

DM

**O que é a quarta pessoa do singular?**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Carla Alexandra Alves Nunes**

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE



UNIVERSIDADE da MADEIRA  
*A Nossa Universidade*  
[www.uma.pt](http://www.uma.pt)

setembro | 2021

# **O que é a *quarta pessoa do singular*?**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Carla Alexandra Alves Nunes**

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

ORIENTAÇÃO

Diana Pimentel Penberthy de Araújo Barbeitos

*À grande alma, ao coração ardente do meu pai,*

*Fernando Nunes.*

*Em memória*

*“O livro está cheio de vida – não como um homem, mas como um formigueiro.”*

Ludwing Wittgenstein, 2020: 126

## AGRADECIMENTOS

Este espaço é dedicado a todos que directa ou indirectamente contribuíram para que esta investigação se pudesse concretizar. Em primeiro lugar, quero deixar expresso o meu agradecimento à Professora Doutora Diana Pimentel, pelo seu conhecimento, disponibilidade e humanismo durante esta jornada. Muito agradecida pelas suas palavras sábias quando precisei de as ouvir. Em segundo lugar ao Mário, pelo apoio incondicional, proporcionando-me a estabilidade e a segurança necessárias para ultrapassar os obstáculos mais complexos que a vida por vezes oferece. Em terceiro lugar, à minha família, à minha mãe e ao meu irmão, pela compreensão da minha ausência. Aos meus queridos amigos que, apesar de se encontrarem a 966,70 km de distância, se fizeram sempre presentes. Aos colegas do curso de Mestrado pelo companheirismo e amizade. Por último, mas não menos importante, ao corpo docente do curso de Mestrado em Literatura, Cultura e Diversidade por todo o conhecimento adquirido.

Agradeço com apreço a todos!

## RESUMO

A presente dissertação insere-se na problemática da diversidade de materialidades na cultura, das novas textualidades na literatura contemporânea e nos estudos intermedia. Fazer investigação nesta área resulta num cruzamento de saberes que solicita interdisciplinaridade. Deste modo, a nova conjuntura da sociedade contemporânea caracterizada pelo hibridismo cultural, pela tecnologia e pela escrita como máquina, incentivou novas “escrituras-leituras” (Derrida, 1995, *passim*).

Sublinhe-se que Gonçalo M. Tavares insere a obra objecto desta tese na trilogia das “canções<sup>1</sup>”, uma espécie de obras híbridas nas quais “a palavra (voz) é considerada como uma unidade do sentido e do som” (Derrida, 1973: 38). *animalescos* (2013a) é um texto *radicular e múltiplo*, em conexão e heterogéneo” (Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1995, *passim*), sob o princípio do mapa (*aberto e conectável*) que toma velocidade no meio (*idem, ibidem*). O texto contém uma espécie de refrões que pontuam o início de todos os fragmentos do livro em epígrafes. Com efeito, ainda que os refrões se repitam, “não se fazem na mesma dimensão, mas coexistem [...], uma é elementar e a outra é totalizante” (Deleuze, 2006: 275).

Na reflexão sobre as fonteiras humano/não humano/desumano – um dos tópicos centrais da narrativa de Gonçalo M. Tavares em *animalescos* (2013a) – entre a queda do humano, a loucura e a sua perturbante relação com a animalidade imemorial perdida na sociedade da era da técnica, deve-se sublinhar-se que “(...) é precisamente nesta *zona de vizinhança ou indiscernibilidade* entre o homem e o animal que se situa *a quarta pessoa do singular* que endossa a enunciação no texto de Gonçalo M. Tavares e que é, desde logo, anunciada em epígrafe pela voz de Deleuze: “*quarta pessoa do singular; é ela que se pode fazer com que fale.*” (Neves, 2014: 16).

Palavras-chave: *Gonçalo M. Tavares; animalescos; técnica; identidade; humano/animal; rizoma.*

---

<sup>1</sup>De que fazem parte também os livros *água, cão, cavalo, cabeça* Lisboa: Editorial Caminho, 2006 e *Canções Mexicanas*, Lisboa Relógio D'Água, 2011.

## ABSTRACT

This dissertation is inserted in the problematic of the diversity of materialities in culture, of new textualities in contemporary literature and in intermedia studies. Conducting research in this area results in an intersection of knowledge that calls for interdisciplinarity. Thus, the new context of contemporary society, characterized by cultural hybridism, technology and writing as a machine encouraged new “writing-readings” (Derrida, 1995).

It is necessary to emphasize that the work that is the object of this thesis is part of the trilogy of “songs<sup>2</sup>” written by Gonçalo M. Tavares, a kind of hybrid works in which “the word (voice) is considered as a unit of meaning and of sound” (Derrida, 1973: 38). *animalescos* (2013a) is *a radical and multiple text*, in connection and heterogeneous (Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1995), under the principle of a map (*open and connectable*) that takes on speed in the *middle* (*idem, ibidem*). The text contains a kind of refrains that punctuate the entire beginning of the book's fragments, in epigraphs. Indeed, the refrains are repeated, but “they are not made in the same dimension [they] coexist (...), one is elementary and the other is totalizing” (Deleuze, 2006: 275).

Within the thought on the human/non-human/inhuman boundaries – one of the central topics in the narrative of Gonçalo M. Tavares in *animalescos* (2013a) – between the fall of the human, madness and its disturbing relationship with immemorial animality lost in the society of the technique era, it should be stressed that “it is precisely in this *zone of proximity or indiscernibility* between man and animal that the *fourth person singular* is located, which endorses the enunciation in the text of Gonçalo M. Tavares and which is, from the outset, announced in the epigraph by the voice of Deleuze: “*fourth person singular; it is she who can be made to speak*” (Neves, 2014: 16).

---

<sup>2</sup>Also part of the books are *água, cão, cavalo, cabeça* Lisboa: Editorial Caminho, 2006 and *Canções Mexicanas*, Lisboa Relógio D`Água, 2011.

INTRODUÇÃO	9
PARTE I	27
DESVIOS E REGRESSOS	27
1.1 - Uma espécie de labirinto sem início nem fim	28
1.2 - Os limites do humano e não humano em <i>animalescos</i>	39
1.3 - A dicotomia loucura e animalidade	52
1.4 - A queda na era da técnica	62
PARTE II	75
A ESFERA DA INTERMEDIALIDADE E A QUARTA PESSOA DO SINGULAR	75
2.1 – O diálogo com as representações pictóricas de Francis Bacon	76
2.2 – A quarta pessoa do singular	87
CONCLUSÃO	94
BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL	99
BIBLIOGRAFIA ACTIVA	100
BIBLIOGRAFIA PASSIVA (Citada)	100
RECURSOS DIGITAIS	107
Lista de Autores citados	110
ANEXOS	112
ANEXOS I	112
ANEXOS II	113
ANEXOS III	114

## INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea tem sido objecto de profundas transformações nas últimas décadas, envolvendo novas abordagens sociais na relação com a produção e com a proliferação de informação. Outrora governadas pelos princípios estruturantes da modernidade, a criação cultural e a disseminação comunicação de conhecimento e informativa caracterizam-se actualmente pela fluidez e pelo movimento, adaptando-se, assim, a um ritmo hipermoderno.

Com os contínuos progressos das tecnologias da informação e da comunicação observamos “(...) novas formas de interacção humana (...)” (Justiça & Silva, 2007: 219). O desenvolvimento de redes e a utilização cada vez mais intensiva e massiva da comunicação mediada por computador no quotidiano da contemporaneidade contribuiu para a célere adaptação da sociedade a novos hábitos, impulsionando novas manifestações culturais e novas relações do ser humano com as máquinas.

A produção cultural e literária, no contexto de inovadoras experiências contemporâneas que implicam tecnologias, acaba por revelar “(...) uma relação de maior ou menor constrangimento, um reconhecimento de subjetividades e um conjunto de mediações necessárias que a literatura encenará como possibilidade de aparição momentânea dos sujeitos, no seio do esvaziamento subjetivo, alimentado pelo biopoder nas nossas sociedades” (Kiffer, 2016: 48).

É inequívoco que se vive presentemente num mundo mediático, caracterizado pela revolução tecnológica das últimas décadas, transformando-se formas de pensamento e de produção cultural, modos de acesso à cultura, aproximando agentes culturais e escritores, artistas e intelectuais. As profundas alteração nas formas como um texto é actualmente publicado, divulgado e colocado em circulação, em forma impressa ou em formato digital, implicam novos modos de recepção literária, transformadas formas da sua leitura e do seu uso e, conseqüentemente, a criação de públicos diversificados, introduzindo-se neste processo factores como a rapidez, a visibilidade e a multiplicidade dos artefactos das diversas formas e manifestações culturais (cf. Calvino: 1990; *passim*).

No novo horizonte da contemporaneidade, se a literatura é impulsionada pela pluralidade sógnica da cibercultura<sup>3</sup>, a emergência de novos paradigmas literários solicita reflexão acerca de novas formas de textualidade e de materialidade textuais contemporâneas. Na formulação de Jacques Derrida, as actuais “escrituras-leituras” (Derrida, 1995: 19), geradas no contexto da conjuntura da sociedade contemporânea, afectam o modo como se escreve (incluindo o encontro entre diversas linguagens, entre outros factores), provocando uma mudança no que se entendia como acto de leitura. Na perspectiva do autor, a “escritura-leitura” “(...) é de uma espécie (...) [que designa] sempre uma ruptura e um caminho no interior do mundo (...)”: trata-se de “(...) uma metáfora cuja analogia mereceria por si só a totalidade de reflexão” (Derrida, 1995: 19).

Coloca-se, portanto, a necessidade de uma nova reflexão sobre a influência da tecnologia, quer na sua relação com o humano, quer como facto cultural de amplificação e multiplicador. No quadro contemporâneo, a cultura constitui um ambiente propício para práticas de comunicação disseminadas e para a hiperestimulação dos sentidos, fenómenos de que decorre a emergência de diferentes modos de interacção com novas formas e materialidades textuais que sejam capazes de corresponder ao conjunto de estímulos multi-sensoriais que a produção cultural e literária geram, como, por exemplo, a “visibilidade e o seu poder de focar visões de olhos fechados (...), de pensar por imagens” (Calvino, 1990: 112). Deste modo, a passagem da palavra à imaginação visível como um atalho de acesso ao conhecimento dos significados do texto conduz a possibilidades e aplicações da imaginação (entendida como faculdade de gerar imagens mentais), traduzindo palavras em imagens, em figurações de lugares, personagens, movimentos, “partindo das solicitações que a sua imaginação visiva consegue extrair de um enunciado” (Calvino, 1990: 103).

---

<sup>3</sup> Paula Justiça e Adelina Silva escrevem: “A cibercultura, integrada num suposto movimento cultural pós-moderno, pode então ser considerada como uma cultura do «desperdício»” (Lemos, 2002: 71), em que tudo pode ser consumido em «excesso» (...) Mas o caos, a que podemos ser transportados quando navegamos nas páginas da *web*, opõe-se à desejada ordem que deveria estar implícita na utilização da máquina que surgiu com esse mesmo objectivo: ordenar” (cf. Justiça, P, & Adelina Silva, “A comunicação mediada por computador no tempo do ciberespaço: uma perspectiva antropológica”, in José da Silva Ribeiro & Sérgio Bairon (Ed.). *Antropologia Visual e Hipermedia*, 2007, Lisboa: Edições Afrontamento, pp. 235,

A decisão de desenvolver um estudo inserido na problemática da diversidade de materialidades na cultura, de novas textualidades na literatura contemporânea e nos estudos intermedia surgiu a partir do propósito de estudar o texto partindo de um cruzamento de linguagens e de tentar compreender a ideia de ilusão óptica com as palavras na contemporaneidade. Esta intenção começou a desenhar-se após contacto com obras que introduzem um desejo da palavra em direcção ao visível, em relação intermedial.

Ao associar-se a literatura com outras artes observa-se que ambas proporcionam diversificadas interpretações, fomentando e criando conceitos a partir do que é visualizado no texto literário. Na perspectiva de Roland Barthes (2007), a arte exprime o inexprimível, ou seja, “(...) a arte tem a seu cargo exprimir o inexprimível: é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua do mundo, que é a poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exacta” (Barthes, 2007: 21-22). Contudo, a arte de escrever é uma questão de território e ser criativo é defini-lo; além disso, “(...) escrever é, necessariamente, forçar a linguagem, a sintaxe, porque a linguagem é sintaxe<sup>4</sup>, forçar a sintaxe até um certo limite.” (Deleuze, 1988: 05). Para além deste aspecto fulcral, na relação *escritura – leitura*, “cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante [...], não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. [...] Fomos ajudados, aspirados multiplicados” (Deleuze & Guattari, 1995: 10). Porém, “(...) há linhas de articulação ou de segmentariedade, estratos, territorialidades e de “desestratificação”.

As linhas e as velocidades mensuráveis das linguagens e dos textos constituem um “agenciamento”: um livro é um desses agenciamentos, logo, inatribuível. É uma multiplicidade – mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica quando deixa de ser atribuído, isto é, quando é elevado ao estado de substantivo” (Deleuze & Guattari, 1995: 10-11). Com efeito, o conceito de livro é amplificado: se antes era concebido como uma forma de memória externa e estática do homem, no momento presente é entendido como singular e múltiplo; por um lado, singular pela experiência única que cada materialização do texto proporciona; por outro, pela acessibilidade a si em variadas plataformas.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze diz-nos: “A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados cada vez para revelar a vida das coisas” (cf., Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*, 1997, Editora 34, pp. 12).

De acordo com Maria Augusta Babo (2008), “(...) a textualidade deixa de se inscrever num regime maquínico/mecânico, com o livro impresso, para passar a um regime reticular/digital, transpondo-se em rede” (Babo, 2008:08). A reflexão sobre esta transformação do objecto livro deverá considerar o texto e o livro como um artefacto de referência na medida que o dinamismo da sua renovação se adapta às invenções tecnológicas, às mudanças económicas, sociais e culturais ao longo do tempo, introduzindo em simultâneo estruturas rizomáticas no campo da textualidade, estimulando-se, assim, novas atitudes sociais relacionadas com a produção literária e à disseminação de conteúdos textuais.

No entanto, “(...) ao multiplicar e difundir o livro, a imprensa retirou o texto do seu estatuto de raridade e de pretexto de reflexão interior e meditação privada para o instituir na série, na totalidade organizada que constitui o universo enciclopédico das Luzes e se abre, posteriormente, à indústria livreira” (*idem*, 2008: 12). Por conseguinte, o leitor dispõe “(...) de um quadro de referências e de reenvios que propiciam e contextualizam a actividade de leitura” (*idem, ibidem*), sendo na complexa actividade da recepção que todo o conteúdo é apreendido, compreendido e desconstruído sob a influência de processos nos quais factores de ordem cultural, social e cognitivos participam. Deste modo, e na “(...) exteriorização da memória na escrita, autonomizando a palavra da presença e do sopro do seu autor, encontramos-la hoje reflectida no pólo da recepção, a leitura” (*idem*, 2008: 08). Na contemporaneidade, a (re) imaginação cultural e a complexidade de uma arte observada como prática interartística serve cada vez mais para reunir ferramentas que o homem possui para apreensão do mundo tecnológico que o abraça, na medida em que é “(...) a hibridação que provoca uma recepção algo renovada (...), um alargamento do campo da recepção e um movimento em direcção à imersão do próprio destinatário” (*idem*, 2008: 11). Actualmente é inevitável, perante alguns artefactos culturais e o seu hibridismo, considerar a existência de “(...) um texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, de vozes, de olhares para o mundo” (Calvino, 1990: 139). A vida contemporânea desenvolve-se sob um mar de relatos híbridos e fragmentados e, além disso, nenhuma narrativa é ingénuo na medida em que toda a narrativa realiza jogos de linguagem, pois “(...) toda a narrativa é argumentativa, (...) dotada de intencionalidade” e “(...) orienta-se para mudar espíritos, realizar determinado efeito de sentido” (Motta, 2017: 58).

Tendo em consideração os conceitos enunciados, a questão inicial que norteou esta investigação foi colocada da seguinte forma: de que modo diversas textualidades na literatura contemporânea são objectivadas, quais os novos procedimentos expressivos nela implicados, que possibilidades de leituras de diferentes signos se geram (e como) interagem entre si? Em que medida podem ser identificados e quais os desafios encontrados? Continuará a desenvolver-se o poder de invocar imagens *in absentia* em sociedades cada vez mais carregadas de imagens pré-definidas?

Não se pretende neste estudo formular explicações rígidas e estanques às interrogações colocadas, mas antes reflectir sobre o conjunto de questões acima explicitadas e apresentar um conjunto de pontos de vista teóricos e críticos sobre estas problemáticas, com enfoque em *animalescos* (2013a), o estudo de caso que constitui o *corpus* literário da presente investigação. A obra de Gonçalo M. Tavares objecto desta dissertação vive numa zona híbrida entre o som – que “fale” (Derrida; cf. epígrafe), que contém uma espécie de refrões que pontuam o início de todos os fragmentos do livro, na forma de epígrafes.

*animalescos* (2013a) é um texto *radicular e múltiplo*, em conexão e heterogéneo (Deleuze, Gilles & Félix Guattari, 1995; *passim*), sob o princípio do mapa (*aberto e conectável*) e que toma velocidade no *meio* (*idem*), como referido anteriormente. Por outro lado, “(...) comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. Trajetos e devires, a arte torna[-os] presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim” (Deleuze, 1997: 79).

O escritor português Gonçalo M. Tavares alcançou relevo no panorama cultural português com o seu vasto *território* textual e pelo seu pensamento transversal a múltiplas formas de expressão e tem desenvolvido a sua construção literária sob o pressuposto de que o papel da arte terá que ser o de desassossegar aquele que lê. A sua produção artística pode ser considerada como a criação de uma estratégia em que o leitor é convocado a mapear o seu pensamento. Os seus livros “(...) vivem numa zona híbrida feita de múltiplas estratégias discursivas (...)” (Santos, 2016: 18).

Com efeito, “(...) a contaminação de formas e o carácter fragmentário dos textos, a par da resistência do autor relativamente a uma categorização genológica dos seus livros, contribuem para a desestabilização de conceitos e teorias apriorísticas, deixando ao investigador um amplo campo de análise” (Santos, 2016: 18). A sua obra tem sido objecto de múltiplas investigações, importando destacar as seguintes: “Corpus Mobile: uma des-cida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares” e “Gonçalo M. Tavares, Leitor de Michel Foucault”, ambos de Márcia Seabra Neves, que faz uma análise-crítica e interpretativa da loucura e da animalidade presentes em *animalescos*, em diálogo com autores como Francis Bacon, Gilles Deleuze e Michel Foucault. Os ensaios de Pedro de Meneses “A era da técnica em *animalescos* de Gonçalo M. Tavares” e “Gonçalo M. Tavares: um caso tardo-modernista?” procedem a uma análise do progresso técnico como influência no declínio do humano e argumentam a favor da ideia de que o território textual de Gonçalo M. Tavares corresponde à modernidade literária. Sobre o *corpus* desta investigação refiram-se também, pela sua relevância, a Dissertação de Mestrado *A queda em Gonçalo M. Tavares: animalescos e Short Movies*, de Carminda Rosa Soares, e o estudo de Rosana Santos *Animalescos, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares*, que relaciona *animalescos* com o género literário medieval, o bestiário.

As narrativas são entendidas como dispositivos que argumentam e a representação do seu uso consciente ou inconsciente conduzem a uma cooperação; porém, todo o “(...) ato de argumentar e orientar o discurso no sentido de determinadas conclusões constitui o ato linguístico fundamental, pois a todo e qualquer discurso subjaz uma ideologia (Koch, 2002). Todo o texto é plurilinear” (Luís G. Motta, 2017: 59).

A revolução digital colocou a sociedade e os indivíduos perante o numérico, perante a inteligência artificial, perante a realidade virtual, perante possibilidades tecnológicas múltiplas que vêm irrompendo no cenário contemporâneo nas últimas décadas.

Esta pesquisa tem em anexo um trabalho visual em processamento digital de minha autoria na medida em que considere pertinente para este estudo fazer a articulação entre *animalescos* (2013a) e imagens originais geradas digitalmente, relevando – com recurso à ideia de fractal visível – que este livro é um texto *múltiplo*, em conexão e heterogéneo (Deleuze & Guattari, 1995; *passim*), como referido em parágrafos acima, e que a prática textual de Gonçalo M. Tavares se constrói, neste livro, de forma rizomática.

Em termos conceptuais, parte-se neste estudo da tese de Gilles Deleuze (1995) de que o “(...) rizoma nele mesmo tem formas muito diversas (...)” (Deleuze & Guattari, 1995: 14) e de que a máquina literária pode estar ligada com outra máquina, ou seja, “(...) quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada (...)” (Deleuze, 1995: 11).

Neste sentido, e na história do conceito de múltiplo, “(...) foi um acontecimento decisivo quando o matemático Riemann arrancou o múltiplo de seu estado de predicado, para convertê-lo num substantivo, «multiplicidade». Era o fim da dialética, em favor de uma topologia e uma topologia das multiplicidades” (Deleuze & Guattari, 1997: 167). Deste modo são reveladas “(...) todo o tipo de diferenças entre dois tipos de multiplicidades: métricas e não métricas; extensivas e qualitativas; centradas e acentradas; arborescentes e rizomáticas; numerárias e planas; dimensionais e direcionais; de massa e de malta; de grandeza e de distância; de corte e de frequência; esfriadas e lisas” (Deleuze & Guattari, 1997: 169).

Esta investigação tem como objectivo geral estudar o conceito de “(...) transgressão intencional dos padrões de narratividade (...)” (Neves, 2014: 161) e o conceito de rizoma (Deleuze & Guattari, 1995).

Os objectivos específicos são, em primeiro lugar, o inventário e a análise das questões fundamentais nos textos de Gonçalo M. Tavares do *corpus* a estudar, especificamente as epígrafes (“refrões”) de *animalescos* e o seu reenvio para o interior do texto, sublinhado especialmente aspectos como a loucura, a animalidade e as máquinas, entre outros.

O segundo objectivo específico deste trabalho é o de analisar detalhadamente *animalescos* à luz de uma leitura que deve ser feita “(...) avidamente, não instituísse a sintaxe um ritmo vertiginoso. Este livro foi escrito de uma forma mais rápida do que outros do autor e sujeito a menos revisões. Nas pequenas ficções que compõem *animalescos*, a pausa prosódica é marcada apenas com vírgula, não existem parágrafos e abundam as repetições lexicais e estruturais” (Meneses, 2014: 02).

Por fim, mas não menos relevante, observar-se-ão os elementos paratextuais em *animalescos*, especificamente algumas representações pictóricas de Francis Bacon (em articulação com a presente na capa de *animalescos*), por se considerar que o pintor “(...) enquanto retratista, é um pintor de cabeças e não de rostos” (Deleuze, 2011: 59).

A hipótese a considerar é a de cada um dos fragmentos deste livro de Gonçalo M. Tavares possa eventualmente corresponder a uma espécie de expressão narrativa da pintura de Francis Bacon. Tal como se observa nos quadros do pintor inglês, “(...) as ficções de *animalescos* acusam uma preterição do impulso efabulatório, com a consequente rarefação da diegese, investigando-se antes no recorte e cristalização da figura-personagem” (Neves, 2014: 162).

O enquadramento teórico e conceptual do presente estudo irá ter por pressuposto a ideia de que a experiência de linguagem é múltipla, radicular e rizomática, que solicita o estabelecimento de relações entre o que poderia ser considerado separado – o olhar e a memória, a imagem e o imaginário, o sentido e a forma –, partindo-se do pressuposto de que, neste livro em particular, a linguagem verbal gera um processo interdisciplinar e interartístico que apela a uma pluralidade de leituras.

De facto, *animalescos* é construído na multiplicidade, na abertura e no entrecruzar de diversas linhas por que o conteúdo é constituído, sendo “(...) preciso fazer o múltiplo e tampouco basta dizer “abaixo os géneros”, é preciso escrever, efectivamente, de tal maneira que não haja mais “géneros (...)” (Deleuze & Parnet, 1998: 14). A unicidade não existe mais para si, mas para fora, “(...) existe apenas pelo fora e no fora (...) sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária” (Deleuze & Guattari, 1995: 11).

A literatura é um agenciamento<sup>5</sup> e apresenta na sua estrutura o modo de perceber o sujeito, “(...) ela nada tem a ver com ideologia (...). Falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso” (*idem, ibidem*). Assim, “(...) há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritori-

---

<sup>5</sup> Um agenciamento são as dimensões numa multiplicidade. Deleuze e Guattari sublinham: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, 1995, São Paulo, Editora 34, v1, p. 16).

alização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo” (Deleuze & Guattari, 1995: 19). Neste sentido, também a organização textual definida, linear, ortodoxa, predominante em outros casos dá lugar, em *animalescos*, à ideia de que “(...) o que conta em um caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio e não o início nem o fim. Sempre se está no meio do caminho, no meio de alguma coisa” (Deleuze & Parnet, 1998: 24). O centro perdeu espaço para meio, a mudança e o movimento são marcas próprias de um tempo que se parece ser regido pela velocidade da tecnologia. Portanto, é inevitável considerar a hipótese de que modelos textuais fechados não são hegemônicos, sobretudo ao observar-se o funcionamento da “máquina literária” (Deleuze & Guattari, 1995: 11) em que são geradas conexões internas e externas em constante ligação, ou seja, o rizoma.

As conexões feitas em “(...) rizoma conecta[m] um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos” (Deleuze & Guattari, 1997: 31). Não há pontos iniciais e também não há pontos finais porque o rizoma “(...) não é feito de unidades mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a <sup>n</sup> dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído (n-1)” (*idem, ibidem*).

Um livro torna-se produto “(...) de uma selecção activa e temporária a ser recomendada” (*idem*, 1995: 16). Por conseguinte, um livro é a exteriorização do seu mundo, um devir-mundo, de modo que ele próprio faz a sua ruptura ao mesmo tempo em que está enraizado e se conecta com outros livros. A forma rizomática do livro é entendida como a compreensão da sua ligação com o mundo exterior a si. Com efeito, “[o] mundo tornou-se um caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, *caosmo-radícula*, em vez de cosmo-raiz” (*idem*, 1995: 13). Não obstante, mais do que decalcar cada elemento, torna-se importante perceber as ligações, (re) ligá-las às linhas convergentes que esses componentes possuem.

As possíveis entradas de cada rizoma, ou mapa, permitem que outros rizomas sejam desenvolvidos, formando, por sua vez, uma outra ligação a uma primeira com a qual não estabelece uma relação binária, pois “(..) a lógica binária é a realidade espiritual da

árvore-raiz” (*idem*, 1995: 12). Na perspectiva de André Natã Mello Botton (2019), a literatura compreendida na forma rizomática “(...) não exclui outros olhares e outras concepções, [pois] a abertura própria que o rizoma possui permite que outros olhares, em alguma medida est[e]jam] conectados enquanto mapas de relações conceituais e simbólicas” (Botton, 2019: 456).

No centro do debate contemporâneo acerca da ideia de rizoma estão questões acerca do que se denomina como território. Um território pode ser limitado no espaço vivido ou a um sistema apreendido. Logo, “(...) território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (Guattari & Rolnik, 1996: 323). Contudo, a criação de território é concebida através de agenciamentos, “(...) agenciamentos maquínicos de corpos, de acções e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre outros, por um lado, agenciamento colectivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos” (Deleuze & Guattari, 1995: 23).

Deste ponto de vista é feita uma distinção entre a “máquina (o maquínico) e a mecânica. A mecânica é relativamente fechada sobre si mesma: ela só mantém com o exterior relações perfeitamente codificadas. As máquinas, consideradas em suas evoluções históricas, constituem, ao contrário, um *phylum*<sup>6</sup> comparável ao das espécies vivas” (*idem*, 1996: 320). Deste modo, engendrando-se umas nas outras, fazem surgir novas linhas de possibilidades (Guattari & Rolnik, 1996; *passim*).

Com efeito, o território pode ser delimitado num livro, partindo do agenciamento maquínico das técnicas, dos corpos, da natureza e das multiplicidades que os atravessam.

---

<sup>6</sup> Félix Guattari & Suely Rolnik escrevem: “*Phylum*: as diferentes espécies de máquina - técnicas, vivas, abstractas, estéticas - estão posicionadas em relação ao espaço e ao tempo. Sendo assim elas constituem *phylum*, como na evolução das espécies vivas. Mas tais *phylum* não partem de um só ponto de origem: eles estão dispostos em rizoma” (cf. Félix Guattari & Suely Rolnik, *Micropolítica Cartografias do desejo*, 1996, Petrópolis, Editora Vozes, p. 321).

Ou, *a contrario*, os territórios podem desterritorializar-se, ou seja, “(...) abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir” (*idem*, 1996: 323).

Sublinhe-se, no entanto, a ideia de que “(...) a desterritorialização implica uma reterritorialização no aparelho dos conceitos. Sem esse aparelho categórico, apodítico, as operações diferenciais seriam sujeitas a seguir a evolução de um fenômeno” (Deleuze & Guattari, 1997: 34). Porquanto, havendo um movimento de desterritorialização, também haverá um movimento de reterritorialização. Além disso, “(...) a reterritorialização consist[e] numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (Guattari & Rolnik, 1996: 323).

Na história da produção de significados, é importante compreender como as limitações são transgredidas pela invenção, no qual “(...) a encarnação do texto numa materialidade específica carrega as diferentes interpretações, compreensões e usos de seus diferentes públicos” (Chatier, 1988: 18). A linearidade do texto impresso impõe uma sequência que define quais são os aspectos a figurar primeiro, em segundo e assim sucessivamente, de forma hierárquica. No entanto, uma “(...) forma de tornar o texto menos sequencial é ir fazendo referências relativamente a páginas anteriores (...)” (Paulino, 2007: 166), conectando “(...) palavras e frases cujos significados remetem uns aos outros, dialogam e escoam mutuamente para além da linearidade do discurso (...), [n]uma rede de associações” (Levy, 1998: 45).

Sublinhe-se que as ligações possuem um significado em si mesmas e são elementos produtores de significado, porquanto “(...) a chamada cadeia significante produz *textos* que se arrastam atrás da memória da *intertextualidade* que os nutre. Textos que geram, ou podem gerar, variadas leituras e interpretações; infinitas até ao limite” (Eco, 1984: 34).

Toda a problemática acerca da escrita parece ser inseparável dos actos ver e ouvir: “(...) com efeito, quando se cria uma outra língua no interior da língua a linguagem inteira tende para um limite «assintático», «agramatical», ou que se comunica com seu próprio fora. O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora, é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível” (Deleuze, 1997: 09).

O escritor inventa uma nova língua, trazendo à luz “(...) novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*.” (*idem, ibidem*). Desta forma, a sua acção é indissociável do objecto, “(...) ela exerce[-se] paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem” (Barthes, 2007: 32).

Considere-se a ideia de permanente reinvenção do mundo, vida e natureza no campo da criação literária e sublinhe-se que “(...) tudo se passa, então, como se, na nossa cultura, a vida fosse *aquilo que não pode ser definido, mas que, precisamente por isso, deve ser incessantemente articulado e dividido*” (Agamben, 2020: 25).

Consequentemente, “(...) a vida de relação, orgânica e animal, animal e humana passa agora sobretudo no interior do vivente homem como uma fronteira móvel e, sem esta íntima censura, não seria provavelmente possível a própria decisão acerca do que é humano e do que o não é. É apenas porque algo como uma vida animal foi separada no interior do homem” (*idem*, 2020: 28). Contudo, o homem é uma multiplicidade de forças e o corpo uma colecção de vontades, que obedecem e actuam em função de desejos e de forças instintivas.

Releve-se que “(...) o problema não é ser isto ou aquilo no homem, mas antes o de um devir inumano, de um devir universal animal: não se tornar por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, cada um descobrindo suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que o habitam” (Deleuze, 2010: 21).

*animalescos* (2013a), a obra em análise neste estudo, transporta-nos para um modo de apreender o sujeito como um habitante do entre lugar, pois as fronteiras entre humano e animal parecem esbater-se: está em causa “(...) os fins do homem (...), a passagem das fronteiras entre o homem e o animal. Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal” (Derrida, 2002: 14). Consequentemente, “(...) desse completamente outro chamado animal (...) [nasce] o gesto anímico do poder que pode desdobrar em inúmeros exemplos tais como esse completamente outro chamado animal” (*idem*, 2002: 31).

É no confronto homem animal, distante e simultaneamente tão próximo, que o homem constrói a sua identidade, ou seja, “(...) o homem devém do animal, mas tal não acontece sem que ao mesmo tempo o animal devenha do espírito, espírito homem, espírito físico do homem apresentado no espelho como Euménide ou Destino. Nunca é combinação de formas, mas sim o facto comum: o facto comum do homem e do animal” (Deleuze, 2011: 61).

Ao longo do tempo, “(...) a tradição ocidental estabelece[u] um corte radical entre o homem e o animal, ensinou-nos a lutar contra o animal que existe dentro de cada um de

nós, reprimindo severamente a misteriosa e temível animalidade que nos habita” (Neves, 2014: 226).

Na idade clássica (cf. Foucault, 1978), animalidade constituía o não-ser do homem e sinalizava os limites da natureza humana: “(...) a consciência da loucura e a consciência do desatino que guiara todas as práticas do internamento envolvia a tal ponto a consciência da loucura que a deixava, ou quase, desaparecer, em todo o caso arrastava-a por um caminho de regressão” (Foucault, 1978: 396).

Porquanto a loucura, na época moderna, se parece assumir por oposição entre natureza e cultura, de um modo geral “(...) a civilização constitui um meio favorável ao desenvolvimento da loucura. Se o progresso das ciências dissipa o erro, também tem por efeito propagar o gosto e mesmo a mania pelo estudo; a vida em gabinete, as especulações abstractas, essa eterna agitação do espírito sem exercício do corpo podem ter os mais funestos efeitos” (*idem*, 1978: 404). Deste modo, “(...) quanto mais uma ciência é abstracta ou complexa, mais numerosos são os riscos da loucura que ela provoca (...), o conhecimento constitui assim, ao redor do sensível, todo um meio de relações abstractas onde o homem corre o risco de perder a felicidade física na qual normalmente se estabelece a sua relação com o mundo” (*idem*, 1978: 404).

O progresso tecnológico como o motor da sociedade e a submissão do homem à máquina parece, do meu ponto de vista, aproximar-se de um ideal homem-máquina, conduzindo-o a uma auto-destruição e a uma desumanização social. A sociedade contemporânea reconhece-se na moral da máquina, “(...) a indústria patenteia os sintomas mais petrificantes da decadência do espírito. Ao constituir-se como suporte essencial e necessário das sociedades humanas, a produção industrial programada não pode aceitar lapsos” (Spengler, 1993: 13), pois a máquina garante a sua eficiência através da privação daquilo que é definidor e exclusivo da humanidade, as emoções. Para além deste aspecto, a máquina limita-se, pela sua natureza, a agir por automatismos, sem intenções, cumprindo regras programadas, seguindo uma linha recta sem desvios.

Na civilização mecanicista “(...) progressivamente se consolida uma fusão plena entre a continuidade do espaço e uma concepção mecanicista da natureza e da vida” (*idem*, 1993: 13).

Por outro lado, o “(...) pensamento, ao tornar-se mera «previsão de consequência», passou a ser função do cérebro, o que teve como resultado a descoberta de que os instrumentos electrónicos exercem essa função muitíssimo melhor que nós.” (Arendt, 2001: 391). Com efeito, a padronização da técnica, “(...) a idade hipermoderna produz no mesmo movimento a ordem e a desordem, a independência e a dependência subjectiva, a moderação e o excesso” (Lipovetsky, 2018: 58-59).

Neste contexto, é necessário considerar também que “(...) através dos *media*, da economia, do urbanismo, do consumo, das patologias individuais (...), um pouco por todo o lado, os processos hiperbólicos e subpolíticos compõem a nova fisionomia dos democratas liberais. Nem tudo funciona em excesso, mas nada é poupado, de uma maneira ou de outra, às lógicas do extremo” (*idem*, 2018: 59).

Na criação da contemporaneidade, a intercomunicabilidade e o hibridismo entre linguagens artísticas, também com recurso a práticas interartes, tornou-se um fenómeno comum, com consequências para o leitor, afectando a percepção e a consciência acerca do texto literário.

*animalescos* (2013a) é um exemplo revelador da presença de intertextualidade (no caso pictórica), ressaltando-se que tais imagens não estão materialmente presentes na obra: são *efeitos-quadro*, quadros-vivos que demonstram de que modo o texto se abre para o imagético. Neste sentido, ante a “(...) arte do empréstimo (...)” (Arbex, 2006: 45) e da citação, na forma de (inter)pictorialidade alusiva, “(...) o leitor tem o sentimento do *dejá vu* ao ler uma descrição que parece evocar fielmente um quadro (...)” (*idem, ibidem*), no caso do pintor Francis Bacon. Além disso, através de indícios visuais disseminados pelo texto, o leitor reconhece e reconstrói o quadro “(...) evocado como um fantasma visual”, como se um estrato de sentido tivesse sido sobreposto ao texto, “(...) como se intercalado entre o quadro e a sua visão, como uma tela suplementar, diáfana, mas presente” (*idem*). Deste modo, “(...) o olhar humano é surpreendido por textos narrativos que convocam a imagem (...)” (Louvel, 2006: 191) e o conjunto binário imagem-imaginação é posto em acção.

Considere-se o facto de que a “(...) recepção ou leitura de textos verbais depende[...], muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo, depende[...] de hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas (que podem não coincidir para cada uma das artes), bem como das condições e contextos de recepção dos textos” (Clüver,

1997: 40). Sublinhe-se, além disso, que as “(...) características ou qualidades de outro *media* evocadas ou imitadas pelo *media* de referência geram no receptor a sensação de qualidades do *media* referido. No caso de alusões à pintura em um texto literário, gera[-se] no leitor a sensação de qualidades pictóricas ou de uma presença visual, o que naturalmente, modifica a experiência da leitura, acrescentando-lhe significados” (Rajewsky, 2012: 28).

O primeiro contacto com o *corpus* que se pretende estudar surgiu de uma revisão da produção literária de Gonçalo M. Tavares e da escolha do objecto de estudo. Feita essa releitura e análise, realizou-se a devida pesquisa bibliográfica e análise das problemáticas mais relevantes considerando *animalescos* (2013a).

Estabelecido um quadro-teórico-conceptual que se considerou pertinente para o autor e a obra em estudo, fez-se uma leitura e análise interpretativa do *corpus*. Na investigação teórica foi tomada em conta a perspectiva de Clara Pereira Coutinho de que “(...) há múltiplas realidades que existem sob a forma de construções mentais, social e experiencialmente localizadas” (Coutinho, 2014: s/p). No entanto, a presente metodologia “(...) inspira-se também na epistemologia subjectiva que valoriza o papel do investigador/construtor do conhecimento” (*idem*, 2014: s/p), em que a teoria é resultado da investigação. A pesquisa pressupõe, portanto, o envolvimento deste na medida em que procura “(...) fornecer uma visão “(...) por dentro” (Moreira, 1994: 101) do texto, mas não pode de nenhuma forma ser visto como obstáculo à objetividade, antes uma condição essencial na construção da mesma.

Uma das dificuldades na investigação sobre autores contemporâneos é, por um lado, a de se estar perante um *corpus* (um *território*, ou *mapa*, no caso de Gonçalo M. Tavares) em construção, instável porque em constante mutação, e, por outro, em muito estreita proximidade temporal com o investigador, que deve – do ponto de vista da sua ética de trabalho – procurar atingir a maior imparcialidade na sua investigação, de forma a não ser influenciado pelos coetâneos, múltiplos e frequentemente divergentes olhares críticos sobre um autor que está em plena produção do seu cânone autoral. Contudo, estes potenciais escolhos à presente investigação são também uma motivação na medida em que confirmam o pensamento na sua possibilidade mais radical: a reflexão sobre uma

determinada produção literária em simultaneidade com discursos críticos seus contemporâneos e ambos em processo e em transformação, que coexistem no tempo e no espaço (criação / crítica), processo em que se assiste à formulação de novos conceitos, um movimento “(...) que nos força a pensar” (Kiffer, (2010: 43). No entanto, “(...) os conceitos designam tão-somente possibilidades (...), um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão por pensar” (Deleuze, 2006: 138), porquanto “(...) os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos; os conceitos são roupas de confecção que desindividualizam conhecimentos vividos” (Tavares, 2019: 29).

A presente dissertação está organizada da seguinte forma: após a Introdução, onde i) se apresenta o conjunto de problemas objecto de investigação, ii) são expostos os objectivos (geral e específicos) da pesquisa e iii) se explicita brevemente o enquadramento teórico e conceptual dentro do qual se desenvolverá o trabalho, iv) se sucede uma revisão do estado da arte sobre o autor e o *corpus* escolhidos como objecto de reflexão, com particular enfoque nas teorias de autores relevantes para as problemáticas a considerar, v) analisando a sua relação com novas textualidades na literatura contemporânea, vi) em articulação com os conceitos e as problemáticas de território, desterritorialização, rizoma, humano, não humano, loucura, animalidade, técnica e intermedialidade. Segue-se vii) a apresentação e explicação da metodologia adoptada para realizar a investigação.

A dissertação está dividida em duas partes. A Parte I, intitulada «Desvios e Regressos» é composta por quatro capítulos dedicados às problemáticas centrais do objecto de estudo.

Partindo de uma revisão crítica das principais abordagens teóricas implicadas no presente estudo, o capítulo 1.1., com o título «Uma espécie de labirinto sem início nem fim» diz respeito às significativas mudanças de que o artefacto literário tem sido objecto na contemporaneidade e considera a sua forma rizomática, sublinhando-se as ligações entre *as palavras e as coisas* e sua conexão com o mundo exterior a si. No capítulo 1.2., denominado «Os limites do humano e não humano em *animalescos*», consideram-se os limites do humano e do não humano face ao constrangimento do homem perante a sua animalidade, procurando-se reflectir sobre o confronto entre humanidade e a essência animal do humano, bem como a sua negação, assim como se questiona o limite da espécie

humana, a par da sua animalidade. O capítulo 1.3, «A dicotomia loucura e animalidade», decorre de reflexões e interrogações em relação à condição animalesca do ser humano e à sua relação com a sua própria animalidade. Nele se reflecte sobre a problemática da loucura e da animalidade enquanto condição humana, sendo a loucura definida como uma perda da “razão” e que, estando afiliada à animalidade, é percebida como uma negação e uma ameaça à ordem humana natural. O capítulo 1.4., com o título «A queda na era da técnica» é dedicado precisamente à conseqüente desumanização e queda da sociedade contemporânea na era da técnica, com uma reflexão sobre a aproximação entre homem e máquina resultante do triunfo da civilização maquinista, com um sublinhado na ideia do metal como princípio moral induzindo à humanização da tecnologia.

A Parte II da presente dissertação, intitulada «Na Esfera da Intermedialidade e a Quarta pessoa do Singular» é composta por dois capítulos. No capítulo 2.1., «O diálogo estabelecido com as representações pictóricas de Francis Bacon», faz-se uma abordagem intertextual e intermedial face ao *corpus* selecionado, reflecte-se sobre a intercomunicação e a porosidade entre diversos géneros artísticos como um procedimento frequente na actualidade, debruçando-se este capítulo sobre a visibilidade da palavra, a imagem visual na “tela interna” do leitor, desencadeada a partir da arte verbal. Dá-se, ainda, conta da relação e interacção entre os diversos *media* que, por sua vez, ampliam as possibilidades de diálogos intertextuais, interartísticos e intermediais. No capítulo 2.2., «A quarta pessoa do singular» considera-se um dos possíveis entendimentos sobre a natureza da *quarta pessoa do singular*, que parece convocar a dualidade de uma expressão individual sem individualização e uma expressão colectiva sem colectivo, permitindo a observação da totalidade da vida, de modo a atingir a vida, apesar de esta se manter inatingível, surgindo como apenas como possibilidade na forma de expressão discursiva sem limitações, precisamente na *quarta pessoa do singular*. De seguida é apresentada a Conclusão da presente dissertação.

Apresentada a Conclusão, segue-se a Bibliografia, composta por bibliografia activa, bibliografia passiva citada e recursos digitais necessários à realização desta investigação. Em seguida apresentam-se os Anexos, nos quais se trabalha sobre suportes visuais (imagens) de processamento digital originais (anexo I). No anexo II é apresentado uma

cópia do editor utilizado para a criação das imagens fractais integradas no Anexo I e inclui-se um relatório do programa de criação de imagens e da animação com *fractal flame*, incluindo a apresentação dos necessários algoritmos. O Anexo III é a continuação do relatório do programa de criação de imagens utilizado. Por fim, é apresentado o índice remissivo de autores citados na presente dissertação, com indicação das respectivas páginas em que são referidos.

PARTE I  
DESVIOS E REGRESSOS

## 1.1 - Uma espécie de labirinto sem início nem fim

Ao longo do seu ciclo de vida, os artefactos literários vão obviamente adquirindo marcas, em especial em função da passagem do tempo e das diversas formas e do contexto do seu uso e da sua percepção e interpretação. Estas marcas interferem na relação estabelecida entre cada livro e destes com cada um dos seus leitores.

A materialidade do livro na contemporaneidade tem sofrido mudanças significativas ligadas à forma, à sua configuração, visibilidade e legibilidade. Pensar o livro e na sua relação com o tempo presente é entendê-lo como singular e múltiplo. Neste sentido, é entendido como singular e múltiplo, quer pela experiência única que cada diversa e simultânea materialidade do texto proporciona aos leitores, quer pela possibilidade de acesso simultâneo à textualidade em variadas plataformas e suportes.

No campo da criação e da recepção literária contemporâneas, as variadas plataformas são, por um lado, condicionadas por processos e técnicas de produção e de disseminação do texto que profetizam um uso e uma duração esperados, sendo estas, por outro, fixadas de um modo mais ou menos definida até que o artefacto literário se pode potencialmente desagregar. Os livros nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, de múltiplos modos de pensar e de diversos estilos de expressão verbal, havendo, “(...) um texto múltiplo, que substitui a unicidade de um pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (Calvino, 1999: 139).

A cultura<sup>7</sup> moderna modificou valores, nos quais o princípio de auto-realização ilimitado, a exigência de uma auto-experiência autêntica em se dá corpo e voz à subjetividade e a uma sensibilidade hiperestimulada passaram a ser dominantes.

---

<sup>7</sup> Na era actual, o conceito de cultura (Geertz, 1998) ganha uma nova dimensão, conceito que substitui o “(...) todo e mais complexo” de Tylor e melhora a noção de “(...) comportamento aprendido e fenómeno mental”. A cultura é apreendida de modo mais efectivo, como sistema simbólico. Geertz escreve: “O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado às teias de significado que ele mesmo teceu e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura de significado.”, (cf. Clifford Geertz, *A Interpretação das Culturas*, Livros Técnicos e Científicos Editora SA, 1998, p. 04-15).

A conjuntura da sociedade actual incentivou novas “escrituras-leituras” (Derrida, 1995: 19). Na perspectiva de Jacques Derrida (1995), a *escritura-leitura* refere-se a uma saída para o mundo, sendo “(...) de uma espécie tal como as próprias palavras separação e exílio, designado sempre uma ruptura e um caminho no interior do mundo, não [se] consegu[indo] manifestá-la directamente, mas apenas indicá-la por uma metáfora, cuja analogia mereceria por si só a totalidade da reflexão” (Idem, 1995: 19).

As sociedades contemporâneas são ecossistemas de comunicação compostas por produtos e por interacções dinâmicas que, estruturadas por fluxos de informação, competem no mercado da comunicação seguindo os princípios da utilidade e os benefícios obtidos pelas mensagens. A modernização implicou uma transformação radical em todas as condições externas na vida humana. As “(...) tecnologias que mudaram o significado do mundo” (Sloterdijk, 2014: 35), baseadas na ciência, são o seu grande impulsionador e determinaram uma série de sistemas tecnológicos, conduzindo a uma melhoria contínua e a variadas oportunidades de escolha de acesso a diversas formas de textualidade, tanto na vida prática dos indivíduos, como no seu meio ambiente. Neste contexto, o acto de ler e de escrever encontra no termo “escritura-leitura” (Derrida, 1995: 19) a sua melhor expressão: a sua estrutura é sem centro, sem origem e disponível à disseminação de sentidos. A leitura é sempre uma apropriação, invenção e produção de significados:

“Os gestos mudam segundo os tempos e os lugares, os objectos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras extinguem-se. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto electrónico, várias rupturas maiores dividem a longa história das formas de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo (aproximação /afastamento) e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão” (Chatier, 1988: 77).

O “(...) advento da modernidade tecnológica (...)” (Calvino, 1985: 127) influenciou a economia da linguagem, modificando o modo de produção de textos, mas também, conseqüentemente, a sua recepção. Deste modo, no contexto contemporâneo da existência de humanos tecnologicamente expandidos, os chamados “(...) pós-humanos (...)”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Katherine Hayles sublinha: “(...) the posthuman need not be recuperated back into liberal humanism, nor need it be construed as antihuman. Located within the dialectic of pattern / randomness and

(Hayles, 1999: 287), “(...) não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice” (Calvino, 1985: 131).

O livro impresso corresponde a uma particular tecnologia de produção, transmissão e conservação. Com o devir do tempo, os livros envelhecem ou recebem uma segunda juventude (na forma de reedição ou reimpressão, por exemplo). Contudo, o processo de pensar e de fazer o livro também se alterou substancialmente nos últimos séculos: adaptou-se às possibilidades culturais, económicas, tecnológicas de cada época. Actualmente, o livro é apreendido não apenas enquanto um conjunto de folhas de papel impressas e respectiva encadernação, objectificado, mas como uma rede de artefactos dentro dos quais são estabelecidos pactos de leitura e possibilidades expandidas de interpretação. Portanto, neste contexto, ou “(...) os livros envelhecem, ou, ao contrário, recebem uma segunda juventude. Ora eles engordam e incham, ora modificam seus traços, acentuam suas arestas, fazem subir à superfície novos planos” (Deleuze & Guattari, 1995: 07). É na multiplicidade que o livro se constrói: “(...) as multiplicidades são a própria realidade e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem para um sujeito” (*idem*, 1995: 08). É na abertura e no entrecruzamento de diversas linhas que a narrativa é constituída; na textualidade contemporânea, o uno não existe para si mesmo, mas para fora, no entrecruzar de personagens que circulam, que atravessam territórios e que partem para fora de si. O «eu» reúne vários «outros» que interferem na estrutura interna de cada sujeito:

“ (...) e começa assim 1, 2, 3, e antes do século XX o número Zero, o verdadeiro número 0 ainda não tinha sido inventado, um homem ataca na parte da frente do seu corpo, sofre na parte de trás, e esta divisão em dois assusta, torna um homem esquizofrénico, a dividir por dois, retalhado, uma folha em dois, depois em quatro, em 8, em 16, assim vai o teu mundo” (Tavares, 2013: 85).

A sequência da narrativa exposta é marcada por um jogo de relações múltiplas, coexistentes e complementares, havendo encontros, agenciamentos e acontecimentos. No entanto, “(...) um agenciamento, na noção mais ampla do que a estrutura, sistema, forma,

---

grounded in embodied actuality rather than disembodied information, the posthuman offers resources for rethinking the articulation of humans with intelligent machines” (cf. N. Katherine Hayles, *How we became posthuman*, The University of Chicago Press, 1999, p. 287).

comporta componentes heterogêneos, tanto na ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária” (Guattari & Rolnik, 1996: 317).

Cada vez mais o fenómeno literário expõe na sua própria estrutura a matéria de linguagem de se enforma e “(...) o livro permanece sendo imagem do mundo, caosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz” (Deleuze & Guattari, 1995: 13).

No passado encontrava-se na literatura uma organização linear e definida de “sistemas centrados”<sup>9</sup> (*idem*, 1995: 26), ou seja, as “(...) arborescências de comando” (*idem*, 1995: 25). Na tese de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), as *arborescências de comando* “(...) são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjectivação, autómatos centrais como memórias organizadas.

Por um lado, acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjectiva de ligações pré-estabelecidas” (Deleuze & Guattari, 1995: 25). Não fazem mais parte do mundo contemporâneo modelos textuais fechados e separados, sendo hoje mais pertinente considerar a árvore como imagem do mundo, com conexões internas e externas em constante ligação e interacção.

Por outro lado, o que actualmente se observa são sujeitos em trânsito, territorialidades cruzadas sem início e fim, mas o meio, o múltiplo. O centro perdeu espaço para o meio: “(...) estou no centro e começo a falar, eles não entendem uma palavra, explico eu ou explica o meu médico que a minha cabeça está dividida em 32 partes e esta boa medição faz com que o meu discurso não funcione de uma forma perfeita, mas quem me rodeia não se importa demasiado com o conteúdo” (Tavares, 2013: 85).

A mutação e o cruzamento da fala, das linguagens, são marcas de um tempo em que estão também presentes (em acto contínuo) a velocidade da própria tecnologia.

Em *animalescos* (2013a), Tavares arrasta a sintaxe da língua para territórios pouco habituais. Opera-se uma redefinição e hibridização das categorias e de géneros literários,

---

<sup>9</sup> Deleuze e Guattari sublinham: “A estes sistemas centrados, os autores opõem sistemas a-centrados, redes de autómatos finitos, nos quais a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um estado a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central” (cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, 1995, Editora 34, vol.1, p. 26).

ou seja, não se segue a ortodoxia genológica clássica acerca da natureza da poesia, do romance ou do conto.

Tratando-se de um texto desterritorializado do conceito de género literário, “(...) um texto que não está territorializado, nem preso a preceitos de género (o estilo e a narração não obedecem às regras mais clássicas). O narrador destas ficções adota um discurso desterritorializado, comunicando experiências, intensidades, sensações, não tanto ideias claras e distintas” (Meneses, 2014: 02). Os fragmentos que compõem *animalescos*, a sintaxe e a pontuação (ou ausência dela) do texto taviariano impõem uma velocidade de leitura a um ritmo frenético. As pausas prosódicas são marcadas apenas por vírgulas e não existem parágrafos, construindo-se uma narrativa como se de um discurso indirecto livre se tratasse, aproximando o leitor do texto acto, em que na narrativa se (des) articulam, disseminam e reiteram palavras, imagens e acontecimentos, numa linguagem claramente de tipo rizomático, no qual as associações textuais multiplicam a desconexão e a fragmentariedade se amplia.

Enquanto tecnologia e maquinismo (em primeira instância alfabético), a escrita é composta por linhas de articulação, por territorialidades, mas também por linhas de fuga e movimentos de desterritorialização. Conforme as velocidades, estas linhas geram fenómenos de aceleração ou retardamento e de ruptura. A linearidade alterada, a fragmentariedade, as velocidades variáveis, as precipitações e as transformações textuais, estruturais e sintácticas, estando sempre em correlação com *o fora*, constituem um agenciamento que torna o livro uma espécie de peça de máquinas móveis, uma *haste* para o rizoma. Com efeito “(...) o rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc., mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma” (Deleuze & Guattari, 1995: 17).

O conceito de rizoma é uma proposta de construção do pensamento apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), na qual os conceitos não são hierarquizados e não partem de um ponto central, de um centro de poder ou de referência para os quais outros conceitos devam remeter ou a que se devam submeter. Gonçalo M. Tavares parece textualmente espelhar este quadro conceptual: “(...) um ponto que não é concreto, para um ponto que não é ponto, mas espaço (...)”, a “(...) enviar ameaças não para um local da

geografia, mas para um movimento e só assim a ameaça avança e ocupa espaço e é forte.” (Tavares, 2013: 109). O rizoma (Deleuze & Guattari, 1995; *passim*) funciona através de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades. É a cartografia, o mapa das multiplicidades, “(...) voltado para uma experimentação ancorada no real, aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que volta sempre ao mesmo” (Deleuze & Guattari, 1995: 22).

A narrativa tavariana vive numa zona híbrida composta por múltiplas estratégias discursivas que contribuem para a destabilização de conceitos e paradigmas. Por um lado, a hibridização genológica, a contaminação das formas, o carácter fragmentário do texto, a que acresce a identificação, na *biblioteca* do autor, de *cadernos* em vez de livros, impossibilitam uma organização heterodoxa da sua produção nos géneros tradicionais canónicos. Por outro, estruturalmente, o *caderno* constitui-se por folhas que tanto podem ser unidas ou separadas, desdobrando-se aleatoriamente ou propositadamente, convocando um conteúdo instável, movente, induzindo fortemente a percepção de um trabalho em progresso. O objecto *caderno* constrói a ideia de uma forma descontínua e fragmentária dentro do *corpus* (ou *mapa*) tavariano, cujo sentido abrangente e totalizador não encerra qualquer continuidade entre os seus diversos projectos autorais. Deste modo, o “despojamento do termo “caderno”, a contrário *sensu* da força ilocutória da escrita tavariana, desvelamos uma certa renúncia ao signo mais óbvio, o livro” (Santos, 2016: 21).

Particularmente relevante em *animalescos* (2013a), existe uma outra importante característica na escrita de Gonçalo M. Tavares, o modo como o texto se estrutura por fragmentação, de forma não linear, acentuada pela *ruptura* textual criada pela presença reiterada de epígrafes, que parecem constituir uma espécie de refrão, acentuando a “(...) potência mais positiva e mais ideal que a linguagem organiza todo o seu sistema como uma repetição vestida” (Deleuze, 2006: 276).

Concomitantemente, as epígrafes funcionam como diversas portas de entrada para o texto e cada uma remete o leitor para uma multiplicidade de linhas de leitura que se articulam, não sequencialmente, em acordo com a “(...) ideia e a maneira pela qual ela produz as repetições brutas a partir de uma repetição mais secreta” (*idem*, 2006: 277), expandindo textualmente unidades de sentido (aquilo a que, no caso não pode ser designado como capítulos) muito além da linearidade discursiva que se apresenta no corpo do

texto. O dispositivo textual de Tavares potencia, assim, a multiplicação e disseminação interpretativos, cujo significado nunca se encontra fechado. É, antes, resultado de um murmúrio de vozes várias que se articulam a cada leitura, dando corpo à “(...) antiga ambição da literatura de representar a multiplicidade das relações, em acto e potencialidade” (Calvino, 1990: 127).

Considerados os aspectos acima enunciados, retome-se o pensamento de Ingedore Koch, para quem “(...) todo o texto constitui uma proposta de sentidos múltiplos e não de um único sentido e todo o texto é plurilinear na sua construção” (Koch, 2003: 61). Efetivamente, por um lado, “(...) poder-se-ia afirmar que pelo menos do ponto de vista da recepção, todo o texto é um hipertexto” (*Idem*, 2003: 61). Por outro, as obras hipertextuais impressas são precursoras do hipertexto digital na medida em que apontam simultaneamente para alterações significativas no âmbito do texto, como nova forma de uso da linguagem que proporciona uma nova forma de escrever e de ler.

Sublinhe-se a influência da prática hipertextual sobre o livro impresso na medida em que uma das características do hipertexto é a ruptura face à linearidade devido ao seu carácter não-sequencial.

Muito antes de estar disponível qualquer tecnologia digital, o leitor poderia ler de forma hipertextual, de forma não sequencial, de forma descontínua e ligando citações, por exemplo através de índices gerais, onomásticos, de referência, ou com o uso de dicionários e de enciclopédias.

No contexto dos estudos literários, um dos conceitos mais utilizados para dar conta deste acontecimento é a intertextualidade<sup>10</sup>.

Um texto nasce, obviamente, das mãos de uma figura autoral, mas torna-se um corpo autónomo nas mãos do leitor. Conforme as tradições intelectuais, culturais e sociais, desenvolve-se uma multiplicidade nas formas de leitura: todo o texto tem por objetivo “(...) provocar em seu leitor um certo estado de excitação de grande rede heterogénea de sua memória, ou então orientar sua atenção para uma certa zona do seu mundo interior,

---

<sup>10</sup> O termo “intertextualidade” foi reutilizado por Julia Kristeva. Em 1969 a autora escreve: “(...) todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjectividdae, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos dupla” (cf. Julia Kristeva, *Introdução à Semianálise*, 2005, Editora Perspectiva, p. 68).

ou ainda disparar a projecção de um espectáculo multimédia na tela da sua imaginação” (Lévy, 2012: 14).

Um texto é o resultado de um conjunto de caracteres gráficos (grafemas) que combinados e comutados, formam palavras, que, por sua vez, enformam frases (criadas na esfera da sintaxe), a origem do que virá a ser o texto. O processo de escrita e os diversos sistemas de representação e linguagens criados e usados ao longo dos séculos reenviam para “(...) grandes novelos confusos da linguagem, sensação e memória que formam o nosso real” (Lévy, 2012: 43).

As experiências que vivemos e que permanecem como *marca* misturam-se com imagens, ligam-se por um número excessivo de fios emaranhados de experiência, de sentidos e de memória, não sendo possível ordená-los, compará-los ou dominá-los. Contudo, o sentido de uma palavra não é outro senão “(...) a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante, ao seu redor” (Lévy, 2012: 15).

Todas as coisas escondem uma outra coisa e todo o ser humano é dotado de “(...) um cérebro que, de entre mil imagens, escolhe uma” (Tavares, 2013: 138). Pela mesma ordem de ideias, “(...) quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o «self» de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade” (Calvino, 1985: 138).

Em *animalescos* (2013a), não só as figuras deliram como também se faz a língua delirar – “(...) leva-a a delirar” (Deleuze, 1997: 09) – em que as frases se afastam, dispersam-se, coexistem, e as letras agem como se “(...) no passo de dança” (Tavares, 2013, 51), são envolvidas na “(...) mais bela música” (*idem*: 64). É uma narrativa composta de imagens *in absentia*, acções inusitadas num espaço citadino (sem referente concreto), originando uma espécie de labirinto sem começo nem fim, tal como um rizoma, que não começa nem se conclui, “(...) encontrando-se sempre no meio entre as coisas” (Deleuze & Guattari, 1995: 36).

Se o início do século XXI abalou todas as estruturas sociais, económicas, culturais, políticas, urbanas, etc., estabelecidas e “(...) ninguém humano está ali para aprender algo com a degradação do relógio da praça central” (Tavares, 2013: 82), este período também fez emergir uma outra ordem social, a sociedade pós-guerra e pós-moderna, influenciada por mudanças operadas pela globalização, pelo desenvolvimento tecnológico, pelo uso massivo de tecnologias de informação e de comunicação, que, em conjunto, provocaram

alterações globais, incluindo a relação dos indivíduos com tempo e espaço, em territórios e velocidades múltiplos:

“Toda a vida social ocorre em – e é constituída por – intersecções de presença e ausência no "escoamento" do tempo e na "transformação gradual" do espaço. As propriedades físicas do corpo e os *milieux* nos quais ele se movimenta inevitavelmente conferem a vida social um caráter serial, e limitam os modos de acesso a outros "ausentes" através do espaço. O tempo-geografia fornece um importante modo de notação da intersecção de trajetórias tempo-espaço na atividade do dia-a-dia. Mas ele precisa ser inserido numa teorização mais adequada tanto do agente quanta da organização dos cenários de interação” (Giddens, 2016: 155).

A geografia urbana na era imediata é estruturalmente labiríntica, bem como a estrutura interna do indivíduo que o habita. Ao evidenciar as acções dos homens no seu curso pelo espaço citadino, *animalescos* (2013a) revela, diegeticamente, esta natureza labiríntica da contemporaneidade e, em termos textuais, as próprias linhas rizomáticas por que a narrativa se apresenta:

“(…) uma mordidela é suficiente para colocar uma cidade inteira em perigo porque uma cidade pode ser mordida como se fosse um organismo, é quando uma cidade é mordida quem vive lá dentro não pode escapar pois há este acontecimento antigo que é o contágio: os homens têm tendência a aproximar-se uns dos outros e em tempos em que a cidade foi mordida tal é o fim da saúde colectiva” (Tavares, 2013: 53).

A narrativa em análise não explicita uma cidade em concreto (com referente, como afirmado acima). Existe um espaço urbano por onde diversas figuras transitam e se cruzam.

Esta é uma forma de textualmente se fazer reflectir na acção *animalescos* (2013a) como funcionam linhas de um rizoma que se fazem e entrecruzam, existem como se estivessem perdidas dentro de si mesmas e fora dos seus espaços.

Em articulação com a natureza rizomática, “(…) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações

constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social” (Deleuze & Guattari, 1995: 21).

Ao pensar-se a cidade contemporânea inevitavelmente se conclui pela existência de um complexo de percursos (ruas e modos de circulação subterrânea) que se combinam, se cruzam, se inter e sobrepõem, sem início nem fim. Contudo, diferente de um labirinto<sup>11</sup>, o percurso não é para o centro<sup>12</sup>, mas para diferentes direções, radialmente, em expansão para fora do centro. Porém “(...) a integração social e a integração de sistema não pode ser apreendida num nível puramente abstrato; a teoria do urbanismo é-lhe essencial, pois só com o advento das cidades (...) com o urbanismo do “ambiente criado” – torna-se possível um desenvolvimento significativo da integração de sistema” (Giddens, 2016:

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin refere: “(...) o labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar à meta facilmente traçara um labirinto. Assim age a pulsão sexual nos episódios que antecedem a sua satisfação. Mas assim também procede a humanidade (a classe) que não quer saber até onde vai” (cf. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, volume III, 2000, Editora Brasiliense, p. 162).

<sup>12</sup> Refere-se que a “(...) espiral, protótipo do labirinto e símbolo primitivo do infinito, é um centro marcado onde se inicia um movimento sem pausa. Ela é uma representação de deus, do ritmo cíclico da natureza, de vida e morte. Os vários labirintos inventados por Jorge Luís Borges indicam imagens possíveis do divino, assustador, lúdico e sacrificial, mortífera passagem sem fronteiras que se bifurca sem avesso nem reverso, figura do inconsciente, do devaneio, da memória, da perdição dos sentidos e principalmente de uma suspensão das noções espaço-temporais. Dos tipos de labirintos descritos por Freitas (1985), a espiral é o único unicursivo. Nela pode-se seguir o percurso até o centro ou retornar à entrada. O desafio encontra-se nas possíveis portas, provas e monstros encontrados pelo caminho. Os primeiros labirintos urbanos são centrados, hierarquizados como o poder dos monarcas, cobertos de ritualísticas e credos. com a cruz no centro, reproduzir-se-ão, nos círculos em torno, movimentos cósmicos que espelham estrelas e luas, celebração do uni(verso) antigo. Essa centralização tem a ver com o mote da vida da urbana, ou seja, fixar na terra um lugar, encontrar um centro na terra” (cf. Edson Luiz André de Sousa & Janaina Bechler, “Labirintos na cidade contemporânea”, *Psicologia: Ciência e. profissão*, Brasília, 2008, disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932008000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932008000200013&lng=pt&nrm=iso), consultado em 14 dez. 2021).

29). O projecto urbano parece estar, na contemporaneidade, voltado em seu desenvolvimento para o individualismo, assim como um palimpsesto<sup>13</sup>, com formas sobrepostas em colagem. A este propósito Botton (2019), citando David Harvey (2003) argumenta:

“(...) a arquitetura das cidades, com o tempo, foi se organizando para o particular e não mais para um coletivo, de modo que se percebe que o projeto urbano está voltado, em seu desenvolvimento, para a individualidade, como um palimpsesto de formas superpostas, em uma colagem fragmentária de especializadas” (Botton, 2019: 452).

Considerar o conceito de rizoma é compreender as ligações entre as coisas e as palavras “(...) no fundo do qual as coisas se (...) remeteriam umas às outras suas imagens (...). [É], na realidade, todo buliçoso de palavras. Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam. E, graças a uma última forma de semelhança que envolve todas as outras” (Foucault, 2000: 36).

Para além desta formulação relativa a formas de organização do espaço e da sua relação com o humano, reflectir sobre o conceito de rizoma no campo da literatura é, em primeira instância, apreender a natureza rizomática do discurso, da linguagem e do livro como expansão em potência e perceber a sua conexão com o mundo exterior a si. Por conseguinte, “(...) ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo” (Deleuze & Guattari, 1995: 19).

---

<sup>13</sup>Sublinhe-se suscitamente que o palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (cf. Gerard Genette, *Palimpsesto a literatura de segunda mão*, 2006, Faculdade das Letras, p. 06).

Ao longo da sua história o homem tem lutado intensamente contra a animalidade que existe dentro dele, num esforço de reprimi-la. *animalescos* (2013a) apela para uma reavaliação geral dos valores do homem e sintetiza uma tradução de volta à natureza. Invoca um tipo de homem e um tipo de cultura afirmadores, para lá da decadência, cujos indivíduos se respeitem enquanto criaturas-criadoras e a sua conflitualidade.

Na narrativa tavariana a animalidade em relação ao homem é, desde logo, revelada pelo termo *animalesco* e “Tavares envia-nos exactamente para uma indefinição na relação homem e animal. Remete para uma zona de indiscernibilidade em que o homem e o animal se diluem numa simbiose de naturezas, sem fronteira clara” (Neves, 2014: 159). Deste modo, o homem e o animal convivem numa “(...) zona de indiscernibilidade” (Deleuze, 2011: 61), onde em vez de se pensar em duas existências singulares, se pensa numa aproximação ou *confusão* entre as ambas. No entanto, os humanos são organismos vivos, uma multiplicidade dinâmica de instintos, intensidades, pulsões, afectos e de “(...) relações de poder”<sup>14</sup> (Foucault, 1998: 146). As pulsões e instintos são constituídos por forças que objectam a satisfação das necessidades orgânicas. Por um lado, associamos a ideia de impulso, a uma força espontânea e involuntária que leva a um movimento de um corpo, a um estímulo, que o motiva a agir. Por outro, “(...) os afectos são devires: eles nos enfraquecem quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto e superior (alegria)” (Deleuze & Parnet, 1998: 49). No entanto, deve sublinhar-se a ideia de que “(...) os afectos não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem” (Tavares, 2019: 156).

---

<sup>14</sup> Michel Foucault diz-nos o seguinte: “(...)” nas relações de poder nos deparamos, com os fenómenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialéctica. O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo [...] tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio” (cf. Michel Foucault, *Microfísica do Poder*, 1998, Edições Graal LTDA, p. 146).

As pulsões são afectadas umas pelas outras, são sensíveis umas às outras (por contágio; cf. *supra*), e permitem a sua interação permanente. Contudo, os humanos estão submetidos a leis que lhes dizem o que são e como podem agir, “(...) num habitat de cem quilómetros o animal dá voltas à sua cabeça como quem está a ser perseguido e encontra e apanha como quem o persegue e por medo arranca a própria cabeça pois é nela que está o inimigo que a psicanálise conseguiu colocar lá dentro” (Tavares, 2013: 17). Do excerto citado pode ressaltar-se o medo que afecta o ser humano e o “(...) pânico [que] o reforça, a ponto de, não só o grupo, como ainda a própria vontade individual, o instinto bruto da própria vida, [se] dissolverem ao mesmo tempo” (Mauss, 1974: 189), de forma a que o ser humano não ceda à sua animalidade.

Na perspectiva de Jacques Derrida (2002), em relação ao constrangimento do homem perante a sua natureza animal, o filósofo descreve o desconforto que não consegue reprimir em estar nu na frente de um gato: “Tenho pressa de recobrir a obscenidade do evento, em uma palavra, de me cobrir. Um só pensamento me ocupa: cobrir-me, por pouco que seja, ou o que dá no mesmo, fugir, como se eu expulsasse a mim mesmo” (Derrida, 2002: 27). Note-se que, apesar de estarem ambos desnudados, o homem mantém a necessidade de se cobrir, ainda que ante o olhar de um animal (não dotado de linguagem e de pensamento articulado), o que coloca em causa o limite enquanto espécie do humano, bem como da sua natural animalidade (que se vê espelhada no olhar do gato): “Como todo o olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito «animal» dá[-me] a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir do qual o homem ousa se anunciar[-se] a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita dar[-se]” (*idem*: 31).

Os instrumentos da cultura e da “(...) civilização avançada” (Sloterdijk, 2018: 339) foram os responsáveis pelo violento divórcio em relação ao passado animal do homem, como nele inculcaram a noção de culpa para com a sua natureza primitiva:

“(...) aprendes a estudar em cima das árvores, tornas-te inteligente em cima das árvores como os teus antepassados e claro estás contente, o que te importa é aperfeiçoares o grito, treinares para essa forma suicida de discurso não grites porque o inimigo é quem mais rápido ajuda quem grita, avanço como um ma-

caco e cada vez percebo melhor que é em cima da árvore que tens que aprender...estuda para louco, estuda para animal, como é difícil estudares para animal depois de tantos anos a aprender o inverso” (Tavares, 2013: 18).

A domesticação do homem<sup>15</sup> fez com que se tenha sentido em falsas relações diante da natureza e do animal. O que outrora distinguia o homem dos restantes animais, o grande fenómeno da cultura humana, a sua faculdade de pensar em detrimento dos instintos, “(...) a humanidade agora deve ser fabricada em série para povoar todos os lugares até ao mais pequeno rincão deste continente – e, mais tarde do planeta – com indivíduos à altura do humanamente possível. A paciência com as velhas insuficiências esgotou-se: o homem tem de deixar de ser produto do acaso moral” (Sloterdijk, 2018: 390). A fuga do «eu», recorrente em *animalescos* (2013a) tem sua representação através de um espelho. O espelho permite o reconhecimento da imagem do indivíduo e reenvia a questões sobre a sua natureza e identidade: “(...) o homem, olhando-se, vê a própria imagem sempre já deformada com feição de macaco” (Agamben, 2002: 44). Por conseguinte na “máquina óptica de Lineu, aquele que recusa reconhecer-se como macaco torna-se um” (*idem, ibidem*). As figuras-personagens na narrativa Tavariana em estudo fogem quando confrontadas com o «outro», aquele que se descobre, o intruso dele mesmo:

“(...) levo um espelho, vou assustando as pessoas da cidade com um único espelho, avanço como um maluco com pés descalços em pleno centro da cidade, as pessoas a andarem de um lado para outro e o que lhes mostro é um espelho rectangular do tamanho de uma toalha das mãos, um espelho perfeito que vou virando para cada pessoa que se cruza comigo e eles estão com medo e fingem que é de mim mas é da imagem, e quem olha directamente para o espelho acelera o passo como se o espelho os atrasasse” (Tavares, 2013: 18).

---

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche sublinha: “Já terão adivinhado o que realmente se passou com tudo isso, e sob tudo isso: essa vontade de se torturar, essa crueldade reprimida do bicho-homem interiorizado, acuado dentro de si mesmo, aprisionado no “Estado” para fins de domesticação, que inventou a má consciência para se fazer mal, depois que a saída *mais natural* para esse querer-fazer-mal fora bloqueada – esse homem da má consciência se apoderou da suposição religiosa para levar seu automartírio a mais horrenda culminância” (cf. Friedrich Nietzsche, *Genealogia da Moral-Uma Polémica*, 2007, Editora Schwaraz LTDA, p. 80-81).

O espelho torna-se um instrumento revelador entre o homem, pondo a descoberto, a nu, o que é negado no corpo social. Esta negação relativamente à sua própria natureza é fruto da superioridade do homem em relação ao animal, justificada em parte pela racionalidade que o constitui:

“(…) é por quererem espreitar para sítios que não são recomendáveis, para sítios que são feitos para serem vistos pelos animais e não pelos homens; e esta mania da grandeza que o homem tem faz com que ele exija ver tudo o que os animais vêem e ainda mais alguma coisa porque ele é homem e está, na sua taxinomia privada, bem colocado: exactamente colocado entre o solo e o céu, acima dos animais e mesmo abaixo dos deuses e dos mistérios ou de uma parte qualquer que existe lá em cima e nos dá ordens e por vezes faz cair chuva” (Tavares, 2013: 75).

Na sequência narrativa transcrita ressalve-se a supremacia do homem em relação aos animais em parte justificada pela racionalidade que os constitui e a causa pela qual tende a pensar que está “(…) acima dos animais (...)” (*idem, ibidem*). A perspectiva de Friedrich Nietzsche (2000) vai de encontro a este pensamento, ou seja, o filósofo denuncia a humanidade do homem como ponto de partida para a sua destruição referindo que é a visão errada da moralidade que põe em causa a humanidade:

“Sem os erros que se acham nas suposições da moral, o homem teria permanecido animal. Mas assim ele se tomou por algo mais elevado, impondo-se leis mais severas. Por isso ele tem ódio aos estágios que ficaram mais próximos da animalidade: de onde se pode explicar o antigo desprezo pelo escravo, como sendo um não humano, uma coisa” (Nietzsche, 2000: 31-32).

Então, a supremacia do homem põe em causa a moralidade em detrimento da natureza humana. O homem é um lutador animal, um animal predador de pulsões, instintos e afectos; é o resultado indefinido do confronto entre os seus instintos, e não aquilo que, por “(…) mania da grandeza (...)” (Tavares, 2013: 75) quer ser.

Estando em confronto uma multiplicidade de forças, e considerada a natureza do corpo como uma colectividade de numerosas almas e de vontades, o homem obedece e

age em função dos seus desejos e das suas necessidades pulsionais (animais), prescindindo de uma qualquer forma de pensamento e de determinação (humanas).

No entanto,

“[n]ão é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência [...] a Alma e o Corpo, a alma não está nem em cima nem dentro, ela está "com", ela está na estrada, exposta a todos os contatos, os encontros, em companhia daqueles que seguem o mesmo caminho” (Deleuze & Parnet, 1998: 51).

A narrativa Tavariana não comporta o aparente humanismo<sup>16</sup> proclamado pelo homem, confia num humanismo mais próximo da sua origem e natureza animal, ou seja, “(...) estamos no mundo para crescer como plantas, qualquer uma cresce, e para sermos animais como qualquer animal, não estamos aqui para ser homens senão quando discutimos” (Tavares, 2013: 113).

*animalescos* (2013a) parece traduzir uma reconciliação do homem com a sua animalidade. O confronto com a sua essência animal e a negação da sua identidade não sustentam a humanidade do homem, pelo contrário, afastam-na. Porém e a este propósito Giorgio Agamben (2020) sublinha que

"[s]e a humanidade que tomou em mãos o mandato de gestão integral da própria animalidade é ainda humana, no sentido da máquina antropológica que, decidindo a cada vez acerca do homem e do animal, produzia *humanitas*, não

---

<sup>16</sup> António Moniz refere: “O conceito de *Humanismo* ora se confina a um sentido estrito e técnico, relativo às *humaniores litterae*, que implica a opção cultural pela matriz da Antiguidade Clássica, a metodologia filológica de investigação e fixação textuais [...] Na cosmologia moderna, o princípio da analogia já não se baseia no ser humano, enquanto microcosmo da Natureza macrocómica nem na máquina, enquanto obra do homem, à imagem da criação divina [...] o Humanismo não deixa de ser uma genuína e inalienável, ainda que plural, concepção do Homem e do Mundo centrada nas aspirações comuns a todos os povos e nações, geradora de cultura e civilização” (cf. António Moniz, *Dicionário de Termos Literários*, 2009, disponível: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/humanismo/>).

é fácil dizer; nem é claro se o bem-estar de uma vida que já não se sabe reconhecer como humana ou animal pode ser dado satisfatório” (Agamben, 2020: 107-108).

O homem contemporâneo deve aceitar a sua animalidade e só assim, será capaz de reconstruir a sua humanidade, mas deverá procurar “(...) sobretudo abrir e assegurar em cada âmbito o não-aberto e, com isso, fecha-se à sua própria abertura, esquece a sua *humanitas*, e faz do ser o seu desinibidor específico. A humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem” (Agamben, 2020: 108).

Em *animalescos* (2013a) o narrador recorre à figura do “(...) Cristo dos Animais” (Tavares, 2013: 70) para fundamentar os ensinamentos dirigidos à espécie humana, que “(...) são como balas bem ensinadas no sítio certo o corpo reage e ataca” (Tavares, 2013: 91).

Através da representatividade do reino animal o autor representa também o homem um e outro indiscerníveis, estabelecendo-se comparações entre ambos, denunciando o seu comportamento violento, atribuindo a animais características melhores do que as do homem: “(...)” aproveitemos os animais sim, a forma ingénua como são seduzidos, aproveitemos a excitação animalesca para trabalhar o mundo, consertar o que está mal” (Tavares, 2013: 113). Portanto, afirma-se que “(...) não é tão temível a animalidade, mas sim a racionalidade a causa da decadência do homem, (...). Ele é simultaneamente causa e vítima da falência humana, isto porque a essência do mal está nele mesmo” (Soares, 2016: 18). Neste sentido, homem tornou-se assim vítima de si mesmo e da sua racionalidade, ideia que na narrativa tavariana é corporizada pela denúncia a condição humana à qual se encontra subjugado o homem actual, envolvido pela racionalidade tecnicista e mecanicista que o despojou do seu humanismo.

Os fragmentos que compõem *animalescos* (2013a) são constituídos por “(...) retratos lúcidos e impiedosos da degradação a que se pode chegar o humano quando abdica dos seus instintos animais mais básicos, celebrando o seu destino tragicamente solitário e de ser civilizado” (Neves, 2014: 239). Portanto, mais uma vez se sublinha que o homem é a principal causa de toda a degradação e falência humana.

Na narrativa em estudo, Tavares denuncia o pior do ser humano e a sua consequente regressão a uma animalidade desregulada através das suas personagens, homens loucos sem cabeça, filhos que enterram o pai vivo, homens assustados à volta de uma

mesa e homens que imitam os macacos, um texto que coloca a nu a crise da humanidade e conseqüente barbárie que “(...) cai do céu, como a bomba e a pedra, e o diabo também em poucos segundos está cá em baixo. E tal diferença de velocidade talvez explique algo: “o mal em queda chega num segundo, o bom deus desce como quem flutua, sem pressas” (Tavares, 2013: 59). Neste excerto de *animalescos* (2013a) bem e mal estão interligados e são indissociáveis: a lentidão torna visível o bem e a rapidez o mal. De um lado, existe a maldade como um corpo vivo de incerteza e, de outro, revela-se a não esperança no bem.

Na narrativa em análise pretende-se instabilizar o leitor e conduzi-lo a “(...) bater na cabeça das pessoas com certa força” (*idem*: 148). O mal é, como se torna evidente, um *topoi* relevante na narrativa tavariana, aparecendo em todos os moldes possíveis.

O facto de o homem usar a linguagem<sup>17</sup> como justificação para afastar-se do animal reenvia para o termo “animot” de Jacques Derrida. Ou, dito de outro modo, o termo “animot” (Derrida, 2002: 77), obriga a reflectir como o homem utiliza a linguagem como pretexto para se afastar dos animais, colocando-se acima deles:

“(...) em *animot*; deveria nos fazer voltar à palavra (mot), e mesmo à palavra chamada nome. Ele abre à experiência referencial da coisa como tal, como o que ela é em seu ser, e, portanto, a essa problemática pela qual sempre se quis fazer passar o limite, o único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra, a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia e quem nomeia a coisa enquanto tal” (Derrida, 2002: 88).

Para se compreender a forma como esta concepção é pertinente para a reflexão sobre a narrativa tavariana, leia-se o fragmento de *animalescos* (2013a): “(...)” estuda para louco, estuda para animal, como é difícil estudares para animal depois de tantos anos aprenderes o inverso” (Tavares, 2013: 18). Deste fragmento é necessário ressaltar que o animal tem sustentado a construção da identidade do homem, mas este é um caminho que ele não deve seguir para garantir a sua humanidade.

---

<sup>17</sup> Giorgio Agamben escreve: “O que demarca o homem do animal é a linguagem, mas esta não é um dado natural já inscrito na estrutura psicofísica do homem, mas sim uma produção histórica que, como tal, não pode ser precisamente atribuída nem ao animal nem ao homem” (cf. Giorgio Agamben, *O Aberto*, 2020, Edições 70, p.55).

Na literatura vários autores têm vindo a dissipar fronteiras entre o humano e o não humano, ousando ir contra a esta renúncia da animalidade. Um exemplo de entre estes autores é o conto *Um Cruzamento* (1999), de Franz Kafka em que o animal mencionado, parte cordeiro, parte gato, surge como uma herança por parte do progenitor paterno:

“Tenho um animal curioso, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança de meu pai. Em meu poder ele se desenvolveu por completo: antes era mais cordeiro que gato. Agora é meio a meio. Do gato tem a cabeça e as unhas, do cordeiro o tamanho e a forma; de ambos, os olhos, que são esquivos e fascinantes, a pele suave e ajustada ao corpo, os movimentos ao mesmo tempo dançarinos e furtivos. Deitado ao sol, no vão da janela, vira um novelo e ronrona; no campo corre como louco e ninguém o alcança. Foge dos gatos e quer atacar os cordeiros. Nas noites de lua, seu passeio favorito é a canaleta do telhado” (Kafka, 1999: s/p).

Na narrativa tavariana o termo *animalesco(s)* (Tavares, 2013) remete para uma marcação entre as duas naturezas. O homem e o animal “(...) convivem numa zona de indiscernibilidade, onde em vez de se pensar em duas existências singulares, pensamos numa simbiose entre ambas” (Soares, 2016: 26-27). Com efeito, dissolvem-se numa ligação das naturezas, impondo uma desterritorialização, um “(...) corpo sem órgãos” (Deleuze & Guattari, 1995: 14).

O conceito de corpo sem órgãos desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) parte do funcionamento biológico habitual, mas responde antes por impulsos e a desejos, com diversas intensidades e potência. Trata-se de um corpo que sai das formas esperadas do corpo e procura fugir do modelo social vigente: “O corpo é corpo/ está/ só/ e não precisa de órgãos/ o corpo nunca é um organismo/ os organismos são os inimigos do corpo” (Deleuze & Guattari, 1995: 14).

A oposição ao organismo (ou a sua anulação por inexistência de órgãos) é visível no seguinte excerto de *animalescos* (2013a) que expõe a repressão exercida pela organização dos órgãos:

“(...) pegam num nómada, prendem-no à cadeira com cordas, choque eléctrico, impedem-no de se pôr a correr dali, desatam os nós, dizem estás livre e o animal já tem pernas e o caminho, e tudo está disponível excepto a vontade,

que é o principal, e a electricidade bem dirigida já a sacou - à vontade - para fora como se fosse um órgão, atiras a excitação do louco para a mesa” (Tavares, 2013: 19).

Um organismo coloca restrições, retira a intensidade do corpo, privando-o do seu estado puro de liberdade, aprisionando-o “(...) à cadeira de rodas” (*idem*, 2013:19).

De acordo com Foucault (1978), o aprisionar do humano é formulado como sendo produzido por uma “(...) sociedade disciplinar (...)” (Foucault, 1978: 181), e os casos de manifestação da animalidade, de perversões e de todo o estado que remete para a ideia de definição de humano excluído é o encarceramento de algum tipo de punição. Recuando no tempo, Foucault (2000) assinala que, na idade clássica, as forças do homem eram constituídas com as forças do infinito: “Antes do fim do século XVIII, o *homem* não existia. Não mais que a potência da vida, a fecundidade do trabalho ou a espessura histórica da linguagem. É uma criatura muito recente que a demiúrgica do saber fabricou com suas mãos há menos de 200 anos” (Foucault, 2000: 425).

Na mudança da ordenação do sistema discursivo de produção do saber, o homem apareceu ao mesmo tempo como sujeito e objecto do saber:

“Quando a história natural se torna biologia, quando a análise das riquezas se torna economia, quando sobretudo a reflexão sobre a linguagem se faz filologia e se desvanece esse *discurso* clássico em que o ser e a representação encontravam seu lugar-comum, então, no movimento profundo de uma tal mutação arqueológica, o homem aparece com a sua posição ambígua de objecto para um saber e de sujeito que conhece: soberano, submisso, espectador olhado” (Foucault, 2000: 430).

O humano não é senão um “(...) modo de ser (...) duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecido – destes desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do lhe escapa” (Foucault, 2000: 444).

No entanto, o surgimento do homem no centro do pensamento e da cultura não teria surgido sem uma mudança profunda na forma de como se concebe a linguagem, ela própria objecto do saber e tornando-se num instrumento confiável para esse mesmo saber.

Com efeito, Giorgio Agamben citando Steinthal (1881) refere:

“A linguagem não pode ser considerada como já inscrita na alma humana; ela é, acima de tudo, uma produção do homem, mesmo que ainda não plenamente consciente. É um estágio do desenvolvimento da alma e requer uma dedução dos estádios precedentes. Com ela começa a verdadeira e específica atividade humana: ela é a ponte que conduz do reino animal ao humano” (Agamber, 2020: 55).

O surgimento do “padrão-homem” (Deleuze, 1997: 77) no pensamento da cultura ocidental desenvolveu-se na direção de um humanismo que buscou definir e delimitar o que seria próprio do humano, a partir da determinação e da exclusão do que seria supostamente não-humano, por contraste, portanto, entre humanidade e animalidade.

O humanismo que conhecemos na cultura ocidental, herança do renascimento como uma concepção evolutiva e contínua do conhecimento, desenvolveu-se a partir do momento em que o homem passou a ocupar o lugar central na ordem do saber:

“O homem moderno – esse homem determinável em sua existência corporal, laboriosa e falante – só é possível a título da figura da finitude. A cultura moderna pode pensar o homem porque ela pensa o finito a partir dele próprio (e não a partir do infinito, como na Episteme clássica). Compreende-se, nessas condições, que o pensamento clássico e todos os que procederam tenham podido falar do espírito e do corpo, do ser humano, do seu lugar tão limitado no universo, de todos os limites que medem seu conhecimento ou sua liberdade, mas que nenhum dentre eles jamais conheceu o homem tal como é dado ao saber moderno. O “humanismo” do renascimento, os racionalismos dos clássicos podem realmente ter conferido um lugar privilegiado nos humanos na ordem do mundo, mas não puderam pensar o homem” (Foucault, 2000: 438).

É na modernidade “(...) quando o ser humano começa a existir no interior do seu organismo, na concha de sua cabeça, na armadura de seus membros e em meio a toda a nervura de sua fisiologia” (Foucault, 2000: 437), que se desenvolve a noção de corpo fisiológico humano, ou seja, “(...) à experiência do homem é dado um corpo que é o seu corpo – fragmento de espaço ambíguo cuja espacialidade própria e irreduzível se articula, contudo, com espaço das coisas” (*idem*, 2000: 433). Deste modo, a definição de corpo

entende que cada órgão corresponde a uma função específica e a um determinado impulso, por conseguinte, um modo de pensar que não se limitou à “(...) sua existência corporal” (*idem*, 2000: 438) fisiológica.

A ideia de corpo como o que permite a passagem entre heterogeneidades atravessam, sob certos aspectos, o pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). Assim, “(...) o problema não é ser isto ou aquilo no homem, mas antes o de um devir inumano, de um devir universal: não se tornar por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, as populações, as espécies que o habitam” (Deleuze & Guattari, 1997: 21). Deste modo e continuando com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), torna-se necessário aceitar que as microfissuras abertas nos corpos possam recriar territórios, possibilitando novos modos de existência e de convivência no campo individual e no âmbito colectivo. Por conseguinte, há um *outro* a considerar, o duplo exterior que se processou sobre o humano, multiplicando-o e direccionando-o a questionar as bases do pensamento que determinam a sua espécie.

De acordo com a tese de Jacques Derrida (2011), esse *outro*, o *outro* completamente *outro*, como alteridade absoluta, ou como esse que não pode ser delimitado como estando dentro ou fora, mas cuja aproximação pode tornar-se “(...) insuportável” (Derrida, 2011: 30). A perspectiva antropocêntrica revela-se um problema inerente ao humanismo, ou seja, a história, por exemplo, é referida como uma autobiografia do homem desde uma “(...) subjectividade antropocêntrica” (Derrida, 2011: 60). Neste sentido, o filósofo Jean Paul Sartre (1970) faz uma crítica a um humanismo<sup>18</sup> baseado em valores morais transcendentais, ou aquele, “(...) que torna o homem como meta e como valor

---

<sup>18</sup>Jean Paul Satre, escreve: “Podemos considerar uma teoria que toma o homem como meta e como valor superior [...] existe, porém, outro sentido para o humanismo [...] o homem está constantemente fora de si mesmo; projectando-se, e perdendo-se fora de si que ele faz com que o homem exista; por outro lado é compreendido objectivos transcendentais que ele pode existir; sendo o homem essa superação e não se apoderando dos objectos senão em relação a ela, ele se situa no âmago, no centro dessa superação [...] recordamos ao homem que não existe outro legislador a não ser ele próprio e que é no desamparo que ele decidirá sobre si mesmo; e [...] mostramos que não voltando-se para si mesmo, mas procurando sempre uma meta fora de si [...] que o homem se realizará precisamente como ser humano” (cf. Jean Paul Satre, *Existencialismo é um Humanismo*, 1970, Les Éditions Nagel, p. 18).

superior” (Sartre, 1970: 18). O filósofo aponta para o absurdo da (auto) valorização que o homem aplica a si:

“Tal humanismo é absurdo, pois só o cachorro ou o cavalo poderiam emitir um juízo de conjunto sobre o homem e declarar que o homem é admirável – o que eles não têm a mínima intenção de fazer, que eu saiba, pelo menos. Mas não podemos admitir que um homem possa julgar o homem (...) o culto da humanidade conduz a um humanismo fechado sobre si mesmo (...) e, temos de admiti-lo, ao fascismo” (Sartre, 1970: 18).

A valorização do homem, só poderia ser desenvolvida, segundo Sartre (1970), por um processo de alteridade, uma perspectiva não humana. Na determinação do que seria próprio do humano, tanto no pensamento ocidental, como no moderno, o animal foi precisamente o termo opositor do humano, como aquilo que definiria as fronteiras do humano. A produção do humano mediante as oposições “(...) homem/animal, humano/inumano” (Agamben, 2020: 57) foram denominadas como máquina antropológica por Giorgio Agamben (2020). O filósofo italiano mostra como a separação entre homem e animal se deu num primeiro momento a partir de incertezas, em vez de uma distinção clara e bem definida entre ambos.

A noção de homem está ligada a uma transcendência e conforme a genealogia proposta por Agamben (2020), haveria um movimento de aproximação e distanciamento em relação ao animal. Assim e pensado de diferentes formas por teólogos, filósofos, Agamben (2020) sublinha que “(...) talvez não só a teologia por teólogos e filósofos, mas também a política, a ética e a jurisprudência estão desdobradas e em suspenso na diferença entre o homem e o animal” (Agamben, 2020: 36).

A referência à cultura ocidental e a perspectiva humana do pensamento moderno, não deve ser universalizada para todas as culturas. Neste sentido, olhar para além da esquina “(...) é uma curiosidade desesperada querer saber que outros tipos de intelecto e de perspectiva poderia haver (...); o mundo tornou-se novamente «infinito» para nós, na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele encerre infinitas interpretações. Mais uma vez nos acomete o «grande temor» (Nietzsche, 2007: 278). O filósofo alemão refere também a incapacidade de o homem (ocidental) pensar através e além dos

limites do humano. Contudo "(...) na nossa cultura, o homem – tem sido sempre o resultado de uma divisão e, simultaneamente, de uma articulação do animal e do humano, em que um dos dois termos da operação era também o que estava em causa" (Agamben, 2020: 125). As relações entre os seres vivos passam por intensidades, por forças, alianças, contágios e afectos de modo que as fronteiras entre humano e animal já não poderiam ser rigorosamente definidas. Nesta concepção são indiscerníveis "(...) os afectos, [que] não são só da ordem do sentimento humano, mas da capacidade de afectar e ser afectado nessas relações, de efectuação de uma potência de matilha que subleva e faz vacilar o eu" (Deleuze & Guattari, 1997: 21).

Na perspectiva dos dois filósofos franceses, o não humano, o animal é qualificado em devir: "(...) O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real" (Deleuze & Guattari, 1997: 15). Além disso, "(...) um devir, é sempre uma multiplicidade, não podendo ser apropriado como um ser uno" (*idem*, 1997: 66). No entanto, "(...) a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos" (*idem*, 1997: 39).

Os devires que passam pelos corpos, são intensidades, que os atravessam (entre *dentro* e *fora*) são intensidades que os atravessam e motivam outras percepções. Neste sentido poderemos vislumbrar-se "(...) na zona de indeterminação na qual o fora não é senão a exclusão de um dentro e o dentro, por sua vez, apenas a inclusão de um fora" (Agamben, 2020: 57).

### 1.3 – A dicotomia loucura e animalidade

A temática da loucura e da animalidade, enquanto limite da condição humana, ocupa parte do *corpus* em análise.

No pensamento da cultura ocidental a relação do homem com a sua própria animalidade perdida ou recalcada, tem adquirido novas reflexões e interrogações em relação à condição “animalesca” (Tavares, 2013: 113) do ser humano. No entanto, é na redução do homem à animalidade que “(...) a loucura encontra ao mesmo tempo sua verdade e sua cura: quando o louco se torna animal, esta presença do animal no homem que constituía o escândalo da loucura desaparece: não que o animal se tenha calado, mas é que o homem aboliu” (Foucault, 1978: 171). Neste sentido, a percepção da loucura é enformada por ambiguidades e dicotomias, numa mistura de paixão, medo e fascínio que perturba todo o ser humano.

Em *animalescos* (2013a), Tavares parece ter retirado as suas personagens dum hospício. A cada página leitor vai percorrendo os corredores, deparando-se com uma “(...) multidão de loucos” (Tavares, 2013: 34), os insanos a andar de canto em canto como “(...) animais acoitados” (*idem*: 48) ou “(...) fechados em compartimentos como animais doentes” (*idem*: 62), encontrando-se com “(...) malucos autodidactas que ficaram malucos sem a ajuda de ninguém” (*idem*: 125).

São as vozes destas personagens loucas que se vão fazendo ouvir, no seu delírio e na sua loucura. Desta forma, o leitor é surpreendido por “(...) orquestras compostas unicamente por atrasados mentais, por malucos esquizofrénicos, maníacos, psicopatas, medicados ao ponto de a sua violência acabar por sair por um som fino do violino” (*idem*: 63). Sem o domínio da razão, todos estes seres animalescos aproximam-se do “grau zero<sup>19</sup>” (Foucault, 1978: 168) da espécie humana:

---

<sup>19</sup> Foucault sublinha: “A loucura, com tudo o que pode comportar de ferocidade animal, preserva o homem dos perigos da doença; ela o faz ascender a uma invulnerabilidade, semelhante àquela que a natureza, com sua previdência, forneceu aos animais. Curiosamente, a perturbação da razão restitui o louco à bondade imediata da natureza, pelos caminhos do retorno à animalidade” (cf. Michel Foucault, *História da Loucura na Idade Clássica*, Editora Perspectiva, 1978, p. 169-170).

“O animal no homem não funciona mais como um início do além; ele se tornou sua loucura, que não mantém relação alguma a não ser consigo mesma: sua loucura em estado natural. A animalidade que assola a loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano; mas não para entregá-lo a outros poderes, apenas para estabelecê-lo no grau zero de sua própria natureza” (Foucault, 1978: 168).

Na perspectiva de Michel Foucault (1978), a loucura é definida como uma perda da razão, que afiliada à animalidade é percebida como uma negatividade e uma ameaça à ordem natural que “(...) põe em perigo, por seu furor, a sabedoria positiva da natureza” (Foucault, 1978: 172). Não obstante, o animal coabita no louco, passando a conceber a sua própria essência.

Foucault (1978) identifica como figuras da loucura, a histeria (convulsões) e a hipocondria (alucinações) que, paulatinamente, são compreendidas como duas variantes de uma e única doença, com “(...) uma alteração na natureza, na origem e em todo o primeiro trajecto dos espíritos animais” (Foucault, 1978: 309).

Em *animalescos* (2013a) encontramos cérebros apreendidos pela histeria, conduzidos ao mundo da loucura e da desumanização, guiados pela libertação do seu espírito animal. Com efeito, os corpos estão em movimento e dissolução, porquanto os órgãos se dissolvem, tornando indiscernível a fronteira que separa o homem do animal.

Na percepção da “escritura-leitura” do texto de Tavares, o leitor é atropelado por homens que “(...) avançam em grupo como se fossem uma manada, envolvidos na sua animalidade até ao focinho, ali vai a manada de homens a fugir não sabe de quê” (Tavares, 2013: 37). Entretanto, os loucos e os insanos eram condenados ao internamento: o insano era internado por desvio e subversão das leis morais e éticas e o louco, que estava possuído pelo espírito animal, sofria uma perda total da racionalidade humana.

Note-se que a loucura não implica apenas a exclusão do corpo, mas convoca a uma “(...) desqualificação do discurso” (Providello & Yasui, 2013: 1515). Neste sentido, criaram-se “(...) estabelecimentos para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas e que são também uma ameaça à comunidade, embora de maneira não-intencional” (Goffman, 1961: 16). Ao longo da Idade Clássica a loucura converteu-se em linguagem fechada, internada pela sociedade em hospitais gerais e ligada à desrazão. Se

observarmos a história da loucura, denotamos que a partir de meados do século XVII, o mundo da loucura adquiriu a conotação de exclusão e alienação da verdade do homem:

“Criam-se (e isto em toda a Europa) estabelecimentos para internação que não são simplesmente destinados a receber os loucos, mas toda uma série de indivíduos bastante diferentes uns dos outros, pelo menos segundo nossos critérios de percepção: encerram-se os inválidos pobres, os velhos na miséria, os mendigos, os desempregados opiniáticos, os portadores de doenças venéreas, libertinos de toda a espécie, pessoas a quem a família ou o poder real querem evitar um castigo público, pais de família dissipadores, eclesiásticos em infração, em resumo, todos aqueles que, em relação à ordem da razão, da moral e da sociedade, dão mostras de alteração” (Foucault, 1978: 78).

No “(...) hospício educado, a avançar com esta pesquisa” (Tavares, 2013: 74), acolhia-se o insano a partir da incapacidade que a sociedade tinha de contê-lo ou de manter razoável. Os insanos eram excluídos, não propriamente pela doença, mas devido à sua incapacidade de responder adequadamente às responsabilidades sociais e econômicas.

O internamento e confinamento dos insanos provocava uma reestruturação do espaço social, que compreendia, funções de silenciamento e afastamento da loucura no meio social. Os insanos eram ocultados da sociedade, com o intuito de evitar o escândalo e a propagação da imoralidade e os loucos eram expostos ao público como personagens insólitas, durante espectáculos de entretenimento. Assim, a loucura era “(...) erguida em espectáculo acima do silêncio, dos asilos, (...) para alegria geral e escândalo público. Neste sentido, o desatino se ocultava[-]se na descrição das casas de internamento, mas a loucura continua a estar presente no teatro do mundo, “(...) com mais brilho do que nunca” (Foucault, 1978: 164). Desta forma, a loucura permanecia em estado livre, fazia parte do cenário e da linguagem comum, havendo grande tolerância e aceitação social ante a loucura. Associada à criação, a loucura,

“de certa forma aparentada da arte, [pois] ambas seguem sob um domínio comum que é o Fora, a desrazão, e que subentende a experiência trágica da loucura: partem da dimensão que é o não pensável, o caos, a ruína, o transgressor da racionalidade, a ininteligibilidade da natureza, o exterior do homem (...). E

esse domínio, ao longo do tempo, tornou-se constitutivo da loucura e da arte”  
(Providello & Yasui, 2013: 1522).

No fundo, a loucura confrontava o homem com o seu abismo de decadência em resultado do que a rendição à animalidade, apresentada “(...) não mais como um monstro no fundo de si mesmo, mas animal de estranhos mecanismos, bestialidades da qual o homem, há muito, está abolido” (Foucault, 1978: 165).

Cada cultura formará da doença uma imagem e “(...) no louco encontraram a posição certa entre a medicação e o mundo” (Tavares, 2013: 62), cujo perfil é delineado pelo conjunto das virtualidades que ela negligencie ou reprima, ou seja, “(...) a doença só tem realidade e valor de doença no interior de uma cultura que reconhece como tal” (Foucault, 1978: 49).

Sublinhe-se, como diferença, que existem culturas na qual condutas agressivas são valorizadas em detrimento das intelectuais, como por exemplo, em sociedades indígenas militares dos índios Crow<sup>20</sup>: “(...) nesta forma de cultura que só oferece possibilidade e valoriza apenas as condutas agressivas, suas virtudes intelectuais levavam-no a ser encarado como um irresponsável, um incompetente e finalmente um doente” (*idem*, 1978: 50).

Na nomenclatura tradicional da patologia mental “(...) chamam-se monomanias a estes delírios restritos. O monomaníaco é um doente cuja consciência é perfeitamente sã, salvo num aspecto; apresenta apenas uma tara nitidamente localizada (...), mas todos os seus actos são de uma correcção rigorosa” (Durkheim, 1973: 28).

Reflexões de sociólogos e psicólogos explanam a ideia do doente como um desviado, segundo o qual “(...) a base da vida mental é a mesma no monomaníaco e no homem são de espírito; simplesmente, no primeiro, há um estado psíquico determinado que se destaca desta base comum adquirindo um relevo excepcional” (*idem*, 1973: 28) e que procuram a origem do enfermo no anormal, mas são antes de tudo, uma projecção cultural.

---

<sup>20</sup>Mischa Titiev sublinha: “A sociedade dos índios Crow estava dividida entre os Lumpwoods e as Raposas (...). Cada uma era dirigida por oficiais eleitos, que eram guerreiros notáveis, e todas as primaveras os chefes convidavam cerca de uma dúzia de jovens bem dotados para se juntarem à sua organização” (cf. Mischa Titiev, *Introdução à Antropologia Cultural*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 259).

O que ambos têm em comum o facto de que a doença é encarada sob um aspecto ao mesmo tempo negativo e virtual; negativa pela associação de um padrão e virtual pela definição das possibilidades de conteúdo.

Entenda-se, no entanto, que a “(...) nossa sociedade não quer reconhecer-se no doente que ela persegue ou que encerra; no instante mesmo em que ela diagnostica a doença, exclui o doente” (Foucault, 1978: 51).

A delimitação do que possa ser a loucura tem, dentro da comunidade uma dupla função, social e religiosa. Nas sociedades não alfabetizadas como, por exemplo, nas sociedades xamânicas, o xamã<sup>21</sup>, o médico feiticeiro, era considerado o canal de comunicação com o sagrado e “(...) meio louco (...)” (Hoebel & Frost, 1976: 372) na interpretação da civilização letrada. A loucura é o lado desviado e não compreendido pela ordem, aquela que faz com que o homem venha a ser o instrumento da sabedoria; contudo, “(...) um homem prestes a tornar-se adivinho é uma grande causa de distúrbios. Seria, então, falso dizer que as condutas características do xamã são virtualidades reconhecidas e validadas (...), qualificadas, ao contrário, como hipocondria ou histeria entre os Europeus” (Foucault, 1978: 51). O cristianismo clássico repudiava os insanos pelos seus pecados imorais, concedia ao louco o perdão, reconhecendo na loucura, os “(...) confins inferiores da humanidade” (Foucault, 1978) em que o homem é ainda solidário e desintegrado da natureza. Assim, para os padres, sacerdotes da igreja, a loucura representa “(...) nessa região obscura, nos confins inferiores da humanidade, lá onde o homem se articula com a natureza e onde ele é ao mesmo tempo degradação última e absoluta inocência” (Foucault, 1978: 176). Esta brandura divina encontra-se representada no fragmento de *animalescos* (2013a) que narra a profecia de um “(...) Cristo dos animais (...)” (Tavares, 2013:

---

<sup>21</sup>E. Adamson Hoebel e Everett L. Frost sublinham: “(...) palavra xamã [...] sinónimos “curandeirismo” (geralmente aplicados aos índios americanos), “médico feiticeiro” (“Witch doctor” em inglês, geralmente aplicado aos feiticeiros de África e Melanésia [...] a sugestionabilidade e um grau maior ou menor de instabilidade emocional são características essenciais do feiticeiro que alcança poder por experiência mística. Ele ou ela deve ser capaz de alucinações. As pessoas que não respondem com visões e alucinações à sugestão cultural de que estas preparem o caminho para o poder não serão bem-sucedidas, se forem xamãs” (cf. Hoebel e Frost, *Antropologia Cultural e Social*, Editora Cultrix, 1976, p.372-373).

66). Antecipando a desumanização do homem, este Cristo, procura recompor a sua animalidade, ensinando-o a viver de acordo com a sua natureza primitiva:

“(…) é isto que o Cristo dos animais quer, humanos de quatro patas que estejam contentes, uma tribo de cem mil homens a quatro patas que se fascinem com os ponteiros dos relógios tal como os seus ancestrais se fascinavam com totens ou com a trovoada, ter tanto medo de um relógio como de um relâmpago, ficar tão maravilhado com o funcionamento de duas roldanas como com a luz que vem do raio na tempestade” (Tavares, 2013: 66).

Efectivamente, tal como os terapeutas da idade clássica, o narrador do *corpus* em análise apresenta a loucura<sup>22</sup> representada no palco da vida e o retrocesso enigmático da humanidade. Simultaneamente à exposição da imagem inquietante e avassaladora da possível experiência da loucura e animalidade, o homem toma consciência da fragilidade da sua condição humana<sup>23</sup>. A animalidade constituía o não ser do homem e os limites da sua natureza humana, o afastamento da sua existência natural e a perda do contacto com a vida imediata do animal, percurso que abre caminho aos perigos da loucura. Contudo, é escapando à animalidade, pelo acordar da civilização e na cultura, que o homem se expõe à loucura e participa numa máquina social “(…) que espera de cada um dos seus membros

---

<sup>22</sup> Vicent Calais & Stanislas Deprez referem: “(…) aux Temps Modernes, la folie manifestait l’altérité d’un sujet aliéné mais essentiellement raisonnable et libre, et procédait d’une capacité à différencier des discours”(cf. Vicent Calais & Stanislas Deprez, *Le corps des transhumains*, Eres, p. 25).

<sup>23</sup> Hannah Arendt diz-nos: “(…) condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual entram em contacto torna-se imediatamente uma condição da sua existência. O mundo no qual transcorre a *vita activa* consiste em coisas produzidas pelas actividades humanas [...] as coisas que devem a sua existência exclusivamente aos homens também condicionam os seus autores humanos. Além das condições nas quais a vida é dada ao homem na Terra e, até certo ponto, a partir delas, os homens criam constantemente as suas próprias condições que, a despeito da sua variabilidade e sua origem humana, possuem a mesma força condicionante das coisas naturais. O que quer toque a vida humano ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o carácter de condição da existência humana” (cf. Hannah Arendt, *A Condição Humana*, Relógio D’Água, 2001, p. 21-22).

um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas elas tendentes a «normalizar» os seus membros, a fazê-los «comportarem-se», a abolir a acção espontânea ou reacção inusitada” (Arendt, 2001: 55).

O rosto da loucura no contexto da hipermodernidade é delineado em torno das relações entre homem, animal e técnica. Na narrativa tavariana ela deriva da reacção do homem moderno a um desencanto relativamente ao mundo, impulsionando a substituição da mitologia pela tecnologia e dos animais pelas máquinas:

“(…) novas mitologias, centauros, substituídos por motores a funcionar sem qualquer sentido como os animais que não percebemos como fazem os filhos?, também estas máquinas assombram os agricultores, fizeram uma linha de fuga, um traço que vai da sua casa até ao fim do mundo, e por onde podem eles fugir sem se perderem?, uma linha recta de fuga, foi o que fizeram as melhores famílias, as mais letradas, as que sabem fazer traços; as outras fizeram linhas curvas, elípticas, linhas suicidas, linhas onde se foge saltando, mas ninguém foge saltando” (Tavares, 2013: 30).

A loucura que aqui se observa em muitas figuras *animalescas* do *corpus* em análise surge associada a um compósito entre o homem e a natureza, sobre o qual se realiza um poderoso domínio ancorado na técnica e no metal.

Se todos lutamos pela sobrevivência, todos estamos a lutar por uma “(…) questão animalesca” (Tavares, 2013: 41) do território, todos vivemos em uma queda constante e “(…) todos caem à mesma velocidade” (*idem*: 11). Na sequência desta queda, o homem mergulha na loucura e na maldade, não obstante, esta maldade é mais rápida e avassaladora do que a bondade:

“(…) Um deus que descenda, que caia lentamente (no tempo em que ainda não havia para-quadras). Não se trata de cair, os deuses nunca caem, trata-se de descer. A bondade desce do céu, como se entre o solo sujo e a limpeza das alturas existissem umas belas escadas; enquanto a maldade cai do céu, como a bomba e a pedra, e o diabo também em pouco segundos está cá em baixo” (Tavares, 2013: 59).

Na (des)construção da identidade do homem, a um estado primário, em nome da maldade e do insano em *animalescos* (2013a) é reconstituída uma violenta e inóspita definição da loucura como inelutável à condição humana.

Na perspectiva de Michel Foucault (1978) toda a percepção da loucura adquiriu um sentido diferente da dos séculos passados:

“(...) a metamorfose animal não é mais o signo visível dos poderes infernais, nem o resultado de uma alquimia diabólica do desatino. O animal no homem não funciona mais como um indício do além, ele tornou-se a sua loucura não mantendo relação alguma a não ser consigo mesma no qual “a sua loucura despoja o homem do que nele pode haver de humano” (Foucault, 1978: 168).

A loucura é a representação de uma sociedade irracional, mas também a possibilidade de o homem alcançar mais de perto a sua essência mais autêntica, natural e instintiva (animal) na medida em que se liberta das opressões e imposições do seu meio social, permitindo a aceitação do seu «eu»:

“(...) um animal louco é capaz de se pôr a morder e certos maluquinhos do hospício fazem o mesmo e portanto isto é assim: os animais copiam os homens malucos, depois os homens malucos, depois os homens saudáveis entram no zoológico e copiam os gestos dos animais que copiaram os gestos das pessoas malucas e tudo, no fim, fica a quatro patas, os humanos mordem-se uns aos outros” (Tavares, 2013: 115).

O excerto de *animalescos* (2013a) acima transcrito permite analisar a exposição da realidade do “(...) corpo sem órgãos (...)” (Deleuze & Guattari, 1996: 09) pela experiência da loucura que domina os homens: “(...) não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: é isto de corpo são órgãos, mas já se está sobre ele - arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante no deserto e nômade da estepe” (Deleuze & Guattari, 1996: 10). No entanto “(...) é sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos, que amamos” (*idem*: 11).

Na narrativa tavariana, por um lado, o humano é exposto em toda a sua vulnerabilidade, procedendo a uma dolente indagação do psíquico animal do homem e dos limites da sua condição humana. Por outro, o leitor é assombrado por uma renovada percepção da animalidade, baseada numa aproximação entre as duas espécies: “(...) e ei-lo a receber da parte fisiológica baixa o melhor dos apoios, as mãozinhas, por exemplo, que são iguais às dos primatas” (Tavares, 2013: 35). Por conseguinte, passa-se da humanização do animal à bestialização do homem e (...)” estás bem onde estás e isso é deixar de ser humano, é passar a ser animal de quatro patas que estejam contentes, uma tribo de cem mil homens a quatro patas que se fascinam com os ponteiros dos relógios tal como os seus ancestrais se fascinavam com totens ou com a trovoadas” (Tavares, 2013: 66).

Outros questionamentos se tornam necessários; não os da consciência da loucura e o seu rito de segregação, mas os da consciência da loucura que enuncia o louco e põe a descoberto a loucura.

Centre-se a atenção em formas mórbidas da loucura e são encontradas apenas indícios de deformações da vida moral:

“(...) o profissional da moral faz primeiro um traço na vertical, invisível, mas, claro, sem deixar coisa real ou vestígio mas que ninguém esquece, e depois desse traço no mesmo ar, no mesmo céu baixo que está à frente do nariz – tudo é céu quando se é crente, desde a erva até às nuvens, até ao fundo do cimo, até ao fundo do alto, tudo é céu” (Tavares, 2013: 101).

A própria noção de doença alterou-se, passando de uma significação patológica para um valor puramente crítico. Os médicos e os sábios interrogaram o espaço natural que a loucura ocupa, as perturbações do corpo, da alma, e os fenómenos da natureza que dizem respeito à natureza da razão e à irracionalidade. Na perspectiva de Foucault, “(...) através de um efeito distante e derivado do internamento sobre a reflexão” (Foucault, 1978: 197), a loucura retirou sua presença visível, deixando vazio o seu lugar e invisíveis as suas manifestações.

Em toda a imagem da loucura há um despropósito, ou seja, “(...) a sabedoria da natureza é tão profunda que ela consegue servir-se da loucura como um outro caminho da razão; torna-a o atalho da sabedoria” (*idem, ibidem*). Continuando com a tese de Fou-

cault (1978), sublinhe-se que as manifestações egoístas como a loucura do amor, os desvaneios da ambição e a ansiedade para aquisição de riqueza, invadem “(...) na grande sabedoria de uma ordem que ultrapassa os indivíduos” (*idem*, 1978: 198). Neste sentido, nas entrelinhas da loucura oculta-se uma profunda sabedoria colectiva dominante: sendo “(...) a loucura dos homens da mesma natureza, ajustam-se tão facilmente num conjunto que serviram para construir os mais fortes elos da sociedade humana: disso é prova esse desejo de imortalidade, essa falsa glória e muitos outros princípios sobre os quais marcha tudo que se faz no mundo” (*idem, ibidem*). Com efeito, os dementes, os loucos, os maníacos, os violentos podem ser logo reconhecidos:

“(...) o maluco faz cruces num rosto e consegue descobrir dezenas de cruces e é esse o seu ofício, que diante da foto de alguém quer diante do mundo: encontrar cruces em todo o lado, o mundo é feito de cruces de cristo, os edifícios, o solo, mesmo os seres humanos, são cruces de cristo que estão ali escondidas a suportar todos os esqueletos e todos os edificios e todos os objectos” (Tavares, 2013: 125-126).

Na sequência narrativa transcrita ressalve-se o extasiado e o delírio: “(...) na loucura, a fechadura não é destruída, apenas mudada; a velha chave já não consegue abrir; mas ela poderia ser aberta por uma chave idealizada de modo diferente” (Wittgenstein, 2020: 73). Finalizando o presente capítulo, sublinhe-se, por um lado, a loucura como representação de uma sociedade irracional e, por outro, a possibilidade de o homem alcançar na loucura a sua primitiva identidade.

#### 1.4 – A queda na era da técnica

O advento triunfal da civilização maquinista e a ideia do metal como princípio moral conduziu o homem à inseparável união com a máquina, aproximando-o cada vez mais do binómio homem-máquina. A mecânica depende do conhecimento, depende do modo atuante de determinadas forças que, por sua vez, implica uma cadeia necessária de dependências estruturais que são ambicionadas pela possível unificação. Com efeito, detentora de dinâmica e de eficiência extensiva a vários domínios da sua intervenção, a máquina torna-se indispensável na esfera do labor humano, o labor que, segundo a tese de Hannah Arendt (2001), teria uma ligação mais ou menos directa ao alimento: “(...) o que o labor produz destina-se a alimentar quase imediatamente o processo de vida humana, e este consumo, regenerando o processo vital, produz – ou antes, reproduz – a nova «força de trabalho» de que o corpo necessita para o seu posterior” (Arendt, 2001: 124). Esta fase tecnicista perpetuamente uniformizada produz a fisionomia da cultura e, por conseguinte, “(...) nasce sob o signo da vontade e constitui-se como imperativo de um progresso que oposto ao mundo natural instaura um projecto de formas inertes e destituídas de vida” (Spengler, 1993: 13). A aproximação do corpo humano com “(...) a dureza do metal, da máquina” (Tavares, 2019: 103), remete para a realidade da vida moderna, em “(...)relação tão íntima entre os humanos e a tecnologia que se torna difícil dizer onde começamos e onde as máquinas começaram” (Kunzru, 2000: 22). Este fenómeno contemporâneo conduz aos sintomas mais “(...) petrificantes da decadência do espírito” (Spengler, 1993: 13). Ao constituir-se como essencial e necessária nas sociedades é programada sem aceitar lapsos, substituindo artificialmente os recursos naturais pelos de consumo. O progresso tecnológico, a fluidez e a dependência do homem pela máquina, condu-lo a um progresso programado, materialista e a uma conseqüente desumanização da sociedade.

Na perspectiva de Michel Foucault (2000), o homem é dominado pelo labor<sup>24</sup>, pela vida e pela linguagem.

---

<sup>24</sup> Há uma diferente ligação entre labor, trabalho e natureza, como refere Gonçalo M. Tavares: “O labor do homem fará quase parte da Natureza para logo a seguir o desenvolver (...) o trabalho terá por efeito uma coisa, concreta, com volume, que resiste, dura; enquanto o labor não produz coisas materiais,

O trinómio – labor, vida e linguagem – marca a contemporaneidade, sobretudo na tecnicização contemporânea e na relação homem máquina, na medida em que “(...) ele próprio, desde que pensa, só se desvela a seus próprios olhos sob a forma de um ser que, numa espessura subjacente, numa irreduzível anterioridade, é já um ser vivo, um instrumento de produção, um veículo para as palavras que lhe preexistem” (Foucault, 2000: 431).

Foucault (2000) anuncia a possibilidade da morte do homem e a sua substituição por algo desconhecido, provavelmente maquínico (imortal):

“A finitude do homem se anuncia – e de uma forma imperiosa (...) a evolução da espécie não está concluída; as formas da produção e do trabalho não cessam de modificar-se e, talvez um dia, o homem não encontre mais no seu labor o princípio de sua alienação, nem das suas necessidades a constante evocação de seus limites” (Foucault, 2000: 432).

O *corpus* em análise remete ao homem idealizado na contemporaneidade como sendo uma máquina produtiva e previsível, processo que constituirá a decadência da sua organicidade humana: “(...) a queda substitui deus nos pormenores, eis que a queda nivela, meu querido, como estás pesado, só o peso interessa, o que tem peso cai mais rápido, o leve atrasa-se, cai, mas tarde demais” (Tavares, 2013: 12). Desta forma, a queda ultrapassa o sentido da gravidade e está relacionada com o lado obscuro da humanidade, deixando de ser algo consciente, controlável e transforma um corpo com determinadas qualidades ou competências num simples organismo em queda:

“(...) sedentário na forma que caio, preguiçoso na forma como caio. Tiremos-te a excitação (...) vão conseguir ao fim de dois anos que me mantenha em pé sozinho, um regresso à infância, mas pela porta grande, pela destruição do organismo, voltar atrás com mais peso, com mais corpo com mais ideias” (Tavares, 2013: 19).

---

produz, se assim se pode dizer, a sobrevivência biológica” (cf. Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Relógio D'Água Editores, 2019, p. 165).

A valorização da técnica é uma das possibilidades de leitura em *animalescos* (2013a), que reenvia o leitor à consciência e alienação da sociedade contemporânea, denunciando “(...) a anulação – na qual o homem é posto sem o saber pela técnica” (Heidegger, 2014: 09) e acaba por dispensar o movimento, o corpo: “(...) vai dispensando um conjunto de decisões musculares, essenciais no humano” (Tavares, 2019: 99).

Numa perspectiva cronológica, “(...) a técnica é tão antiga quanto a vida que se movimenta livremente no espaço” (Sprengler, 1973: 435). Neste mesmo século, o homem primitivo era considerado “(...) como uma espécie de cordeiro pacífico e virtuoso. (...) Quanto à técnica, era omitida, quando muito, confrontada com valores morais, era considerada indigna de qualquer atenção” (Sprengler, 1991: 35). De acordo com o historiador, após a era Napoleónica, a técnica mecânica desenvolveu-se em largas dimensões com o aparecimento das cidades industriais, com desenvolvimento dos meios de transporte e com os meios de comunicação, a questão da técnica ganhou importante relevo (cf. Sprengler, 1991). Máquinas solicitam metal e, “(...) apesar de a paisagem clássica ainda existir (no campo) e ainda podermos ver, na cidade, no meio da paisagem metálica, homens e alguns animais domésticos, coisas *moles*, portanto -, enquanto o mundo duro que não se dobra facilmente, aí está ganhando terreno” (Tavares, 2019: 102).

Na narrativa tavariana, a técnica remete a ideia de progresso, não encontrada na natureza: “(...) a técnica visa uma ideia de progresso de que a natureza visivelmente carece, não fosse ela atávica” (Meneses, 2014: 07). Esta interpretação é encontrada como por exemplo, no momento narrativo em que se refere um velho barbudo que dispara balas de sua espingarda contra a terra, trabalhando deste modo o solo e acreditando que a colheita será melhor:

“(...) as balas são disparadas contra o solo, violentamente, e acredita-se que assim a colheita será melhor: as árvores, os frutos os cereais crescerão com estas sementes metálicas, sementes atiradas a grande velocidade contra o solo e a questão está mesmo na velocidade: é a velocidade violenta da bala que entra no solo transmite uma energia que mais nenhum gesto manso pode alguma vez conseguir e a terra sofre contágio” (Tavares, 2013: 45).

Novos músculos na terra se fazem sentir, os do metal; a terra deveria ser melhorada, ideia nascida do “(...) desejo de que a carne se afaste da natureza e se aproxime do artificial, que se esqueça as rugosidades dos rebentos das árvores e fique parecida com o aço que as rodeia” (Tavares, 2019: 100). Depois de se perceber que único caminho lúcido a fazer é junto ao chão, a rastejar como os bichos, as personagens pedem para cair: “(...) já que aqui chegámos queríamos pelo menos poder cair, é isso que pedimos, levantamos o braço como se estivéssemos num restaurante de perversos e pudéssemos pedir uma queda como quem pede água, uma queda!” (Tavares, 2013: 118).

Na *era da* técnica, o homem torna-se permeável à realidade maquinal cujas acções não controla e entra em inércia, também corpórea na medida em que “(...) sem excitação ou desejo nenhuma queda existira no mundo” (Tavares, 2013: 96).

Os homens deverão funcionar sem falhas e com desejos orientados para a utilidade, ao contrário do homem da pré-história, que obedeciam a leis biológicas que não escolhiam: “(...) os homens da pré-história não faziam bailes, pelo contrário, estavam sempre apressados, não andavam à roda como os malucos que dançam, que dançar é também isso: não ter pressa, não ter medo, os animais não dançam e os homens primitivos não dançavam” (Tavares, 2013: 37).

Na perspectiva de Pedro Meneses (2014) “(...) o movimento é essencial para o homem fazer um mundo de acordo com o seu desejo. Dançar, exercer movimentos inúteis, pelo contrário, são ofensas à comunidade e obstáculos às suas expectativas de progresso” (Meneses, 2014: 04). Também os sentidos são associáveis a “(...) uma linha recta de fuga, (...) foi o que fizeram as melhores famílias, as mais letradas, as que sabem fazer os traços; as outras fizeram linhas curvas, elípticas, linhas suicidas, linhas onde se fuge saltando, mas ninguém fuge saltando” (Tavares, 2013: 30).

Tal como se poderá verificar acima nesta investigação, esta é, em certo sentido a concepção desenvolvida por Gilles Deleuze (1998) que refere: “(...) somos todos feitos de linhas” (...) (Deleuze, 1998: 101). Uma primeira linha que constituiu a humanidade é de segmentaridade dura: “(...) a família, a profissão, o trabalho, as férias, a família e depois a escola, o exército, a fábrica e a reforma. Assim todas as espécies de segmentos bem determinados em todas as espécies de direcções, que nos recortam em todos os sentidos, ou seja, pacotes de linhas segmentarizadas” (*idem, ibidem*).

No presente contexto, “(...) somos portadores de linhas de segmentaridade bem mais flexíveis e de certa maneira moleculares. Não são mais íntimas ou pessoais, elas atravessam tanto as sociedades, como os grupos e os indivíduos” (*idem, ibidem*). Contudo, estas linhas traçam pequenas modificações, fazem desvios, desenham quedas ou impulsos.

As profissões são conceptualizadas por Deleuze (1998) como segmentos duros, mas existe uma terceira linha de conexões: algo nos “(...) leva através dos segmentos, mas também através dos limiares, em direcção de um destino desconhecido, não previsível, não pré-existente. Esta linha é simples, abstracta, e, entretanto, é a mais complexa de todas e a mais tortuosa (...) é a linha de fuga e de maior declive” (*idem, ibidem*).

Considerando a natureza do humano e dos maquinismos, sublinhe-se que os segmentos dependem de diversas máquinas binárias<sup>25</sup>: as máquinas binárias de classes sociais, de géneros, (feminino / masculino), de idades (criança / adulto), de raça (branco / negro), de sectores (público / privado), de subjectivações, (dentro de casa / fora de casa). São “(...) as máquinas que dormem no celeiro, ocuparam o lugar do feno e dos cavalos, e não podes fazer barulho para não assustar esses monstros” (Tavares, 2013: 30).

Complexos quando juntos ou afastados uns dos outros, “(...) afrontam-se e cortam a nós próprios” (Deleuze, 1998: 105). Com efeito, a técnica tornou-se em certa medida soberana na experiência primária humana, converteu-se em uma ciência inicial da qual os seus portadores têm nítida consciência, discernindo o pensamento da sensação:

“(...) a técnica veio invadir o que estava há muito equilibrado e por isso não pode querer que não a comam alguns dos seus objectos, porque a manada antiga dos humanos vê a natureza como o banquete disponível: certas ervas são umas para comer outras não, todos os animais são no limite para o dente da manada humana e nada está no mundo colocado pelos deuses que não pertença a este banquete tão antigo e foi neste mundo que por azar entrou o helicóptero e por isso está a ser devorado” (Tavares, 2013: 39).

---

<sup>25</sup> Gilles Deleuze & Claire Parnet sublinham: “(...) máquina binária ou princípio de dicotomia, com ramificações que repartem e se reproduzem perpetuamente, seus pontos de arborescência; é o eixo de rotação, que organiza as coisas em círculo, e os círculos em torno do centro; ela é estrutura, sistema de pontos e de posições que enquadram todo o possível, sistema hierárquico ou transmissão de comandos” (cf. Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Diálogos*, Editora Escuta, 1998, p.21).

No fragmento transcrito acima, por um lado, é notório o papel invasivo da técnica<sup>26</sup> na existência terrestre e toda a realidade vivida é estruturada pela mesma.

Por outro, o otimismo cultural reivindica a salvação e a liberação das massas, promovendo a técnica em todas as suas conquistas.

Na perspectiva de Martin Heidegger (2002), a experiência do relacionamento com a essência da técnica não é realizável enquanto for concebida apenas pelo que é técnico:

“(...) nunca faremos a experiência de nosso relacionamento com a essência técnica enquanto concebermos e lidarmos apenas com o que é técnico, enquanto a ele nos moldarmos ou dele afastarmos. Ficaremos sempre presos, sem liberdade à técnica tanto na sua afirmação como na sua negação apaixonada” (Heidegger, 2002: 11).

Considere-se que a técnica não é meramente um meio; é muito além de um simples meio de actividade humana; é um modo de desabrigar. Com efeito, “(...) é uma forma de descobrimento” (Heidegger, 2002: 17), um descobrimento imperante na técnica moderna que é um desafio que se estabelece também na natureza, “(...) pois é no descobrimento que se funda toda a pro-dução” (*idem, ibidem*) e a experiência de fornecer energia susceptível de ser extraída ou armazenada:

“(...) duas funções do solo: não deixar cair e permitir que sobre ele algo cresça, e assim os homens e também os animais nas suas diferentes fases: no início exigimos ao solo que seja plataforma onde pousamos os pés para crescer, mas depois crescemos e, em pouco tempo, já queremos fugir e não subir e depois já só queremos não cair, exigimos ao solo que não nos deixe cair, que pelo menos isso, que por favor isso, que rezo ao deus que quiserem para isso, que o solo não te deixe cair e já é bom” (Tavares, 2013: 103).

---

<sup>26</sup> A palavra técnica é proveniente do grego, (τεχνική). Martin Heidegger em relação à significação da palavra técnica sublinha: “Devemos considerar duas coisas com relação ao sentido desta palavra. De um lado, técnica não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes. A técnica pertence à pro-dução, é, portanto, algo poético. De outro lado, o que vale considerar ainda a propósito da palavra técnica é de maior peso. Técnica ocorre, desde cedo até o tempo de Platão, juntamente com a palavra ciência. Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo” (cf. Martin Heidegger, *Ensaio e Conferência*, 2002, Editora Vozes, p. 17).

Ressalve-se, neste fragmento, que desafiar das energias naturais é extrair em duplo sentido (crescimento e queda). Deste modo, mesmo correndo “(...) o risco de ameaçar o processo vital natural, expomos a Terra a forças universais e cósmicas alheias ao reino da natureza” (Arendt, 2001: 326). Contudo, o “(...) homem produto semiacabado, tem as suas manhas, que resistem ao tratamento complementar, quer este deva conduzir ao homem de cultura, ao sobre-homem (...) ou ao Homem Novo (...); grita-se em todas as esquinas: O homem chegou ao ponto de tratar a humanidade como uma matéria-prima” (Sloterdijk, 2018: 390).

Dominar a técnica moderna tem um carácter de desafio, que acontece pelo facto de a energia oculta na natureza ser explorada, do explorado ser transformado, do transformado ser armazenado, do armazenado ser novamente distribuído e “(...) a ancestral incompatibilidade entre o inorgânico desapareceu. Convivemos familiarmente com o que é doutra natureza e que vai deixando de ser estranho” (Meneses, 2014: 07). Assim, explorar, transformar, armazenar e distribuir são modos de descobrir, uma descoberta para si mesmo, os seus próprios e múltiplos caminhos engrenados, porque os dirige.

A essência da técnica moderna e a ambiguidade fundamental que apresenta revela um extremo perigo para o homem, mas “(...) onde há perigo cresce também a salvação e poeticamente habita o homem sobre a terra” (Heidegger, 2002: 37).

Neste sentido, aquilo “(...) que o salva leva o homem a perceber e a encontrar na mais alta dignidade de sua essência. Uma dignidade, que está em proteger e guardar, nesta terra, o des-encobrimento e, com ele, já cada vez, antes, o encobrimento” (*idem*, 2002: 34).

A narrativa tavariana busca na linguagem inumana “(...) uma linguagem que não a sua – mais instintiva e menos controlada” (Meneses, 2014: 10), um modo de reflexão da imposição sob a égide da força de que “(...) cada traço humano se transformará em coisa concreta; já que os homens querem tão fortes que fiquem com mais medo do quadrado no chão do que o inimigo que lhe aponta uma arma” (Tavares, 2013: 51).

A história, a metáfora, a linguagem e a atrocidade permitem, por um lado, a construção do efeito de estranhamento. Por outro lado, o mundo natural indica a possibilidade de reorientação do pensamento. A fuga para a floresta é um reaprender a ser humano:

“(...) estás na floresta e conduzes, uma coisa móvel, sem motor, a quem dizes: agora esquerda e depois direita; essa incapacidade de a floresta deixar que avances em linha recta, és obrigado ao desvio, o desvio torna-se norma, dizes belos nomes tentando com isso ganhar orientação, encantar os arbustos que são iguais entre si, torna-los diferentes pelo que dizes; mas belos nomes em voz alta não substituem o sentido de orientação ou a bússola, é preciso arriscar” (Tavares, 2013: 95).

A floresta representa o afastamento da ordem do mundo, o desvio é norma, uma fuga perante a ameaça técnica do mundo dominada pelo homem.

O *corpus* em análise representa formas de existência produzidas na cidade e pelos meios de punição actuantes neste espaço de interacção social:

“(...) as cidades são amaldiçoadas por quem não tem canhões nem armas automáticas, posso disparar para o ar mas não mato o ar mas sim um ponto minúsculo do ar da cidade, enquanto com as pragas escritas em papel e queimadas ao ar livre posso mandar os insultos, as calúnias, as ameaças para um ponto que não é concreto, para um ponto que não é ponto, mas espaço, enviar ameaças não para um local da geografia, mas para um movimento e só assim a ameaça avança e ocupa espaço e é forte” (Tavares, 2013: 109).

Um espaço de controlo e normalização do ser humano e de “(...) desejos, desejos: eis a base da cidade; a inteligência é segunda parte, é a matéria do corpo que possibilita ao homem materializar os desejos” (Tavares, 2019: 160). Na actualidade importa mais a competência técnica<sup>27</sup> do que as virtudes humanas clássicas tais como a inteligência, a sensatez, paciência:

“Os homens dos tempos modernos acrescentaram ao experimentalismo ascético dos antigos o experimentalismo técnico e artístico, e por fim o político. A tarefa que se deram, com toda a seriedade, foi a de reescrever o texto da *con-*

---

<sup>27</sup> Robert Musil refere: “O mundo analisado do ponto de vista da técnica: nada prático nas relações humanas, altamente antieconómico e inexato em seus métodos” (cf. Robert Musil, *O Homem sem Qualidade I/III*, Editora Nova Fronteira, 1990, p. 29).

*ditio humana* – em parte com recurso a procedimentos humanistas actualizados, em parte seguindo as directivas dos projectos de existência pós-cristãos e pós-humanistas” (Sloterdijk, 2018: 393).

O confronto com a identidade individual e os seus questionamentos, na narrativa tavariana, apontam para a queda irreversível da humanidade, denunciando a sua decadência e retrocesso. Na medida em que, na era moderna, a vida do indivíduo está completamente imersa no vigente processo vital que domina a espécie, a única decisão activa e individual que ainda permanece tem a ver com uma “(...) espécie de abandono da sua identidade, uma renúncia, por assim dizer, da sua individualidade, de modo a funcionar melhor” (Han, 2014: 33).

Uma vida anda sempre em vários ritmos e em várias velocidades, sendo o movimento<sup>28</sup> veloz definido como o movimento do homem, que existe com força e dinamismo no espaço da cidade, um todo global e contínuo no qual a noção de distância “(...) cedeu perante a furiosa arremetida da velocidade. A velocidade conquistou o espaço” (Arendt, 2001: 313). Contudo, o movimento veloz distingue o homem com vontade de força, com a capacidade de actuação no mundo, do movimento lento; define a lentidão como a inércia, como o reflexo do ressentimento no espaço da cidade.

Inevitavelmente, “(...) há sempre quem se queira revoltar com o mundo e com a forma como este vai matando os mais fracos e ali está um senhor cheio de coragem com uma espingarda na mão” (Tavares, 2013: 91). No entanto, as limitações dos movimentos e das intenções individuais são pontos de referência para as velocidades das acções humanas no tecido urbano: “(...) a infelicidade, a tristeza, seriam assim resultado não de uma série de acontecimentos, mas uma série de movimentos e velocidades. *Sou infeliz porque fui demasiado rápido ou excessivamente lento*, e o mesmo sucede com a cidade e a sua organização” (Tavares, 2019: 114).

Efectivamente, inventa-se um movimento completamente distinto. A dança ou o balouçar do corpo talvez sejam os movimentos diferenciadores do humano no território

---

<sup>28</sup> Em relação ao movimento humano, Gonçalo M. Tavares escreve: “Muitas das catástrofes surpreendentes surgem daí, desse movimento que teve origem no movimento humano, mas que rapidamente se afastou da cidade para mergulhar na floresta profunda que continua a assustar” (cf. Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 2019, Relógio D’Água, p. 111).

contemporâneo: “(...) século XXI inaugura isto, a dança em redor de um quadrado” (Tavares, 2013: 51). Em determinada fase do seu percurso, o homem, sentiu-se tão entediado, transformando o andar e o passo de corrida em passo de dança. A sociedade moderna transformada em sociedade de produção destrói qualquer acção, pois reduz o homem ao trabalho, ao “*animal laborans*” (Arendt; 2001:389).

Na tese desenvolvida por Hannah Arendt (2001) em relação a que se deve a vitória do *animal laborans*, esta afirma que “(...) jamais teria sido completa se o processo de secularização, a moderna perda da fé como decorrência inevitável da dúvida cartesiana, não houvesse despojado a vida individual da sua imortalidade ou pelo menos da certeza da imortalidade” (Arendt, 2001: 389)).

Com efeito, o trabalhar coloca o trabalhador no mundo condicionando-o na curta jornada da sua autotransformação pelas “(...) actividades regularmente repetitivas” (Sloterdijk, 2018: 395).

Atente-se, ainda, às actividades humanas contemporâneas na concepção de Peter Sloterdijk (2018). São “(...) actividades regularmente repetidas. Trata-se de compreender por que razão e na sequência de que repercussões sobre a própria existência o homem pode ser efectivamente considerado o produtor do homem” (Sloterdijk, 2018: 395). No entanto, toda a acção gera novos processos, mas o homem moderno está entregue a um processo anónimo e automatizado de vida. Concomitante, “(...) o pensar degrada[se] e transforma[se] em mero cálculo mental, em função cerebral.

As formas de vida activa, a produção e a acção, reduzem-se ao trabalho” (Han, 2014: 32). Assim, a modernidade, que começou com uma enorme e heroica activação de todas as faculdades humanas, terminará numa inércia profética<sup>29</sup>:

---

<sup>29</sup>Hannah Arendt sublinha: “(...) a era moderna – venha a terminar na passividade mais mortal e estéril que a história jamais conheceu. Mas há outros indícios mais graves do perigo de que o homem possa estar disposto e, realmente, esteja a ponto de tornar-se aquela espécie animal da qual, desde Darwin, presume que ele descende. Se, para concluir, voltarmos uma vez mais à descoberta do ponto arquimediano e o aplicarmos, [...] ao próprio homem e ao que ele está a fazer ao planeta, torna-se imediatamente evidente que todas as suas actividades, vistas de um ponto de observação suficientemente remoto no universo, pareceriam não actividades, mas processos, de modo que, como disse recentemente um cientista, a moderna motorização pareceria um processo de mutação biológica no qual o corpo humano começa gradualmente a revestir-se de uma carapaça de aço” (cf. Hannah, Arendt, A Condição Humana, 2001, Relógio D’Água, p. 392-393).

“(...) a queda está feita – é preciso fazer a queda como se faz uma casa - , é uma construção, a queda é um acontecimento para levar a sério e o homem velho faz isso: leva a sério a sua queda, foi ele com a pá escavou o que havia para escavar, alargou um buraco mínimo do tamanho de uma agulha e com esforço e persistência transformou o buraco mínimo numa fenda onde cabe o velho...” (Tavares, 2013: 96).

Ao perder a certeza de um mundo futuro, o homem moderno foi projectado para dentro de si mesmo, voltando costas ao mundo que o rodeava, estando os modelos de vida e de comportamentos sociais longe da existência humana (hoje maquinal).

Além disso, as actividades humanas na modernidade reduziram-se ao nível do trabalho e acabou conduzindo os indivíduos a um frenesim diário repetitivo e automatizado:

“A total ausência em crenças e convicções da era moderna (...) tornou a vida humana radicalmente efémera. A vida humana nunca foi tão efémera como nos dias de hoje [...] nada nos garante duração ou estabilidade. Perante a ausência do *Ser*, emergem o nervosismo e a inquietação. O sentimento de pertença a uma espécie poderia ter ajudado o animal que trabalha para essa mesma espécie a desenvolver uma determinada serenidade animal. Contudo, o Eu tardo-moderno está totalmente isolado” (Han, 2014: 34).

A sociedade actual tem vindo a reconhecer-se na moral da máquina, pressupondo um lado padronizado, previsível: a “(...) máquina que avança sem virar a cabeça para o lado, sem ser tentada por desvios e outros caminhos” (Tavares, 2013: 120), não garantindo a condição “animalesca” (*idem*, 2013: 113) que constitui o humano. Neste sentido, porque o animal “(...) foi posto por deus no mundo para se desviar; para ser imoral pelos caminhos, para nunca seguir em linha recta” (*idem, ibidem*), a máquina foi inventada pelo homem, de alguma forma, para reparar essa imoralidade.

Se se comparar o mundo moderno com o mundo do passado, observa-se uma perda da experiência humana, ou seja, a vida individual tornara-se parte do processo vital e a única necessidade é trabalhar, garantindo, assim a continuidade da vida de cada indivíduo. Deste modo, não foi apenas a “(...) contemplação que se tornou uma experiência (...) destituída de significado. O próprio pensamento, ao tornar-se mera «previsão de consequência», passou a ser função do cérebro, o que teve como resultado a descoberta de

que os instrumentos electrónicos exercem essa função muitíssimo melhor que nós” (Arendt, 2001: 391).

A sociedade detentora de empregos requerer um funcionamento maquínico, automático e a vida individual fechada no processo substancial da espécie, em que a única decisão activa do individuo é não resistir ao processo, o que o remete a uma conduta funcional, entorpecida e tranquilizada:

“(…) a sociedade de produção evolui progressivamente para uma sociedade de *dopping*. A própria expressão pejorativa “*dopping cerebral*” foi entretanto substituída pela expressão *neuro-enhancement*. (...) Um cirurgião que opere com maior concentração sob a influência de *neuro-enhancer* cometerá menos erros e poderá salvar mais vidas humanas. (...) A própria utilização generalizada (...) não acarreta, na opinião dos mesmos cientistas, qualquer problema (...) o corpo como também o ser humano como um todo tendam a converter-se numa máquina de produção, uma máquina que tem de funcionar sem falhas ou interrupções” (Han, 2014: 51-52).

No reverso desta evolução observa-se que a sociedade de produção gera esgotamento e cansaço excessivo, cria a sua queda: “(...) pode reportar-se também a uma periclitante homeostase. (...) Estar em queda é, *ipso facto*, estar colocado num contexto de sobrevivência, de competição acesa com os demais” (Meneses, 2014: 05), levando a comportamentos disfuncionais:

“(…) levantamos o braço como se estivéssemos num restaurante de perversos e pudéssemos pedir uma queda como quem pede água, uma queda!, e quem está neste estabelecimento a que chamamos mundo está aqui para nos servir na maldade” (Tavares, 2013: 117).

Este é um mundo pobre, negativo, caracterizado por estes estados psíquicos destruturados, mas, “(...) não estamos perante reacções imunológicas. Estamos, antes, perante estados que são causados por um *excesso* de positividade. O aumento excessivo de produção leva ao enfarte da alma” (Han, 2014: 52).

Na perspectiva de Gilles Lipovetsky (2018), as operações de normalização técnica e de afastamento social na “(...) idade hipermoderna produz no mesmo movimento a

ordem e a desordem, a independência e a dependência subjectiva, a moderação e o excesso” (Lipovetsky, 2018: 59). A explicação que o autor fornece sobre o triunfo tecnicista é que na hipermodernidade “(...) já não há escolha, não há alternativa para evoluir, acelerar a mobilidade para não se ser ultrapassado pela «evolução»: o culto da modernização tecnicista prevaleceu sobre a glorificação dos fins e dos ideais” (Lipovetsky, 2018: 59-60).

A concepção de aperfeiçoamento da condição humana pelas aplicações do saber científico continua a falhar nos seus métodos: “(...) aplicar as estratégias urbanas nos malucos que vivem isolados no meio da natureza. Não vale a pena trazer as fés para oferecer aos não crentes, a melhor das medicinas para ofereceres aos doentes, o melhor dos ensinamentos para trazeres aos estúpidos e analfabetos” (Tavares, 2013: 122-123).

A relação com o progresso tornou-se cheia de incertezas, mas não será o fim de toda a esperança no progresso, antes “(...) a emergência de uma ideia pós-religiosa do progresso, ou seja, de um devir indeterminado e problemático: um futuro hipermoderno” (Lipovetsky, 2018: 70).

## PARTE II

### A ESFERA DA INTERMEDIALIDADE E A QUARTA PESSOA DO SINGULAR

## 2.1 – O diálogo com as representações pictóricas de Francis Bacon

Em *animalescos* (2013a) o autor constrói uma narrativa em articulação com o visível. Com um bisturi expressionista desenvolve a visibilidade da palavra, permitindo ao leitor criar imagens (*imago*), como se estivesse a ver uma “(...) cena (...)” (Calvino, 1990) narrada do texto à sua frente. Neste sentido “(...) conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se desenrolasse diante dos nossos olhos, ou pelo menos fragmentos e pormenores de cena que emergem do indistinto” (Calvino, 1990: 103). Deste modo, o processo mental de leitura evoca uma imagem visual desencadeada a partir da arte verbal, por intermédio de um texto apreendido o modo ecfástico e intermedial.

A éfrase é, essencialmente, um recurso retórico cuja função inicial seria a de oferecer uma descrição com vivacidade capaz de presentificar diante dos olhos de leitores imagens nítidas do que se descreve.

Na perspectiva de James Heffernan (1996) éfrase é definida como a representação verbal de uma representação visual, ou seja, “(...) unlike the art of describing that she has described, ekphrasis is purely verbal: the translation of visual art into words. More precisely it is the verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1996: 262).

O estudo da éfrase na contemporaneidade pode ser extrapolado desde o século passado, deixando de ser apenas uma modalidade descritiva e retomando a propriedade performativa desse exercício retórico e agora recurso literário:

“If ekphrasis is “the verbal representation of visual representation,” a definition most experts now seem to accept, the first part of that definition can only mean: all verbal commentary/writing (poems, critical assessments, art historical accounts) on images. All such writing is essentially ekphrastic: the difference between the critical and the literary versions is one of degree, not one of mode or kind” (Wagner, 1996: 14).

Através de indicadores contidos no texto, o leitor reconhece e reconstrói o quadro “(...) evocado como um fantasma visual, como se um estrato de sentido e de ficção tivesse

sido superposto, como se intercalado entre o quadro e a sua visão, como uma tela suplementar, diáfana, mas presente” (Arbex, 2006: 50). Com efeito, o texto remete a signos, promove diálogos entre artes e emprega procedimentos semelhantes aos da pintura para a sua construção.

Considere-se a concepção de signo desenvolvida por Umberto Eco (1984) segundo o qual, o “(...) signo é não só unidade de expressão e conteúdo mas é uma entidade abstracta, uma classe de expressão relacionada com uma classe de conteúdos” (Eco, 1984: 18). Assim:

“O sinal (*segno*) é um *gesto*, emitindo com intenção de comunicar, ou para transferir uma sua representação ou estado interno a outro ser. Presume-se naturalmente que, para que a transferência seja bem-sucedida, uma certa regra (um *código*) habilite tanto o emissor como o receptor a entender a manifestação do mesmo modo” (Eco, 1984: 21).

No entanto, por um lado, os signos e símbolos são utilizados para comunicar mensagens específicas, desde a mais simples, à mais complexa. Por outro, “(...) é certo que a chamada cadeia significante produz textos que se arrastam atrás da memória da intertextualidade que os nutre. Textos que geram, ou podem gerar, variadas leituras e interpretações; infinitas, até, no limite” (Eco, 1984: 35).

O diálogo proporcionado pela sequência entre imaginário, imaginação e pela “(...) relação dos suportes, que em ambos os casos são espaços de duas dimensões e do facto de que o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estando próximos dos gestos da escrita” (Louvel, 2006: 191) é abundante e enigmático.

A ausência material da imagem que o texto evoca e reconhece, uma substância verbal que remete para uma linguagem que lhe é dissemelhante, instaurando uma relação semelhante, em que “(...) as imagens estão, de certa forma, presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível” (Arbex, 2006: 53).

A imagem é classificada em sentido e efeito, ou seja, como um “(...) reservatório de sentido e de conhecimento dividido entre narrador e leitor (...) [em que] as imagens convocadas pelo texto produzem um efeito, elas se reagrupam para construir um espaço imaginário como pano de fundo da leitura” (*idem*, 2006: 51).

A narrativa em análise utiliza diversos elementos para criar uma ilusão imagética, transcrevendo acontecimentos insólitos de seres fragmentados, que não são identificados como indivíduos, como sujeitos, e não têm classificação taxonómica.

Trata-se, no caso em estudo, de entes-humanos deformados e isolados, tal como as representações pictóricas de Francis Bacon, que dissecam na alma<sup>30</sup> humana o desvendamento do espírito animal.

Na formulação de Gonçalo M. Tavares, "(...) é preciso pôr tudo ao mesmo nível, trabalho de operário macabro, com o martelo esmagas a cabeça, outros tapam o que ali acontece, fazem muro" (Tavares, 2013: 30).

Cada um dos fragmentos do *corpus* em análise transporta o leitor a uma espécie de exposição expressiva verbal, discursiva e visual (ainda que invisível) da mensagem estética da figura personagem na pintura de Francis Bacon.

A noção de corpo como matéria consequente de desordens físicas e psíquicas percorre a narrativa, desconstruindo à semelhança do pintor irlandês (que não representa objectos), histórias, personagens, mas figuras.

Na perspectiva de Gilles Deleuze (2011), Bacon apresenta uma figura não figurativa, desfigurada e deformada por forças invisíveis que vêm de fora. Desta forma "(...) tudo entra em relação com forças, tudo é força" (Deleuze, 2011: 116), um corpo visível a defrontar as potências do invisível, lutando activamente e afirmando a possibilidade de triunfar.

Tavares e Bacon "(...) no exacto momento em que «representavam» o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou o falhanço, foram capazes de erguer Figuras indómitas pela sua insistência, pela sua presença" (*idem*, 2011: 120).

O leitor depara-se com uma narrativa que conflui uma reflexão sobre a vida humana e a posição do «eu» no mundo, num relato violento do «eu» no mundo, trazendo

---

<sup>30</sup> E. Adamson Hoebel e Everett L. Frost referem o seguinte conceito em relação à alma. "A alma é a força vital. Sua presença anima o corpo; sua partida o imobiliza. Na imobilidade do sonho, a alma vagueia. A inquietude da humanidade é do espírito, não do corpo. O longo sono, que é a morte, ocorre quando a alma itinerante não volta. O corpo, que é o instrumento da alma, não tem mais função, uma vez que a alma o abandonou. Segue-se a desintegração" (cf. E. A. Hoebel e E. L. Frost, *Antropologia Cultural e Social*, tradução Euclides Carneiro da Silva, São Paulo, Editora Cultrix, 1976, p. 365).

para o plano da escrita forças invisíveis (imagens ausentes em diálogo interartes e inter-medial), expondo-as e levando-as até à pintura de Bacon.

*animalescos* (2013a) apresenta a possibilidade de se comunicar com o invisível, com a imaginação<sup>31</sup>, produzindo “(...) um bloco de sensações (Deleuze, 2011: 13) e a ilusão de uma exposição do “(...) antropeide solitário<sup>32</sup>” (Neves, 2014: 159) de Francis Bacon.

Refira-se, de novo, que “(...) o homem devém do animal, mas tal não acontece sem que ao mesmo tempo o animal devenha do espírito, espírito do homem, espírito físico do homem apresentado no espelho como Euménide ou Destino” (Deleuze, 2011: 61).

A intercomunicação entre os diversos géneros artísticos tornou-se um procedimento intensivo na actualidade. A este propósito Márcia Arbex (2006) desenvolve a concepção de que a imagem fora do texto, a sua relação extratextual consiste em exemplos que procedem à “(...) arte do empréstimo e da citação na forma de inter picturalidade citacional ou alusiva” (Arbex, 2006: 50). Deste modo, o leitor tem o sentimento “*déjà vu*” (*idem, ibidem*), pois a visibilidade é despertada ao ler um parágrafo, que parece evocar um quadro do pintor ao ponto de ir verificar aquilo que pensou ter reconhecido em uma obra distinta daquela que esta ler.

Para Gonçalo M. Tavares:

“(...) a madeira não se mexe mesmo com uma cabeçada violenta, não mexe um centímetro a madeira enquanto cabeça sente a pancada; só um lado perde e é isto que o maluco não percebe: só um lado perde e esse lado é a sua cabeça que já está a sangrar e mesmo assim (e a doer) e mesmo assim ela não para e vem uma segunda cabeçada e uma terceira” (Tavares, 2013: 73).

---

<sup>31</sup> Gonçalo M. Tavares cita a este propósito: “(...) a imaginação é um trabalho feito por cima de uma coisa que não existe; um trabalho sem suporte: não há tela, não há papel, não há pedra; não é pintura, escrita ou escultura: a cabeça é o fundo, mas não é o suporte, pois nada fica registado, nada se fixa; a imaginação é um movimento, sobre uma coisa (...) sobre uma matéria – o cérebro” (cf. Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da Imaginação*, Lisboa, Relógio D`Água Editores, 2019, p. 403-404).

<sup>32</sup> Márcia Seabra Neves sublinha: “Bacon pinta a realidade viva do ser humano e sua misteriosa animalidade de antropeide solitário e renegado” (cf. Márcia Seabra Neves, “Corpus mobile: uma descida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares”, *Navegações*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2014, disponível em <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2014.2.17089>, consultado em Junho de 2020).

A sequência narrativa do fragmento transcrito intensifica a visualização da passagem como um quadro, encontrando um eco nas séries de auto-retratos de Bacon, remetendo para “(...) a ideia do espelho, do reflexo, do eco” (Cavalari, 2017: 37).

As séries de auto-retratos<sup>33</sup> de Bacon e as cabeças executadas são constituídas por uma extraordinária agitação de cabeças que não procedem de um movimento característico das séries, mas de forças de pressão, de dilatação, de achatamento que exercem sobre a cabeça.

A cabeça é representada “(...) como se a cabeça fosse esbofetada por forças invisíveis segundo os mais variados ângulos. E, nesta perspectiva, as partes do rosto desfeitas por acção da escovagem ou da passagem do pano ganham um novo sentido, uma vez que assinalam a zona em que efectivamente a força se está a exercer” (Deleuze, 2011: 114). Mas, não se trata de um texto ilustrado pela imagem ou ao contrário, mas um trabalho de imaginação: “(...) uma imagem que foi ganhando altura, andaimes, uma imagem que foi sendo construída como se constroem arranha-céus, dez anos a construir uma imagem forte no meio da cabeça” (Tavares, 2013: 108).

Opera-se, neste processo, “(...) uma apropriação dessa arte ou incluí-la na sua própria, a arte de escrever” (Cavalari, 2017: 38), conquanto, a arte tem ao seu cargo “(...) exprimir o inexprimível e toda a tarefa da arte é retirar da língua do mundo que é a pobre e poderosa língua das paixões uma outra fala, uma fala exacta” (Barthes, 2007: 22).

O processo de intercomunicação de diferentes linguagens estéticas fez surgir um novo campo de pesquisa, característico dos estudos comparados em literatura, os estudos interartes e intermediais.

Na perspectiva de Claus Clüver (1997) os estudos interartes reflectem um “(...) discurso inter e transdisciplinar (...) às voltas com as “artes” e suas inter-relações” (Clüver, 1997: 49-52). Por conseguinte, o discurso *entre* artes e linguagens distintas tem inquietudes:

“(...) como discurso transdisciplinar, tem preocupações de orientação semiótica, explorando significação e interpretação, de sistemas sógnicos e suas inte-

---

<sup>33</sup> As séries de auto-retratos de Francis Bacon poderá aceder em <https://francis-bacon.com/art-works/paintings/1970s>

rações, de representação e narração, de tempo e de espaço e de assuntos tradicionalmente tratados pela estética; mas mesmo tais interesses e assuntos não podem mais ficar separados de contextos socioculturais” (Clüver, 1997:52).

A ampliação do campo de actuação dos estudos interartes deve-se à introdução do conceito de intermedialidade<sup>34</sup>, que se refere não apenas ao que tradicionalmente é definimos como artes (a literatura, a dança, a música, as belas artes, cinema, teatro e arquitectura), mas à agregação de outros *media*, como por exemplo, os *media* digitais, os vários *media* electrónicos, o impresso e o vídeo:

“(...) os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais, elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (Clüver, 2006: 19).

No âmbito contemporâneo e na concepção de Claus Clüver (2011) “(...) o repertório utilizado para a construção ou a interpretação textual compõem-se de elementos textuais de diversos *media* e o conceito de intermedialidade compreende a relação e interação entre os mesmos, ampliando assim, as possibilidades de diálogos [interartes]” (Clüver, 2011: 15). Deste modo, “(...) um cruzamento de fronteiras entre mídias começa pela procura por diferentes maneiras de se definir mídia (de comunicação), considerando especialmente seus aspectos materiais, no contexto das humanidades, que inclui reconceber “as artes” como mídias” (*idem*, 2011: 08).

---

<sup>34</sup> Dick Higgins diz-nos o seguinte: “Na intermedia o elemento visual (pintura) se funde com as palavras (...) o termo não é prescritivo; ele não elogia a si mesmo ou apresenta um modelo para fazer novas ou grandes obras. Diz apenas que as obras intermediáticas existem (...) Intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempo mais antigos, e apesar de alguns bem-intencionados comissários tentarem rotulá-la como formalista e, portanto antipopular, ela permanece como uma possibilidade onde quer haja o desejo de fundir duas ou mais medias existentes” (cf. Dick Higgins, *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*, Belo Horizonte, Rona Editora, 2012, p. 47-48).

O termo *media* abarca também o corpo humano, as tintas, o pincel, entre outros, além do conceito dos meios de comunicação, os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo nos diferentes *media*.

Clüver (2011) enfatiza que os estudos sobre intermedialidade devem compreender apenas a linguagem dos seres humanos, pois, na perspectiva do receptor “(...) é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia” (*idem*, 2011:10). Com efeito, a percepção de uma imagem como uma pintura, determina a sensibilidade do entendimento pelo receptor do material que foi utilizado. Desta forma, a “(...) percepção de texturas, além do sentido visual, envolve o sentido tátil e possivelmente o sentido olfativo. Mas a qualificar um texto visual, como “(...) a pintura, quer dizer uma configuração da mídia “pintura” depende também de contextos, convenções e práticas culturais” (*idem*, 2011: 10).

Os estudos de intermedialidade concebem as artes e os seus componentes como *media*, um agente comunicacional que transmite “(...) mensagens ou signos por um emissor para um receptor” (*idem*, 2011: 10). No entanto, e continuando com Clüver (2011), o texto, o *media*, pode ser tanto a forma de arte em si quanto a palavra escrita que a constitui, ou seja, quando a pintura é referida como *media* é identificada como forma de arte e também os seus componentes.

A valorização dos *media* centra-se na componente discursiva e comunicacional de diferentes linguagens e como estratégia de comunicação que potencia os significantes do texto transmitido ao receptor.

Umberto Eco (1984) sublinha que “(...) através da «deriva» dos significantes, outros significados se produzem” (Eco, 2014: 33). Efectivamente, “(...) a obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sígnico a que pertençam” (Clüver, 2006: 15).

Seguindo a linha de estudo de Clüver (1997), a afinidade entre a narrativa taviariana e a imagem pictórica de Francis Bacon, os diálogos estabelecidos, obrigam “[...]a] o leitor ao esforço de determinar o que está representado, ao mesmo tempo em que oblitera ou retira do presente o que se está mostrando” (Clüver, 1997: 39), existindo “[...] nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário” (*idem*, 2006: 15).

A pintura servira de inspiração á produção textual e a imagem mental que o leitor produz, uma fusão dos traços gerais do texto com a sua faculdade de criar imagens mentais.

No processo intermedial, “(...) os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não dependem tanto do que está, “no texto”, e sim do nosso próprio repertório de textos e hábitos de leitura. Estes hábitos e convenções formam-se nas comunidades interpretativas a que pertencemos” (*idem*, 1997: 40). Por conseguinte, as referências às artes pictóricas encontradas num texto literário, nas palavras de Irina Rajewsky (2012), particularmente relevante para a análise, devem ser entendidas como estratégias de constituição de sentido e importantes para o significado total do texto literário. A autora sublinha três grupos de fenómenos nas práticas intermediárias:

“Uma observação atenta das práticas intermediárias designadas aponta para três grupos de fenómenos. (1) Intermedialidade no sentido estrito de transposição mediático (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação mediática, a exemplo de adaptação fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante. (2) Intermedialidade no sentido estrito de combinações de medias (*Medienkombination*), que inclui fenómenos como a ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadradinhos ou, noutra terminologia as chamadas formas multimédia, de mescla de medias e intermediárias. (3) Intermedialidade no sentido estrito de referência intermediárias (*intermediale Bezüge*), a exemplo das referências num texto literário a um certo filme, género fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); *idem* as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, entre outras” (Rajewsky, 2012: 58).

As referências intermediárias (a terceira categoria apontada pela autora) “(...) visam uma intermedialidade *intra*composicional, a saber, uma participação directa ou indirecta em mais de um *media*, não só no decorrer no processo de formação, mas ainda, na significação/ e ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (Rajewsky, 2012: 59). A noção de intermedialidade teve que superar as restrições dos estudos literários e reorientar o eixo das pesquisas para as interações e interferências entre diferentes *media*, visuais e não apenas literários. Desta forma, “(...) o enfoque recaiu sobre questões de materialidade

e de produção de sentido, sobre características dos processos intermediáticos e funções sociais (Muller, 2012: 85).

A questão da escrita pode ser analisada de forma particular, uma vez que possui grande expressividade, sendo determinante para a recepção do texto: “(...) pensam QUE NÃO SOMOS ESTRANGEIROS E ABREM A PORTA, os dois meninos entram, levantas A TAMPA DO CALDEIRÃO, MAS NÃO ESTÁS NUM LIVRO DE FADAS” (Tavares, 2013, 84).

É importante sublinhar a ideia que “(...) um texto pode especialmente atravessar várias medias, ou seja, um campo metodológico cuja lógica molda-se no trabalho de associações, das contiguidades, das remissões e coincide com uma libertação de energia simbólica, que em caso de falta, o homem morreria” (Barthes, 2004: 69).

No elemento paratextual presente em *animalescos* (2013a) encontra-se um quadro do pintor irlandês, preparando a leitura e oferecendo possibilidades de uma articulação com o texto literário.

O paratexto que precede a narrativa é de carácter profundo e enigmático da obra, induzindo ao discurso e ao texto um sentido tortuoso e escorregadio, sob o qual humanidade e animalidade se dissolvem, numa zona de vizinhança, de indiscernibilidade:

“(...) a dissolução de fronteiras entre o homem e o animal encontra-se simbolicamente representada na capa do livro, através de uma ilustração (“Retrato de Henrietta Moraes”, 1969) do pintor inglês Francis Bacon, conhecido pela sua obsessão pela representação do corpo e pelo traço macabro e pulsional com que (des) constrói as formas anatómicas, através das quais procura problematizar os limites do humano” (Neves, 2014: 159).

As personagens-figuras atormentadas e “(...) os movimentos do pensamento atiram-se às partes débeis do outro, não têm piedade física nem moral, o combate é para vencer não é para que tirem fotografias dos combatentes, não se trata de uma questão estética, mas de uma questão animalesca de território” (Tavares, 2013: 41).

Todos são e transformam-se em bestas, todos são *animalescos*.

Por um lado, “(...) Bacon, enquanto retratista, é um pintor de cabeças e não de rostos (...) a cabeça é algo que depende do corpo, ainda que seja a extremidade do corpo. Não é que a cabeça tenha um défice de espírito, mas trata-se de um espírito que é corpo,

sopro corporal ou vital, um espírito animal” (Deleuze, 2011: 59). Por outro lado, a noção de corpo como o meio especializado da apropriação do mundo:

“(...) é o estar-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo, eu devesho na sensação e algo acontece pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra. No limite, é o mesmo corpo que é ao mesmo tempo objecto e sujeito. Eu, espectador, só experimento a sensação entrando dentro do quadro, acendendo à unidade do que sente e do que é sentido” (Deleuze, 2011: 80).

A articulação interartes entre texto e imagem sempre despertou interesse ao longo da história nas diferentes culturas, que continuamente sentiram a necessidade de transmitir suas narrativas de forma eficaz e o mais memorizável possível.

No alvorecer da nossa história não nos chegaram palavras, mas sim, uma escrita pictórica. O exemplo desta linguagem visual são os desenhos gravados nas paredes das cavernas: “Nas cavernas das rochas de Cogul, em Espanha, existe uma parede pintada sobre a qual o homem pré-histórico da cultura capsense deixou muitas pinturas” (Hoebel & Frost, 1976: 416-417). Com efeito, palavra e imagem articuladas contribuíram para a construção da nossa humanidade, a palavra com a função de comunicação com o grupo, com a coesão deste e a imagem com o seu mistério através do seu chamado aos deuses. Por conseguinte as relações entre literatura e pintura despertaram a curiosidade dos pensadores de civilizações da antiguidade. O nosso alfabeto tem os seus começos na pictografia egípcia:

“(...) alguns símbolos semíticos possuem derivação clara de hieróglifos egípcios outros não” (Idem, 1976: 418). No entanto, existe [...] indicações de que houve tentativas paralelas de desenvolver sistemas alfabéticos, mais ou menos simultaneamente, entre os diferentes povos semíticos por volta do segundo milénio a.C., somente (o dos fenícios) foi finalmente aperfeiçoado” (Hoebel & Frost, 1976: 418).

Ao longo do tempo a literatura passou por um processo de apropriação e de adaptação constante nos domínios da própria vida e da arte. Não podendo na sua materialidade converter-se em pintura no *corpus* em análise, inter-relaciona-se intertextualmente com a

arte pictórica de Francis Bacon, reproduzindo, na linguagem verbal, as características desse sistema semiótico. Ambas desconstroem a anatomia humana para mostrar os traços animais da cabeça, ou seja, dissecam a fisionomia das suas personagens até se revelar o espírito animal que habita as suas almas: "(...) ali vai o maluco a bater com a cabeça contra o chão, quer abrir um buraco no soalho e eis que vai buscar picareta e utiliza a sua cabeça que não tem formato adequado" (Tavares, 2013: 73).

Por um lado, o rosto é uma organização de estrutura ossificada que recebe a cabeça. Por outro, a cabeça depende do corpo, do organismo, por conseguinte, "(...) a cabeça é a parte da frase que imagina" (Tavares, 2018: 19). No entanto, Deleuze (2011), na sua tese o devir-animal sublinha:

"Não é que a cabeça tenha um défice de espírito, mas trata-se de um espírito que é corpo, sopro corporal ou vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: um espírito-porco, um espírito-búfalo, um espírito-Cão, um espírito-morcego (...) As deformações pelas quais o corpo passa são também os traços animais da cabeça" (Deleuze, 2011: 60).

Num quadro vivo e macabro, Tavares expressa na narrativa em análise a realidade de anatomias pintadas do horror. O leitor apercebe-se ao longo da narrativa do conjunto de corpos torturados a sangue frio: "(...) é um velho que de forma mais rude, e alguém abre a porta, é um velho que tem um olho para cada lado, e um ar absolutamente biruta e o psiquiatra não precisa de procurar mais, pede um martelo e alguém lhe passa o martelo para as mãos, ele diz que vai endireitar os olhos do velho" (Tavares, 2013: 121). No entanto, "(...) não se trata de uma combinação entre o homem e o animal, não se trata de uma parença; o que encontramos aqui é uma identidade de fundo, uma zona de indiscernibilidade mais profunda do que qualquer identificação sentimental" (Deleuze, 2011: 66).

## 2.2 – A quarta pessoa do singular

Na narrativa tavariana encontramos enunciadas personagens pautadas pela racionalidade não convencional em que a lógica de sentidos atravessa os comportamentos designados por racionais, absurdos e loucos.

A narrativa tavariana sublinha o impacto da técnica na vida dos seres humanos e a compreensão daquilo que sucede ao homem posteriormente. Desta forma, capta-se a singularidade de cada acontecimento, remetendo à *quarta pessoa do singular* (epígrafe citada em *animalescos* 2013a), ou seja, o homem como estranhamento de si próprio e do mundo.

Lawrence Ferlinghetti foi o autor da expressão *a quarta pessoa no singular* no romance *Her* (1967) e na obra poética *Starting From San Francisco* (1988), concretamente no poema *He*.

Ferlinghetti apresenta *a quarta pessoa do singular* como espécie de mediação absoluta de todos os temas humanos. *A quarta pessoa do singular* invoca uma eloquência individual sem individualização e “(...) a neutralidade e (pretensa) objectividade da quarta pessoa do singular permite observar e perspectivar a totalidade da vida. Interferir sem interferência. A quarta pessoa do singular permite ao indivíduo (às personagens literárias) atingir a vida apesar de se manter sempre inatingível” (Sousa, 2015: 181).

Gilles Deleuze (1975) retoma a expressão, *a quarta pessoa do singular* e, na perspectiva do filósofo francês, *a quarta pessoa do singular*, aplicada no domínio da linguagem não encontra fundamento naquele que se manifesta e “(...) nem nas coisas sensíveis designadas, mas somente nas ideias que lhe dão uma possibilidade de verdade, assim como falsidade” (Deleuze, 1975: 137).

*A quarta pessoa do singular* surge como manifestação discursiva sem limitação, portanto, “(...) suspendendo-se toda a significação, designação e manifestação, abolindo-se toda a profundidade e altura” (*idem*, 1975: 143). Desta forma, escrever com o recurso à *quarta pessoa do singular* significa uma escrita livre, segundo o qual, “(...) deverá instalar a tendência para o acidente. Como se a frase existisse sempre à beira de se romper: uma parte da frase desistir do sentido da outra” (Tavares, 2018: 21). Deste modo, o pensamento e a reflexão surgem na ausência do individual e do colectivo, sendo o escritor

“(…) um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito” (Deleuze, 1997: 17).

A este propósito Gonçalo M. Tavares (2018), escreve: “Um escritor é alguém que associa genes, promove a mistura e a procriação. E cada aproximação invulgar entre duas palavras produz uma nova combinação genética” (Tavares, 2018: 38). A *quarta pessoa do singular* define uma modalidade discursiva onde “(…) mesmo no centro e estás perdido” (Tavares, 2013: 09). O mundo representado pela *quarta pessoa do singular* é constituído por agenciamentos, “(…) um agenciamento vivo capaz de fazer falar o dentro no fora e o fora no dentro” (Barthes, 2004: 67), garantindo a abertura do discurso á interpretação infinita e um resultado dos diálogos. Neste sentido, continuando com Roland Barthes (2004), “(…) o resultado dos diálogos de sujeitos e saberes, parece ser o último objectivo de toda a força criadora, esta por sua vez (in) disciplinada, (...) cujo o movimento constitutivo é a travessia” (*idem*, 2004: 67). Por conseguinte, o discurso não reconhece significado<sup>35</sup> fixo, no entanto, “(…) o que tem de vago o significado dificulta a determinação de algo como Remetido num mundo possível, e o não reconhecível como um Remetido num mundo possível (...)” (Eco, 2001: 72).

A quarta pessoa tavariana explora novas combinações linguísticas e, além disso, “(…) a prosa clara deverá instalar a tendência para o acidente. Como se a frase existisse sempre à beira de se romper (...) a metade da frase se afasta da outra metade” (Tavares, 2018: 32), permitindo a representação de novas formas do real recorrendo a novas metáforas com “(…) a intenção de um humor que procurasse transmitir a singularidade de uma sensação” (Barthes, 2020: 66). Com efeito o que não é individual nem pessoal “(…) são emissões de singularidades enquanto se fazem numa superfície inconsciente e gozam de um princípio móvel imanente de auto-unificação por *distribuição nômade*, que se distingue radicalmente das distribuições fixas e sedentárias como condição das sínteses da consciência” (Deleuze, 1975: 105). Na tese desenvolvida por Gilles Deleuze (1975), as singularidades são acontecimentos transcendentais. E conclui:

---

<sup>35</sup>Gilles Deleuze diz-nos que o “(…) significado, ao contrário, o que serve de correlativo a este aspecto do sentido, isto é, que se define em dualidade relativa com este aspecto. O que é significado, não é por conseguinte, nunca o próprio sentido” (cf. Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, 1975, Editora Perspectiva, pg. 40).

“As singularidades são verdadeiros acontecimentos transcendentais (...) longe de serem individuais, ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas: elas se repartem em um “potencial” que não comporta por si mesmo nem Ego (Moi) individual, nem Eu (*Je*) pessoal, mas que os produz atualizando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parecendo em nada ao potencial efetivado” (Deleuze, 1975: 105).

As singularidades deslocam-se, redistribuem-se e transformam-se umas com outras. Contudo, sendo as singularidades verdadeiros acontecimentos, comunicam-se em um e mesmo acontecimento<sup>36</sup>, que as redistribui. Assim, *a quarta pessoa do singular* enquanto nova linguagem “(...) que quer ver o que não foi feito para o ser humano ver (...) que quer ver o que não é feito para olhos humanos verem” (Tavares, 2013: 74), recolhe para si mesma seu próprio estilo e a sua realidade. *A quarta pessoa do singular* é uma forma de escrita em “que cada palavra tem os seus genes” (Tavares, 2018: 38). Deste modo “(...) *é ela que se pode tentar fazer com que fale*” (Tavares, 2013: 08) suspendendo toda a significação, designação e abolindo toda a profundidade. O sujeito que fala na *quarta pessoa do singular* é indeterminado; porém, “(...) compreende-se (...) que o «ele» seja uma vitória sobre o «eu», na medida em que realiza um estado simultaneamente mais literário e mais ausente” (Barthes, 2020: 36). *A quarta pessoa do singular* permite a criação do pensamento não ordenado:

“(...) o pensamento sozinho pede ajuda, grita, quer descer lá de cima, ser urinado, defecado, sair do ponto e do ponto limpo e descer até ao sítio onde o corpo se suja: o pensamento está ali no topo e tem vertigens; descobriu agora, pede para descer para vomitar, que o carro pare para o pensamento sair, apanhar ar” (Tavares, 2013: 35).

Na narrativa tavariana *a quarta pessoa do singular* permite um pensamento em que “(...) a reformulação dos conteúdos epistemológicos (a concepção metafórica) do

---

<sup>36</sup> Escreve Gilles Deleuze: “O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas” (cf. Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, 1975, Editora Perspectiva 1975, pg. 23).

mundo permite superar a lógica concentracionária (concentração do pensamento) do século passado” (Sousa, 2015: 183). A *quarta pessoa do singular* remete para uma força discursiva para criar significado no vazio e “não-senso” (Deleuze, 1975: 141). Deste modo, o “(...) não senso e o sentido acabam com a sua relação de oposição dinâmica para entrar na co-presença de uma gênese estática como o não-senso da superfície e o sentido que desliza sobre ela” (Deleuze, 1975: 143). Assim, o não-senso e o sentido não estão mais numa oposição simples, mas em copresença em um novo discurso.

De acordo com a concepção de não-senso desenvolvida por Deleuze (1975), dois momentos podem ser observados e definidos pela *quarta pessoa do singular*.

Num primeiro momento, a concepção transcendental que comanda a vida sem interferência determinada. Num segundo momento, a atenuação dos acontecimentos históricos, permitindo existir além da produção histórica.

Em *animalescos* (2013a) a *quarta pessoa do singular* existe enquanto força motora de reflexão e pensamento. O pensamento pela *quarta pessoa do singular* é um pensar sobre a complexidade do mundo e uma nova realidade na linguagem enquanto experiência no mundo, ou seja: “Certos textos, como certas aves, flutuam muito acima da terra apenas porque num determinado momento alguém lhes ofereceu a possibilidade de subir em segurança” (Tavares, 2018: 16).

As palavras sob a égide da *quarta pessoa do singular* assumem um grau de pureza e de ideal do discurso. Por conseguinte, experimentar palavras é como experimentar um exercício a uma determinada velocidade, “(...) é como experimentar saltar: é uma experiência no mundo, é uma experiência física, orgânica: falar e escrever são actos físicos, actos atléticos: *o atletismo da fala, o atletismo da escrita, o atleta da linguagem, o atleta dos substantivos, o atleta das frases raras*” (Tavares, 2019: 176).

A criação da transcendência técnica, concebida pela *quarta pessoa do singular*, determina “(...) um campo transcendental impessoal e pré-individual, que não se parece com os campos empíricos correspondentes e que não se confunde, entretanto, com uma profundidade indiferenciada” (Deleuze, 1975: 105). Porém este campo não é determinado por uma consciência, mas, por “(...) instintos que pensam melhor do que a consciência; instintos inteligentes, instintos intelectualmente sensatos, instintos que exibem racionalidade máxima, a racionalidade simplificada que diz: não quero morrer! Ou diz: prefiro não morrer” (Tavares, 2019: 248).

A *quarta pessoa do singular* permite o conhecimento de “(...) novas mitologias, centauros substituídos por motores a funcionar sem qualquer sentido fizeram uma linha de fuga, um traço que vai da sua casa até ao fim do mundo” (Tavares, 2013: 30). Efectivamente, toda a relação do humano com a máquina encaminha a técnica para uma forma no plano transcendental, a do “(...) Cristo do XXI, mais os seus doze apóstolos, ali a devorar, na última ceia, os pedaços daquele animal técnico, a devorar o metal enquanto está quente, acabou de cair, estava em funcionamento, fazia barulho na cauda, aquilo a que chamamos motor a manada antiga dos homens chama coração” (*idem*: 39).

A *quarta pessoa do singular* estabelece uma relação entre a técnica e entre mente, “(...) onde sua orientação é uma desorientação” (Derrida, 1973: 264). Deste modo, a técnica surge como mudança e expansão da vida artificial:

“(...) a força que vem do coração daquele pássaro estranho a que nós aqui no mundo moderno chamamos de helicóptero, mas eles chamam pássaro que veio de Deus, e tudo o que veio de Deus é para comer, nada na natureza está fora deste ciclo de apetite e estômago: a técnica veio invadir o que estava há muito equilibrado e por isso não pode querer que não a comam” (Tavares, 2013: 39).

A técnica comunicada pela *quarta pessoa do singular* tem a seu cargo a superação do alimento da vida.

Voltando a Deleuze (1975) em relação ao sentido da técnica, eis que esta se apresenta como “(...) a descoberta própria da filosofia transcendental e vem substituir as velhas metafísicas” (Deleuze, 1975: 108). Desta forma, a existência metafísica é a realidade da técnica, “(...) que está a ensinar matemática aos meninos, e quem sabe talvez seja isso: vai matando e ensinando à medida que avança e por isso atrás de si ou fica nada, pois os mortos são atirados para dentro dessa baleia mecânica, ou ficam meninos alfabetizados, ou alfabetizados na matemática, aqui aprende-se o abc da matemática” (Tavares, 2013: 48). Contudo, a técnica transforma a experiência do homem no mundo, enquanto ser histórico, segundo o qual e na perspectiva de Tavares (2018), a “(...) técnica não é um massacre do espontâneo. A técnica é ter consciência do espontâneo (...). Deverás usar as técnicas que te tornam imperfeito, isto é: que te fazem procurar outras imperfeições. Todo o imperfeito é um início” (Tavares, 2018: 76).

Com efeito, *a quarta pessoa do singular* posiciona a questão da complexidade, o lugar da transdisciplinaridade e a produção de subjectividade. Contudo, todo o escritor faz com que o outro fale, situando esse outro no anónimo, não se reduzindo a indivíduos, mas a singularidades pré-individuais e impessoais:

“São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto cercados de propriedade” (Deleuze, 1975: 185).

*A quarta pessoa do singular* na narrativa tavariana é materializada por seres des-territorializados não se identificando com indivíduos nem pessoas, mas figuras singulares *animalescas* que estão isoladas, deformadas, atordoadas e perdidas na zona de indiscernibilidade:

“(…) na bela carrinha a única orquestra no mundo composta unicamente por atrasados mentais, por malucos esquizofrénicos, maníacos, psicopatas medicados ao ponto da sua violência acabar por sair por um som fino do violino. Estamos num ensaio e o chefe da orquestra não leva apenas a batuta e a pauta, leva também o chicote e estamos na elite das galés, ninguém rema, que isso é de tempos antigos, aqui temos artistas, cada um com a sua arte e o seu instrumento” (Tavares, 2013: 63).

Fazer com que *a quarta pessoa do singular* se exprima é empregar uma exposição do humano em toda a sua nudez e fragilidade. É um compromisso com o mundo, obrigando à reflexão com seriedade e desencanto sobre a nossa evolução, estimulando a reflexão por parte do leitor. No entanto, “(…) a energia de um texto é invisível e é o mais importante. A energia de um texto poderá ser quantificada pelas consequências que provoca nos leitores (...) A energia de um texto é o futuro desse texto. O que acontecerá no mundo por causa da sua existência” (Tavares, 2018: 33).

Não há mais sujeito; é esta singularidade livre e anónima que percorre os indivíduos, independente da sua individuação e da sua personalidade, numa transgressão que salva “(…) o vago sentimento de que pode descobrir algo sobre o seu próprio ser e devir”

(Sloterdijk, 2018: 88). No entanto, todos os jogos de linguagem são exercícios práticos articulados verbalmente havendo

“(...) frases caninas. Preparadas para obedecer ao dono, ao leitor. Estar disponível para o leitor: frase canina. Substituir frases caninas por frases-lobo ou frases-tigre [...] que amedrontem o leitor. [...] Face ao perigo, uns fogem (método precaução 1), enquanto outros investigam estratégias de aproximação (método de precaução 2)” (Tavares, 2018: 21).

No pensamento de Peter Sloterdijk (2018), os diferentes jogos de linguagem identificam-se em módulos micro-ascéticos realizados por jogadores sem que eles saibam o que estão a fazer e sem reflectir muito sobre o tema. Porém, agem como lhes ensinaram, possuídos, pela gramática e por hábitos da sintaxe.

Deste modo, “(...) muitos exercícios não declarados podem e devem, de facto, ser transformados em exercícios declarados e, desse modo, clarificados (...); a clareza, a transparência, é um fim em si mesmo. Este suposto fim em si mesmo é, na verdade, o médium onde tem lugar a conversão de aplicações possuídas pela regra em exercícios livres” (Sloterdijk, 2018: 185). Portanto, *a quarta pessoa do singular* é a singularidade que transforma, “(...) um secessionismo em acção, com o objectivo de se efectuar no novo das formas da vida” (*idem, ibidem*).

## CONCLUSÃO

Tal como os tópicos e problemáticas anteriormente explicitados, é sabido que um trabalho de investigação nunca está acabado. Às questões e das interrogações que resultam da pesquisa e das leituras especializadas decorrem novas questões e novas interrogações. Além disso “(...) a investigação está do lado da escrita, é uma aventura do signifi-  
cante, um excesso da troca (...). Daí que a ideia de conclusões se torne deslocada” (Tavares, 2019: 39).

O desenvolvimento da presente pesquisa possibilitou a análise dos novos procedimentos discursivos, com o estudo de novas textualidades e o modo como são construídas no contexto da sociedade contemporânea, bem como a leitura de diferentes signos como interagem entre si.

Verifica-se que tais textualidades “(...) vêm deflagar novos comportamentos não somente artísticos ou estéticos, mas esses comportamentos ou condutas que inauguram uma espécie de rascunho gestual de novos modos de vida, de novos processos de subjectivação na contemporaneidade” (Kiffer, 2016: 42).

A sociedade e a cultura contemporâneas são marcadas por conceitos e práticas que conferem à literatura diversas possibilidades de criação, entendendo-se actualmente “(...) que a consistência de um constructo estético ou conceitual não firma exclusivamente em uma noção de solidez enquanto rigidez, dureza, definição de forma e sim muitas vezes na capacidade de suportar múltiplas formas” (*idem*, 2016: 43).

As formas, discursos, linguagem e expressões literárias e artísticas articulam-se por diversos intercâmbios que se traduzem numa outra sintaxe e na existência material em diálogo interdisciplinar e interartístico, criando-se vários centros, múltiplos pontos de entrada para o texto, estando o centro sempre em relação com os outros centros, em rizoma, pois cada palavra é o centro do seu significado. Assim e diante da literatura e das artes “(...) entendemos que esses campos constroem espécies de pontes, pequenos aterros, antes de advir territórios de um sujeito. Esses pequenos aterros ou ilhas vão aqui e ali indicando mapas de mutações, cominhos e saídas aos estrangulamentos da vida fixada, delimitada por territórios rígidos e subjectividades engessadas” (*idem*, 2016: 49).

A obra objecto desta tese, *animalescos* (2013a) de Gonçalo M. Tavares, uma obra híbrida, (entre o som - que “fale”, Derrida; cf. Epígrafe) e que contém uma espécie de refrões que pontuam todo o livro em epígrafes, como já foi referido anteriormente. Porém a palavra é considerada como a unidade do sentido e do som, do significante e do significado, estando o estatuto da escrita definido: “(...)” ela será o fora, a representação exterior da linguagem ou deste pensamento – o som” (Derrida, 1973: 38).

O *corpus* em análise é constituído por trinta e seis fragmentos, em que “(...) a escrita abandona a sua marcha, a sua vocação disciplinadora de corpos e começa a habitar as zonas ainda imperceptíveis dos corpos mesmos, não para adestrá-los, mas estranhamente soltando-o às bestas” (Kiffer, 2016: 51).

Ademais “(...) questiona os limites da sintaxe da língua, a mais balbuciante, uma espécie de máquina obstinada, linha de fuga que trucidada ego, instância narrativa, máquinas binárias, ordem gramatical” (Meneses, 2016: 04), sendo uma “(...) resposta ao desencanto moderno através de uma pulsão regressiva, de um descontrolo vigiado da linguagem” (*idem, ibidem*).

Ao longo do presente estudo reflectiu-se sobre a decadência moral, física e social do homem, sendo a desumanidade ampliada à medida que o ser humano recusa a sua essência animal em detrimento de um homem mais civilizado e menos humano, remetendo, assim, o leitor a uma reflexão sobre a sua existência e da sua espécie.

Perante as evidências assistimos a um retrato de uma sociedade em declínio em que o homem é exposto na sua indistinção com um qualquer animal ou um louco.

A loucura é a representação de uma sociedade não racional, mas também a representação da possibilidade do homem alcançar a sua animalidade, na medida em que, libertando-se das opressões e imposições impostas em seu meio social, lhe é permitido a aceitação do seu «eu».

Em tempos de ruptura do humano, “(...) no iluminar do escuro deste nosso tempo” (*idem*, 2016: 02), *animalescos* (2013a) expõe o humano com toda a sua nudez, vulnerabilidades e fragilidades, procedendo a uma profunda reflexão sobre a natureza animal do homem e dos limites da sua humanidade, constituindo “(...) *uma zona de indiscernibilidade, de indecibilidade*, entre o homem e o animal” (Deleuze, 2011: 61) em devir.

O devir encontra-se sempre no «meio» ou no «entre» expressado “(...) através de uma sintaxe descoordenada e balbuciante” (Meneses, 2014: 10).

Através de uma linguagem mais instintiva (*animalesca*) e menos controlada, “(...) o autor procura um terreno diverso, não aquele onde se sente em casa, desterritorializa-se, é capturado por outras intensidades, que lhe passam a regular não só o ritmo muscular, acelerando-o, como as intensidades do pensamento” (Meneses, 2014: 10).

Outro *tópoi* presente em *animalescos* (2013a) foi a valorização da técnica. A dependência do homem com a máquina, e o acelerado desenvolvimento tecnológico, conduzi-o a um progresso programado e à conseqüente desumanização, automatização e queda irreversível da sociedade. Na era imediata o humano é identificado tal como uma máquina produtiva, com comportamentos previsíveis e que se reconhece na moral da máquina, levando-o a uma extrema queda na condição de homem tecnicizado, perdendo a sua animalidade. Por conseguinte o desvio faz-se necessário, é norma a linha de fuga perante a ameaça técnica.

A forma como o texto absorve, dialoga com o universo pictórico de Francis Bacon, também foi observado. A visualidade de um conjunto de imagens mentais adquire “(...) uma identidade de essência não acompanhada de uma identidade de existência” (Sartre, 2008: 08) que de certo modo alcança o modo de dizer o mundo.

Ou dito de outra maneira: “Há dois tipos de homens, como há dois tipos de frases: os que correm o que as pernas correm e os que correm o que a cabeça corre. Na frase, a cabeça é a parte da frase que imagina” (Tavares, 2018: 19). Dentro desta linha de pensamento Tavares (2019) escreve: “(...) podemos ter duas histórias: a do mundo que rodeia o corpo e a parte do corpo que se esconde do mundo (...) temos portanto dois espaços para viver uma única vida. Ou dois espaços para viver duas vidas” (Tavares, 2019: 499). A este propósito Jean Paul Sartre (2008) fala-nos da imagem como corpo e produto dos corpos.

Ou seja: “(...) a imagem é uma coisa corporal, é o produto da acção dos corpos exteriores sobre o nosso corpo, por intermédio dos sentidos e dos nervos. É exactamente o limite da exterioridade” (Sartre, 2008: 13). No entanto, “(...) a imaginação ou conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá a consciência da imagem” (*idem, ibidem*).

Seguindo um processo de composição análogo ao da montagem de uma exposição de obras de arte, cada fragmento capta e transcreve eventos sinistros e insólitos de figuras, isolados e fragmentados, em luta consigo próprios e com a sua animalidade.

O leitor depara-se com a descrição de vários quadros que desembocam numa reflexão sobre a vida humana, sobre a posição do «eu» no mundo, em que “(...) a carniça é a zona comum do homem e do animal, a respectiva zona de indiscernibilidade” (Deleuze, 2011: 64).

O presente estudo iniciou-se com uma pergunta, tomada para título desta investigação: «O que é a *quarta pessoa do singular*»? Neste caminhar movidos e movendo-se outros raciocínios, apesar de se saber que “(...) o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos” (Tavares, 2019: 38). O meu argumento / resposta à pergunta titular é a de que *a quarta pessoa do singular* é o livro. Mas, “(...) o livro deverá ser um perigo encadernado” (Tavares, 2018: 51). Além disso, um corpo, um organismo que terá que captar o estranhamento de si próprio e do mundo. Terá que captar a singularidade de cada acontecimento e terá que perspectivar a totalidade da vida. Ademais os “(...) organismos que existem nos textos empurram ideias. Ideias, linguagem e actos. Organismos feitos de linguagem, linguagem feita de organismos” (*idem*, 2018: 64). Ou seja: interferir sem interferência que aplicada no domínio da linguagem não encontra fundamento naquele que se exprime, mas nas frases, que obedecem “(...) ao dono, ao leitor (...) que amedrontem o leitor. Mas também, ao mesmo tempo (...) que instalem a precaução no leitor” (*idem*, 2018: 21), abrindo um campo de possibilidades e de movimentos textuais.

Efectivamente escrever com recurso à *quarta pessoa do singular* significa uma escrita com frases com ego e identidade, cujo pensamento e a reflexão determinam a indeterminação do discurso, remetendo para uma força discursiva criando significado no vazio.

No quadro contemporâneo, e na perspectiva de Gonçalo M. Tavares (2018), “(...) cada frase é uma possibilidade de início do texto (...); uma frase é como um organismo: existe no mundo ao lado das outras; mas existe só e morrerá só [...] Cada frase tem o seu ego” (Tavares, 2018: 56). Desta forma “(...) nenhuma frase se sacrifica para que a frase seguinte avance livre” (*idem, ibidem*).

*A quarta pessoa do singular* existe enquanto força motora de reflexão e de pensamento, no acto de pensar o mundo além dos acontecimentos históricos, da normatividade

da linguagem (no caso agora referido, relativa aos pronomes pessoais) e criando uma nova realidade na linguagem experienciada no mundo.

Com efeito dar voz à *quarta pessoa do singular*, “(...) o poder-ser-o-tudo já não assenta unicamente no homem à imagem de Deus, atestada pela *Bíblia*, mas remete igualmente para o homem à imagem do mundo, o que faz com que o homem que sofre, que age e que reflete possa conceber-se a si mesmo como espelho universal e oráculo cósmico” (Sloterdijk, 2018: 403). Além disso, “(...) a moral é uma força que impede que a frase diga o que tem a dizer. A moral é inimiga da linguagem surpreendente, é inimiga da linguagem. Uma frase moral não é uma frase, é uma moral” (Tavares, 2018: 58).

A palavra recorrendo à *quarta pessoa do singular* “(...) faz a linguagem *delirar*” (Deleuze, 1997: 09), permitindo que outras linhas discursivas e textuais sejam construídas e se entrecruzem, sublinhando-se que cada “(...) frase é individual. E todo o texto é individual (...). Cada livro não necessita de mais nenhum livro. Cada frase não necessita de mais nenhuma frase. Se as frases são colectivas, não são individuais. Se não são individuais – um, então não existem: podem ser eliminadas” (Tavares, 2018: 45). Desta forma, “(...) a metade da frase se afasta da outra metade, obtemos dois textos que avançam cada um para seu lado como dois animais” (Tavares, 2018: 32).

## BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

TAVARES, Gonçalo. M. (2013), *animalescos*, Lisboa: Relógio D`Água Editores.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA (Citada)

AGAMBEN, Giorgio. (2020), *O Aberto, o Homem e Animal*, tradução André Dias e Ana Bigotte Vieira, Lisboa: Edições 70.

ARBEX, Márcia. (2006), “Poéticas do visível: uma breve introdução”, in *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e imagem*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG.

ARENDT, Hannah. (2001), *A Condição Humana*, tradução Roberto Raposo, Lisboa: Relógio D`Água Editores.

BABO, Maria Augusta. (2008), “Literacia para a cidadania”, in Manuel Pinto & Sara Pereira (Orgs. e Coords.), *Comunicação e Sociedade*, v. 14, Universidade do Minho CECS: Edições Húmus Lda.

BARTHES, Roland. (2007), *Crítica e Verdade*, tradução Leyla Perrone- Moisés, São Paulo: Editora Perspectiva.

BARTHES, Roland. (2020), *O grau zero da escrita*, tradução Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70.

BYUNG, Chul Han. (2014), *A Sociedade do Cansaço*, tradução Gilda Lopes Encarnação, Lisboa: Relógio D`Água Editores.

CALAIS, Vicent & Stanislas Deprez. (2019), *Le corps des transumains*, Toulouse: Editions Eres

CALVINO, Italo. (1990), *Seis propostas para o próximo milénio: lições americanas*, tradução Ivo Barroso, São Paulo: Editora Schwarcx.

CAVALARI, Tatiana, Barbosa. (2017), “Georges Perec e a Intermedialidade: A criação literária a partir de imagens”, in José Carlos Félix, Mauren, P. Przybylski, Álvaro, B. Pecino, *Pontos de interrogação, Intermedialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade*, V. 7, Nº.1, jan.- jun., Salvador: Fábrica de Letras.

CHARTIER, Roger. (1988), *A aventura do livro*, tradução Reginaldo Moraes, São Paulo: Editora UNESP.

DELEUZE, Gilles. & Claire Parnet. (1998), *Diálogos*, tradução Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Editora Escuta.

DELEUZE, Gilles. (1997), *Crítica e Clínica*, tradução Peter Pál Perbart, São Paulo: Editora 34.

(2006), *Diferença e Repetição*, tradução Luís Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal.

(2012), Francis Bacon lógica da sensação, tradução José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.

(1975), *Lógica do Sentido*, tradução Luís Roberto Salinas Forte, São Paulo: Editora Perspectiva.

DELEUZE. Gilles. & Félix Guattari. (1995), *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1, 1ª. Ed, tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, Rio de Janeiro: Editora 34.

(1995), *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 2, 1ª. Ed, tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro: Editora 34.

(1996), *Mil Platôs Capitalismo. e Esquizofrenia*, vol. 3, 5ª. Ed, tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik, Rio de Janeiro: Editora 34.

(1997), *Mil Platôs. Capitalismo Esquizofrenia*, vol. 4, 1ª. Ed, tradução Suely Rolnik, Rio de Janeiro: Editora 34.

(1997), *Mil Platôs. Capitalismo Esquizofrenia*, vol. 5, 1ª. Ed, tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, São Paulo: Editora 34.

DERRIDA, Jacques. (2002), *O Animal que logo sou*, tradução Fábio Landa, São Paulo: Editora UNESP.

(1995), *A escritura e a diferença*, tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo: Editora Perspectiva.

HIGGINS, Dick. (2012), “Intermídia”, in Thaís, F. N. Diniz & André, S. Vieira (Orgs), *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, Volume 2, tradução Amir Brito, Belo Horizonte: Rona Editora.

DURKHEIM, Èmile. (1973), *O Suicídio*, tradução Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos Esteves, Lisboa: Editorial Presença.

ECO, Umberto. (2001), *Filosofia da Semiótica da Linguagem*, tradução de Maria de Bragança, Lisboa: Instituto Piaget.

FERLINGHTTI, Lawrence. (1965), *Starting From San Francisco*, New York: Publishing Corporation.

FOUCAULT, Michel. (1978), *A história da loucura na Idade Clássica*, tradução José Teixeira Neto, São Paulo: Editora Perspectiva.

FOUCAULT, Michel. (2000), *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, tradução Salma Tannos Muchail, São Paulo: Martins Fontes Editora.

(1998), *Microfísica do Poder*, Edições Graal LTDA.

GENETTE, Gérard. (2006), *Palimpsestos - A literatura de segunda mão*, tradução Luciene Guimarães e Maria Antónia Ramos Coutinho, Belo Horizonte: Editora UFMG.

GEERTZ, Clifford. (2008), *A Interpretação das Culturas*, 1ª. Ed, tradução *The interpretation of cultures*, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, SA.

GIDDENS, Anthony. (2016), *A Constituição da Sociedade*, tradução Álvaro Cabral, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

GOFFMAN, Erving. (1974), *Manicômios, Prisões e Conventos*, tradução Dante Moreira Leite, São Paulo: Editora Perspectiva.

GUATTARI, Félix & Suely Rolnik. (1996), *Micropolítica. Cartografias do Desejo*, tradução, Petropolis: Editora vozes.

HAYLE, N. Katherine. (1999), *How we became posthuman*, Chicago: The University of Chicago Press.

HEIDEGGER, Martin. (2002), *Ensaio e Conferências*, tradução Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback, São Paulo: Editora Vozes

HEFFERNAN, James. (1996), “Entering the Museum of Words: Browning's "My Last Duchess" and Twentieth-Century Ekphrasis”, in Peter Wagner (eds.), *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.

HOEBEL, E. Adamson. & Everett, L. Frost. (1976), *Antropologia Cultural e Social*, tradução Euclides Carneiro da Silva, São Paulo: Cultrix.

JUSTIÇA, Paula & Adelina Silva. (2007), “A comunicação mediada por computador no tempo do ciberespaço: uma perspectiva antropológica”, in José da Silva Ribeiro & Sérgio Bairon, (Orgs & Coords.), *Antropologia Visual e Hipermedia*, Lisboa: Edições Afrontamento.

KIFFER, Ana. (2016), “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura”, in Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik Scholhammer & Mariana Simoni (Orgs.), *Literatura e Artes na Crítica Contemporânea*, revisão Carolina Simoni, Rio de Janeiro: Editora PUC Rio

KOCH, V. G. Ingedore. (2003), *Desvendando os segredos do texto*, tradução Edmundo Cordeiro e António Bento, São Paulo: Cortez Editora.

KRISTEVA, Julia. (2005), *Introdução à Semianálise*, tradução Lucia Helena França Ferraz, São Paulo: Editora Perspectiva.

KUNZRU, H. (2000), “Você é um ciborgue. Um encontro com Donna Haraway”, in. Tomaz Tadeu (org. e tradução.), *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*, 2ª.Ed, Belo Horizonte: Autêntica Editora.

LÉVY. Pierre. (1998), *As tecnologias da inteligência: o futuro pensamento da informática*, tradução de Carlos Irineu da Costa, São Paulo: Editora 34.

LIPOVETSKY, Gilles. (2018), *Os Tempos Hipermodernos*, tradução Luís Felipe Sarmiento, Lisboa: Edições 70.

LOUVEL, Liliane. (2006), “A descrição pictural: por uma poética do iconotexto”, in Márcia Arbex (org.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG.

MAUSS, Marcel. (1974), *Sociologia e Antropologia*, tradução Lamberto Puccinelli, São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.

MOREIRA, Carlos Diogo. (1994), *Planeamento e Estratégias da Investigação Social*, Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

MOTTA, Kuís, G. (2017), “A análise pragmática da narrativa: Teoria da narrativa como teoria da acção comunicativa”, in Ana Teresa Peixinho & Bruno Araújo (Eds. e Orgs.), *Narrativa e Media: Géneros, figuras e contextos*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

MÜLLER, Jürgen, E. (2012), “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”, in Thaïs, F. N. Diniz & André, S. Vieira (Orgs), *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, Volume 2, tradução Anna Stegh Camati e Brunilda Reichman, Belo Horizonte: Rona Editora.

MUSIL, R. (1989), *O Homem Sem Qualidades*, tradução Lya Luft e Carlos Abbenseth, v. I/II, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

NIETZSCHE, Friedrich. (2007), *Genealogia da Moral-Uma Polémica*, tradução Paulo César de Souza, São Paulo: Editora Schwaraz LTDA.

NIETZCHE, Friedrich. (2000), “Contribuição à história dos sentimentos morais”, in *Humano demasiado humano: Um livro para espíritos livres*, tradução Paulo César Lima de Souza, São Paulo: Editora Schwarcz Ltda.

PAULINO, Fernando Faria. (2007), “Dos documentos de terreno ao hipermédia”, in José da Silva Ribeiro & Sérgio Bairon, (Orgs. & Coords.), *Antropologia Visual e Hipermedia*, Lisboa: Edições Afrontamento.

RAJEWSKY, Irina. O. (2012), “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, in Thaïs, F. N. Diniz & André, S. Vieira (Orgs), *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*, Volume 2, tradução Isabella Santos Mundim, Belo Horizonte: Rona Editora.

SARTRE, Jean, Paul. (1970), *Existencialismo é um Humanismo*, tradução Rita Correia Guedes, Paris: Les Éditions Nagel.

(2008), *A Imaginação*, tradução Paulo Neves, Porto Alegre: L&PM Editores.

SOARES, Carminda Rosa da Rocha. (2016), *A queda em Gonçalo M. Tavares: animais e Short Movies*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho.

SOUSA, Pedro Emanuel Quintino. (2015), *Poética da superação a propósito da obra de Gonçalo M. Tavares*, Tese de Doutoramento em Literatura, Universidade do Algarve.

SLOTERDIJK, Peter. (2014), *Morte Aparente no Pensamento*, tradução Carlos Leite, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

SLOTERDIJK, Peter. (2018), *Tens de Mudar de Vida*, tradução Carlos Leite, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

SPENGLER, Oswald. (1973), *A Decadência do Ocidente*, tradução Herbert Caro, Rio de Janeiro: Zahar Editores.

SPENGLER, Oswald. (1993), *O Homem e a Técnica*, tradução João Botelho, Lisboa: Guimarães Editores.

TAVARES, Gonçalo, M. (2006), *água, cão, cavalo, cabeça*, Lisboa: Editorial Caminho.

(2019), *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

(2018), *Breves Notas Sobre Literatura-Bloom*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

(2012), *Canções Mexicanas*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

TITIEV, Mischa. (1969), *Introdução á Antropologia Cultural*, tradução João Pereira Neto, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WALTER, Benjamin. (2000), *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, v.III, São Paulo: Editora Brasiliense.

WAGNER, Peter. (1996), "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)", in *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.

WITTEGENSTEIN, Ludwig. (2020), *Cultura e Valor*, tradução Jorge Mendes, Lisboa: Edições 70.

## RECURSOS DIGITAIS

BACON, Francis (2021), Francis Bacon Art [web page], disponível em <https://francis-bacon.com/artworks/paintings/1970s> (consultado a 16 de Junho de 2021).

BOTTON, André. Natã. M. (2019), *Literatura e cidade rizomáticas*, *Letras De Hoje*, 54 (4), disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/32945>, (consultado a 16 de Agosto de 2020).

CLÜVER, C. (1997), “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” in *Literatura e Sociedade*, V. 2, Nº. 2, disponível em <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/13267> (consultado a 28 de Junho de 2020).

CLÜVER, C. (2006), “Inter textus / Inter artes / Inter Media”, in *Aletria*, jul. – dez., disponível em [https://www.academia.edu/342384/Inter\\_Textus\\_Inter\\_Artes\\_Inter\\_Media](https://www.academia.edu/342384/Inter_Textus_Inter_Artes_Inter_Media), (consultado a 30 de Junho de 2020).

CLÜVER, C. (2011), “Intermedialidade”, in *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revista-pos/article/view/15413>, (consultado a 02 de Julho de 2020).

DELEUZE, Gilles (1988). *O Abecedário de Gilles Deleuze*, transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos, disponível em [https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/4908216/mod\\_folder/content/0/%5BGilles Deleuze%2C Claire Parnet%5D Abecedario%28z-lib.org%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/4908216/mod_folder/content/0/%5BGilles%20Deleuze%20Claire%20Parnet%5D%20Abecedario%28z-lib.org%29.pdf) (consultado a 12 de Agosto de 2021).

FERLINGHTTI, Lawrence. (1968), *Her*, 8ª. Ed., New York: New Direction Publishing Corp., [https://books.google.pt/books?id=oxpj3-nI\\_IEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=oxpj3-nI_IEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false) (consultado a 25 de Maio de 2020).

GUILHERME, G. D. Providello & Silvio, Yasui. (2013), “História e Ciência, Saúde, Manguinhos”, vol.20, n.4, out-dec, in *A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão*, disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109573> (consultado a 10 de Maio de 2021).

KAFKA, Franz. (1999) *Contos – Franz Kafka*, fontes digitais, Rocket Edition, disponível em <https://ptslideshare.net/eduardojorge923/3029707-contosfranzkafka> (consultado a 15 de Abril de 2021).

PEREIRA, Clara Pereira. (2014), *Metodologia em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*, 2º ed. Coimbra: Edições Almedina S.A., disponível em [https://books.google.pt/books/about/Metodologia\\_de\\_Investiga%C3%A7%C3%A3o\\_em\\_Ci%C3%A4nci.html?id=uFmA-AwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp\\_readbutton&hl=pt-PT&redir\\_esc=y#v=one-page&q&f=false](https://books.google.pt/books/about/Metodologia_de_Investiga%C3%A7%C3%A3o_em_Ci%C3%A4nci.html?id=uFmA-AwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_readbutton&hl=pt-PT&redir_esc=y#v=one-page&q&f=false) (consultado a 10 de Julho de 2021).

MENESES, Pedro. (2014), “A era da técnica em *animalescos* de Gonçalo M. Tavares”, *Atas do XV Colóquio de Outono. As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências* (organizadas por Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa e Vítor Moura), disponível em [https://www.academia.edu/12567961/A\\_era\\_da\\_t%C3%A9cnica\\_em\\_animalescos\\_de\\_Gon%C3%A7alo\\_M\\_Tavares?auto=download](https://www.academia.edu/12567961/A_era_da_t%C3%A9cnica_em_animalescos_de_Gon%C3%A7alo_M_Tavares?auto=download) (consultado a 10 de Junho de 2020).

MENESES, Pedro. (2016), “Gonçalo M. Tavares: um caso de tardo-modernista?”, in Macedo, Ana Gabriela, Brugioni, Elena & Passos, Joana (Eds.), *Prémios Literários: O Poder das Narrativas. As narrativas do Poder*, Porto: Edições Afrontamento, disponível em [https://www.academia.edu/29310801/Gon%C3%A7alo\\_M\\_Tavares\\_um\\_caso\\_tardo\\_modernista](https://www.academia.edu/29310801/Gon%C3%A7alo_M_Tavares_um_caso_tardo_modernista) (consultado a 13 de Julho de 2020).

MONIZ, António. (2009), *Dicionário de Termos Literários*, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/humanismo/> (consultado a 30 de Abril de 2021).

NEVES, Márcia Seabra. (2014), “Corpus mobile: uma descida aos confins do humano com Gonçalo M. Tavares”, in *Navegações*, v. 7, n. 2, jul-dez, Lisboa: Universidade de Lisboa, disponível em <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2014.2.17089> (consultado a 10 de Junho de 2020).

(2014), “Gonçalo M. Tavares, Leitor de Michel Foucault: Loucura e Animalidade”, *Diacrítica: Filosofia*, número 28 (2), disponível em <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/gon%C3%A7alo-m-tavares-leitor-de-michel-foucault-loucura-e-animalidade> (consultado a 27 de Setembro de 2020).

SANTOS, Rosana. (2018), “Animalescos, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares”, *Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados*, disponível em <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3740/3344> (consultado a 28 de Setembro de 2020).

SOUSA, Edson Luiz André de & Janaina Bechler. (2008) Labirintos na cidade contemporânea. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília , v. 28, n. 2, p. 390-403, jun, disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414)

[98932008000200013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141498932008000200013&lng=pt&nrm=iso) (Consultado a 14 dez. 2021).

## Lista de Autores citados

- Adamson Hoebel e Everett L. Frost, 56
- Agamben, 20
- Agamben, 41, 43, 47, 50, 51
- António Moniz, 43
- Arbex, 22, 77, 79
- Arendt, 22, 57, 62, 68, 70, 71, 73
- Babo, 12
- Barthes, 11, 19, 80, 84, 88, 89
- Botton, 18, 37
- Calvino, 9, 10, 12, 28, 33, 35, 76
- Calvino, 1999, 28
- Calais Vicent & Stanislas Deprez, 57
- Cavalari, 80
- Chatier, 19, 29
- Clara Pereira Coutinho, 23
- Claus Clüver, 80, 81
- Clüver, 22, 81, 82, 83
- Coutinho, 23
- Deleuze, 6, 11, 13, 15, 19, 20, 24, 33, 35, 39, 48, 65, 66, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96
- Deleuze & Guattari, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 46, 49, 51, 59
- Deleuze & Parnet, 16, 39, 42
- Deleuze e Guattari, 30
- Deleuze, 7
- Deleuze, 64, 98
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, 13
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 6
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 7
- Derrida, 6, 7, 10, 13, 20, 28, 29, 40, 45, 49, 91
- Derrida, 28
- Dick Higgins, 81
- Durkheim, 55
- E. Adamson Hoebel e Everett L. Frost, 78
- Eco, 19, 77, 82, 88
- Edson Luís André de Sousa & Janina Bechler, 37
- Félix Guattari & Suely Rolnik, 18
- Ferlinghetti, 87
- Foucault, 21, 37, 39, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 63
- Franz Kafka, 45
- Friedrich Nietzsche, 40, 42
- Geertz, 28
- Genette, 37
- Giddens, 35, 36
- Gilles Deleuze, 11, 15, 65, 78, 87, 88, 89
- Gilles Deleuze & Claire Parnet, 66
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, 16
- Gilles Deleuze e Félix Guattari, 31, 32, 48, 49
- Gilles Lipovetsky, 74
- Giorgio Agamben, 45, 47
- Giorgio Agamben, 43, 50
- Goffman, 53
- Gonçalo M. Tavares, 6, 7, 13, 15, 62, 70, 79, 96
- Guattari & Rolnik, 18, 19, 30
- Han, 70, 71, 72, 73
- Hannah Arendt, 62, 71
- Hannah Arnedt, 57
- Hayles, 29
- Heffernan, 76
- Heidegger, 64, 67, 68
- Higgins, 81
- Hoebel & Frost, 56, 85, 86
- Hoebel e Frost, 56
- Ingedore Koch, 33
- Irina Rajewsky, 83
- Jacques Derrida, 28, 40, 49
- James Heffernan, 76
- Jean Paul Satre, 49
- Julia Kristeva, 34
- Justiça & Silva, 9
- Justiça & Silva, 9
- Kafka, 46

Katherine Hayles, 29  
 Kiffer, 9, 24, 95, 96  
 Koch, 14, 33  
 Kristeva, 34  
 Kunzru, 62  
 Lawrence Ferlinghetti, 87  
 Levy, 19  
 Lévy, 34, 35  
 Lipovetsky, 22, 74  
 Lipovetsky,, 22  
 Louvel, 22, 77  
 Ludwig Wittgenstein, IV  
 Luís G. Motta, 14  
 Márcia Arbex, 79  
 Márcia Seabra Neves, 14  
 Martin Heidegger, 67  
 Mauss, 40  
 Meneses, 15, 31, 64, 65, 68, 73, 96, 97  
 Michel Foucault, 39, 53, 58, 62  
 Mischa titiev, 55  
 Moniz, 43  
 Moreira, 23  
 Motta, 12  
 Muller, 84  
 Musil, 69  
 Neves, 6, 7, 15, 16, 21, 39, 44, 79, 84  
 Nietzsche, 40, 42, 50  
 Paula Justiça e Adelina Silva, 10  
 Paulino, 19  
 Pedro de Meneses, 14  
 Pedro Meneses, 65  
 Peter Sloterdijk, 93  
 Providello & Yasui, 53, 54  
 Rajewsky, 23, 83, 84  
 Robert Musil, 69  
 Roland Barthes, 11, 88  
 Santos, 13, 14, 33  
 Sartre, 49, 50  
 Sartre, 13, 97  
 Sartre, 49  
 Sloterdijk, 28, 40, 41, 68, 70, 71, 93, 99  
 Sloterdijk, 2014, 28  
 Sloterdijk, 185, 93  
 Soares, 44, 46  
 Sousa, 87, 90  
 Sousa,, 14  
 Spengler, 21, 62  
 Sprengler, 62, 64  
 Tavares, 24, 30, 31, 32, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44,  
 45, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63,  
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 80, 85,  
 86, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 98  
 Tavares, 85, 30  
 Tavares, 16, 90  
 19, 86, 97  
 21, 88, 93  
 32, 89, 99  
 33, 93  
 38, 88, 89  
 51, 98  
 56, 98  
 58, 99  
 76, 92  
 Titiev, 55  
 Umberto Eco, 77, 82  
 Wagner, 77  
 Walter Benjamin, 37  
 Wittgenstein, 61

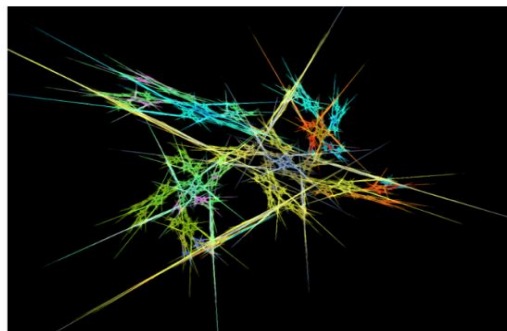
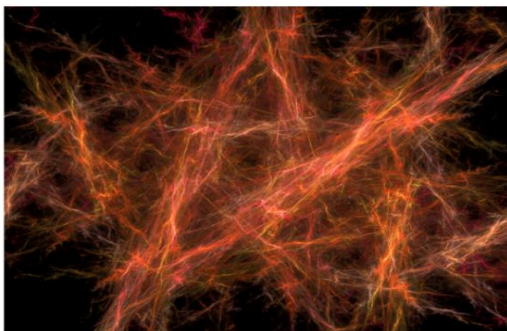
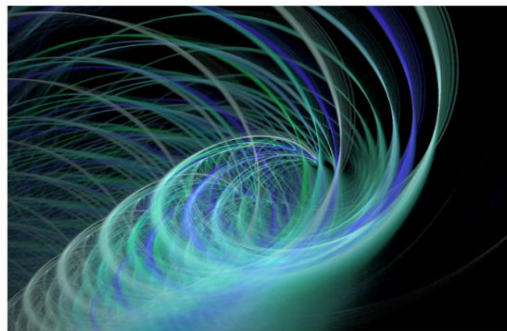
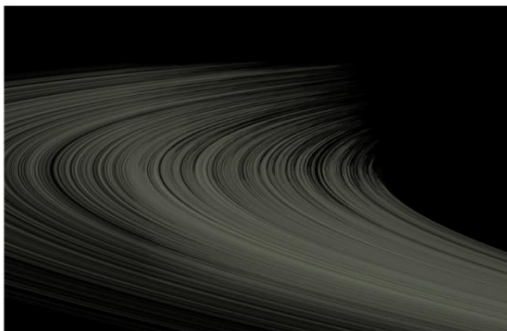
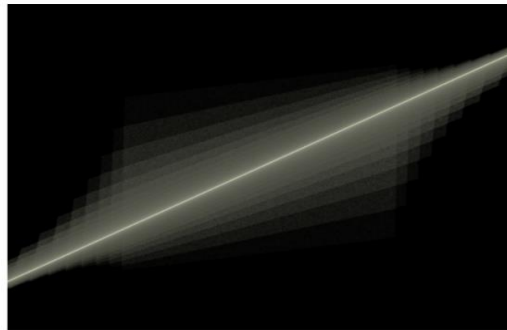
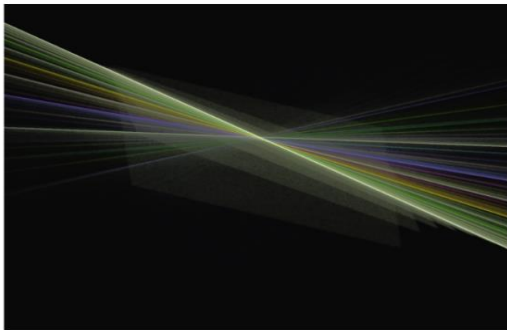
ANEXOS

ANEXO I

Seis imagens processadas digitalmente

Software Fractal FrOst 1.4

Copyright © 2008-2011



## ANEXO II

Morph\_sequence.py-Script images Editor

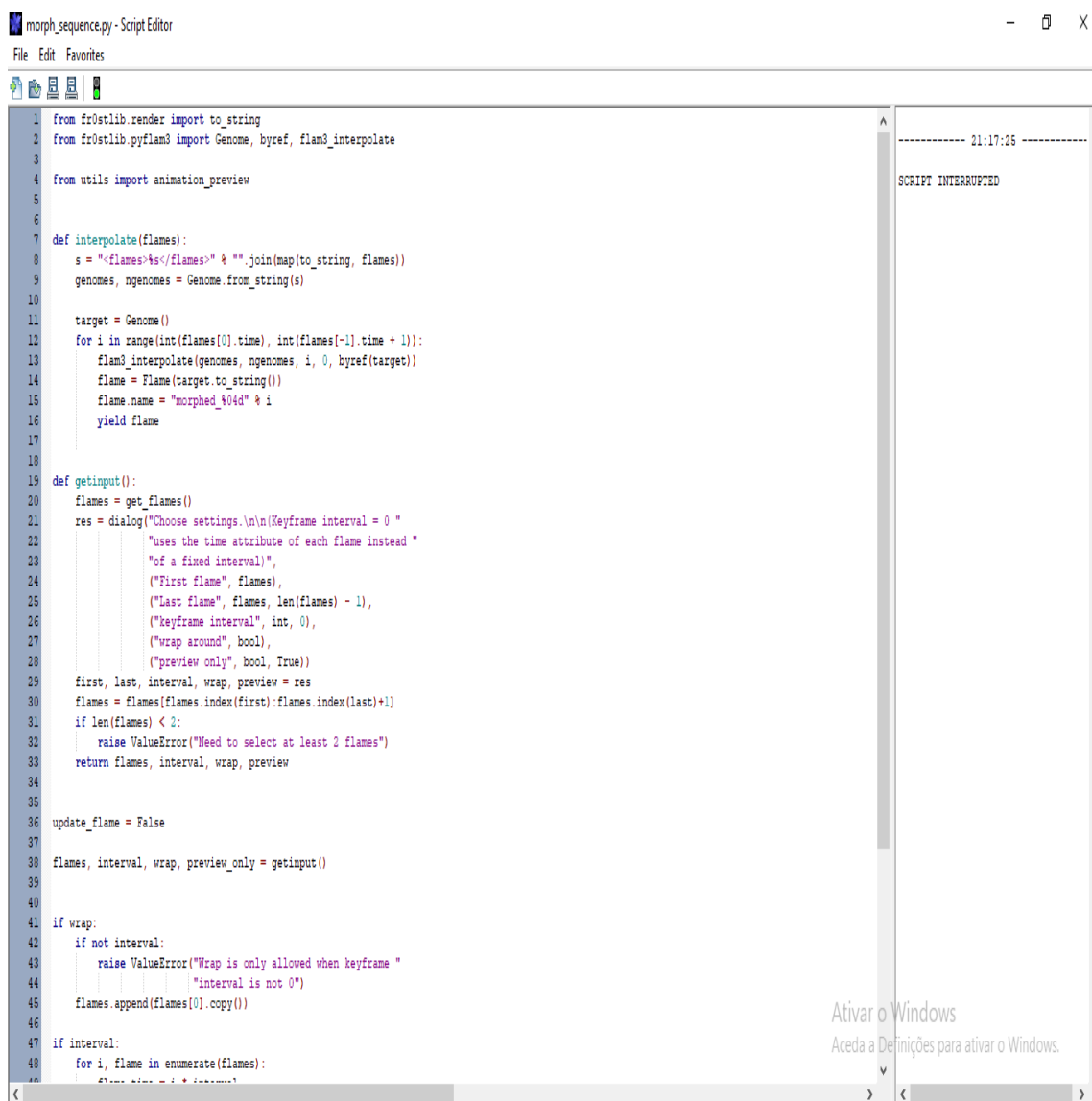
Software Fractal FrOst 1.4

Copyright © 2008-2011

DESKTOP – 1EDKKM7

Intel® Core (TM) i7 – 3537U CPU @ 2.00GHz

Sistema operativo de 64 bits, processador baseado em x64



```
1 from fröstlib.render import to_string
2 from fröstlib.pyflam3 import Genome, byref, flam3_interpolate
3
4 from utils import animation_preview
5
6
7 def interpolate(flames):
8     s = "<flames>${s}</flames>" * "".join(map(to_string, flames))
9     genomes, ngenomes = Genome.from_string(s)
10
11     target = Genome()
12     for i in range(int(flames[0].time), int(flames[-1].time + 1)):
13         flam3_interpolate(genomes, ngenomes, i, 0, byref(target))
14         flame = Flame(target.to_string())
15         flame.name = "morphed_%04d" % i
16         yield flame
17
18
19 def getinput():
20     flames = get_flames()
21     res = dialog("Choose settings.\n\n(Keyframe interval = 0 "
22                "uses the time attribute of each flame instead "
23                "of a fixed interval)",
24                ("First flame", flames),
25                ("Last flame", flames, len(flames) - 1),
26                ("keyframe interval", int, 0),
27                ("wrap around", bool),
28                ("preview only", bool, True))
29     first, last, interval, wrap, preview = res
30     flames = flames[flames.index(first):flames.index(last)+1]
31     if len(flames) < 2:
32         raise ValueError("Need to select at least 2 flames")
33     return flames, interval, wrap, preview
34
35
36 update_flame = False
37
38 flames, interval, wrap, preview_only = getinput()
39
40
41 if wrap:
42     if not interval:
43         raise ValueError("Wrap is only allowed when keyframe "
44                            "interval is not 0")
45     flames.append(flames[0].copy())
46
47 if interval:
48     for i, flame in enumerate(flames):
```

----- 21:17:25 -----  
SCRIPT INTERRUPTED

Ativar o Windows  
Aceda a Definições para ativar o Windows.

## ANEXO III

Morph\_sequence.py-Scrip Image Editor (continuação)

Software Fractal FrOst 1.4

Copyright © 2008-2011

DESKTOP – 1EDKKM7

Intel® Core (TM) i7 – 3537U CPU @ 2.00GHz

Sistema operativo de 64 bits, processador baseado em x64

```
23         "or a fixed interval)",
24         ("First flame", flames),
25         ("Last flame", flames, len(flames) - 1),
26         ("keyframe interval", int, 0),
27         ("wrap around", bool),
28         ("preview only", bool, True))
29     first, last, interval, wrap, preview = res
30     flames = flames[flames.index(first):flames.index(last)+1]
31     if len(flames) < 2:
32         raise ValueError("Need to select at least 2 flames")
33     return flames, interval, wrap, preview
34
35
36     update_flame = False
37
38     flames, interval, wrap, preview_only = getinput()
39
40
41     if wrap:
42         if not interval:
43             raise ValueError("Wrap is only allowed when keyframe "
44                             "interval is not 0")
45         flames.append(flames[0].copy())
46
47     if interval:
48         for i, flame in enumerate(flames):
49             flame.time = i * interval
50     else:
51         flames = sorted(flames, key=lambda f: f.time)
52
53     if len(set(f.time for f in flames)) != len(flames):
54         raise ValueError("2 or more flames have the same time value.")
55
56     flame_gen = interpolate(flames)
57     if preview_only:
58         animation_preview(flame_gen)
59     else:
60         save_flames("parameters/morph_sequence.flame", *tuple(flame_gen),
61                 confirm=False)
62
```

Ativar o Windows  
Aceda a Definições para ativar o Windows.