmo diferente. Eis a razão por que Lenz, o protagonista do romance *Aprender a rezar na era da técnica*, despreza tanto o seu irmão Albert. Na verdade, este refizera a ordem da biblioteca herdada após a morte do pai, arrumando os livros que lhe couberam em sorte de acordo com as letras do alfabeto. E a questão não residia apenas nos livros. Para Lenz, que tinha uma devoção incondicional pelos nomes de família, e em particular pelo nome do pai, considerando que a cada geração o nome de família acumulava mais força, mais intensidade, tal ordenação alfabética era algo de inconcebível, de “monstruoso”. O alfabeto não era capaz de segurar a força que pode conter uma única palavra.⁴⁷

Não obstante, a ordem gerada pelo alfabeto não é uma simples brincadeira de crianças: pode representar a salvação (já passaram a minha letra), a condenação (sou eu) ou a ameaça que paira sobre nós (ainda não chegaram à minha letra).⁴⁸ Sendo embora uma “ordem exterior” aos acontecimentos, ela tem, assim, efeitos concretos sobre o que acontece.⁴⁹ E, naturalmente, sobre aquele que lê esta obra: como encontrar um ponto de apoio, uma orientação na leitura? Para isso, existe *Matteo*, a personagem principal. Tudo aponta para ele. Quando uma letra está perdida, o leitor pode levantar a cabeça e, vendo o M, de *Matteo*, certificar-se de que está no bom caminho. Todas as personagens se agarram a esta letra, ao M de *Matteo*, mesmo *Aaronson*, que está logo no início.⁵⁰

Tal significa que a letra M (de *Matteo*) não é uma letra como as outras. É uma letra à parte, *extraída* por assim dizer do alfabeto pelo escritor a fim de *ligar* os acontecimentos, as imagens e os textos diversos que compõem este livro ímpar. Uma espécie de quarto elemento que serve para atar os demais entre si. Mas convém igualmente não esquecer que o M é também a letra inicial do segundo nome do autor, Gonçalo M. Tavares. Se há em todo o romance ou obra de ficção, como diz o autor, um “sistema de ligações”, tal *sistema* depende de um nome próprio. Neste caso, um nome de autor. Um nome cuja *propriedade* é, antes de mais, resultado de uma arte, de um saber *fazer* com as letras do alfabeto, isto é, a matéria-prima da escrita.

As letras do alfabeto permitem-nos ter alguma confiança no mundo. Quer dizer: na existência (ou possibilidade) da ordem frente à desordem. Porém, como diz o escritor, “talvez as letras que faltam expliquem a desordem que por todos os lados avança”.⁵¹

Não se trata apenas de que falem letras neste livro em particular (que vai de A a N e não de A a Z, passando por M, de *Matteo*, onde os diversos fios da narrativa se atam), mas é algo mais profundo, mais estrutural. Como se diz num outro livro, *O Senhor Breton*, “a qualquer língua falta uma última letra.”⁵² É claro que, num certo sentido, não falta nada; cada língua tem exatamente as letras que tem. Mas há aqui, justamente, uma nuance subtil que importa considerar: a cada língua falta sempre, e de forma irremediável, a letra (e, por consequência, a palavra) que faria com que ela recobrisse inteiramente o real, o que é impossível por estrutura. Definitivamente, as palavras não são as coisas. E talvez o verdadeiro *traumatismo* que afeta o ser falante, ao contrário do que sucede com os membros de outras espécies, de outros *reinos*,

⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ Cf. Tavares, op. cit., 175-176.

⁴⁸ Cf., Tavares, Gonçalo M, *Matteo*, op. cit., p. 209.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 207

⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 205-206.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 197.

⁵² Cf. Tavares, Gonçalo M., *O Senhor Breton*. Lisboa: *Caminho*, 2008, p. 23.

seja fruto precisamente deste “buraco” na língua. Para falar do *buraco* que *traumatiza* o sujeito, Lacan inventou um neologismo bem apropriado: *troumatisme*.

É um buraco que perturba de tal forma a relação do sujeito com os outros, o mundo e o seu próprio corpo que até mesmo aquilo que parece mais natural, o simples ato de *urinar*, por exemplo, perde subitamente a sua *naturalidade*, a evidência anatômica e fisiológica, para se transformar num problema, num embaraço que atrapalha o sujeito, como é ilustrado por *Mylia*, uma personagem do romance *Jerusalém*. Ela chega mesmo a dizer, a certa altura, que *não é capaz*. Como se de repente não soubesse o que *fazer*. Talvez se ela fosse um homem, suspira *Mylia*, as coisas fossem mais fáceis.⁵³ Mas será que um homem se embaraça menos com o seu corpo, que sabe melhor o que fazer com os órgãos *traumatizados*, esburacados pela língua?

De certa forma, o pai de Lenz poupa ao filho esta questão. Antes mesmo que ela surja, ele diz-lhe o que tem de fazer e como deve fazer. Não há lugar para o improvisado ou contingência entre os sexos. Nessa medida, o pai de Lenz é não só uma figura do *supereu*, que *ordena* o gozo ao sujeito, mas também uma espécie de programador da máquina, aquele que a põe em funcionamento e que determina o modo como esta deve funcionar. A palavra de ordem não deixa lugar para a surpresa. Tudo é ritmado pelo som da voz paterna, cuja ordem perdura como um eco maligno que contagia tudo, e pelo seu olhar dominador. Na vida de Lenz não há poesia porque não há surpresa. “Para descrever o aparecimento da surpresa no mundo não há decreto-lei – nem palavra de ordem, acrescentaria eu – mas haverá certamente um verso”.⁵⁴ Um verso que carece de um *fazer* que será para sempre alheio ao *saber* da máquina, isto é, àquilo em que parecem transformar-se tanto o pai como o filho na *era da técnica*.

Confrontado com a ordem paterna, Lenz poderia ter dito *não*; “simplesmente esta palavra, sem qualquer comentário”, como Kashine, a personagem de *Matteo*.⁵⁵ Porém, tal não é o caso. Parece que até mesmo isso lhe foi retirado. A ordem paterna, que o obriga a *fazer*, separou-o de uma outra possibilidade: *poder não fazer*. Nessa medida, ele incarna bem a situação do homem contemporâneo: aquele que se crê capaz de tudo, que acredita que tudo pode fazer, ao mesmo tempo que não se dá conta das forças e processos que o dominam e sobre os quais vai perdendo cada vez mais controlo. Como diz Giorgio Agamben, “tornou-se cego não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não ao que pode fazer, mas ao que não pode ou pode não fazer.”⁵⁶

A *ordem* mostra aqui uma das suas faces mais negras: como dano ou malefício. Já Freud, à sua maneira, havia mostrado os estragos que a ordem (excessiva) poderia causar tanto no sujeito como na civilização.⁵⁷ No combate entre a ordem e a desordem, nem sempre aquele é a solução e esta, o problema; as coisas são mais impuras, digamos assim, emaranhando-se uma na outra. Tal como há, por vezes, desordem na ordem (e a obra de Gonçalo M. Tavares está repleta de situações e personagens que o exemplificam) não existirá também uma ordem naquilo que se assume como transportador da desordem?

A pergunta é feita pelo *Senhor Eliot*, um dos moradores do *Bairro*, ao comentar um verso do poeta russo *Joseph Brodsky*: “uma paisagem absolutamente canónica, melhorada pela inundação”.⁵⁸ A inundação (estado líquido da matéria) ameaça o estado sólido (paisagem canónica) que parecia eterno. Porém, segundo o comentário do *senhor Eliot*, aquilo que o poeta diz é que a ordem, a absoluta perfeição, melhora ainda pela chegada da desordem. É uma inversão assinalável, uma outra maneira, completamente nova, de colocar o problema.

⁵³ Cf. Tavares, Gonçalo M., *Jerusalém*, op. cit., p. 14.

⁵⁴ Cf. Tavares, Gonçalo M., *O Senhor Breton*, op. cit., p. 23.

⁵⁵ Cf. Tavares, Gonçalo M., op. cit., pp. 109-112.

⁵⁶ Giorgio Agamben, “Sobre o que podemos não fazer”, *Nudez*, Lisboa: Relógio D’Água, 2010, p. 58.

⁵⁷ Cf. Freud, Sigmund, *Le malaise dans la culture*. Paris : P.U.F., 1995.

⁵⁸ Cf. Tavares, Gonçalo M., *O Senhor Eliot*. Lisboa: Caminho, 2010, p. 69.

Mais assinalável ainda é o que Gonçalo M. Tavares, o criador de tudo isto, conclui por intermédio do *Senhor Eliot*. Na verdade, não se trata aqui de paisagens ou inundações. É necessário ler com atenção, reparar no que diz o poeta.

*Brodsky diz neste verso, parece-nos, que a criação artística é um processo iniciado por uma estrutura, por uma certa solidez, por um domínio de determinadas técnicas, mas que tal é apenas a primeira etapa da construção de uma obra de arte. A etapa mais importante vem a seguir, a etapa que aperfeiçoa, que dá o último toque, esse toque que desloca ligeiramente a ordem e faz nascer algo de verdadeiramente novo; esse último toque é dado pelo aleatório, pelo convulsivo, pela força que o próprio sujeito não controla nem prevê, mas que rapidamente se assume como a potência que comanda esse momento.*⁵⁹

Não é este um ensinamento a reter, igualmente, para lá da mera criação artística, numa época em que cada um de nós, *poeta* do sintoma, é convidado, nos melhor dos casos, a tornar a desordem habitável, a inventar um modo singular de lidar com o real?

O poeta sabe como isso se chama: *um estilo*. Como diria Herberto Helder: *Há o estilo, felizmente*. Um estilo que não é dado, mas que é antes fruto de um trabalho persistente, de uma invenção que pode durar muito tempo, como costuma recordar Gonçalo M. Tavares sempre que fala dos anos em que escrevia de forma disciplinada sem publicar. É essa persistência que eu seria tentado a chamar, para concluir: uma *po-ética*.

⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p. 71.