

DM

**Cenários distópicos, memórias e resistências
na ficção de Gonçalo M. Tavares**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

João Pedro Aguiar Castro

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

dezembro | 2025

Cenários distópicos, memórias e resistências na ficção de Gonçalo M. Tavares

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

João Pedro Aguiar Castro

MESTRADO EM LITERATURA, CULTURA E DIVERSIDADE

ORIENTAÇÃO

Celina Maria Rodrigues Martins



UNIVERSIDADE da MADEIRA

Faculdade de Artes e Humanidades

Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas

Ano Letivo: 2024/2025

**Cenários distópicos, memórias e resistências na ficção de
Gonçalo M. Tavares**

João Pedro Aguiar Castro

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Literatura, Cultura e Diversidade

Orientação de

Doutora Celina Maria Rodrigues Martins

Professora Auxiliar da Universidade da Madeira

Universidade da Madeira – Funchal

Dezembro de 2025

Agradecimentos

Gostaria de deixar algumas palavras de agradecimento ao escritor Gonçalo M. Tavares, pois sem a sua escrita indagante não teria a oportunidade de percorrer esta jornada de formação. A leitura e a análise dos romances *Jerusalém* e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* abriram-me várias portas do conhecimento: permitiram-me aprofundar ideias dos diferentes ensaios que contribuíram para a interpretação plural dos dois textos. Durante o decorrer desta investigação, explorei textos desafiantes que, noutras circunstâncias, talvez não teria entranhado. Assim, agradeço à obra de Gonçalo M. Tavares que me proporcionou o conhecimento e a reflexão crítica acerca de novos modos de (re)pensar a condição humana face ao avanço do Mal.

Deixo, igualmente, um profundo agradecimento à minha orientadora, Professora Doutora Celina Martins, pela orientação atenta ao longo de todo este processo de construção de sentido. A sua disponibilidade, a sua abertura para a discussão de ideias e as suas indicações foram cruciais em todas as etapas desta jornada.

À minha família: à minha mãe Maria, às minhas irmãs Carla e Filipa, à minha tia Graça e ao meu tio José, muito grato por todo o apoio.

Por fim, agradeço aos meus grandes amigos e colegas de Licenciatura e de Mestrado, Laura, Silvana e Osvaldo, pelo companheirismo dos últimos cinco anos e pelos nossos encontros profícuos (quase) mensais.

Resumo:

Considerando que Gonçalo M. Tavares se assume como um escritor Pós-Auschwitz, esta dissertação incide no estudo da distopia e na reescrita da memória da *Shoah* nos romances *Jerusalém* (2005), inscrito na pentalogia “O Reino,” marcado pela decadência dos valores humanos e o fim da civilização ocidental e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* (2014), inserido na série “Cidades,” sob o signo da viagem iniciática numa demanda de sentido, construindo a memória como lugar de resistência. Fundamentados na distopia segundo Gregory Claeys (2017), na leitura do totalitarismo em Hannah Arendt (2010) e no estudo sobre a loucura proposto por Michel Foucault (1978), analisaremos os percursos dos protagonistas dilacerados em situações-limite de extrema violência, mostrando ser ténue a linha separadora entre a razão e a loucura, descrevendo o Homem como um ser irracional. Contrariamente ao niilismo presente em *Jerusalém*, Tavares edifica uma comunidade alternativa por meio de protagonistas insólitos na ficção *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, celebrando o papel do narrador (Benjamin, 1992) e o testemunho do *Animal Narrans* (Han, 2024), capaz de redenção graças à construção de histórias de resiliência, transmitidas oralmente, de geração em geração, impulsionando novos começos na perspectiva da esperança utópica.

Palavras-Chave:

Gonçalo M. Tavares; Distopia; Reescrita; Memória; *Shoah*; Comunidade Alternativa; Resistência.

Abstract:

Considering that Gonçalo M. Tavares presents himself as a Post-Auschwitz writer, this dissertation focuses on the subject-matters of dystopia and the rewriting of the memory of the *Shoah* in the novels *Jerusalém* (2005), inscribed in the pentalogy “O Reino,” that is marked by the decadent trend of human values and the end of Western Civilization, and *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* (2014), inserted in the literary series “Cidades,” which is characterised by an initiatory journey in a quest for meaning and the foundation of memory as a place of resistance. Based on Gregory Claeys’ (2017) assessment of dystopia, on Hannah Arendt’s (2010) interpretation of totalitarianism, and on Michel Foucault’s (1978) study of madness, we will examine the trajectories of protagonists torn apart in extreme situations of violence, showcasing how tenuous the line between reason and madness is, and describing Man as an irrational being. Diverging from the nihilistic trends of *Jerusalém*, Tavares shapes an alternative community through uncanny protagonists in the novel *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* whilst celebrating the role of the narrator (Benjamin, 1992) and the testimony of the *Animal Narrans* (Han, 2024), who is capable of attaining redemption by creating resilience stories, which are then orally transmitted from generation to generation in order to promote new beginnings from the perspective of utopian hope.

Keywords:

Gonçalo M. Tavares; Dystopia; Rewriting; Memory; *Shoah*; Alternative Community; Resistance.

Índice

Introdução	1
1. A Distopia: o reflexo do mal-estar da sociedade	3
2. A Alemanha Totalitária: a (distópica) utopia nacional-socialista.....	12
3. Trauma e Narração: da assunção da palavra à crise narrativa da modernidade tardia	20
4. Gonçalo M. Tavares: escritor pós-Auschwitz.....	28
5. <i>Jerusalém</i> : o lugar-do-Não, propagador do Horror	35
5.1. Mylia Busbeck: da loucura alienante à martirização	40
5.2. Theodor Busbeck: da investigação da <i>Shoah</i> à perpetuação do Horror.....	51
5.3. Gomperz Rulrich: do domínio totalitário da loucura à perseguição doentia.....	63
5.4. Hinnerk Obst: do trauma inenarrável do sobrevivente de guerra ao peso da violência	70
6. <i>Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai</i> : da desorientação à Pós-Memória	76
6.1. Os pesadelos distópicos de Marius como alegorias do mundo em crise.....	82
6.2. Marius e Hanna: da fragilidade à procura de sentido.....	86
6.3. A Família Stamm: da memória ativa ao impulso da revolução	93
6.4. O Judeu Moebius: do hotel-reflexo da barbárie à memória do corpo.....	96
6.5. Vitrius: o Dom Quixote do arquivo	102
6.6. O Velho Terezin: o legado do contador de histórias.....	105
Considerações Finais: da via da negatividade à via da resistência	111
Anexos	116
Referências Bibliográficas	119
<i>Corpus</i>	119
Bibliografia de Suporte	119
Referências Online	122

Índice de Ilustrações

Figura 1 – Os Cadernos de Gonçalo M. Tavares	29
Figura 2 – <i>Sternenfall</i> (Kiefer, 1995).....	75
Figura 3 – <i>Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai</i> (2014).....	110
Figura 4 – <i>Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai</i> (2015).....	110

Introdução

No nosso século XXI, marcado por conflitos bélicos e pela violência extrema decorrentes da concepção unívoca e tribal das “identidades assassinas” (Maalouf, 2022, p. 39), a ficção de Gonçalo M. Tavares é uma reflexão sobre os avanços e os efeitos do Mal que contaminam o Homem, minado pela degradação paulatina dos valores morais e éticos. A presente dissertação incide na leitura cruzada entre os romances *Jerusalém* (2005) e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* (2014), de modo a explorar os jogos intertextuais com a memória da *Shoah* e a dialética Utopia-Distopia como pilares para atingir a aprendizagem e desenvolver a reflexão.

De modo a melhor compreender os universos literários em análise, dividiremos esta dissertação em dois núcleos distintos: uma primeira secção contempla o marco teórico e uma segunda parte engloba a análise dos dois romances. O enquadramento teórico apresenta uma panorâmica da dialética Utopia-Distopia baseada nas perspetivas de Gregory Claeys (2017), de Lymen Tower Sargent (1994; 2019), de Krishan Kumar (2007) e de Fátima Vieira (2010), visando um mapeamento das origens, da história e da evolução da tradição literária de ambos os termos. Acompanhar o desenvolvimento do legado desta dialética na literatura será crucial para identificar o modo como os projetos tavianos retomam determinadas tendências destes géneros literários.

Depois, o nosso foco incidirá no modo como o inédito movimento totalitário nacional-socialista alemão assentou na construção de uma utopia, que se revelou, contudo, segregadora e nefasta. Baseados em Hannah Arendt (2010) e Gregory Claeys (2017), debruçar-nos-emos sobre o funcionamento do totalitarismo alemão, pautado pelo exercício diário do Medo e do Terror, de modo a provocar a anulação do indivíduo nos campos de concentração e de extermínio.

Por fim, no capítulo teórico, exploraremos a superação do trauma psicológico e a assunção da palavra na perspetiva freudiana (Guzmán & Derzi, 2021; Junior & Gaspard, 2015). Fundamentados nas visões de Walter Benjamin (1992) e Byung-Chul Han (2024), refletiremos, também, sobre a crise narrativa, decorrente do desfecho da Primeira Guerra Mundial e agravada na modernidade tardia que marca o fim da narração tradicional. Poderemos verificar, em *Jerusalém*, a energia paralisante do trauma que dilacera os mais fragilizados. Numa

vertente mais positiva, o texto *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* reescreve o legado do narrador, proposto por Benjamin, encenando a relação entre narrador e ouvinte, assente na transmissão da sabedoria e da experiência comunicável.

Após esta investigação teórica, avançaremos para o estudo dos romances. *Jerusalém* constituiu um palimpsesto que explora, de forma parabólica, a ascensão de regimes totalitários, a implementação de campos de concentração e de extermínio, o Holocausto¹ concretizado pelo regime nacional-socialista mediante os trajetos de personagens dilaceradas, condenadas ao não-sentido existencial num cenário distópico que metaforiza uma queda inevitável da humanidade. Veremos como o romance articula a metáfora plural da loucura e os mecanismos de normalização e de humilhação do asilo psiquiátrico (Foucault, 1978), construindo o quadro sombrio de uma sociedade de vítimas e de carrascos, condenados ao círculo vicioso do Mal.

Finalmente, concluiremos a nossa dissertação com a análise do romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*. Num contexto pautado pela devastação física, psicológica e moral causada pela Segunda Guerra Mundial, será a metáfora da fragilidade de Hanna, uma adolescente com síndrome de Down, que dará lugar à escrita da empatia, acolhedora das vozes dos marginais da História. Ao atravessar uma Berlim labiríntica, o texto propõe uma revisitação alegórica do passado através da viagem iniciática, exaltando o papel dos homens-narrativa que preservam a memória como arquivo de resistência para construir uma comunidade alternativa utópica, motivada a transmitir o dever da memória.

¹ A presente dissertação utiliza, de forma indiferenciada, os termos *Holocausto* e *Shoah* para designar o assassinio em massa do povo judaico, levado a cabo pelo regime nacional-socialista.

1. A Distopia: o reflexo do mal-estar da sociedade

Desde a sua concepção, o termo distopia tem vindo a ser objeto de constantes releituras nas diversas áreas que constituem o quotidiano do Homem, como a literatura, o cinema, a economia, a política, a tecnologia e o ambiente. Reflexionar sobre a distopia significa criar uma ponte de conexão com a utopia, na medida em que ambos os conceitos convergem no questionamento crítico da realidade, propondo um espaço hipotético. Embora a utopia e a distopia tenham surgido em épocas diferentes e retratarem uma sociedade positiva no caso da utopia e uma sociedade negativa no caso da distopia, ambos os conceitos transmitem uma mensagem semelhante: a sociedade atual pode e deve mudar. Assim, exploraremos neste capítulo inicial a génese destes dois termos e a sua caracterização na literatura, expondo o legado desta dialética no século XXI.

Com origens no início do século XVI, o conceito de utopia influenciou, até aos nossos dias, o pensamento do Homem, originando um género literário na ideia de um lugar ficcional, estruturado como uma sociedade melhor em comparação com a sociedade do escritor e do leitor. Etimologicamente, o termo utopia significa “não lugar” (*u* – não/*topos* – lugar), portanto remete-nos para um lugar temporal e físico não existente, mas que deve apresentar características que possibilitem a interpretação deste espaço como bom ou mau, desejável ou indesejável (Sargent, 1994, p. 5). Normalmente, a palavra utopia surge de um modo positivo (*euto-**pia*), sendo associada a uma sociedade imaginária e idílica, exposta como uma alternativa preferível ao contexto atual. Contudo, a utopia não deve ser associada a uma ideia de perfeição, pois como afirma Sargent (2019, pp. 5-6), o termo perfeito implica um processo concluído e, por isso, não está aberto a novas mudanças. Esta noção de perfeição não se aplica à utopia, visto que todas as construções utópicas estão suscetíveis a alterações. Além disso, Fátima Vieira (2010, p. 7) explica que a utopia constrói uma forma de organização social construída somente pelo Homem, para o Homem, surgindo sem qualquer tipo de influência externa. Lyman Tower Sargent (1994, p. 9, tradução nossa) define a eutopia ou a utopia positiva como “uma sociedade inexistente descrita consideravelmente em detalhe e, normalmente, localizada num tempo e espaço que o autor pretende que o leitor contemporâneo considere notavel-

mente melhor do que a sociedade em que o leitor vive.”²

Embora a noção de utopia tenha apenas sido concebida no século XVI, o ser humano sempre tentou propor cenários idealizados que contrastam com a sua realidade. Lymen Tower Sargent (1994, p. 3) equipara o fenómeno de utopismo a um sonhar social, um “social dreaming,” ou seja, a ação de visionar uma sociedade que difere radicalmente (ou não) daquela que um determinado grupo de indivíduos integra. A literatura, por exemplo, é uma das formas artísticas em que este conceito se pode manifestar. O utopismo é, então, a propensão do Homem para sonhar uma realidade que melhore o seu estado atual, assim como o estado da sociedade a que pertence (Sargent, 1994, p. 4). Krishan Kumar (2007, p. 65) afirma ainda que todas as sociedades partilham a tradição de preservarem no pensamento popular espaços idealizados, como o Paraíso ou a Época de Ouro, marcados pela ausência de sentimentos ou aspetos negativos e cuja vivência ocorre de um modo livre e feliz³. Todavia, Kumar (2007, p. 66, tradução nossa) acrescenta que o “reino da utopia é vasto, mas tem fronteiras. A utopia, apesar de libertar a imaginação, também estabelece certos limites, sendo isto, talvez, a fonte do seu fascínio e da sua força.”⁴

As origens da literatura utópica (e do termo utopia em si) remontam a 1516, com o livro *Utopia*, de Thomas More. Ao retratar uma sociedade marcada pela razão, pelo igualitarismo e pelo utilitarismo, More pretendeu tornar evidente a possibilidade de existirem outros lugares organizados de um modo diferente, transmitindo assim a mensagem de que os grupos que não partilham a experiência dessa utopia podem também organizar a sua sociedade de um modo melhor (Kumar, 2007, p. 70; Vieira, 2010, p. 4). Devido à sua natureza ficcional, a utopia não é restringida pelos limites impostos por uma sociedade ou por um grupo de indivíduos, mas vê-se capaz de ir muito além daquilo considerado possível, pois como expõe Kumar (2007, p. 71, tradução nossa): “em contraposição à literatura histórica, [as utopias] lidam com o possível, não com o mundo real.”⁵ A escrita utópica apresenta-se como um espelho da sociedade, refletindo os seus pontos positivos e negativos (Sargent, 1994, p. 27). Ao analisar-

² “**Eutopia or positive utopia** – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived.” (Sargent, 1994, p. 9).

³ O inverso pode ser encontrado na tradição distópica, que assenta em mitos distópicos que retratam locais imaginários marcados pelo medo como ferramenta de repressão e de controlo comportamental, como o Inferno ou os espaços ocupados por monstruosidades (Claeys, 2013, pp. 156-157).

⁴ “El reino de la utopía es vasto pero tiene fronteras. La utopía, a pesar de que libera la imaginación, también establece ciertos límites, siendo esto, quizá, la fuente de su fascinación y su fortaleza.” (Kumar, 2007, p. 66).

⁵ “[...] en contraposición a la literatura histórica, [las utopías] lidian con lo posible, no con el mundo real.” (Kumar, 2007, p. 71).

-mos a alternativa utópica proposta pelo crítico, somos confrontados com a nossa própria sociedade como um espaço desajustado e inacabado, que depende da ação humana para evoluir positivamente. Assim, verificamos a presença do aspecto mais relevante da utopia: a esperança (Vieira, 2010, pp. 6-7), ou seja, a capacidade do ser humano de manter a sua confiança numa eventual mudança significativa das suas condições atuais.

Embora a ideia de utopia possa ser vista como propulsora de um propósito nobre, é a partir do século XX que ela foi gradualmente marcada pelo ceticismo, sendo o pensamento utópico associado ao potencialmente perigoso. Com a subida ao poder dos regimes fascistas e comunistas, as construções utópicas associadas a estes movimentos revelaram-se autênticas distopias e, em consequência, a noção de utopia foi estreitamente ligada aos movimentos totalitários e à sua realidade marcada pela força e pela violência (Sargent, 1994, p. 24), resultando na difusão de diversas críticas à utopia (Sargent, 2019, pp. 4-5). Lyman Tower Sargent (2019, p. 7) defende que o problema não assenta na utopia em si, mas na imposição de que apenas uma determinada visão utópica é correta e na transformação da utopia numa ideologia, isto é, “num sistema de crenças, em vez de, como acontece na maioria dos casos, se assumir como a crítica do real através da imaginação de uma alternativa melhor” (Sargent, 2019, p. 5). Na visão de Sargent (2019, p. 3), a utopia enquanto ideologia é uma deturpação da utopia, manipulada para beneficiar uma minoria, detentora do poder num plano económico ou político, enquanto os restantes indivíduos, que constituem o Outro, tornam-se alvos de negligência e de maus-tratos. Sargent sublinha este perigo de a utopia transformar-se somente em ideologia:

A utopia transformada em ideologia pode ser perigosa. Uma utopia que insista na conformidade com um modelo também pode ser utilizada como uma arma de repressão e assim o tem sido com demasiada frequência. [...] A maior parte das utopias visa melhorar a humanidade, não através da repressão mas da optimização e, desde que não tenhamos como finalidade a perfeição nem eliminemos a possibilidade de mudança, tais utopias podem fazer frente às distopias que proliferam no presente. Hoje precisamos de utopias e precisamos dos que optam por tentar viver a vida de uma forma mais positiva em comunidades experimentais, porque poderão ajudar-nos a encontrar o caminho para sair do pântano provocado pelos ideólogos desejosos de nos impor a sua versão de uma vida melhor. (Sargent, 2019, pp. 8-9).

Semelhante ao conceito de utopia, a noção de distopia seria também responsável por

influenciar a literatura e o pensamento do Homem por meio da representação de uma sociedade marcada pela visão negativa, pelo desencanto e pela perda da fé dos antigos ideais. A palavra distopia é usada, pela primeira vez, em 1747 (*dustopia*) no poema *Utopia: or, Apollo's Golden Days*, da autoria de Henry Lewis Younge, surgindo dois séculos após a invenção do termo utopia. Um dos principais usos da palavra é atribuído a John Stuart Mill, que, em 1868, num discurso ao parlamento inglês, utiliza o termo ‘distópico’ ao referir-se às políticas praticadas na Irlanda. Mill refere uma realidade sombria em oposição à utopia, apontando para ideias que seriam demasiado nefastas para serem postas em prática. O termo distopia (*dus – mau/topos – lugar*) indica um “espaço doente, mau, defeituoso ou desfavorável”⁶ (Claeys, 2017, p. 4, tradução nossa), a antítese da utopia, o lugar considerado desejável pelo ser humano. Sargent (1994, p. 9, tradução nossa) define a distopia ou a utopia negativa como “uma sociedade inexistente descrita consideravelmente em detalhe e, normalmente, localizada num tempo e espaço que o autor pretende que o leitor contemporâneo considere notavelmente pior do que a sociedade em que o leitor vive.”⁷ É importante considerar que, tal como a utopia, o que pode potencialmente constituir a distopia não é uma noção estática, mas um conceito suscetível a mudanças consoante a perspetiva do indivíduo ou do coletivo que a articula (Claeys, 2017, pp. 280-281). Por exemplo, como veremos em breve, o movimento totalitário do nazismo considerava o seu projeto de construção de uma raça ariana como uma visão utópica, mas esta proposta de raça superior é atualmente concebida como um dos eventos mais distópicos da História. Além disso, embora muitas vezes relacionado com a literatura, aquilo que pode ser apreciado como distópico não está limitado às construções ficcionais do ser humano, expressas pelas obras dentro do género da literatura distópica, mas abrange qualquer tipo de reflexão sobre um futuro marcado pelo caos e pela ruína (Claeys, 2017, p. 5).

A noção de distopia pode ser subdividida em três categorias principais, que podem, por vezes, estar interrelacionadas: a distopia política, a distopia ambiental e a distopia tecnológica (Claeys, 2017, p. 5). A noção de distopia política parece-nos especialmente relevante, pois está muitas vezes associada aos regimes totalitários que marcaram o teatro político europeu no século XX e às suas ambições utópicas falhadas. Atendendo aos romances de Gonçalo M. Tavares em análise, verificamos que tanto a narrativa de *Jerusalém* como a ficção de *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* são marcadas por certos traços e even-

⁶ “[...] a diseased, bad, faulty, or unfavourable place.” (Claeys, 2017, p. 4).

⁷ “**Dystopia or negative utopia** – a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.” (Sargent, 1994, p. 9).

tos do totalitarismo alemão propulsionado pelo regime nacional-socialista, como o Holocausto.

A distopia enquanto género literário tem inícios na década de 1870, ganhando visibilidade significativa cinquenta anos depois, na década de 1930 (Claeys, 2017, p. 270). Desde a sua conceção, este tipo de literatura tem vindo a apresentar uma grande variedade de temas, embora diferentes períodos se caracterizem pela primazia de certos tópicos que normalmente se encaixam, pelo menos, numa das três categorias previamente referidas. A prevalência de temas específicos pode ser explicada pela tendência de refletir sobre as distopias literárias, marcadas pelo contexto sociopolítico do escritor, que incorpora na sua obra ficcional traços do mundo real, de forma a denunciar o caos e alertar para os seus prováveis perigos. A esta vertente, adiciona-se o facto de que a escrita ficcional tem a vantagem de permitir uma maior intensidade sobre os assuntos explorados, convidando o leitor a criar uma ligação emocional com a obra para, assim, entrar em ressonância com a mensagem crítica transmitida (Claeys, 2017, p. 269). Identicamente à literatura utópica, a ficção desempenha um papel fundamental na escrita distópica, como afirma Kumar (2007, p. 73, tradução nossa): “Com a mesma necessidade que a utopia, a antiutopia necessita da imaginação para anunciar a sua mensagem.”⁸

No século XX, a literatura distópica foi dominada por dois regimes centrais: o despotismo coletivista associado ao comunismo e ao fascismo (os movimentos totalitários) e o domínio da ciência e da tecnologia sobre o Homem (Claeys, 2017, p. 271; Vieira, 2010, p. 18). Contudo, desde a década de 1990, a literatura distópica tem vindo a salientar, cada vez menos, o modo como surgem e funcionam os regimes totalitários. Claeys (2017, p. 489) explica que as distopias contemporâneas, embora preservem a temática do domínio do grupo sobre o indivíduo e a perda da individualidade, alteraram o seu foco para a exploração do comportamento do ser humano quando este é confrontado com cenários distópicos marcados pela ascensão do Mal, tanto num nível individual, como num nível coletivo. A distopia tem vindo a pintar a decadência constante do Homem, que mostra o seu lado monstruoso e animalesco.

Face à afirmação dos movimentos totalitários do século XX na Alemanha e na Rússia, surgiram três obras cruciais para a definição da distopia como género literário: *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley e *1984* (1949), de George Orwell. Estes romances têm em comum a construção de uma sociedade imaginária e

⁸ “Con la misma necesidad que la utopía, la anti-utopía necesita de la imaginación para proclamar su mensaje.” (Kumar, 2007, p. 73).

apresentar, sob o modo da ficção, a dissolução total do indivíduo ao mesmo tempo que enuncia um Estado com poderes e meios até então desconhecidos (Riot-Sarcey et al., 2006, p. 65). Olhemos, com maior atenção, para os textos *Admirável Mundo Novo* e *1984*. Ambos os livros denunciam os perigos dos movimentos totalitários, incorporando aspetos tecnológicos e científicos usados como métodos de controlo do indivíduo⁹ ao invés de servirem para o bem-estar do homem, tal como seria a visão utópica. Estes romances tratam, em especial, a dinâmica do domínio completo do coletivo sobre o indivíduo, manifestando-se em diversas formas como o controlo do pensamento e do comportamento, a perda da liberdade e da individualidade, assim como a exigência da submissão do indivíduo ao grupo. Estes aspetos disfóricos convergem para a definição das distopias literárias, segundo Gregory Claeys (2017, p. 290, tradução nossa, itálicos do autor) que “estão principalmente preocupadas em retratar sociedades onde uma maioria substancial da população sofre escravatura e/ou opressão *como resultado da ação humana*.”¹⁰

Retomando os dois romances de Huxley e de Orwell, notamos a presença de protagonistas (John e Winston respetivamente) dotados de lucidez, com a capacidade de refletir sobre as suas circunstâncias e afirmar a sua resistência. Acompanhar os trajetos destas personagens é embarcar numa jornada de introspeção, de modo a captar as denúncias do escritor que após refletir sobre a sociedade atual, profetiza, num futuro próximo, como o real pode transformar-se negativamente em cenários distópicos. A importância desta escrita, tal como afirma Claeys (2017, p. 498), reside no facto de que a distopia permite não apenas olhar para o passado e apontar certos contextos históricos como intoleráveis, mas também projeta possíveis futuros distintamente negativos, resultando em leituras inquietantes sobre o devir do Homem. As distopias lidam com o pior do ser humano, mas são, na sua essência, “avisos conscientes. Um aviso implica que a escolha, e, portanto, a esperança, ainda são possíveis”¹¹ (Sargent, 1994, p. 26, tradução nossa). Vieira salienta também esta vertente da distopia, afirmando que os cenários distópicos servem como uma ferramenta para a consciencialização do leitor, que demonstra como, face ao possível negrume de um futuro horrendo, o indivíduo pode ainda ter esperança, pois é somente o ser humano quem pode possibilitar a evolução comportamental da

⁹ Relativamente à tecnologia, Kumar (2007, p. 68) indica, na literatura antiutópica, a presença reiterada da arrogância humana associada à racionalidade, ou seja, por meio da busca pelo progresso, o ser humano acaba por condenar-se a si próprio (o que, de certo modo, reflete a história de Ícaros).

¹⁰ “[...] literary dystopias are understood as primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression *as a result of human action*.” (Claeys, 2017, p. 290, itálicos do autor).

¹¹ “[...] dystopias are self-consciously warnings. A warning implies that choice, and therefore hope, are still possible.” (Sargent, 1994, p. 26).

sua sociedade:

Embora os escritores distópicos exibam imagens muito negativas do futuro, eles esperam uma reação muito positiva nos seus leitores: por um lado, os leitores são levados a acreditar que todos os seres humanos têm (e sempre terão) defeitos, e que, portanto, a melhoria social – invés de melhoria individual – é a única forma de garantir a felicidade social e política; por outro lado, os leitores devem compreender que o futuro representado não é uma realidade, mas somente uma possibilidade que devem aprender a evitar. Se as distopias provocam desespero nos leitores, é porque os seus autores querem que os leitores as considerem como uma ameaça séria [...]. As distopias que não permitem qualquer tipo de esperança falham, na verdade, a sua missão. O seu verdadeiro propósito é fazer com que o Homem compreenda que, uma vez que não lhe é possível construir uma sociedade perfeita, este deve dedicar-se à construção de uma sociedade melhor.¹² (Vieira, 2010, p. 17, tradução nossa).

Contudo, o século XX foi marcado pela diminuição da esperança devido às duas grandes Guerras, ao nacional-socialismo, ao estalinismo, às guerras do Vietname, dos Balcãs, do Iraque, aos genocídios do Camboja e do Ruanda, simbolizando o eterno retorno do Mal. Pautada pelo crescente pessimismo, a distopia não apenas se popularizou nos fins do século, como se tornou na forma dominante de representação da utopia, marcada como um aviso que anuncia um mundo pior, tal como expõe Sargent:

Mais do que em qualquer outra época passada, o século XX tem vindo a rejeitar a esperança. Houve uma perda total da confiança, o que pareceu, e para muitos ainda parece, justificada. O catálogo do século XX tem sido considerado como nada mais do que um fracasso – a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a Coreia, o Vietname, o Médio Oriente, a Irlanda do Norte, o Arquipélago de Gulag, a taxa crescente de crimes violentos, a Guerra Fria, o fracasso aparente do estado de bem-estar social, desastres ecológicos, corrupção e, agora, o agravamento de massacres étnicos e tribais na Europa de Leste e em África. Não é surpreendente que todas estas variáveis tenham levado ao pessimismo acerca da capacidade do Homem para alcançar uma sociedade

¹² “But although the writers of dystopias present very negative images of the future, they expect a very positive reaction on the part of their readers: on the one hand, the readers are led to realize that all human beings have (and will always have) flaws, and so social improvement – rather than individual improvement – is the only way to ensure social and political happiness; on the other hand, the readers are to understand that the depicted future is not a reality but only a possibility that they have to learn to avoid. If dystopias provoke despair on the part of the readers, it is because their writers want their readers to take them as a serious menace [...]. Dystopias that leave no room for hope do in fact fail in their mission. Their true vocation is to make man realize that, since it is impossible for him to build an ideal society, then he must be committed to the construction of a better one.” (Vieira, 2010, p. 17).

melhor, e a distopia – avisando que as coisas podem piorar ainda mais – tornou-se a forma de utopia dominante.¹³ (Sargent, 1994, p. 26, tradução nossa).

A utopia e a distopia apresentam-se, então, como conceitos gêmeos (Claeys, 2017, p. 7). Ambos tratam diversos temas em comum, como a política, o ambiente e os avanços tecnológicos e científicos, mas diferem essencialmente na sua representação. Por um lado, a utopia procura construir cenários positivos, onde o Homem não apenas evita a sua própria degradação, impedindo, por exemplo, que a tecnologia o escravize e que programas eugenistas se tornem normalizados, mas também garante a construção de uma sociedade melhor sem a presença de desastres políticos ou ambientais. Por outro lado, a distopia exhibe as piores características do ser humano que o leva a um estado de constante degeneração, condenando-o a sobreviver numa sociedade marcada pela desigualdade, pela opressão do coletivo sobre o indivíduo e pela perda daquilo que compõe a essência humana, tais como: a liberdade, a criatividade, a espontaneidade, a individualidade e o pensamento livre. A distopia literária constrói um mundo disfórico, marcado pelo medo e pela normalização de um mundo, onde os desastres políticos, ambientais e tecnológicos tornaram-se o novo *status quo*. No século XXI, o legado da dialética Utopia-Distopia é a crença de que o futuro tanto pode ser sinalizado pela melhoria social como pela sua deterioração: somente o Homem é responsável pelo seu futuro, portanto deve agir em direção ao futuro que deseja construir. Enquanto a utopia permite ao indivíduo sonhar positivamente acerca do seu futuro, a distopia procura ser um aviso profético que reflete como as ações negativas do Homem podem condená-lo a um futuro sombrio, facultando-lhe a reflexão crítica sobre o mau funcionamento da sociedade atual. Sargent coloca a relação Utopia-Distopia da seguinte forma:

A utopia apresenta alternativas descritas de modo a torná-las desejáveis, ou, no caso da distopia, indesejáveis. A utopia faculta a nossa capacidade de sonhar, de reconhecer que as coisas não estão exatamente como deviam estar e de afirmar que a melhoria é possível. O distópico declara que as coisas podem piorar se não agirmos, e a maioria

¹³ “More than any past age the twentieth century has appeared to reject hope. There was a complete loss of confidence, but it seemed, and to many still seems, justified. The catalogue of the twentieth century has been read as nothing but failure – World Wars I and II, Korea, Vietnam, the Middle East, Northern Ireland, the Gulag Archipelago, the rising rate of violent crime, the Cold War, the apparent failure of the welfare state, ecological disaster, corruption, and now the upsurge of ethnic and tribal slaughter in Eastern Europe and Africa. Not surprisingly this has led to pessimism about the ability of the human race to achieve a better society, and the dystopia – warning that things could get even worse – became the dominant utopian form.” (Sargent, 1994, p. 26).

das distopias sugerem que se pode melhorar ou piorar a vida dependendo das escolhas feitas por pessoas que exercem a sua liberdade.¹⁴ (Sargent, 1994, p. 26, tradução nossa).

Após ter-nos centrado nas noções de utopia e de distopia, examinaremos no próximo capítulo, um dos episódios mais distópicos da História: o Holocausto, resultado do projeto de limpeza étnica e racial, concebido como uma utopia exclusiva de um único grupo. Teremos a oportunidade de verificar como a distopia, embora por vezes associada somente à literatura e ao imaginário do Homem, pode também materializar-se no mundo real, marcado pelo ressurgimento de catástrofes que perpetuam o Mal.

¹⁴ “Utopia presents alternatives colored to make them desirable, or, in the case of dystopia, undesirable. Utopia caters to our ability to dream, to recognize that things are not quite what they should be, and to assert that improvement is possible. The dystopian is stating that things could get worse unless we act, and most utopias suggest that whether life gets better or worse depends on the choices made by people exercising their freedom.” (Sargent, 1994, p. 26).

2. A Alemanha Totalitária: a (distópica) utopia nacional-socialista

Focalizaremos a nossa atenção no movimento totalitário fomentado na Alemanha durante a década de 1930, culminando no início da Segunda Guerra Mundial e, anos depois, no Holocausto. Primeiro, exploraremos os mecanismos do totalitarismo na Alemanha liderada por Adolf Hitler, destacando a forma de governo totalitário e a realidade marcada pelo medo, pelo terror e pela violência imposta por este movimento. Depois, apresentaremos os precedentes que resultaram na perseguição e na exterminação dos grupos vistos como indesejáveis aos olhos do regime, sublinhando particularmente a figura do Judeu e como o racismo sustentou o antissemitismo nacional-socialista. Assim, veremos como a busca da utopia ariana trouxe, em consequência, o Holocausto e a liquidação sistemática daqueles que não entrassem no molde de cidadão alemão ideal promovido pela elite nazi.

Com a subida ao poder de Adolf Hitler como Chanceler da República de Weimar em 1933, o futuro *Führer* procedeu à consolidação do poder político nas mãos do seu partido, de modo a promover o nascimento de um novo e inédito movimento na Alemanha. No livro *As Origens do Totalitarismo* (1951), Hannah Arendt explora as complexidades do movimento totalitário, uma nova forma de governo absoluto onde todo o poder se concentra num só indivíduo: o chefe do partido. Se olharmos para a História, seremos confrontados, há uns séculos, com as monarquias absolutas que consolidavam o poder unicamente no monarca, como foi o caso na França, na Prússia e em Portugal. Embora o totalitarismo não seja um conceito inteiramente original, aquilo que o diferencia dos demais é a facilidade com que este aceita sacrificar e “desprezar todos os interesses limitados e locais – económicos, nacionais, humanos, militares – a favor da realidade puramente fictícia de um futuro distante e indefinido” (Arendt, 2010, p. 546). Para a ideologia nacional-socialista, este futuro consistia na conquista mundial e no extermínio daqueles considerados portadores de uma “herança biológica inferior” (Arendt, 2010, p. 500). Além disso, os movimentos totalitários têm como base as massas, os sujeitos de uma sociedade, que por uma razão ou outra, são “[neutros] e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto” (Arendt, 2010, p. 413). O movimento é responsável pela alteração da noção de uma sociedade de classes numa sociedade de massas, que ao invés de serem persuadidas a apoiarem o movimento, devem ser organizadas pela elite deste (Arendt, 2010, p. 478). Na Alemanha nacional-socialista, as massas eram organizadas maioritariamente como simpatizantes do movimento, incul-

cando-lhes a ideia de que todos os cidadãos seriam representados de igual modo no novo regime (Arendt, 2010, p. 491).

As imensas adversidades que a Alemanha enfrentou no Período Entreguerras, tal como a alta taxa de desemprego, a depressão económica, a hiperinflação, a humilhação sentida pela imposição do Tratado de Versalhes e a grande instabilidade política cimentada na recém instaurada República de Weimar, seriam pontos fundamentais na retórica de Hitler, figurando todo um contexto disfórico que bem poderia constituir a base para uma obra literária distópica. Diante desta crise, Hitler promoveu a construção de uma utopia germanocêntrica baseada, sobretudo, no conceito de *Volksgemeinschaft*, que visava a união e a harmonia do povo alemão (Claeys, 2017, p. 178). De modo a garantir a unidade, promoveu-se a ideia de uma identidade comum ao grupo, uma ideologia *völkisch* que misturava certas mitologias medievais, os conceitos do romantismo, o culto do desporto e da saúde e a noção de uma raça germânica pura e virtuosa. Acrescentou-se ainda um nacionalismo e antibolchevismo intenso e uma noção anticapitalista fundamentalmente enraizada no antissemitismo. A utopia nacional-socialista seria, então, fundada como uma comunidade assente em três pilares: estado, nação e raça (Claeys, 2017, p. 179). Contudo, tal como defende Claeys (2017, p. 178), o que seria utopia para o povo alemão seria distopia para os demais. De forma a atingir o seu objetivo, tudo seria permitido na construção desta comunidade ideal: desde a destruição e a escravatura dos grupos considerados inferiores pelo regime à exterminação de influências estranhas, como os judeus e os bolcheviques (Claeys, 2017, pp. 179 e 238). Integrado neste projeto de limpeza está o conceito de uma “selecção (racial) que não pode parar,” como explica Arendt (2010, p. 518), e que, portanto, compele o povo alemão ao extermínio daqueles estimados ineptos. O regime acreditava que somente por meio do extermínio seria possível despertar a aurora de uma nova raça superior, a raça ariana, destinada a comandar o povo alemão e o futuro império mundial ariano idealizado por Hitler (Arendt, 2010, pp. 545-546). Assim, seria engendrado um plano quinquenal de extermínio, que tanto incluía povos do leste europeu (polacos, ucranianos e russos), a *intelligentsia* do oeste europeu, e todos os alemães que não cumprissem os requisitos eugénicos da lei de saúde pública do *Reich* (Arendt, 2010, p. 544).

Devido à natureza totalitária do movimento, este exige a completa submissão do indivíduo aos interesses do chefe enquanto figura central do movimento. O movimento totalitário gira em torno do líder, pois toda a hierarquia do partido é construída e treinada de modo a satisfazer o desejo do chefe (Arendt, 2010, p. 495). De modo a assegurar a lealdade completa, o

movimento procede ao estabelecimento do domínio total, que visa transformar o indivíduo num ser supérfluo, concebido como um elemento substituível e descartável. Para atingir este fim, é necessário homogeneizar o indivíduo por meio do seu isolamento e da sua atomização, suprimindo os direitos e as características humanas como o livre arbítrio, a imprevisibilidade e a espontaneidade, tornando as massas num mero grupo facilmente manipulável:

Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários mesmo antes de tomarem o poder e decorre da alegação, já contida na sua ideologia, de que a organização abrangerá, no devido tempo, toda a raça humana. O domínio total não permite a livre iniciativa em qualquer campo de acção, nem qualquer actividade que não seja inteiramente previsível. [...] O domínio totalitário [...] visa a abolição da liberdade e até mesmo a eliminação de toda a espontaneidade humana e não a simples restrição, por mais tirânica que seja, da liberdade. [...] O domínio total, que procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos como se toda a humanidade fosse apenas um indivíduo, só é possível quando toda e qualquer pessoa seja reduzida à mesma identidade de reacções. [...] O domínio totalitário procura atingir esse objectivo através da doutrinação ideológica das formações de elite e do terror absoluto nos campos. (Arendt, 2010, pp. 428, 449, 536 e 580).

A organização das massas ocorre por meio do uso da propaganda, do terror e da violência até o “controlo absoluto” (Arendt, 2010, p. 451) estar assegurado pelo movimento. A partir desse momento, a propaganda é substituída pela doutrinação das massas. A propaganda surge como uma ferramenta destinada a combater qualquer pressão externa que não pode ser simplesmente ignorada pelo movimento (Arendt, 2010, pp. 454-455), tendo como alvo o “público de fora” (Arendt, 2010, p. 453), os indivíduos que não integram as “camadas [...] totalitárias” quer do país de origem do movimento, quer estrangeiro. Deste modo, a propaganda totalitária procede, simultaneamente, à isolação das massas do mundo real através da criação e da promoção de um mundo ficcional, mas coerente (Arendt, 2010, pp. 464-468). No caso do nazismo, este mundo baseou-se na grande conspiração mundial judaica. Embora esta não seja uma ideia original propagada pelo regime nacional-socialista – teve, de facto, origem no final do século XVIII – esta conspiração enraizou-se como uma questão central do movimento na mente nacional-socialista – o antissemitismo não era apenas uma “questão de opinião acerca de um povo diferente da maioria, nem uma questão de política nacional, mas sim a

preocupação íntima de todo o indivíduo na sua existência pessoal” (Arendt, 2010, p. 471).

Arendt acrescenta ainda:

A propaganda totalitária transformou a suposição de uma conspiração mundial judaica, de assunto discutível que era, em principal elemento da realidade nazi: o facto é que os nazis agiam como se o mundo fosse dominado pelos judeus e precisasse de uma contraconspiração para se defender. Para eles, o racismo já não era uma teoria debatível, de duvidoso valor científico, mas sim a realidade prática de cada dia na hierarquia operante de uma organização política em cuja estrutura teria sido muito «irrealista» pô-lo em dúvida. (Arendt, 2010, p. 479).

No livro *Dystopia: A Natural History* (2017), Gregory Claeys explora também a imagem associada ao Judeu na Europa da Idade Média, estabelecendo alguns precursores históricos à condição do Judeu na Alemanha nacional-socialista. Na época medieval, o povo judaico era muitas vezes associado à monstruosidade (Claeys, 2017, pp. 66-67) e, em especial, à figura do diabo pela comunidade cristã (Claeys, 2017, pp. 93-95). O indivíduo judaico era acusado de ser um agente do diabo e era associado à ideia de pecado. Assim, provocou-se o enraizamento de uma conduta antijudaica no pensamento popular, que julgaria esta minoria como uma praga. O regime nacional-socialista continuou esta longa tradição de equiparar o Judeu ao negativo, mas substituiu a base do seu ódio para o racismo, identificando o povo judaico como sub-humano, como uma raça que existe apenas em oposição à germanidade e que, por isso, é uma mera monstruosidade (Claeys, 2017, p. 187). Embora os judeus constituíssem apenas um por cento da população alemã (520,000 indivíduos) em 1933, esta minoria seria a responsável por todas as recentes tribulações do povo alemão: o Judeu seria o bode expiatório do regime nacional-socialista, representando o papel do Mal, enquanto os nazis representam o Bem, pois seriam os redentores do povo alemão (Claeys, 2017, pp. 187-188).

Retomando a linha de pensamento de Hannah Arendt, os judeus seriam um dos principais “inimigos objectivos” (Arendt, 2010, p. 559) do movimento e, portanto, todos “seriam exterminados como insectos” (Arendt, 2010, p. 582). A nomeação destes inimigos, que ocorre muito antes da tomada de poder, é um passo de extrema importância no desenvolvimento do movimento. Ser considerado um oponente objetivo do movimento não implica ser um dissidente político ou um duro crítico do regime, mas um “portador de tendências” (Arendt, 2010, p. 561) que deve ser eliminado. O conceito de nomear e definir inimigos objetivos garante o

funcionamento do regime totalitário, pois são estes os alvos que persistem mesmo após a supressão dos primeiros adversários políticos (Arendt, 2010, pp. 561-562). Estes inimigos estão sujeitos a alterações consoante as circunstâncias atuais do movimento, ou seja, com a liquidação de um certo grupo, outro pode assumir o lugar agora desocupado, o que sugere a ideia de que o “regime não é um governo no sentido tradicional, mas um *movimento*, cuja marcha esbarra constantemente contra novos obstáculos que têm de ser eliminados” (Arendt, 2010, p. 563, itálicos do autor). No regime nacional-socialista, por exemplo, ao imaginar o sucesso do extermínio judaico, foram visionados planos para a exterminação de outros povos (como os polacos) e inclusive algumas camadas alemãs (Arendt, 2010, pp. 561-562).

Aplicado simultaneamente ao uso da propaganda, o movimento totalitário utiliza o terror como uma ferramenta essencial para a sua aceleração (Arendt, 2010, p. 617). A dimensão do terror do movimento totalitarista tem como fim preservar as suas vítimas num estado de medo permanente, tornando-se numa estratégia aviltante de manipulação e de controlo das massas. O terror e a violência organizada têm o papel inicial de combater qualquer dissidência política face à ascensão do movimento; no caso do partido nacional-socialista, a violência política foi utilizada de forma a criar exemplos, ou seja, transmitir a ideia de que todos aqueles afiliados a outros partidos políticos são alvos suscetíveis desta violência (Arendt, 2010, p. 455). Mais uma vez, o isolamento das massas revela-se benéfico para o movimento, pois o terror ganha uma maior eficiência ao ser usado contra “os homens isolados [porque] são impotentes por definição” (Arendt, 2010, p. 628). Com a erradicação completa da resistência política, o terror pode, por fim, atingir o seu auge, pois assegurou a supressão de qualquer tipo de obstáculo. Hannah Arendt afirma ainda o seguinte:

O terror torna-se total quando é independente de toda a oposição; reina supremo quando ninguém mais lhe barra o caminho. Se a legalidade é a essência do governo não tirânico e a ilegalidade é a essência da tirania, então o terror é a essência do domínio totalitário. O terror é a realização da lei do movimento. (Arendt, 2010, p. 615).

O terror atinge o seu ápice nos campos de concentração, “a verdadeira instituição central do poder organizacional totalitário” (Arendt, 2010, p. 581). São nestes “laboratórios onde se experimenta o domínio total” (Arendt, 2010, p. 578) e “se demonstra a crença fundamental do totalitarismo de que tudo é possível” (Arendt, 2010, p. 580). Inicialmente, o regime nacio-

nal-socialista construiu e utilizou os campos de concentração como uma ferramenta para a exclusão e punição de indivíduos e minorias considerados/as sociais e parasíticos/as, como os social-democratas, os comunistas, os homossexuais e as testemunhas de Jeová (Claeys, 2017, p. 185). Com o passar do tempo, o regime expandiria não apenas o número de campos em funcionamento, mas também a razão para as suas detenções, evoluindo de aprisionamentos baseados em razões sociais para razões raciais, dando início ao extermínio em massa. Os campos dedicados ao extermínio tornar-se-iam verdadeiras fábricas de “produção de cadáveres em massa” (Arendt, 2010, p. 583), baseada na retórica nazi que concebia os judeus como bestas, visão que se enraizou como realidade. O que torna a experiência do campo de extermínio tão macabra é a sua irracionalidade: a liquidação do indivíduo, embora um objetivo chave, não é o único propósito do campo. Antes disso, o internado deve ser desumanizado e experienciar a degradação de tal modo que este se transforma num ser supérfluo e sub-humano, vazio de qualquer tipo de espontaneidade e cuja personalidade se simplificou, tornando-se no “que nem mesmo os animais são” (Arendt, 2010, p. 580). Deste modo, as ferramentas do torturador como o medo, a humilhação, o tormento e a tortura visavam aniquilar a personalidade do internado (Claeys, 2017, p. 195).

Os campos de concentração seriam uma ferramenta indispensável para assegurar o estabelecimento do domínio totalitário cujo objetivo, como explica Hannah Arendt, era desintegrar a personalidade do indivíduo através da destruição da sua pessoa num nível jurídico, moral e individual. A detenção nos campos garantiria esse propósito de aviltamento. Em simultâneo, o regime nacional-socialista usaria os seus campos como espaços de treino das massas afiliadas às organizações paramilitares, “onde homens perfeitamente normais eram treinados para se tornarem perfeitos membros das SS” (Arendt, 2010, p. 601) por meio da destruição da essência humana e do assassinato em massa.

A eliminação no plano jurídico ocorre por meio da exclusão de certos grupos da proteção da lei e a criação de campos de concentração, que surgem como uma “medida policial preventiva” (Arendt, 2010, p. 593), retirando a capacidade de ação do indivíduo (Arendt, 2010, pp. 592-593). Contudo, os campos não são destinados aos criminosos julgados, mas a todos os indivíduos legalmente livres, pois “é mais difícil matar a pessoa jurídica de um homem culpado por algum crime do que a de um outro totalmente inocente” (Arendt, 2010, p. 593).

Face ao plano moral, o regime nacional-socialista tornou a morte numa noção anóni-

ma, que já não pertence ao indivíduo (Arendt, 2010, pp. 598-599). Neste espaço concentracionário, o ser humano está verdadeiramente isolado, o simples ato de ser detido e entrar num dos campos implica uma incógnita irrevelável, pois é impossível saber se o prisioneiro ainda se encontra vivo ou não. Por um lado, o indivíduo pode ser eliminado devido à tortura, à fome ou ao sobrepovoamento do campo; por outro lado, a liquidação deste ser pode ser adiada devido à falta de novos prisioneiros destinados a esse campo (Arendt, 2010, p. 587). Além disso, através da anulação do individualismo, o regime garantiu que nem a própria vítima poderia ser somente uma vítima, pois esta seria coagida a tornar-se num colaborador do regime, como explica Arendt:

O mais terrível triunfo do terror totalitário foi evitar que a pessoa moral pudesse refugiar-se no individualismo e tornar as decisões da consciência questionáveis e equívocas. Ante a alternativa de trair e assim matar os seus amigos, de mandar para a morte a mulher e os filhos, pelos quais é em todos os sentidos responsável, quando até mesmo o suicídio significaria a matança imediata da sua família – como deve um homem decidir? A alternativa já não é entre o bem e o mal, mas entre matar e matar. [...] Pela criação de condições em que a consciência deixa de ser adequada e onde fazer o bem se torna inteiramente impossível, a cumplicidade conscientemente organizada de todos os homens nos regimes totalitários é estendida às vítimas e, assim, torna-se realmente total. Os homens das SS implicavam os internados dos campos de concentração – criminosos, políticos, judeus – nos seus crimes, tornando-os responsáveis por grande parte da [administração] e confrontando-os, assim, com o desesperado dilema de mandarem para a morte ou ajudarem a matar outros homens que lhes eram estranhos – forçando-os, num caso e no outro, a agirem como assassinos. Não apenas o ódio era desviado dos que tinham culpa (os *capos* eram mais odiados que os homens das SS), mas também desaparecia a linha divisória entre o perseguidor e o perseguido, entre o assassino e a vítima. (Arendt, 2010, p. 599).

Quanto ao plano individual, toda a experiência do campo foi construída de modo a destruir sistematicamente o indivíduo. O internado seria exposto a diversas condições degradantes e desumanas, como a eliminação de privacidade, do espaço pessoal e do conceito de limpeza e de higiene, o contacto constante com doenças e insetos e até o próprio método de transporte dos deportados até aos campos. Este novo quotidiano reside na tortura constante que implica a lenta liquidação do homem (Arendt, 2010, p. 600; Claeys, 2017, pp. 194-195). Ao desconstruir o indivíduo e a sua personalidade, o regime assegura o tão desejado extermínio da espontaneidade humana, transformando o indivíduo no “cão de Pavlov, o espécime hu-

mano reduzido às reacções mais elementares, o feixe de reacções que pode sempre ser liquidado e substituído por outros feixes de reacções de comportamento exactamente igual” (Arendt, 2010, p. 603). Por outras palavras, visa-se a transformação do Homem num indivíduo incapaz de agir de um modo inesperado, tornando-se num ser cujo regime pode controlar irrestritamente, manipulando um ser que não é capaz de questionar nem colocar qualquer tipo de resistência e que, portanto, pode ser moldado consoante os desejos aviltantes do regime.

Na busca pela sua utopia, o movimento totalitário alemão assegurou a criação de espaços distópicos marcados por um Horror completamente inédito e incomparável. Em cerca de dezasseis mil campos de concentração, uns dez milhões de indivíduos passariam por eles, com uma taxa de sobrevivência de apenas vinte a trinta por cento (cerca de dois a três milhões de indivíduos) (Claeys, 2017, p. 192). Ao citar esta frase de David Rousset “Os homens normais não sabem que tudo é possível” no seu ensaio (Arendt, 2010, p. 404), Hannah Arendt mostra a barbárie dos campos nos quais “toda a vida era organizada, completa e sistematicamente, de modo a causar o maior tormento possível” (Arendt, 2010, p. 590). Assimilar a experiência dos campos de concentração é uma tarefa árdua porque a vida nos campos se situa tanto fora da esfera da vida como da morte, o detido permanece suspenso num limbo entre ambas. Entretanto, é imposto ao prisioneiro o esquecimento, pois nos olhos do regime e da sociedade, este cessou de existir verdadeiramente, transformou-se num mero objeto supérfluo que pode ser substituído, com facilidade, pelo próximo prisioneiro (Arendt, 2010, pp. 588 e 590). Os campos são o verdadeiro inferno criado na terra, “o inferno atroz,” como afirma Hannah Arendt (2010, p. 585). Se na cosmovisão judaico-cristã o Inferno é o cenário pós-morte reservado ao sofrimento eterno, os campos de concentração são a materialização dessa ideia no espaço real: o Horror e o tormento são tão intensos que a morte surge como alternativa preferível.

3. Trauma e Narração: da assunção da palavra à crise narrativa da modernidade tardia

*Todas as mágoas são suportáveis quando
fazemos delas uma história ou contamos
uma história a seu respeito.*
– Isak Dinesen, in Hannah Arendt,
A Condição Humana, p. 233

No final do século XIX, seriam os médicos Sigmund Freud e Josef Breuer a argumentar que o trauma estaria conectado às falhas narrativas e ao inenarrável, surgindo como consequência de uma resposta afetiva inadequada. Mais tarde, Sigmund Freud sugere que o trauma seria também regido pela temporalidade, manifestando-se por meio de uma segunda narração de um evento passado que impede o progresso da narrativa e da existência do indivíduo até este tomar posse da palavra e verbalizar o inenarrável. Walter Benjamin (1992, p. 28) destaca a impossibilidade de narrar o inenarrável através do exemplo dos soldados que retornaram da Primeira Guerra Mundial completamente emudecidos. A experiência do campo de batalha não se transformou em experiência comunicável, originando uma crise narrativa cujas ramificações têm sido sentidas até hoje. Byung-Chul Han (2024) reflete sobre a visão de Walter Benjamin, defendendo que a perda da arte da narração como uma base de estruturação da existência humana tem provocado um constante sentimento de deriva e de falta de sentido numa época pós-narrativa.

O conceito de trauma é definido por *The Cambridge Dictionary of Psychology* como:

Qualquer evento que inflija dano físico no corpo ou choque severo na mente ou em ambos. Ser a vítima de um acidente de carro grave, de assalto, de violação ou de uma acusação falsa pode, provavelmente, resultar no indivíduo um choque mental com consequências duradouras, da mesma forma que ser ferido de forma alguma causa danos ao corpo.¹⁵ (Matsumoto, 2009, p. 552, tradução nossa).

¹⁵ “Any event which inflicts physical damage on the body or severe shock on the mind or both. Being the victim of a serious car accident, assault, rape, or false prosecution is likely to produce shock in an individual with lasting mental consequences just as being injured in some way inflicts damage to the body.” (Matsumoto, 2009, p. 552).

Seria no século XIX, durante o despertar da Revolução Industrial, que a noção de trauma ganharia atenção significativa, sendo associada aos traumatismos físicos sofridos pelos operários, resultantes do seu trabalho manual e de acidentes no local de trabalho. A associação do trauma à saúde mental ocorre apenas anos mais tarde, em 1884, graças a Hermann Oppenheim, que argumenta que o trauma provocado por acidentes rodoviários afeta os centros nervosos, alterando-os ao ponto de provocarem problemas mentais como a depressão e o delírio (Guzmán & Derzi, 2021, p. 2).

Sigmund Freud e Josef Breuer iniciam o seu estudo do trauma por meio da análise da histeria, argumentando que os sintomas do trauma resultam não graças ao próprio evento traumático, mas à forma como o indivíduo interage de um modo afetivo com a lembrança deste. Desta forma, a ausência de uma reação emotiva suficientemente adequada estaria no centro da manifestação do trauma e da histeria (Guzmán & Derzi, 2021, p. 3). Com os contributos de Freud e Breuer, o ato de narrar os eventos traumáticos veio a ser considerado um passo basilar no tratamento do paciente. Porém, o importante não é a mera narração (isto é, a lembrança) do evento que originou o trauma, mas que a resposta emocional alcance a forma narrativa designada por Breuer de *catarse*: o paciente e a sua narração são transportados para o centro da psicanálise. O trauma apresenta-se como um corpo estranho que invade a psique humana, provocando um certo desequilíbrio responsável pelo desenvolvimento de diversos sintomas no indivíduo. Através da *catarse*, será possível erradicar completa e definitivamente este mal externo, exteriorizando este corpo estranho e, em simultâneo, retornando o equilíbrio perdido do paciente (Junior & Gaspard, 2015, pp. 23-25).

Anos após a primeira conceção acerca do trauma apresentada pelos dois médicos, Sigmund Freud repensa esta noção e argumenta que a temporalidade seria também uma força capaz de reger o trauma (Junior & Gaspard, 2015, pp. 25-26). Segundo o conceito de *Nachträglichkeit*, isto é, *a posteriori*, o trauma seria fruto de uma segunda narração de um episódio passado da vida do indivíduo que confere a esse evento “um sentido inédito e intolerável” (Junior & Gaspard, 2015, p. 26). O indivíduo, face ao reconhecimento do seu evento traumático, observa a suspensão da sua própria narrativa: incapaz de chegar a um compromisso entre a sua nova conclusão e a sua história, o indivíduo encontra-se incapaz de narrar e, em consequência, de avançar a sua história. De modo a poder dar continuidade à sua própria narrativa, o indivíduo necessita tomar posse da palavra e narrar o inenarrável. Byung-Chul Han (2024, p. 72, *itálicos do autor*) sintetiza este processo da seguinte forma: “A cura consistirá em liber-

tar o paciente desse bloqueio narrativo, no sentido de que ele verbalize o inenarrável. O paciente ficará curado no momento em que *se narra livremente a si próprio*.” No ensaio *O Narrador (Der Erzähler, 1936)*, Walter Benjamin salienta a incapacidade de narrar por meio dos veteranos e dos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, afirmando que estes retornaram do campo de batalha sem qualquer tipo de experiência comunicável devido à incapacidade de manifestar a natureza traumática da guerra através de palavras:

Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltavam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável. O que dez anos mais tarde inundaria a literatura sobre a guerra, era tudo menos a experiência que se transmite de boca em boca. [...] Uma geração que ainda fora à escola em ônibus puxado a cavalos, viu-se indefesa, numa paisagem em que tudo se alterara excepto as nuvens. Sob elas, perdido num cenário dominado por forças destruidoras e explosões, o minúsculo e frágil corpo humano. (Benjamin, 1992, p. 28).

Neste ensaio, Walter Benjamin tem como base a narração enquanto atividade do cotidiano e não como um processo terapêutico. A arte da narração assenta na tradição oral, sendo que o narrador, ou também chamado de contador de histórias, procura transmitir aos seus ouvintes a experiência, baseada na sua própria experiência vivida ou naquela relatada por outros narradores sob a forma de conselhos e de pedaços de sabedoria (Benjamin, 1992, pp. 31-32). Benjamin sumariza a figura do narrador da seguinte forma:

Assim encarado, o narrador surge entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar um conselho, não apenas para alguns casos, como faz o provérbio, mas para muitos casos como faz o sábio. Pois pode recorrer à própria vida (uma vida, aliás, que inclui em si não só a experiência própria mas também a alheia; o narrador associa à sua experiência mais íntima aquilo que aprendeu na tradição). O seu dom é poder contar a sua vida; a sua dignidade contá-la por inteiro. O narrador: eis o homem que poderia deixar consumir, com perfeição, a mecha da sua vida na suave chama da narrativa. É nisto que assenta a incomparável atmosfera que envolve o narrador [...]. (Benjamin, 1992, pp. 56-57).

No seu epicentro, a narração valoriza a transmissão de mensagens úteis para os seus ouvintes. Como afirma Walter Benjamin (1992, p. 31): “Esta utilidade pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos

num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte.” Deste modo, o conceito de narração está dependente de duas partes integrais para o seu funcionamento: o narrador e o ouvinte. Por um lado, o narrador deixa as suas marcas no relato, transmitindo experiências. Por outro lado, cabe ao ouvinte demonstrar interesse pelas palavras do narrador, preservando o que foi narrado para poder tornar a reproduzi-lo mais tarde (Benjamin, 1992, pp. 37 e 43). A narração acontece sempre na companhia de alguém: toda a narração serve como ferramenta de criação de laços e de constituição de uma comunidade (Benjamin, 1992, p. 46).

Não obstante, Walter Benjamin declara o fim da narração tradicional, resultado de uma crise incessante que afeta a experiência. A experiência partilhada, aquela transmitida de boca em boca, encontra-se longe do nosso alcance; nas palavras de Benjamin (1992, p. 28): “É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada; a capacidade de trocar experiências.” Com a ruína da experiência narrada, também a simples tarefa de dar conselhos é afetada negativamente, e se o indivíduo não consegue oferecer conselhos, então a sabedoria, que nasce da prática de aconselhar consoante as próprias experiências, também não poderá florescer (Benjamin, 1992, p. 31). Em consequência, o narrador apresenta-se como uma figura que se distancia cada vez mais, não tendo “uma intervenção viva e eficaz” (Benjamin, 1992, p. 27).

Na visão de Walter Benjamin, o declínio da narração ocorre graças à rápida e consistente difusão da informação. A informação emerge como uma ameaça à narração, tornando-a arcaica, pois apresenta características que, a um nível basilar, se opõem às da narrativa. A informação, baseada na realidade, deve conservar um caráter compreensível, comprovável e plausível, atuando somente no presente devido à sua validade efémera. Por sua vez, a narração está dependente do maravilhoso, do que não é explicado em detalhe, convidando o receptor da sua mensagem a interpretar livremente o conteúdo narrado. Além disso, ao contrário da informação, a narração é intemporal, portanto mantém-se preservada e pode ser retomada a qualquer momento sem perder o seu ímpeto (Benjamin, 1992, pp. 33-35).

No livro *A Crise da Narração* (2024), Byung-Chul Han aprofunda a linha de pensamento de Walter Benjamin face à crise narrativa, procurando explicar as variáveis que causaram o colapso da narrativa, sublinhando as consequências deste empobrecimento na sociedade. Segundo Byung-Chul Han (2024, p. 43), a crise narrativa ocorre devido à rutura, na era moderna, entre a existência humana e a narração, que se encontravam intrinsecamente inter-

relacionadas anteriormente. Somente por estarmos agora, no que Byung-Chul Han (2024, p. 30) intitula de “modernidade tardia,” fora da influência direta da narração, tornou-se possível reconhecer as narrativas e refletir acerca do papel que outrora desempenharam enquanto pilar fundamental na estruturação da existência do Homem. Assim, as narrativas seriam capazes de facultar ao indivíduo identidade, sentido e valores, conferindo à sua existência orientação e apoio, estruturando comunidades (Han, 2024, pp. 11-13, 78 e 83). Atualmente, vivemos numa “época pós-narrativa” (Han, 2024, p. 30) em que prevalece um sentimento de deriva, fruto da experiência de “um vácuo narrativo que se manifesta sob a forma de vazão de sentido e de falta de orientação” (Han, 2024, p. 11). No lugar da narração, observamos a afirmação do *storytelling*, uma prática que apenas promove tendências consumistas e acentua a desorientação do indivíduo (Han, 2024, p. 13).

Semelhante a Walter Benjamin, Byung-Chul Han destaca a chuva desenfreada da informação como uma força exacerbadora da deterioração da narração. A informação, ao procurar explicar todos os acontecimentos que chegam à nossa atenção durante o cotidiano, distancia-nos cada vez mais do fantástico e do misterioso. A informação garante ao mundo e à existência humana uma vertente de desencanto, inconciliável com a arte da narrativa (Han, 2024, pp. 19 e 52), pois esta floresce ao estar rodeada do que não é explicado: “Toda a narrativa pressupõe mistério e encanto” (Han, 2024, p. 57). Ao contrário da narração, a informação vê-se, em simultâneo, incapaz de interagir significativamente com o ser, pois é ontologicamente oca: ela não interrelaciona acontecimentos de modo a criar uma história, pois faz do tempo um mero conjunto sucessivo de fragmentos temporais (Han, 2024, pp. 14 e 49). Apesar da presença constante da informação na vida do indivíduo, esta é apenas “um grão de poeira” (Han, 2024, p. 20), tornando-se instantaneamente irrelevante porque a partir do momento que é recebida e empreendida perde a sua relevância; na sua essência, a informação carece da habilidade de facultar ao indivíduo suportes básicos que permitam a estruturação da sua vida, como explica Byung-Chul Han:

A informação é aditiva e acumulativa. Não é portadora de sentido, ao passo que a narração transporta sentido. «Sentido» significa etimologicamente «direção». Ora, hoje em dia, estamos mais informados do que nunca, embora desorientados de todo. [...] Por um lado, a informatização da sociedade acelera a perda do seu caráter narrativo. Por outro lado, no meio do *tsunami* informativo, desperta a nossa necessidade de sentido, de identidade e orientação, a necessidade *de debastar a densa floresta informativa em que corremos o perigo de nos perdermos*. (Han, 2024, p. 14, itálicos do autor).

Do mesmo modo que o excesso de informação contribuiu para a crise narrativa, também a escassez de experiência e de sabedoria partilhável provocou o seu desabar. Tal como no ensaio de Walter Benjamin, Byung-Chul Han (2024, p. 26) salienta como a arte da narração está dependente da experiência para a sua manutenção, mas afirma também que a experiência tem vindo a diminuir: “A sociedade está cada vez mais pobre em termos de experiência transmissível, de narração oral. Já nada se lega, já nada se narra” (Han, 2024, p. 25). Sem a presença da experiência, a existência humana perde um agente estabilizador capaz de assegurar vínculos, resultando numa vida privada de todos os seus aspetos, numa existência marcada apenas pela sobrevivência, como observa Byung-Chul Han:

A experiência pressupõe legado e continuidade. A experiência estabiliza a vida e confere-lhe um caráter narrável. Quando desaparecem as experiências, quando já nada existe de vinculativo ou de permanente, a única coisa que nos resta é a *vida nua e crua*, a *sobrevivência*. [...] É a narração que permite que a vida se eleve para além da sua mera facticidade, da sua nudez e crueza. [...] Na modernidade tardia, a vida apresenta-se mais nua do que nunca, despojada de toda e qualquer *fantasia narrativa*. [...] Nenhum horizonte narrativo nos eleva acima da *vida pura e dura*.” (Han, 2024, pp. 26, 42 e 45, itálicos do autor).

Como consequência da falta de experiência sentida na era moderna, Byung-Chul Han, baseado na visão de Walter Benjamin¹⁶, anuncia uma rutura de um novo bárbaro que proclama um recomeço, revendo-se não na figura do contador de histórias (do narrador), mas como um construtor (Han, 2024, p. 27). Deste modo, as narrativas da era moderna vieram a ser marcadas pela “crença no progresso” e a “ênfase na rutura” (Han, 2024, p. 28), exaltando a ideia de recomeços que não estão enraizados no passado. Contudo, na modernidade tardia, o indivíduo vê-se incapaz de forjar novas narrativas significativas que convidem a fratura com o atual e apresentem novas alternativas. Mantém-se, de um modo apático, o *status quo*, pois não há ânimo narrativo suficiente que permita a criação de “uma *narrativa capaz de transformar o mundo*” (Han, 2024, p. 30, itálicos do autor).

Não obstante, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 53) sublinha que o fim da narração tradicional permitiu o surgimento de um novo tipo de narração que incide “nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.” Este narrador, que

¹⁶ Nomeadamente do seu ensaio *Experiência e Indigência (Erfahrung und Armut, 1933)*.

Jeanne Marie Gagnebin intitula de narrador sucateiro, concentra-se sobretudo nos fragmentos, tendo como objetivo elevar o passado, de forma a evitar que este acabe por ser condenado ao esquecimento no presente. A matéria da sua narração não consiste nos grandes acontecimentos da História, mas em tudo aquilo que é negligenciado na ótica histórica: os indivíduos que experimentam o sofrimento e a catástrofe, mas que não têm nome e, portanto, são apagados e caem na deslembança. Deste modo, o narrador procura narrar o “inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (Gagnebin, 2006, p. 54). O narrador sucateiro surge como uma mescla da figura secularizada do Justo, ao manter o seu anonimato, e do recolhedor de lixo e sucata, ao recolher todos os fragmentos, de modo a evitar que sejam perdidos. Jeanne Marie Gagnebin explica a natureza deste narrador da seguinte forma:

Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante. Ele é, diz Benjamin, a figura secularizada do Justo, essa figura da mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato; o mundo repousa sobre os sete Justos, mas não sabemos quem são eles, talvez eles mesmos o ignorem. O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...]. (Gagnebin, 2006, pp. 53-54).

No contexto da produção romanesca de Gonçalo M. Tavares, nomeadamente nos dois romances em análise, o escritor integra, nos seus enredos, as características da arte da narração destacadas por Walter Benjamin, Byung-Chul Han e Jeanne Marie Gagnebin. Embora apresentem tons dissemelhantes, os textos *Jerusalém* e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* assimilam, em simultâneo, as diferentes configurações da narração até agora exploradas. Por um lado, observamos, em *Jerusalém*, a narração das ruínas como uma força que não apenas concede uma voz aos marginalizados da sociedade, mas que também fomenta a reflexão sobre a barbárie do Holocausto e a urgência de narrar os traumas dos indivíduos que a viveram. O narrador de *Jerusalém* constrói o texto sob a forma de fragmentos em consonância com as ruínas psicológicas e os estilhaços das identidades cindidas, tal como o narrador sucateiro referido por Gagnebin. Por outro lado, no romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, verificamos a presença da narração tradicional enquanto uma força propulsora de sentido, mitigadora de eventos traumáticos e funda-

dora de identidade e de comunidades.

Com a análise da relação entre o trauma e a narração proposta por Sigmund Freud e a arte da narração segundo a visão de Walter Benjamin e Byung-Chul Han, podemos agora focar a nossa atenção na produção literária de Gonçalo M. Tavares. Assim, antes de procedermos à análise dos textos tavianos, dedicaremos um conciso capítulo a contextualizar a escrita do autor nas tendências atuais da literatura portuguesa, de modo a estabelecer uma base que suporte a interpretação da escrita de Gonçalo M. Tavares.

4. Gonçalo M. Tavares: escritor pós-Auschwitz

*Sou um escritor pós-Auschwitz.
Tenho consciência do que aconteceu.*
– Gonçalo M. Tavares

Antes de iniciarmos a análise propriamente dos dois romances, ponderamos pertinente mapear, de uma forma sumária, o território literário do escritor e o contexto onde se integra.

O século XXI tem observado a evolução considerável da produção literária portuguesa no campo romanesco. Decerto, as décadas de 1950 e de 1960 viram a afirmação do cânone romanesco atual, mas o início do nosso século tem vindo a constatar a aurora de “uma verdadeira época de ouro” (Real, 2012, p. 161), que origina graças ao surgimento de “um novo campo estético romanesco” que não se revê no cânone literário estabelecido. Em busca de uma escrita individual, fundamentando um estilo que defina e distinga um certo escritor dos demais, esta recente vaga de autores portugueses veio a romper os horizontes literários concebidos e a expandi-los (Real, 2012, p. 187). Deste modo, ocorre uma certa “pluralidade sem unidade” (Real, 2012, p. 197), atendendo ao facto de que a variedade presente nas novas obras dificulta o agrupamento destas, exceto por uma característica chave em comum: a temática do cosmopolitismo. Miguel Real afirma o seguinte:

A novidade literária que atravessa as obras dos autores que se iniciaram no romance a partir do ano 2000 reside na existência de uma imensa pluralidade de géneros, temas, estilos, que, desprovidos de uma unidade interna, consistente por si, só podem ser agrupados segundo um conceito externo, de todos aglutinador – *cosmopolitismo*, como acima justificámos. Para esta novíssima geração literária, não só não há temas tabus como tudo vale literariamente – todas as ideias, todas as histórias, todos os factos – desde que resulte num texto esteticamente belo [...]. (Real, 2012, p. 184, itálicos do autor).

Uma das principais características do novo romance português assenta precisamente no facto de que este já não ambiciona somente garantir a sua presença num nível nacional. O escritor procura agora dirigir-se “a um leitor global” (Real, 2012, p. 161), o que resultou nu-

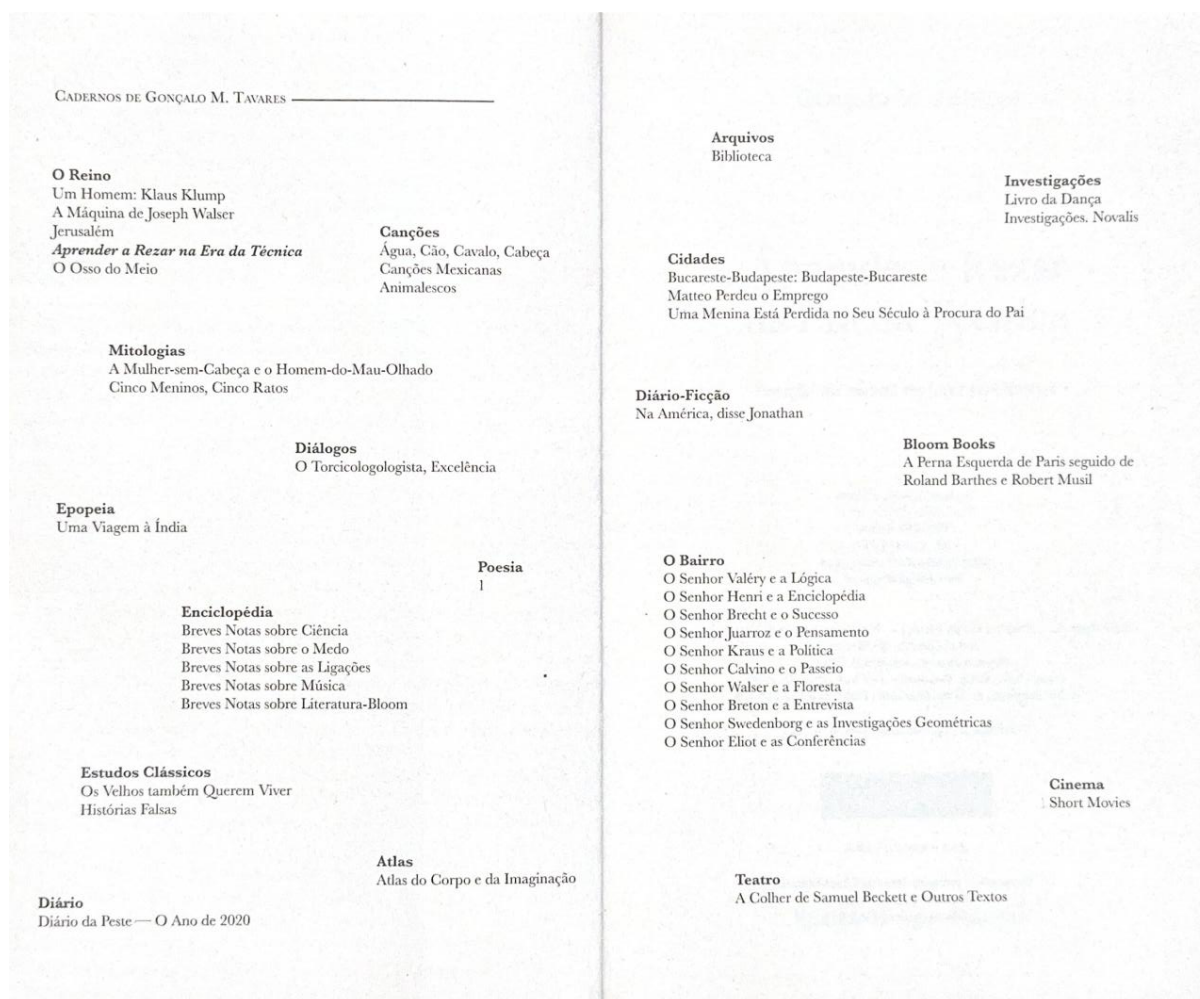


Figura 1 – Os Cadernos de Gonçalo M. Tavares
Adaptado de *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (Tavares, 2022)

ma firme internacionalização das novas produções literárias. Gonçalo M. Tavares, um dos principais escritores que integra esta nova tendência literária, tem vindo a ganhar um reconhecimento internacional significativo, vendo não apenas a sua obra traduzida em mais de sessenta países, como sendo distinguida com diversos prémios e adaptada em peças de teatro e projetos artísticos. A escrita tavariana tem apresentado, desde a sua génese, uma “clara determinação de fazer território” (Mourão, 2011, p. 46), evidenciada na sua diversa coleção de textos – peças de teatro, poesia, romances e ficção – que, por vezes, são organizados em diferentes séries¹⁷, face a certas “afinidades estilísticas ou [...] procedimentos estruturais” (Mourão, 2011, p. 47). A cada texto singular, Gonçalo M. Tavares mostra uma capacidade incesante de alargar os limites estabelecidos da literatura portuguesa, desafiando estas fronteiras

¹⁷ As séries literárias de Gonçalo M. Tavares não surgem exclusivamente como projetos pré-definidos, ou seja, não garantem uma intencionalidade estabelecida previamente à escrita de uma certa obra. Por vezes, são a multiplicação de uma certa estrutura ou a criação de um projeto que advém da conexão de livros distintos (Mourão, 2011, p. 47).

ao transportar o leitor para um novo mapa estético. Para Luís Mourão, esta tendência resulta na criação de uma “heteronomia temático-estilística” que observa a constante exploração da produção literária tavariana para novas áreas (cf. Figura 1):

É como se estivéssemos em presença de uma máquina de escrita que cria não heterónimos mas uma espécie de heteronomia temático-estilística. Uma máquina que calcula – isto é, experimenta, ensaia – as possibilidades e potencialidades de cada linguagem e das afeções que mais intrinsecamente lhes estão associadas. [...] [Os romances de Gonçalo M. Tavares] decorrem de um lugar [...] onde se pensa sob forma narrativa uma temática radicalmente diferente daquelas outras que já pertencem ao território do autor. (Mourão, 2011, p. 49).

A escrita de Gonçalo M. Tavares revela também uma firme influência dos grandes pensadores da filosofia europeia, como Immanuel Kant, Ludwig Wittgenstein e Friedrich Nietzsche. Segundo Miguel Real, a obra de Gonçalo M. Tavares apresenta as seguintes influências:

[...] [A] demonstração literária da tradicional tese kantiana da incognoscibilidade nouménica da realidade; [...] a inspiração wittgensteiniana demonstrativa de que a forma do mundo reside na forma lógica da linguagem [...]; [...] a dupla inspiração nietzschiana da filosofia como uma questão de «fisiologia» e da decadência da Europa como esgotamento da força vital do cristianismo. (Real, 2012, p. 165).

Trata-se, portanto, de uma escrita profundamente racional e filosófica, que urge o pensamento crítico do leitor face às temáticas expostas. Para Miguel Real (2012, p. 164), a literatura de Gonçalo M. Tavares é resultado de uma fusão, “com brilho de ouro,” da “reflexão filosófica” e da “inspiração literária, provocando na mente do leitor a perturbação estética própria dos genuínos escritores, como Agustina, Lobo Antunes e José Saramago.” Gonçalo M. Tavares destaca, também, o papel da filosofia e do pensamento filosófico na sua escrita, afirmando que o mais importante é que as produções literárias possuam a capacidade de suscitar a reflexão nos seus leitores:

Tenho muito respeito pela filosofia e pelos filósofos. Sou um leitor atento de ensaios. Mas precisamente por esse respeito tenho de dizer que é evidente que não sou um filósofo. Penso que a filosofia e as [ideias] são muito importantes para a escrita, não gosto de livros que não pensam e não nos fazem pensar. Acho sinceramente que isso é um desperdício. [...] [A]pesar de tudo, penso que a literatura ainda é, e deve ser cada vez mais o espaço por excelência do pensamento, da reflexão, enfim, da lucidez. E não precisa de ser pensamento filosófico, nada disso. Através de uma história podemos fazer pensar. [...] A literatura é outro mundo, é o mundo em que alguém está a ler um livro e [para], se necessário, numa linha, numa frase e interrompe a leitura e a partir dessa frase, se necessário, reflete ou põe em causa toda a sua vida. (Revista Entrevistos, 2007).

Os romances de Gonçalo M. Tavares caracterizam-se por situar-se num projeto experimental em constante renovação que se distancia dos moldes rígidos dos géneros literários. Luís Mourão fala da poética do autor que constrói um território entre a parábola e o romance histórico numa perspetiva de hibridez:

Para parábola, há demasiado enraizamento nas circunstâncias históricas; para romance histórico, há pouca ou mesmo nenhuma reconstrução de época e a reflexão ultrapassa largamente a égide do momento, mesmo se englobarmos o que de universal e perene possa aí haver. Estabelece-se assim um caminho estreito, que se cumpre com ocasionais cedências ao espírito da parábola, visível em algumas fórmulas que revestem um tom excessivamente sapiencial, e uma relação sempre elíptica com o contexto histórico. Mas estabelece-se sobretudo um caminho estranho, e nesse sentido original. Não convocando para dentro do jogo da parábola nem para dentro do jogo da história, e não se situando num presente que os leitores possam imediatamente partilhar, estes romances atravessam uma espécie de terra de ninguém que coloca a uma enorme distância os códigos de reconhecimento romanescos hoje predominantes. (Mourão, 2011, p. 52).

Considerando as palavras de Luís Mourão, ao olharmos para *Jerusalém* e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, verificamos rapidamente a dificuldade em situar, de uma forma concreta e definitiva, estes romances quanto ao seu espaço e ao seu tempo. No texto *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* conseguimos situar o espaço físico da narrativa – Berlim, a capital da Alemanha. Inversamente, em *Jerusalém*, não é de todo possível afirmar onde se situa a narrativa, pois embora sejam nomeadas certas ruas no decorrer do romance, estas são ruas ficcionais criadas pelo escritor. Contudo, parece-nos

plausível argumentar que a narrativa de *Jerusalém* se situa num país de expressão alemã, atendendo ao facto de que tanto as ruas como as personagens desta obra possuem nomes da língua alemã. Refletindo acerca destes espaços, observamos a veia cosmopolita na escrita de Gonçalo M. Tavares, que revela a tendência de construir narrativas situadas na *Mitteleuropa*. Quanto ao tempo da narrativa, podemos afirmar que estes dois romances certamente se situam depois do fim da Segunda Guerra Mundial, devido ao facto de que o Holocausto já se incorpora no conhecimento popular, mas não há referências precisas que possibilitem uma conjectura temporal mais detalhada. No máximo, é possível declarar que a narrativa de *Jerusalém* se situa depois de um conflito armado (potencialmente a Segunda Guerra Mundial), pois se seguirmos a série “O Reino,” a cidade, como pano de fundo, fora ocupada militarmente há pouco tempo. Esta incerteza espacial e temporal leva-nos a argumentar que a intenção de Gonçalo M. Tavares seja de garantir que as mensagens dos seus romances sejam vistas como intemporais, permitindo a consciencialização do leitor independentemente do seu contexto e tornando possível, ao mesmo tempo, transportar a narrativa para o momento atual da leitura.

A produção literária de Gonçalo M. Tavares apresenta ainda uma firme tendência intempéstiva, que segundo Giorgio Agamben (2009, pp. 58-59) é um traço fundamental da contemporaneidade. Giorgio Agamben explica que o contemporâneo é o indivíduo que embora esteja consciente que pertence ao seu tempo, não se conforma exatamente com este, revelando um certo anacronismo que lhe confere a capacidade de melhor compreender o seu tempo. Giorgio Agamben explica a relação entre a contemporaneidade e a intempéstividade da seguinte forma:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2009, p. 59, itálicos do autor).

Para além desta relação, Giorgio Agamben propõe também uma segunda definição da noção de contemporâneo baseada na observação atenta do seu próprio tempo. Assim, ser contemporâneo implica que o indivíduo não se deixa cegar pela luz do seu século para, inversa-

mente, encarar a escuridão a fim de estabelecer um diálogo entre o presente e o passado:

Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (Agamben, 2009, pp. 62-64 e 72).

Verificamos que a escrita do autor reflete ambos estes aspetos referidos por Giorgio Agamben. Enquanto Gonçalo M. Tavares reflete sobre a sociedade e a sua recorrente perda de um pensamento humanista, que resulta na alienação do indivíduo e na manutenção do Mal. O escritor retoma intempestivamente as atrocidades cometidas durante o Holocausto, mantendo viva a memória deste e sublinhando as consequências nefastas ainda sentidas em pleno século XXI. Helena Buescu (2019, p. 301) afirma que no passado encenado por Gonçalo M. Tavares, a intempestividade surge com a intenção de “não apenas [...] verbalizar mas, ainda, de tornar evidente.” O próprio escritor identifica-se como um escritor Pós-Auschwitz, portanto escreve para as gerações que não testemunharam diretamente o Holocausto, procurando inquietar o leitor acerca da vertente maléfica do ser humano e incentivá-lo a refletir sobre a propagação do Horror e da violência, a fim de evitar a normalização da barbárie e, assim, a ocorrência de novas falências morais e éticas.

Com a análise dos romances *Jerusalém* e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, teremos a oportunidade de constatar esta visão da contemporaneidade em ambos os textos, que ambiciona o estabelecimento de um diálogo entre os dois séculos. Em *Jerusalém*, a rutura intempestiva com a linha atual da escrita distópica resulta no ressurgimento da tradição do século XX que incide no modo como os regimes totalitários constituem, ainda hoje, um perigo crescente que abala os pilares civilizacionais da nossa sociedade. Ao mesmo tempo que Gonçalo M. Tavares repensa os horrores do Holocausto por meio de Theo-

dor Busbeck e a sua investigação sobre o Horror, o escritor coloca, novamente, os regimes totalitários em primeiro plano, sublinhando como foi o totalitarismo que não apenas materializou o Holocausto, mas veio ainda a normalizar a subjugação do indivíduo e a eliminação sistemática de diferentes grupos. No texto *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, veremos também a reescrita do Holocausto, sublinhando as cicatrizes da Segunda Guerra Mundial e as estratégias de resistência dos seres que procuram reconstruir as suas identidades dilaceradas. Atendendo ao facto de que o Holocausto foi um desastre marcado pela ausência do sentido, observaremos como estas personagens recuperam um sentido existencial, mantendo viva a memória da *Shoah* através de ações, de projetos simbólicos e do diálogo com um passado sombrio.

Após esta sucinta contextualização da escrita de Gonçalo M. Tavares, passaremos à análise do primeiro romance que enquadra o *corpus* desta dissertação: *Jerusalém*. Ao investigarmos os percursos de personagens que vagueiam por uma cidade distópica numa noite nefasta, poderemos refletir sobre os tópicos explorados a partir dos contributos de pensadores como Michel Foucault (1978), Hannah Arendt (2010), Walter Benjamin (1992) e Byung-Chul Han (2024).

5. *Jerusalém*: o lugar-do-Não, propagador do Horror

Publicado em 2005, *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares, é o terceiro romance que integra a série “O Reino,” conhecida ainda por “Livros Pretos” devido à distintiva capa completamente negra das edições iniciais. Considerando as temáticas exploradas ao longo da série, a associação ao escuro parece-nos apropriada: o Medo, o Horror, a Violência e a Força atravessam estas narrativas. Por outras palavras, o Mal é o tema-chave desta série. Ao iniciar o diálogo com o Mal, Gonçalo M. Tavares convida também a discussão entre o Bem e o Mal, pois como afirma Manuel Frias Martins (2005, p. 12): “Ao se identificar o mal questiona-se implicitamente o lugar do bem [...]” Deste modo, através da mescla de ficção e de ensaio, “O Reino,” como explica Brito (2017, p. 462), visa demonstrar como a dicotomia Bem-Mal é intrínseca à condição humana: o indivíduo não nasce apenas ‘bom’ ou ‘mau,’ mas ao ser inserido em situações-limite é capaz de “praticar ações cruéis e inesperadas.” Este é, portanto, um projeto literário crítico que sonda a complexidade da condição humana, como também incentiva o pensamento e a autorreflexão.

A série tavariana inscreve-se em coordenadas temporais do século XX que causa estranheza, tal como observa Luís Mourão (2011, p. 52): “Deste mundo se pode dizer com propriedade que é *unheimlich*, ou seja, que há familiaridade mas ela é estranha e inquietante.” Podemos argumentar que esta é uma série que se situa no espaço europeu (*Mitteleuropa*) durante o século XX, mais precisamente durante a Segunda Guerra Mundial nos primeiros dois romances *Um Homem: Klaus Klump* (2003) e *A Máquina de Joseph Walser* (2004), se considerarmos a ocupação militar da cidade. De modo diferente, *Jerusalém* (2005), *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007) e *O Osso do Meio* (2020) constituem textos alegóricos que representam um contexto político e social hostil, sugerindo uma realidade pós-guerra e pós-Auschwitz. São diversos os fatores que levam a esta conclusão: os nomes das personagens, das ruas e das instituições caracteristicamente de expressão alemã, o ambiente concentracionário imposto pelo Homem, a alusão a figuras centrais da ideologia nacional-socialista e a cidade, cenário disfórico como espaço da ação.

Mergulhado na escuridão e na negatividade, o mundo de “O Reino” explora as consequências desastrosas da guerra, assinalando como numa realidade marcada pelos horrores de um conflito militar, o indivíduo, semelhante à lei darwiniana, pode apenas adaptar-se se dese-

ja sobreviver. Em consequência, é evidente “que num mundo assim concebido todo o relacionamento social e humano se baseie em relações de força” (Mourão, 2011, p. 58). Considerando o texto em estudo, observamos a contínua exploração destas relações, manifestadas por meio de diferentes configurações com distintas implicações: a instituição/o médico que visa o controlo completo do indivíduo reconhecido como estranho, o marido que detém a capacidade de punir a sua esposa, o homem fisicamente forte que domina a criança fragilizada e, finalmente, a ideologia que ambiciona a subjugação dos grupos considerados inferiores.

Apesar de *Jerusalém* se inserir na mesma linha cronológica esboçada em *Um Homem: Klaus Klump* e em *A Máquina de Joseph Walser*, observamos um avanço temporal significativo. A ocupação militar acabara, a guerra terminara e a paz instaurara-se, mas as personagens continuam acorrentadas ao seu próprio campo de batalha: a mera passagem do tempo não se revela eficaz na extinção dos seus traumas. O romance explora a experiência de uma existência dilacerada, refletida pela própria forma com que este é estruturado. Composto por trinta e dois pequenos capítulos que revelam “a fragmentação do sujeito” (Martins, 2017, p. 56), cada um destes fragmentos sublinha os percursos trágicos das personagens ao entrelaçar o passado com o presente. Através da constante reconfiguração temporal entre passado-presente, o romance evidencia como as inúmeras situações-limite – fruto do medo, da violência, da conduta antiética, da injustiça, da alienação e da precaridade do sentido – afetam as vivências das personagens no dia vinte e nove de maio, despertando a reflexão no leitor. Neste cenário distópico, pautado pelo Horror, o leitor é constantemente convidado a afrontar a barbárie num texto que representa o desassossego da existência e incita a pensar, como explica Luís Mourão:

É este, de facto, um mundo romanesco que nos olha e pensa onde não nos queremos olhar nem pensar. E que nunca nos oferece o consolo fácil de nos podermos esquecer disso em qualquer divertimento em que a época é fértil [...]. Por isso estes romances, de algum modo, são obituários antecipados daquela parte do mundo que corre para o desastre, com o fascínio e o terror de um destino sem o fardo do imprevisível futuro. [...] Aí onde falta o pensamento, o romance-reflexão faz pensar. (Mourão, 2011, p. 61).

Na visão de Manuel Frias Martins (2005, p. 12, itálicos do autor), as duas temáticas centrais de *Jerusalém* são “a loucura e a violência,” conceitos que embora “distinguíveis”

(Sousa, 2010, p. 114), não são “distanciáveis.” Pelo decorrer da narrativa, observamos como estes dois núcleos não apenas se entrelaçam e se desenvolvem mutuamente, mas também como assumem diferentes matizes. A matéria da loucura não diz apenas respeito à noção de transtorno mental que se traduz em irregularidades a um nível comportamental e mental, mas também ao facto de o Homem ambicionar ser racional enquanto comete ações irracionais. A incapacidade do indivíduo em conviver com o Outro que é diferente leva-o a invocar o racionalismo na busca pela eliminação do que não é visto como normalizado. A loucura enquanto psicopatologia, portanto, não é um conceito a ser compreendido através do diálogo, mas um mal a ser contido e extinguido. De forma semelhante, as aspirações insólitas das personagens consideradas mentalmente sãs, embora regidas por uma conduta baseada no racionalismo, são pautadas por um grau de loucura manifestado através de uma investigação com um objetivo dubiamente atingível ou de procedimentos com implicações moralmente e eticamente questionáveis: enquanto Theodor visa o domínio da história do Horror com o propósito de prever o futuro, Gomperz procede à subjugação do indivíduo para que o possa desconstruir e, assim, eliminar o que considera supérfluo e nocivo à sociedade. Por sua vez, a temática da violência materializa-se no objeto de estudo da investigação busbeckiana ao Horror. Ao basear-se no uso da violência por um grupo sobre outro com o intuito de o eliminar, o estudo de Theodor espelha momentaneamente a limpeza étnica promovida pela ideologia nacional-socialista alemã, colocando, em primeiro plano, os perigos do totalitarismo. Em semelhança aos romances da série anteriores, centrados na temática da máquina, também *Jerusalém* segue esta tendência ao incorporar na sua narrativa “o motor da história” (Mourão, 2011, p. 58) e ao destacar o Horror das autênticas fábricas da morte que foram os campos de extermínio nazis. No mundo pós-Auschwitz de *Jerusalém*, a violência mantém-se uma constante que assume diversas formas – seja ela institucional, interpessoal, física ou mental – surgindo regularmente como forma de punição ou ainda, no caso de Hinnerk, como resposta à incapacidade de sustentar o fardo dos seus traumas, como veremos posteriormente.

Num espaço onde prevalece a violência, a barbárie, o trauma e a loucura, não é de estranhar que se deterioram facilmente os valores humanos e a empatia pelo Outro. Será numa cidade distópica, contaminada pelo negrume dominante, que as personagens deambularão na madrugada de vinte e nove de maio numa indagação existencial, fruto dos eventos até aí experienciados pelas personagens. Ao acompanharmos estas buscas, observamos como cada “personagem é independente, mas necessita de alguém que [a] fortaleça, ainda que esta relação com a alteridade se mostre, muitas vezes, inviável” (Brito, 2017, p. 468).

Gonçalo M. Tavares, à semelhança do narrador sucateiro explorado anteriormente, concede neste romance uma voz aos marginalizados da sociedade. As personagens que constituem o elenco de *Jerusalém* revelam particularidades que, por serem concebidas como um desvio do que tende a ser visto como o padrão de conduta, são distanciadas e alienadas no contexto social em que se inserem: desde a loucura de Mylia ao tormento incessante de Hinnerk face às suas memórias da guerra que o impossibilita de reintegrar a sociedade a que outrora pertencera. Neste mundo marcado pela tragicidade, é justamente o indivíduo que carece de uma voz que carrega em si a lucidez suficiente para questionar todas as manifestações de submissão. Será sobretudo Mylia quem questionará as consequências prejudiciais do internamento e a condição alienante imposta ao louco, enquanto Gomperz continua os seus tratamentos e procedimentos manipuladores sem se preocupar pelo seus efeitos nefastos.

Em simultâneo, Gonçalo M. Tavares recupera neste texto os fragmentos do Holocausto, veiculando através da investigação ao Horror elaborada por Theodor Busbeck o terrífico legado deste evento. Embora o Holocausto não seja referido diretamente ao longo do romance, as citações de Hannah Arendt e de David Rousset, em conjunto com a restante documentação consultada por Theodor, estabelecem a ligação entre o real e a ficção ao invocar a memória dos campos de concentração e de extermínio organizados pelo regime nacional-socialista alemão. A invocação da *Shoah* assim como da Segunda Guerra Mundial por Gonçalo M. Tavares, sublinhadas de modo alegórico, têm como objetivo a representação crua e fiel dos factos pautada por uma leitura filosófica, tal como observa Sousa:

A sua alusão ao advento da Segunda Guerra Mundial faz-se de forma alegórica, ou seja, há um invocar [...] da memória do conflito militar, há uma consciência do que aconteceu, mas sempre filtrado por uma escrita que se coloca a uma distância de segurança dos factos. [...] A estética da escrita tavariana tem presente a dimensão dos acontecimentos, mas não usa da possibilidade lírica, ou seja, embelezadora, da linguagem como meio de adorno do seu discurso; pelo contrário, o discurso dos romances faz-se de forma sintética e, embora se veicule literariamente a reflexão de teor *quasi* filosófico, não há lugar para monólogos interiores de teor claramente subjectivos; o teor é *alírico* [...]. [...] A consciência que o autor tem da guerra faz com que o seu imaginário se construa de forma a não atenuar nada do que aconteceu: há a crueza e capacidade de síntese que se pede [...] na *invocação* do Holocausto. (Sousa, 2010, p. 53, itálicos do autor).

Deste modo, a invocação do Holocausto resulta num projeto que visa a preservação da sua memória ao mesmo tempo que expressa o inédito, estabelecendo uma relação entre passado-presente-futuro ao utilizar a História enquanto bloco fundamental que contribua para a aprendizagem humana através da catástrofe. Considerando a diferença temporal entre a ocorrência da *Shoah* e a publicação do romance (mais de meio século), evidencia-se que o autor procura sobretudo dirigir-se às gerações que não testemunharam o Holocausto, escrevendo de modo a incomodar e assim suscitar a reflexão. Em *Jerusalém*, a alegoria do Holocausto atua como uma lembrança alusiva ao Homem minado pelo Mal que permitiu que acontecesse o Horror sem precedentes, apesar de se julgar pautado pelo racionalismo.

Identicamente ao nosso mundo, o mundo de *Jerusalém* é traçado pela manifestação das consequências do Holocausto, moldando o Homem e, por extensão, a sua sociedade. Sousa (2010, p. 132, itálicos do autor) explica que o “Holocausto solidificou a presença do *nada* e a noção de *aniquilamento* no mundo contemporâneo, reforçou a descrença em Deus e no objectivo da Salvação para o qual todo o discurso religioso/metafísico remete.” A cidade de *Jerusalém* assume-se como um lugar-do-Não, sendo que determinadas personagens atravessam a experiência do nada, resultado da dilaceração causada pelos eventos traumáticos do seu passado. A passagem pelo espaço concentracionário do Hospício Georg Rosenberg, por exemplo, provocará a nadificação do indivíduo, ao passo que reflete a essência aniquiladora dos campos de concentração ao desconstruir o indivíduo. Ao mesmo tempo, a sociedade de *Jerusalém* já não alberga espaço para o pensamento religioso, como explica Luís Mourão:

Fascínio e terror são os efeitos do sagrado quando não há nele lugar para um Deus pessoal. O mundo dos romances de Gonçalo M. Tavares, tal como o mundo da nossa contemporaneidade, é um mundo sem Deus, mas não sem sagrado. Fora do imanentismo deleuziano, ou de outros com ele relacionados, a imensa e inescapável fragilidade humana não conseguiu ainda suportar-se a si mesma com a simples consciência da sua condição e dos seus limites, por isso o sagrado espregueia em qualquer lugar, como ponto de fuga em que o pensamento se detém e se entrega à cegueira daquilo que ao mesmo tempo o pode salvar e aniquilar. (Mourão, 2011, p. 54).

5.1. Mylia Busbeck: da loucura alienante à martirização

Mylia Busbeck, uma mulher esquizofrênica de trinta e nove anos, vive na madrugada do dia vinte e nove de maio a experiência do nada. Assolada por uma grave angústia existencial, Mylia sai de casa em busca de uma igreja, acreditando que será neste espaço onde encontrará o seu lugar de redenção. Enquanto Mylia caminha pelas ruas da cidade, a própria reconhece que a sua existência carece, a um nível fundamental, de sentido, admitindo: “E o que necessito é de uma boa pergunta, de uma pergunta exacta, pergunta que me obrigue a encontrar uma grande resposta, aquilo que dê sentido.” (Tavares, 2005, p. 10). A problemática existencial que acompanha Mylia durante a sua caminhada noturna provoca a escrita simbólica da palavra “*fome*” (Tavares, 2005, p. 20, *itálicos do autor*) na parede de uma igreja fechada. Esta ação sintetiza as necessidades insatisfeitas e os desejos não concretizados de Mylia, englobando os atos mais básicos, como o simples ato de comer, até aos mais complexos, como a vontade de recuperar sentido.

A passagem pelo Hospício Georg Rosenberg constitui a experiência catalisadora para a completa descrença no Homem, processo que manifesta a ausência de sentido e desperta em Mylia a urgência de recuperar um pilar de significação capaz de a reorientar. O internamento de Mylia contribuiu para uma modificação significativa da sua existência, de modo que a Mylia que abandona o Hospício Georg Rosenberg é um ser que se apresenta como um corpo dilacerado, marcado pelo peso dos seus traumas. Foi a experiência física e mental do asilo que originou o ceticismo no Homem e, como resposta, será no pensamento transcendente que Mylia depositará a sua resolução. A procura por uma igreja ainda acessível, portanto, não implica necessariamente a busca por Deus, mas a tentativa de encontrar uma filosofia existencial que suporte um recomeço e que permita facultar a resposta que Mylia tanto procura numa busca de transformar o vazio em revelação de sentido.

Desde a sua infância, Mylia é confrontada com a condição alienante da sua saúde mental, sendo incompreendida pela sua família. Perante a inverosímil habilidade de Mylia de ver a alma e outras aparições, os pais decidem consultar o jovem psiquiatra Theodor Busbeck. Dois anos após a primeira consulta médica entre Mylia e Theodor, os dois acabariam por casar, estando Theodor convicto de que conseguiria controlar e amenizar a condição desviante de Mylia. Este casamento, contudo, mostrar-se-á destinado ao fracasso devido ao cho-

que entre as duas personalidades. Os esforços de Theodor na cura da sua esposa baseiam-se, sobretudo, na tentativa de convencer Mylia que o seu pensamento é incorreto porque se distancia da conceção de um pensamento considerado racional e normalizado. Por muito que tente aplicar os seus estudos no tratamento da esposa, Mylia recusa a premissa de que simples métodos estandardizados e universalizados sejam eficazes no alcance de uma cura duradoura. Para Mylia, a loucura não é a simples antítese do pensamento racional, mas uma outra cosmovisão que não pode ser simplificada e, portanto, generalizada, até porque Mylia não acredita que um simples homem, médico ou não, tenha a verdadeira capacidade de espreitar e analisar a mente de outro indivíduo¹⁸:

– O médico sou eu, não te esqueças. Eu é que determino quando é que as pessoas estão saudáveis ou doentes. No limite sou eu – como médico – que determino quem está morto. Fui eu que aprendi durante anos com professores e manuais – sou eu que conheço a cabeça de um doente e a cabeça de alguém com saúde. Sou eu que devo dizer se és ou não uma mulher saudável.

– Quer dizer – respondia Mylia – que durante vários anos, muito antes de me conhecer, sem sequer saber da minha existência, já estudava a minha cabeça, a cabeça de Mylia? Em que página dos seus livros estava eu? Em que página estava escrito, como título: ‘a doença de Mylia’, ou, segundo diz, ‘a saúde de Mylia’? Que bom alguém saber tanto sobre a nossa cabeça! Dela desconheço o funcionamento médio, quanto mais saber o que ela pode fazer em situações extremas. Caríssimo marido, respeito o seu estudo, os manuais, os professores, os aparelhos, as técnicas, todos os anos em que leu páginas e páginas sobre diagnóstico e tratamentos, respeito tudo isso, mas para se perceber a cabeça de uma pessoa não basta ser médico, tem de se ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem. E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico. (Tavares, 2005, pp. 48-49).

O processo de desvalorização do papel da psiquiatria culmina na rejeição de Mylia da visão unilateral do mundo de Theodor, que situa a lente racionalista acima de qualquer outro tipo de foco. Por defender que somente o médico, baseado no racionalismo, poderá absolver o paciente da sua loucura, Theodor é incapaz de assimilar a posição de Mylia. O conflito entre estas duas personalidades provoca o crescente distanciamento do casal, instalando-se um silêncio imensurável que impossibilita o estabelecimento de um discurso profícuo capaz de melhorar a saúde mental de Mylia. Depois de oito anos de casamento, a contínua deterioração

¹⁸ Ironicamente, verificaremos a realização deste protesto no Hospício Georg Rosenberg: a cura oferecida pelo diretor Gomperz revela-se arbitrária, exatamente pelo facto de Gomperz não poder observar com certidão o interior da mente dos seus pacientes.

da condição de Mylia exhibe a inaptidão de Theodor, resultando no internamento de Mylia num hospital psiquiátrico. A trinta e um de dezembro, Theodor opta por hospitalizar a sua esposa no Hospício Georg Rosenberg, o mais reputado estabelecimento psiquiátrico da cidade, sob o cuidado do diretor Gomperz Rulrich, colega de profissão de Theodor. A data de internamento apurada parece-nos, ainda, simbolizar a nova realidade de Mylia: da mesma forma que um novo ano se aproxima, também Mylia é confrontada com um mundo alternativo – o espaço concentracionário e traumático do Georg Rosenberg – que se revelará como um local desconectado do mundo exterior, surgindo como um espaço alienante, propagador do aviltamento da condição humana.

Será no Hospício Georg Rosenberg onde Mylia experienciará a completa desrazão do Homem e a falta de empatia pelo Outro, sendo vítima de diversas falhas éticas e morais a mando de Gomperz e de Theodor. Ao ser afastada do mundo normalizado para o universo do Georg Rosenberg, o hospício como um dos “campos fechados da loucura” (Foucault, 1978, p. 116), Mylia enfrenta um intenso estado de alienação, procurando transgredir a norma através de gestos de rebeldia. Mylia ousa desafiar o sistema disciplinador, desenvolvendo uma relação afetiva com Ernst Spengler, também paciente do Georg Rosenberg, que resulta na concepção de uma criança. O comportamento desviante de Mylia desencadeia uma longa sucessão de punições e de falhas humanas, falhas éticas que revelam a descrença no Homem.

Em primeiro lugar, o espírito rebelde de Mylia será abalado ao ser condenada ao “*afastamento social temporário*” (Tavares, 2005, p. 113, itálicos do autor). O estatuto alienante do Georg Rosenberg intensifica-se, Mylia é castigada ao ser colocada numa divisão isolada da restante instituição: da mesma forma que Mylia fora retirada do mundo exterior, também fora ela agora exilada do universo do Georg Rosenberg para um compartimento oculto, impossibilitando a interação com os outros pacientes. Como explica Duduch, nada é revelado acerca da experiência do isolamento de Mylia, apontando para o impedimento em verbalizar o choque com este período traumático:

É certo que [...] em [nenhum] [...] momento de [*Jerusalém*] temos acesso ao que ocorreu ao longo do ano de isolamento, nem mesmo quando somos confrontados com memórias íntimas da personagem. A opção dessa estrutura preserva a sua íntima relação com o trauma, mostrando ao seu leitor a impossibilidade de reconstituição desse passado. Isso representa, também, o silêncio e a interdição da representação da memó-

ria da personagem, uma vez que em outros momentos não relacionados ao trauma, a personagem desenvolve agudamente sua subjetividade. (Duduch, 2021, pp. 53-54).

Em segundo lugar, a descoberta da gravidez de Mylia conduz Theodor a um novo ato de punição ao impedir a relação vinculativa entre a mãe e o filho Kaas. Após o nascimento da criança, a guarda fora logo retirada de Mylia e concedida ao seu ex-marido Theodor, que adota a criança como o seu primogênito legítimo. A separação de mãe e filho provoca consequências irreversíveis, de modo que Mylia nunca poderá verdadeiramente assumir o papel de mãe de Kaas, acabando por ser rejeitada pelo próprio.

Em terceiro lugar, ainda enfurecido pelas ações anárquicas de Mylia, o diretor Gomperz, à semelhança das práticas eugénicas do regime nacional-socialista, decide esterilizar a sua paciente sem o seu prévio consentimento. Para Gomperz, Mylia é a transgressora que carrega em si a perigosa tendência insurreccionista, portanto escolhe dilacerar o seu corpo através da histerectomia. Fora do Hospício Georg Rosenberg, as consequências desta operação antiética começam a manifestar-se, resultando numa condição precária que aponta para uma morte prematura:

– Mesmo que queira o seu corpo não poderá esquecer a passagem por Georg Rosenberg.

Mylia estava deitada na cama: tinha pela primeira vez dores fortíssimas no baixo-ventre, e explicava que nos anos de internamento fora operada para não ter mais filhos.

– Sem o seu consentimento? – perguntou, pela segunda vez, o médico.

– Sem o meu consentimento – disse Mylia. [...]

– Nenhum médico pode fazer isso sem o consentimento da mulher.

– Ninguém me perguntou nada – disse Mylia.

– Talvez tenha assinado um documento, mas se o fiz não estava em condições de o fazer. Não me lembro.

O doutor Gothjens fizera já o seu diagnóstico: a operação para ‘fechar os filhos’, como Mylia dizia, tinha corrido mal. Atingira o objectivo – Mylia era agora estéril – mas deixara outras mazelas. Tinha de ser novamente operada. Há algo cá dentro – dizia Gothjens, referindo-se ao ventre de Mylia – que se desenvolve de uma maneira errada. Esperemos que a operação o consiga travar.

Mylia regressou, passado uma semana, para aquela que seria a sua primeira operação. Depois dessa seguiram-se outras três, ao longo de vários anos. Até que a certa altura o médico, após a análise do desenvolvimento da doença, lhe comunicou que nada havia a fazer: no máximo ela viveria dois anos. Mais do que isto seria um milagre. Nas suas

palavras, seria *um acontecimento espiritual e não terapêutico*. (Tavares, 2005, pp. 199-200, itálicos do autor).

Como afirma o médico Gothjens, o corpo de Mylia não poderá esquecer o Georg Rosenberg porque as dores que atormentam Mylia – que esta denomina de “dor má” (Tavares, 2005, p. 18) – são a manifestação física da falha ética cometida pelo diretor Gomperz. Ao mesmo tempo, o tumor que jaz no ventre de Mylia, como observa Martins (2017, p. 65), pode ainda ser visto como uma alegoria ao Mal na sociedade: da mesma forma que a progressão do tumor deteriora a condição de Mylia, também o Mal, ao se alastrar, corrompe e devasta uma sociedade. No mundo exterior ao Georg Rosenberg, a existência de Mylia é continuamente marcada pelo trauma físico e mental originado durante a sua estadia no estabelecimento psiquiátrico, o que intensifica a angústia existencial de Mylia como também desmistifica a cura oferecida por Gomperz. Se olharmos para o caso de Mylia, verificamos que o indivíduo ao sair do asilo Georg Rosenberg carrega um trauma pungente e debilitador, impossibilitando-o de construir uma vida normal.

Considerando as circunstâncias a que Mylia é submetida, é extremamente irônica a posição adotada pelo diretor Gomperz. São Gomperz e Theodor os agentes que desempenham as falhas éticas e morais que estão na origem dos traumas físicos e mentais de Mylia, mas observamos uma clara cisão entre o pensamento do diretor e a realidade transmitida pelo narrador. Embora Mylia seja vítima das ações do diretor e do ex-marido, na visão de Gomperz será a vítima quem carrega a culpa, absolvendo os verdadeiros transgressores das suas falhas. Deste modo, o médico-gestor inculca em Mylia o peso da sujidade existencial:

Dentro da instituição havia, no entanto, uma hostilidade, não compreendida totalmente por ela, e que começava no doutor Gomperz, mas passava por toda a hierarquia [...].

– Você nem sabe quanto dinheiro nos fez perder! – desabafara uma vez o doutor Gomperz a Mylia. Esta não compreendeu.

Este quadro não está sujo, você está suja – disse Gomperz. (Tavares, 2005, p. 180).

A atitude do diretor Gomperz pode ainda ser vista como um reflexo da linha de pensamento de Michel Foucault face à condição do louco no asilo. Segundo Foucault (1978, pp.

527-528), apesar de o louco não ser culpado pela sua doença, este deve interiorizar e assumir a responsabilidade pelas suas divergências sociais e morais, tornando-se num objeto de punição que se autoacusa até retornar à razão. Assim, também o diretor Gomperz impõe a Mylia o estatuto de objeto de punição numa prática disciplinar que legitima os atos punitivos do diretor e do ex-marido. Em simultâneo, é deste modo que o romance taviariano explora como a loucura não se limita ao simples desvio comportamental do que é normalizado, mas abrange ainda o facto de o Homem, apesar de afirmar atuar sob o manto do racionalismo, materializa ações pautadas pela desrazão. A posição dos dois médicos e de Mylia exemplifica como Gonçalo M. Tavares procede à subversão dos papéis desempenhados pelas personagens: é Mylia, enquanto protagonista marginalizada, que aos olhos da sua sociedade se distancia da conduta racional, que revela lucidez suficiente para denunciar as práticas alienantes a que é submetida. Por sua vez, Theodor e Gomperz, os dois agentes do racionalismo, deixam-se corromper pelo “poder maníaco de exercer a tortura física e mental” (Martins, 2017, p. 63), agindo como carrascos que anseiam pela próxima oportunidade de propagação do controlo e da angústia.

No Hospício Georg Rosenberg, contudo, o confronto com a realidade traumática de Mylia culmina num novo mecanismo de resistência, baseado no uso da religião enquanto alicerce de significação e força mitigadora de eventos traumáticos. Para Mylia, a religião constitui, desde a sua infância, um raro aspeto que pode ser considerado estável na sua vida, mantendo uma firme convicção na narrativa religiosa: “Acredito em tudo o que aprendi antes dos seis anos. Com seis anos sabia mais histórias da Bíblia que histórias infantis” (Tavares, 2005, p. 41). No mundo do Georg Rosenberg, esta convicção será reforçada, de modo que a religião surge como um refúgio espiritual para Mylia durante os períodos mais atribulados:

Mylia gostava de erguer o rosto com orgulho e desde sempre trouxera ao pescoço uma cruz, que, de repente, se tornava um sítio de refúgio; como se tocar na cruz fosse entrar num espaço, abrir a porta de um compartimento e fechar-se lá dentro. Quando a sentia nos dedos isolava-se, de imediato, mesmo que rodeada de homens e mulheres barulhentos que a puxavam: *para não a deixar ‘ir’*. Mas ela ‘ia’. ‘Desaparecia’ [...]. (Tavares, 2005, p. 181, itálicos do autor).

O filósofo Byung-Chul Han destaca esta vertente das narrativas religiosas, explicando que face ao contexto traumático do indivíduo, a incorporação da religião e de outras histórias pode ser uma estratégia eficaz no confronto com o trauma, já que auxiliam o indivíduo ao

conferir sentido à sua existência:

Podemos também superar um acontecimento traumático se o integramos, por exemplo, numa narrativa religiosa que nos ofereça consolo e esperança e nos ajude a ultrapassar o momento de crise. Perante acontecimentos críticos, narramos também *histórias de crises* que ajudam a superar esses mesmos acontecimentos, integrando-os num contexto que lhes confere sentido. (Han, 2024, pp. 72-73, itálicos do autor).

Mylia procede ao uso da *Bíblia* enquanto uma base de suporte para ultrapassar os episódios traumáticos do Georg Rosenberg, (re)lendo as suas passagens e apropriando o seu sentido em consonância com a sua condição marginal. A *Bíblia* serve, portanto, como um espelho, suscitando a reflexão de Mylia acerca das implicações do asilo no indivíduo. Mylia procede ainda à reescrita do exílio do povo judaico, afirmando: “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita” (Tavares, 2005, p. 200). Através desta reescrita do salmo 137, Mylia constrói uma “profecia negra” (Tavares, 2005, p. 200) que aponta para a recusa do esquecimento deste espaço traumático. Mylia rejeita abrir mão da memória de todo o Mal a que foi submetida durante o seu suposto tratamento, reconhecendo a ironia que pauta a conduta adotada pelo diretor Gomperz: numa tentativa de conduzir os seus pacientes a um padrão normalizado, Gomperz representa a insanidade, visto que as suas ações deterioram a condição dos internados. Desta forma, *Jerusalém* procede à desconstrução de noções preconcebidas ao elevar a posição de Mylia, tornando-a numa clarividente, embora sem público. A complexa condição de Mylia, a sua esquizofrenia, não a impede de apresentar um pensamento perspicaz, empático e, sobretudo, racional, sendo capaz de denunciar as práticas dos médicos que apesar de se afirmarem agentes da sanidade, transformam-se em seres marcados pela insanidade. Além disso, por ser uma vítima sem voz, Mylia legitima a importância de preservar uma atitude humanista, de modo que a sua profecia contribui para que “não [desista] de ser humana” (Tavares, 2005, p. 17).

Por sua vez, também o diretor Gomperz recorre à religião durante os encontros com os seus pacientes, mas, inversamente a Mylia, institui um vínculo nefasto. Para Gomperz, o uso da narrativa religiosa surge como uma ferramenta de manipulação degradante, legitimando a justificação dos seus atos punitivos enquanto diretor, de forma a impor aos seus pacientes a prática disciplinar em nome de uma cura. Será a apropriação da *Bíblia* e a deturpação

das suas passagens que provoca a intensificação da alienação dos pacientes do Georg Rosenberg.

Face às leituras distorcidas da *Bíblia* do diretor Gomperz, Mylia ousa rejeitá-las em favor da sua própria interpretação. A releitura da *Bíblia* realizada por Mylia, baseada na união entre o sentido bíblico e o não-sentido do hospício, possibilita uma reflexão lúcida acerca dos efeitos do asilo sobre o internado, de modo que Mylia confere especial interesse ao seguinte versículo da Primeira Carta aos Coríntios: “Com que corpo voltarão?” (Tavares, 2005, p. 230). Mylia preserva a sua lucidez ao refletir sobre as práticas aviltantes do diretor que provoca a dilaceração física e mental do internado: o ser que sai do Georg Rosenberg não é o mesmo que lá entrou. Por meio da ponderação, Mylia é capaz de discernir a prática envenenada proposta pelo diretor e recusa ser iludida pela sua conduta manipuladora, ao contrário dos restantes pacientes.

Na madrugada do dia vinte e nove de maio, Mylia continua a sua procura por uma igreja ainda aberta. Sozinha e angustiada pela “dor má” (Tavares, 2005, p. 18), Mylia depara-se com uma cabine telefónica e apreensivamente contacta Ernst Spengler, estabelecendo uma ponte simbólica entre si e o Hospício Georg Rosenberg. Apesar de Mylia e Ernst terem continuado a sua relação durante o período de internamento partilhado, fora do asilo, Mylia decidiu que este relacionamento não poderia continuar devido à incompatibilidade entre o universo do Georg Rosenberg e o mundo exterior: “Não o queria encontrar: passei para outro mundo, não posso voltar atrás” (Tavares, 2005, p. 231). Sem o conhecimento de Mylia, esta chamada seria responsável por travar a tentativa de suicídio de Ernst, revelando a necessidade recíproca entre as duas personagens naquela madrugada: Mylia necessita da ajuda de Ernst quando perde a sua consciência e, inversamente, Ernst necessita da intervenção imprevista de Mylia para que não dê continuidade à sua tentativa de suicídio.

O reencontro entre o ex-casal será abruptamente interrompido por Hinnerk Obst, que ao constatar o estado de Mylia faculta a sua ajuda. Sentados num banco de jardim, com a igreja que Mylia tanto procurou naquela noite a uns meros metros de distância, a atmosfera que rodeia o grupo muda quando Hinnerk, com “o impulso de *querer impressionar*” (Tavares, 2005, p. 249, *itálicos do autor*), mostra a Mylia e Ernst a arma que carrega consigo. A conversa entre os três regride até um mero jogo de violência gratuita, em que a arma passa de mão em mão, como um brinquedo:

Enquanto junto à igreja um pequeno grupo – dois homens, Hinnerk e Ernst, e uma mulher, Mylia – se ri já e brinca com a arma, que agora está na mão de Mylia, que lhe sente o peso, a forma do gatilho (nunca tinha visto uma arma antes, diz) [...]. [...]

O pequeno grupo diverte-se. Mylia aponta a arma em direcção àquele homem, Hinnerk, que os ajudou. Ela já não quer estar a sós com Ernst, não quer recordar os tempos do Hospício Georg Rosenberg, não quer conversas sobre o passado, não quer que Ernst lhe pergunte pelo filho, não quer pensar no filho, quer ficar ali a brincar com a arma, naquela noite, até a igreja abrir, ao lado daquele homem que os ajudou e tem olheiras grandes. [...]

Virou-se na direcção daquele homem, Hinnerk: se eu agora fizer força no gatilho isto dispara?, pergunta Mylia, que se esqueceu das dores, da fome. Hinnerk responde que não. Ri-se, explica como é: Tem de levantar esta alavanca. Hinnerk levanta a alavanca, Ernst ri-se, Mylia aponta a pistola para Hinnerk, agora isto dispara?, pergunta. Hinnerk responde que sim, Mylia mantém a pistola apontada à cabeça de Hinnerk. E se eu disparar? – pergunta Mylia àquele homem que estranhamente a começa a atrair e a excitar. Dispare – diz Hinnerk, divertido –, dispare! [...]

Mylia riu-se e baixou a arma. Ernst a seu lado pede-a.

Brinque com ela, disse Hinnerk. (Tavares, 2005, pp. 244-246 e 249).

Ao tocar na arma, Mylia é momentaneamente dominada pelo seu poder corruptor. A “profecia negra” enunciada por Mylia no Georg Rosenberg manifesta-se enquanto ela carrega a arma, de modo que se sente preparada para esquecer o que outrora considerou inesquecível. Com a arma na mão, Mylia carrega agora, de uma forma simbólica, a violência e o Mal, tal como os seus agressores Gomperz e Theodor que também a violentaram eticamente durante o seu internamento. Porém, a energia corruptora que rodeia Mylia expira logo que Ernst mata Hinnerk. Em semelhança à personagem Winston do romance *1984*, de George Orwell, Mylia pode apenas assumir o papel de mártir, apresentando-se como a homicida depois da fuga de Ernst:

Mylia está em frente à porta da igreja, os braços estendidos ao longo do corpo, algum sangue que lhe saltou para a roupa; na mão direita segura a arma. Imóvel há longos minutos, a dois metros da porta principal da igreja, com a arma apontada para baixo. A dor do ventre quase desapareceu porque Mylia ainda está em jejum, uma fome enorme no organismo, só consegue pensar em comida, pão, leite. O dia parece estar a amanhecer, Mylia sente-se desmaiar, mas resiste. A dor da fome parece estabilizar, quase a esquece também. De repente escutam-se ruídos vindos de dentro da igreja, detrás da porta principal; alguém está ali, finalmente, do outro lado da porta, a dois metros de si.

O som de uma chave na fechadura, alguém abre ligeiramente a porta, muito pouco: ela vê uns olhos a espreitar na sua direcção, com medo, cautelosos. Mylia sente que

não suporta mais, sente-se a desmaiar, a mão direita tensa segura a arma. De dentro da igreja os olhos não a largam, mas ainda não abriram a porta. Mylia tem de falar para quem está do outro lado da porta da igreja. Ganha forças. Procura dentro do corpo a voz mais firme:

– *Matei um homem* – diz Mylia. – *Deixam-me entrar?*” (Tavares, 2005, pp. 250-251, itálicos do autor).

Apesar de se sentir fragilizada e desconfortável ao encarar a igreja, a resolução de Mylia não é abalada. Ao contrário do momento em que telefonou a Ernst, Mylia percebe que agora está verdadeiramente sozinha: Ernst não virá de novo ao seu apoio. Mylia é a mártir que transporta, sem socorro, todos os males da violência. Carregando a arma do crime, Mylia aproxima-se da igreja enquanto o amanhecer rasga a escuridão da noite. A luz, que poderia figurar o bem, a esperança, a salvação ou até mesmo a presença divina, aparece corrompida em *Jerusalém*, surgindo como uma ameaça da negatividade, de modo que é durante a transição da escuridão para a claridade que Mylia é sentenciada. A igreja, o espaço onde Mylia esperava redimir-se, perde a sua propriedade regeneradora de sentido e torna-se o lugar que a condena.

Ao apresentar-se como a assassina de Hinnerk, Mylia é confrontada com um novo período de enclausuramento, sendo isolada num “hospital-prisão” (Tavares, 2005, p. 247), um segundo Georg Rosenberg. Neste segundo espaço concentracionário, contudo, persiste uma diferença-chave, o facto de “não [haver] um homem: Gomperz” (Tavares, 2005, p. 248). A ausência de uma figura totalitária e disciplinadora sugere como Mylia é confinada ao esquecimento neste novo espaço de encarceramento, sendo exilada por ser julgada indisciplinável e, assim, incontrolável pela prática disciplinar. As consequências da prática disciplinar de Gomperz manifestam-se quando Mylia se transforma num ser desprovido de energia para protestar contra o seu enclausuramento. Embora só ocorra fora do Hospício Georg Rosenberg, o objetivo do diretor Gomperz foi, enfim, atingido – Mylia aceita a sua punição, sem exhibir qualquer tipo de insurgência, repetindo as palavras que a condenaram com a exatidão de uma máquina especificamente criada para essa tarefa:

Mylia tem quarenta e oito anos e está fechada na cela de um hospital-prisão. Tem ainda alguns anos de pena para cumprir [...]

A vida na prisão, aliás, e a sua disciplina de horários, lembrava bastante os tempos do hospício. O horário certo para acordar, as actividades discriminadas ao longo do dia

de modo a evitar tempos vazios que pudessem provocar ‘pensamentos imprevisíveis’, os momentos do almoço e do jantar, as reuniões entre as pessoas, uma certa promiscuidade verbal, os segredos que partilhava com uma ou outra companheira louca do Georg Rosenberg, enfim, havia naqueles dois períodos da sua vida uma semelhança impressionante, parecendo-lhes muitas vezes que aqueles anos eram a repetição, apenas a repetição, do que vivera no passado. Já nada a podia chocar. [...]

Ela fora condenada por ‘assassinio de um indivíduo adulto de nome Hinnerk Obst na noite de 29 de Maio do ano...’. Com uma bala na cabeça.

Quando alguém lhe perguntava por que razão estava presa, Mylia respondia sempre com estas palavras, exactas, como se as tivesse decorado num exercício escolar:

‘assassinio com pistola de um indivíduo adulto de nome Hinnerk Obst na noite de 29 de Maio...’ (Tavares, 2005, pp. 247-248, itálicos nossos).

5.2. Theodor Busbeck: da investigação da *Shoah* à perpetuação do Horror

Theodor Busbeck, ex-marido de Mylia Busbeck e pai adotivo de Kaas Busbeck, é um médico e investigador outrora renomeado pelos seus contributos no âmbito da comunidade científica. Apesar de iniciar a sua carreira profissional enquanto médico especializado na saúde mental, Theodor decide trocar a loucura individual pela “*loucura do mal*” (Tavares, 2005, p. 160, itálicos do autor), de modo a investigar a saúde da História, centrado na recorrência do Horror. A escolha de Theodor agrada o seu pai, Thomas Busbeck – indivíduo destacado no ramo da política e portador de uma incomensurável influência – que considera a ambiciosa investigação do filho digna de ser desempenhada por um membro da família Busbeck. Por ser filho de Thomas Busbeck, Theodor é o herdeiro do prestigioso e notório legado do velho patriarca, de modo que este acarreta especial atenção pública. Com o objetivo de preservar o renome da família Busbeck, Thomas age de forma a inculcar no seu filho a importância da “*higiene da notoriedade*” (Tavares, 2005, p. 154, itálicos do autor), censurando determinadas ações de Theodor até, finalmente, condicioná-lo a adotar uma conduta antiética.

A investigação busbeckiana sobre o Horror pressupõe uma visão sequencial da História em que todos os acontecimentos seguem uma linha sucessiva que pode ser compreendida e decifrada. Partindo de uma perspetiva unilateral baseada no racionalismo, originada “de uma crença na positividade científica” (Hampel & Jacoto, 2016, p. 1318), Theodor concede aos eventos do passado uma relação de “causa-efeito” (Hampel & Jacoto, 2016, p. 1317), teorizando que perante as mesmas circunstâncias, no futuro, estes incidentes serão reiterados. A História transforma-se numa matéria previsível por ser normalizável, portanto a tese de Theodor defende que se o passado e o presente forem vasta e diligentemente analisados, o Homem poderá prever, de uma forma aprofundada e precisa, o futuro face à ressurgência do Horror e apurar se este apresenta uma tendência crescente ou decrescente. Assim, Theodor equipara a História a um “eletrocardiograma humano” (Tavares, 2005, p. 53) por apresentar as mesmas propriedades desta máquina: da mesma forma que ao ser conectado ao indivíduo o eletrocardiograma demonstra regularidades na sua leitura, também a História apresenta estabilidade e exatidão, veiculando a possibilidade de o Homem adquirir a completa autoridade sobre o futuro.

Ao encetar esta jornada pelo conhecimento, Theodor Busbeck reconhece que o escopo

audacioso do seu projeto implicará a sua total dedicação, de modo a dissecar plenamente a documentação consultada. Sem se deixar intimidar por este facto, Theodor espera que esta seja uma investigação intergeracional, que embora possa “durar séculos” (Tavares, 2005, p. 52), seja produzida semelhante a um “quadro a que se acrescenta algo todos os dias, um quadro que começará a ser pintado por uma geração e que a geração seguinte continuará [...]”. Por meio da normalização e da padronização, o *magnus opum* de Theodor diagnosticará a saúde da História ao ser constituído por dois elementos: em primeiro lugar, estrutura-se a construção de um gráfico que permita estabelecer uma relação Tempo-Horror que culminará, em segundo lugar, na elaboração de uma fórmula matemática que sintetize os efeitos do Horror até ao presente e, ultimamente, uma fórmula capaz de antecipar os eventos do futuro para que o Homem possa, de facto, atuar e prevenir a catástrofe:

Queria do meu estudo resultasse um gráfico – um único gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável. Repara que se descobrir que o horror tem uma certa estabilidade histórica, que mantém certos valores, digamos de cinco em cinco séculos, se conseguir encontrar uma regularidade, estarei perante uma descoberta fundamental. [...] Chegando ao gráfico do horror distribuído pelo tempo poderia então começar a pensar em algo ainda mais importante: a fórmula. Uma fórmula numérica, objectiva, humana poderia mesmo dizer, não animalesca, não sujeita a flutuações de sentimentos ou de ânimo, uma fórmula puramente matemática, puramente quantitativa, serena, diria, uma fórmula serena. Consequência directa do estudo da documentação que venho recolhendo. Mas não procuro apenas a fórmula que resuma os efeitos do horror, que resuma aquilo que o horror fez no passado; pretendo ainda alcançar uma outra fórmula; uma fórmula que permita prever, que permita agir e não apenas contemplar ou lamentar. Pretendo chegar à fórmula que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada. (Tavares, 2005, pp. 50-51).

Considerando as aspirações de Busbeck, observamos como o seu projeto dialoga com a dialética Utopia-Distopia ao exhibir, simultaneamente, vertentes utópicas e distópicas. A análise sobre o Horror proposta por Theodor implica, obrigatoriamente, uma conclusão positiva ou negativa, de modo que o Horror está a diminuir ou a aumentar: a saúde da História ou está a melhorar, apontando para um futuro menos sombrio, ou está a deteriorar, sugerindo o eterno retorno da violência e o surgimento de novas barbáries – incluindo a possível ascensão de novos movimentos totalitários. A apreensão de Theodor não se limita somente à possível con-

clusão de que o Horror poderá revelar uma estável propensão para aumentar, mas abrange ainda o perigo de banalizar o Horror. Theodor deverá captar a lógica do Horror para que possa mergulhar nos mecanismos do Mal para os interiorizar. O êxito da investigação busbeckiana garante um conhecimento infalível do motor da História, facultando a Theodor a capacidade para “evitar a morte e os grandes sofrimentos” (Tavares, 2005, p. 58). Enquanto investigador da História, Theodor não permanecerá acorrentado às limitações da sua prática médica, poderá salvar, sem discriminação, todos os indivíduos e poderá captar as maquinações da História.

O objeto de estudo adotado por Theodor na sua investigação consiste nos “vários campos de concentração ou de extermínio” (Tavares, 2005, p. 51) instaurados no decorrer da História. Por outras palavras, visa-se a análise de casos onde se procedeu à aniquilação de um grupo (intitulado recetor de sofrimento) nas mãos de outro grupo (intitulado emissor de sofrimento) em espaços “onde *o sujeito é destituído de qualquer categoria humana, moral, social e judicial*” (Sousa, 2010, p. 15, itálicos do autor). O investigador Busbeck não está interessado nos contextos de choque entre dois grupos distintos – como guerras ou batalhas –, mas nos episódios onde a Força se sobrepõe absolutamente à Fraqueza, isto é, circunstâncias onde um só grupo alberga energia suficiente para colocar outro grupo numa situação de perigo, sem que a inversão de papéis seja realizável. Como explica Luís Mourão (2011, p. 57), o fascínio de Theodor por estes contextos surge da teoria de que a organização de um massacre em grande escala, por ser “um ato reiterado ao longo dos tempos,” faz da História “um mecanismo de horror cuja lei pode ser determinada” se tais eventos forem examinados, reencaminhando-nos para uma “aprendizagem da catástrofe” (Martins, 2017, p. 56).

Estabelecidos os parâmetros que delimitam o seu estudo, Theodor opta por reflexionar, principalmente, sobre os campos planificados pelo regime nacional-socialista alemão, sendo possível deduzir a sua escolha devido à documentação consultada. A falência ética, moral e humana do século XX, provocada pelo Holocausto, remete o investigador para um capítulo inédito do Horror, veiculando as exatas condições-chave definidas por Busbeck. Observamos como o domínio total pelo Outro exercido por um grupo culminou no empreendimento de massificação da morte que foi o Holocausto, um processo minuciosamente esboçado que visou, apenas como etapa final, o extermínio do indivíduo. Previamente a este passo, esta dinâmica de autoridade em ambientes controlados garantiu ao grupo agressor a oportunidade de agir, recorrendo à prática do medo, como uma entidade que sentencia, vigia e pune

numa tentativa de desencadear a morte do recluso enquanto indivíduo. O Holocausto transformou o Outro em nada, num ser supérfluo, destituído de todas as componentes judiciais, morais e individuais. Gonçalo M. Tavares sublinha esta imagem distópica através da descrição de fotografias e do uso de citações da autoria de David Rousset – atribuída, no romance, a um sobrevivente do Holocausto anónimo – e de Hannah Arendt – retirada do ensaio “A Imagem do Inferno” (2001) – presentes nos seguintes três excertos:

Theodor Busbeck prosseguia a folhear o documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas: corpos pequenos, grandes, nus, de mulheres, de homens, juntos [...]. (Tavares, 2005, p. 45).

O sobrevivente de um campo de concentração disse: «Os homens normais não sabem que tudo é possível.» Theodor sublinhou a frase. (Tavares, 2005, p. 139).

Theodor Busbeck pegou num dos livros que tinha à sua frente e leu:

«[...] seis milhões de seres humanos foram arrastados para a morte sem terem a possibilidade de se defender e, mais ainda, na maior parte dos casos, sem suspeitarem do que lhe estava a acontecer. O método utilizado foi a intensificação do terror. Houve, de começo, a negligência calculada, as privações e a humilhação [...]. Veio a seguir a fome, à qual se acrescentava o trabalho forçado: as pessoas morriam aos milhares, mas a um ritmo diferente, segundo a resistência de cada um. Depois, foi a vez das fábricas da morte e todos passaram a morrer juntos: jovens e velhos, fracos e fortes, doentes ou saudáveis; morriam não na qualidade de indivíduos, que dizer, de homens e de mulheres, de crianças ou de adultos, de rapazes ou de raparigas, bons ou maus, bonitos ou feios, mas reduzidos ao mínimo denominador comum da vida orgânica, mergulhados no abismo mais sombrio e mais profundo da igualdade primeira: morriam como gado, como coisas que não tivessem corpo nem alma, ou sequer um rosto que a morte marcasse com o seu selo».

...

«É nesta igualdade monstruosa, sem fraternidade nem humanidade – uma igualdade que poderia ter sido partilhada pelos cães e pelos gatos – que se vê, como se nela se reflectisse, a imagem do Inferno.»

...

«Depois da entrada nas fábricas da morte, tudo se tornava accidental e escapava por completo ao controlo tanto dos que infligiam o sofrimento como dos que o suportavam. E foram muitos os casos em que aqueles que um dia infligiam o sofrimento se transformavam em vítimas no dia seguinte.» (Tavares, 2005, pp. 141-142).

Os registos destacados por Gonçalo M. Tavares enfatizam o tratamento desumano praticado nos espaços concentracionários do regime nacional-socialista e como estas foram consideradas e estruturadas pelo próprio ser humano. Estas fábricas da morte foram concepções do

Homem que, no seio do racionalismo, pôs em prática um sistema tão bárbaro que avilta tanto o agressor ou a vítima, o carrasco ou o condenado. Enquanto o exterminado “sofrera de tal forma o horror que se distanciara definitivamente da marca humana” (Tavares, 2005, p. 46), também o exterminador acolhera a sua própria degeneração ao legitimar o treino de assassinos perfeitos em nome da pureza étnica e de uma ideologia do Horror.

A investigação de Busbeck incide ainda na breve leitura de nove excertos da obra ficcional *Europa 02*, surgindo segundo a técnica da *mise en abyme*. O título desta obra sugere a ascensão de uma segunda Europa marcada por uma nova ordem social, aludindo à forma como os comportamentos insólitos executados pelo regime nacional-socialista implicaram uma completa rutura com a história do Horror até aí testemunhada. A obra retrata um cenário distópico onde se assiste à consolidação do terror, da perseguição, da tortura e do medo enquanto elementos constantes do quotidiano, refletindo a realidade do Hospício Georg Rosenberg e dos campos de concentração e de extermínio. Analisemos alguns destes excertos:

(I) Excluídos

Quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa. Quem está fora vê apenas a caixa. Mas quem está fechado, excluído, consegue ver cá para fora. Vê tudo, vê-nos a todos.

Em cada compartimento há dezenas de caixas. Milhares de caixas por todo o lado. A maior parte delas vazia. Outras têm lá dentro pessoas excluídas. Ninguém sabe quais as caixas que têm pessoas.

As caixas são tantas que ninguém lhes dá importância. Pode estar lá uma pessoa, até a que amas, mas nem olhas. Já não produzem efeito. Passas por elas centenas de vezes. (Tavares, 2005, p. 128).

(III) Lei

Podes cumprir as regras com exactidão mas, num determinado momento, eles apresentam um pequeno documento-lei, e então percebes: vais ser morto.

O que fazem é aleatório, mas nunca ilegal. Primeiro mostram a lei, o documento que determina a acção.

Ninguém resiste. As pessoas aceitam a lei. Se não, seria pior. (Tavares, 2005, p. 131).

(VI) Exame Médico

Por vezes só assustam. Abrem uma fenda na pele e depois fecham-na. Arrumam os aparelhos. Dizem: nenhuma doença; e sorriem. Afastam-se, e tu comesas a vestir-te.

Outras vezes é diferente. Fazem pequenos cortes. Tocam-te com os aparelhos. Tiram pequenas coisas do teu corpo, não interessa o quê; não magoam.” (Tavares, 2005, pp. 133-134).

(VII) Deslocamentos

Subitamente perdes o contacto com uma pessoa que cumprimentavas todos os dias. Deixas de saber onde está. Poderá estar Excluído numa caixa ou ter sido morto. Ou então, Deslocado para um compartimento afastado. (Tavares, 2005, p. 135).

(VIII) Doenças

Perseguem as doenças estranhas. Perseguem os doentes estranhos. Quem tem uma doença estranha deixa de ser doente, entra na categoria do criminoso.

Ter uma doença normal significa que se obedeceu e se foi exacto nas funções. Uma doença estranha revela uma falha: faltou-se à higiene ou à verdade. (Tavares, 2005, p. 136).

As caixas metaforizam a prática de enclausuramento e de isolamento no Hospício Georg Rosenberg e nos campos, espelhando a perseguição de indivíduos que escapam às normas socialmente aceites. Os portadores das “doenças estranhas,” ou seja, aqueles que se desviam destas normas, são condenados à perseguição por perturbarem o equilíbrio social, sendo-lhes imposto o autorreconhecimento da sua culpa enquanto desviantes sociais e a exclusão da sociedade. O recluso que é “Excluído” ou “Deslocado” perde qualquer contacto entre si e o mundo normalizado, apontando para o facto de este ser inserido num universo aviltante, desvinculado do exterior. Este mecanismo de constante perseguição implica a supressão de qualquer esforço de resistência e a aceitação da sua própria subjugação pelo excluído, submetido a experimentações limitantes por parte das forças dominantes. Os campos de concentração põem em prática experiências médicas que controlam os corpos e as mentes dos deslocados na tentativa essencial de extinguir o indivíduo de si mesmo. De igual modo, no Hospício Georg Rosenberg constatamos a eliminação do supérfluo, de modo a forçar o internado a integrar um molde do ser humano considerado social, moral e eticamente invejável.

Face à barbárie do Holocausto, o investigador Theodor não consegue apresentar respostas que expliquem a materialização de tal desumanidade. A insuficiência de Theodor (ou de qualquer outro investigador) em estabelecer um discurso que abranja como uma sociedade pode vir a permitir a implementação da morte sistemática serve para denunciar “o estatuto exótico do Holocausto enquanto objeto de estudo informe e continuamente aberto na teoria da filosofia moral” (Sousa, 2010, p. 127). Como explica Sousa, o Homem Pós-Holocausto não tem as ferramentas necessárias para a desconstrução da derradeira mácula da modernidade, realizar a intelectualização moral da *Shoah* seria atenuá-la e o indivíduo contemporâneo não possui a autoridade para impedir o ressurgimento desta barbárie:

Não são concebidos ao homem contemporâneo do pós-guerra os instrumentos, os métodos de pensamento que lhe permitam desobstruir *a falha ética constituída pelo Holocausto*, não só porque teorizar moralmente o Holocausto seria atenuá-lo, mas ainda porque falham ao homem contemporâneo as noções éticas e morais que invalidem a recorrência de um comportamento tal [...]. *A barbárie sócio-cultural que foi o Holocausto constitui a grande falácia da Modernidade e do seu espírito racionalista e comprova a falha moral do indivíduo moderno*, certificando-o, e ao espírito civilizacional no qual se insere, determinadas características irracionais e criminais sem teorização moral. A insuficiência ética de que Theodor se sabe sujeito tem que ver com a falta, e impossibilidade, de uma resposta política e legal aos agentes do Holocausto: a simplificar a questão, o *Holocausto reflecte a diluição ética das fronteiras entre Bem e Mal, Justiça e Injustiça, Dignidade e Indignidade*. (Sousa, 2010, pp. 127-128, itálicos do autor).

A investigação de Theodor será apenas concluída após décadas de trabalho, sendo publicada em “cinco grossos volumes de mais de oitocentas páginas cada um” (Tavares, 2005, p. 209). O investigador garante que o Horror ainda não atingiu o seu limite, sublinhando um aumento constante do Horror que culminará em “milhões de mortos” (Tavares, 2005, p. 211), consequência da recorrência de novos massacres. Além desta previsão, Theodor sintetiza numa última tabela “uma espécie de profecia negra da História” (Tavares, 2005, p. 212), compondo uma lista que delimita precisamente, segundo a sua análise, todos os povos que seriam recetores e emissores de sofrimento nos próximos séculos. As previsões de Theodor são alvo de imensa contestação e controvérsia pela comunidade científica: um cientista redige um artigo de opinião que refuta as teses do investigador. Este artigo, revelador do fracasso da investigação de Busbeck e da ruína da sua notoriedade, insinua que as conclusões apontadas são apenas “disparates religiosos” (Tavares, 2005, p. 216), fruto da mente de um indivíduo insano e, portanto, não-fidedigno. Observamos o reflexo dos eventos que sucederam durante o casamento entre Mylia e Theodor face à impossibilidade em estabelecer um discurso profícuo, de modo que a tentativa de Busbeck em “construir uma possibilidade de discurso com maior complexidade” (Hampel & Jacoto, 2016, p. 1320) é vista como um afastamento do pensamento racional que a torna, em consequência, ilegítima. O desfecho da investigação de Theodor indica uma leitura irónica e distópica: primeiro, o facto de as suas advertências serem condenadas à ridicularização e ao esquecimento sugere que os contemporâneos de Busbeck caminham conscientemente em direção à catástrofe sem apresentarem qualquer tipo de resistência para a evitarem; segundo, a incapacidade em reconhecer outro discurso que não o hiperracionalista incide nesta mesma perigosa autossabotagem, impossibilitando a compreen-

são multifacetada acerca do Mundo e da História.

Apesar de se dedicar ao estudo do Horror, a conduta adotada por Theodor durante e após a sua investigação revela um ser que usa a força para dominar os fragilizados. Na tentativa de preservar a sua imagem pública, Theodor torna-se num agente do Horror, demonstrando uma falência de valores morais e éticos no modo como responde à traição de Mylia. O recurso à violência – embora não física, mas psicológica – e a flagrante desconsideração pelo Outro constroem a imagem de Busbeck como um colaborador voluntário do Horror. O subcapítulo de Busbeck na história do Horror é pautado pela anulação da sua própria humanidade, ao passo que este está disposto a diminuir a existência de Mylia em prol da sua reputação.

Observamos que ao ser informado da traição de Mylia, Theodor descarta qualquer tipo de pensamento moral e sucumbe a um desejo de vingança, na medida em que as ações da sua esposa comprometeriam a sua notoriedade. Impulsionado por esta vontade de punir Mylia, Busbeck concretiza diversas falhas éticas e morais que visam, em simultâneo, a proteção da sua imagem e o implacável sofrimento da esposa. Em primeiro lugar, Theodor pressiona Gomperz a revelar o nome do paciente com quem Mylia manteve a sua relação extraconjugal, quebrando a confidencialidade dos pacientes do Hospício Georg Rosenberg, protegida pela lei:

- Quem foi?
- Sabe que não devo fornecer esse tipo de informações. São todos meus doentes por igual. Por lei não lhe posso dar informações a não ser sobre a sua esposa, Mylia.
- Diga-me o nome.
- ...
- O nome só.
- Ernst Spengler. Esquizofrénico. [...]
- Ernst Spengler – murmurou Theodor.
- Espero que guarde esta informação. Não estou a cumprir os procedimentos certos. Quis apenas terminar com a sua curiosidade.
- Que tem ele?
- Ernst? Esquizofrénico. Que quer saber mais? Não lhe posso dizer mais. E não vejo que utilidade lhe traria. (Tavares, 2005, pp. 110-111).

Em segundo lugar, Theodor exige a completa separação de Mylia e de Ernst com o intuito de impedir qualquer tipo de interação futura entre ambos. Embora a exigência de Theo-

dor seja negada pelo diretor Gomperz, a contínua insistência do investigador leva Gomperz a propor que Mylia seja colocada em isolamento social, procedimento que pode prolongar-se durante o prazo máximo de um ano. A vontade de punir Mylia torna-se tão imperiosa que invalida qualquer tipo de apreensão ética ou moral que possa pesar na consciência de Theodor. Ao mesmo tempo que Busbeck opta por condenar a sua esposa ao isolamento involuntário, este decide dar início ao processo de divórcio para que ninguém possa remover Mylia do seu contexto alienante até ao fim do prazo estipulado. De forma a proteger a sua reputação e não viabilizar ataques pessoais dos seus pares, Theodor oculta ainda o verdadeiro motivo que conduz a sua decisão, alegando como causa oficial de divórcio o surgimento de problemas decorrentes do declínio da saúde mental de Mylia:

– Cada instituição tem as suas regras, como sabe. [...] Sobre a sua esposa [...] tem alguns direitos, eu diria: tem algumas possibilidades enquanto marido de uma senhora que se encontra nesta instituição pelas razões que conhecemos. De facto temos um procedimento, que entre nós designamos como de *afastamento social temporário*. Podemos isolar um dos nossos doentes durante um determinado período. [...]

– Quero assinar – disse Theodor Busbeck. [...]

– Leie e pense bem – disse Gomperz –, leve o documento para casa e veja se é isso mesmo que quer fazer.

– Não preciso de o levar para casa – disse Theodor –, assino-o agora.

– Doutor Theodor Busbeck, por favor.

– Assino-o agora – repetiu Theodor.

– Doutor Busbeck, o documento tem a validade de um ano. Aconteça o que acontecer: só poderá ser revogado por si. Um ano é muito tempo. Pense bem. [...]

– Aqui está – disse Theodor estendendo ao director o documento assinado.

– Faremos como deseja.

Theodor Busbeck preparava-se para sair, quando Gomperz murmurou:

– Doutor Busbeck...

– Sim?

– Não pedirá o divórcio, pois não? Este documento tem a validade de um ano. Não o podemos alterar. Não seria correcto pedir o divórcio depois disto.

– Não seria correcto – disse Theodor. – Boa tarde, doutor Gomperz. (Tavares, 2005, pp. 111-115, itálicos do autor).

Em terceiro lugar, dois meses após o início do processo de divórcio, sucede uma nova reunião no escritório de Gomperz onde é comunicada a Theodor a gravidez de Mylia. O director procura tranquilizar Busbeck ao garantir que o Hospício Georg Rosenberg está disposto a assumir a responsabilidade por este evento, disponibilizando o pagamento de uma indemnização.

zação ao investigador se este a considerar necessária. O médico-gestor explica também que a gravidez de Mylia anula o procedimento anteriormente aprovado por Theodor, de modo que a instituição possa assegurar uma melhor saúde gestacional. Confrontado com este desfecho, Theodor sacrifica toda a sua integridade ética ao coagir Gomperz a pagar-lhe um suborno, em forma da indenização proposta pelo diretor, no valor total de três milhões: em troca do pagamento deste valor exorbitante, Busbeck renunciaria a escrita de um artigo difamatório acerca do Hospício Georg Rosenberg. No mesmo encontro, Busbeck pune Mylia (e nesta ocasião também Ernst) uma última vez ao retirar a guarda da criança Kaas aos seus parentes biológicos, escolhendo adotá-la e assumir-se legalmente como o seu pai biológico:

Mas Theodor Busbeck levantou-se, de súbito:

– Obrigado, doutor Gomperz. Agradeço a sua atenção. Já decidi. Fico com a criança. Por favor, ponha nos papéis que a criança é minha. Espero que tratem da minha ex-esposa com todo o cuidado até ao nascimento da criança. Quando esta nascer, alguém, da minha parte, a virá buscar. E quanto à indenização como é evidente não prescindindo dela: julgo que três milhões é um bom valor, e bastará para evitar que um único artigo meu termine com a excelente reputação do Hospício Georg Rosenberg que Vossa Excelência dirige. Muito obrigado pela sua atenção, doutor Gomperz. Certamente voltaremos a encontrar-nos em ocasiões mais simples.

Theodor Busbeck saiu do gabinete após um rápido e vigoroso aperto de mão, e Gomperz deixou-se cair na sua cadeira. Três milhões!, tinha dito Theodor Busbeck. Gomperz afundado na sua cadeira estava branco. (Tavares, 2005, p. 125).

Ao omitir o verdadeiro parentesco de Kaas, Theodor visa ocultar a infidelidade de Mylia aos seus pares e, inclusive, ao seu próprio pai. Ciente das contestações do patriarca Thomas Busbeck face ao casamento falhado entre o filho e Mylia, Theodor procura iludir o seu pai, de modo a adotar Kaas como herdeiro legítimo do nome Busbeck. Com a manifestação das deficiências físicas de Kaas, contudo, o velho Thomas apercebe-se do estratagema do filho e renuncia a criança como seu neto. Thomas explica que, tal como a sua ex-esposa, Kaas constitui uma mancha na reputação pública de Theodor, sugerindo como forma de limpeza deixar Kaas sob a guarda e o cuidado de uma instituição clinicamente preparada para uma criança deficiente como Kaas:

Porém, a nível familiar, e à medida que Kaas foi crescendo, uma enorme desilusão se apoderou do velho Thomas, desilusão que se misturava com o aparente afecto em relação à criança. [...]

– Theodor – disse de uma vez Thomas –, o filho não é teu. Toda a gente o percebe. Tentei avisar-te a tempo, há muitos anos. Essa mulher, Mylia, eu disse-te, ia sujar o teu percurso. E é o que está a fazer. Toda a cidade sabe da história. Quando tu passas com Kaas as pessoas gozam com ele, com as deficiências dele; e gozam contigo. [...]

– Gosto do rapaz, mas não é meu neto.

É o momento de te livrares de uma coisa errada. Há muitos sítios onde o podes pôr, e onde tratariam dele; melhor do que tu consegues fazer. [...]

Acho que é a altura de limpares todos os teus pontos fracos. Quando tudo for evidente, nenhum dos teus colegas hesitará, um momento que seja, em começar a segredar as fraquezas da tua existência e a inventar outras coisas que não ocorreram. [...] Essa mulher com quem cometeste o erro de casar sujou um pouco a tua vida, mas não a sujou completamente. Afastaste-te dela, muito bem. Terminou o erro nesse ponto. Mas esta criança continua a sujar-te, e essa é uma ligação que ainda agora está a começar. Não penses que algum dos teus colegas te admira a compaixão de educares uma criança deficiente que não é tua. O que dizem, depois de tu passares, é que uma mulher louca te enganou com outro louco. É isto que dizem. Os Busbeck nasceram para trocar dos outros, não para serem motivo de troça. (Tavares, 2005, pp. 160-162).

A recomendação de Thomas é ignorada por Theodor, possivelmente por considerar que o abandono de Kaas intensificaria os comentários negativos sobre si. Para Thomas, colocar Kaas numa instituição garantiria a total higienização da imagem do seu filho, mas para Theodor esta constituiria mais uma falha pessoal. O casamento com Mylia havia falhado e, segundo o patriarca Thomas, as estratégias utilizadas para mitigar repercussões na sua reputação também não se apresentaram viáveis. Embora durante o curso da sua investigação, num contexto profissional, o renome de Theodor não tenha sido afetado – de facto, segue os passos de Thomas ao ser considerado “cidadão do ano” (Tavares, 2005, p. 209) – prescindir da paternidade de Kaas implicaria a continuação da sua incapacidade em construir uma vida privada, capaz de preservar o seu sucesso enquanto médico e investigador.

A recusa em seguir a sugestão de Thomas pode ainda surgir do egocentrismo profundamente enraizado na psique de Theodor. Observamos como as tendências egocêntricas de Theodor condicionam as suas ações, implicando a sua inaptidão em cumprir os ideais auto-impostos por si. Como consequência do seu estudo sobre a cronologia do Horror, Busbeck pretende preservar a “*seriedade* enquanto o sentimento a predominar” (Sousa, 2010, p. 116, itálicos do autor), sugerindo a completa rutura com todo e qualquer “registro supérfluo.” Ironicamente, a conduta utópica que Theodor procura validar como uma atitude fundamental a

ser adotada universalmente revela-se irrealizável pelo próprio, já que ele continua a alimentar os seus vícios. Busbeck mostra prazer ao ver conteúdos pornográficos que retratam o violento e o grotesco, revelando uma atitude sádica, e visita, com frequência, casas de prostituição, abandonando Kaas em casa sem o apoio parental.

Submerso no seu egocentrismo, Theodor acredita estar isento de escrutínio, autojustificando-se ao afirmar: “*O mundo tem obrigação de me compensar pelos dias maus*” (Tavares, 2005, p. 24, itálicos do autor). A visão hiper-individualista de Busbeck decorre da ideia enraizada: ele acredita que o mundo o deve privilegiar por ter dedicado décadas da sua vida a esta investigação. Embora tenha perdido a confiança dos seus contemporâneos, o investigador considera ter exercido o tão cobiçado papel de salvador da humanidade, adotando o papel de um “santo inteligente” (Tavares, 2005, p. 59) ao publicar a sua profecia negra e disponibilizar o futuro guião da História. Embora inicialmente o projeto de Busbeck tenha a marca utópica de poder controlar o Horror, de unir o Homem e proporcionar um bem-estar coletivo, pouco a pouco a investigação torna-se num mero dispositivo de perseguição de glória individual. Egocentricamente, Busbeck rejeita o envolvimento do colega profissional Gomperz neste projeto por ser “um [empreendimento] individual” (Tavares, 2005, p. 108) que não estaria disposto a partilhar, assinalando o facto de não desejar dividir o prestígio desta investigação. Observamos também como Theodor se submerge por completo na sua investigação, desligando-se da realidade por ser um mero obstáculo no seu percurso científico. Ao deparar-se com a morte do patriarca Thomas, por exemplo, manifesta-se uma resposta emotiva oposta ao que seria esperado: Theodor sente “irritação por ter sido interrompido nas suas investigações” (Tavares, 2005, p. 149), mas, de imediato, é invadido por uma “sensação de alívio” (Tavares, 2005, p. 150) por se aperceber de que, com a morte do pai, poderá enfim focar-se na História coletiva e não na História privada.

O trajeto de Theodor Busbeck desde o início da sua investigação até à madrugada do dia vinte e nove de maio reflete a complexidade da existência humana, sugerindo como o Homem pode perder facilmente os seus valores. Consumido pelo desejo de levar a cabo o seu nobre e ambicioso projeto e pela preocupação em preservar o seu estatuto social, o médico-investigador Theodor representa a decadência da própria humanidade ao adotar, gradualmente, uma conduta imoral e antiética numa descida até à insanidade, marcada pelos excessos de um ser egocêntrico, perpetuador do Horror que outrora estudara.

5.3. Gomperz Rulrich: do domínio totalitário da loucura à perseguição doentia

Gomperz Rulrich, diretor do Hospício Georg Rosenberg e colega de profissão de Theodor Busbeck, cumpre um importante papel nas trajetórias de Mylia e de Theodor. Por assumir o cargo de diretor de um estabelecimento psiquiátrico, Gomperz elege adotar uma conduta totalitária na sua procura pelo controlo total da loucura. Em consequência, o seu espaço de domínio – o Georg Rosenberg – apresenta-se duplamente como um local traumático e um local punitivo, espelhando a realidade dos reclusos dos campos de extermínio instaurados pelo regime nacional-socialista alemão. O próprio nome da instituição – Rosenberg – pode ser visto como uma alusão a um dos principais ideólogos raciais do nacional-socialismo, Alfred Ernst Rosenberg, que desempenhou ainda um papel relevante na deportação e consequente exterminação dos indivíduos considerados indesejados pelo regime.

O Hospício Georg Rosenberg é uma instituição cuidadosamente arquitetada, desenvolvida e planificada em torno da “limpeza do pensamento e do agir do indivíduo” (Sousa, 2010, p. 140). O diretor e toda a sua equipa não procuram, portanto, a instauração de um diálogo com os seus pacientes que permita a compreensão do fenómeno da loucura, mas a célere e sucinta correção deste desvio comportamental e/ou mental, implicando a perda da autonomia do internado e o rebaixamento do seu estatuto enquanto ser humano. Segundo a linha de pensamento de Michel Foucault (1978, pp. 477, 526, 534 e 547-549), será no asilo, um espaço fora do tempo, onde a loucura será isolada da sociedade para que seja suprimida. O paciente deverá ser libertado da sua loucura e regressar à razão e à moral ao ser disciplinado pela figura deificada do médico. O médico transforma-se “na figura essencial do asilo” (Foucault, 1978, p. 547), restringindo a loucura porque a domina e assumindo a total autoridade racional e moral sobre o doente. Se o médico é a figura central desta configuração, então o medo é o seu instrumento principal por albergar “um poder de desalienação” (Foucault, 1978, p. 526) apto a estabelecer uma ponte entre o homem louco e o homem racional, ocorrendo ainda uma justaposição de papéis: não poderá ser a loucura a causar medo, será a própria loucura que “*terá medo*” (Foucault, 1978, p. 526, *itálicos do autor*) para que possa ser subordinada à “pedagogia do bom senso, da verdade e da moral.” Assim, o asilo procederá à higienização do indivíduo, eliminando os comportamentos considerados nocivos e indesejáveis:

O asilo, domínio religioso sem religião, domínio da moral pura, da uniformização ética. [...] O asilo deve figurar agora a grande continuidade da moral social. Os valores da família e do trabalho, todas as virtudes reconhecidas, imperam no asilo. [...] O asilo reduzirá as diferenças, reprimirá os vícios, extinguirá as irregularidades. Denunciará tudo aquilo que se opõe às virtudes essenciais da sociedade [...]. [...] O asilo atribui-se por objetivo o reino homogêneo da moral, sua extensão rigorosa a todos aqueles que tendem a escapar a ela. (Foucault, 1978, pp. 537-538).

Enquanto autoridade, é a figura do médico quem vigia e julga o paciente e quem o absolverá da sua condição doente através do recurso à observação e à classificação. A loucura, por não integrar a esfera da racionalidade, não pode ser tratada pelo diálogo, de modo que se instala um silêncio absoluto que não permite o estabelecimento de uma linguagem comum entre a loucura e a racionalidade. Neste “espaço judiciário onde se é acusado, julgado e condenado” (Foucault, 1978, p. 547), é somente exequível a conceção de uma linguagem de autoculpabilização psicológica, implicando o autorreconhecimento da culpabilidade do interno que resulta no seu subsequente arrependimento (Foucault, 1978, pp. 531-532, 541 e 547).

Considerando o Hospício Georg Rosenberg e o seu diretor, observamos como estes espelham a leitura filosófica de Michel Foucault. O Hospício Georg Rosenberg transmite aos seus internados a noção de que esta é uma instituição desconectada do mundo exterior, impondo uma falsa noção de temporalidade: “As paredes do Hospício Georg Rosenberg estavam repletas de calendários. O mais antigo tinha dez anos e ninguém o arrancara da parede. Não perturbava” (Tavares, 2005, p. 103). Neste hospício, o tempo não é uma variável relevante, visto que se suspende indefinidamente o percurso do internado ao distanciá-lo do mundo normalizado para o inserir num universo cujo espaço e tempo não apresentam horizontes. Esta tentativa de anulação da identidade do internado é, ainda, um esforço de eliminação da individualidade de cada doente.

Na sua procura por extinguir a individualidade dos internados, o diretor Gomperz modela o seu Hospício Georg Rosenberg para ser “uma casa feita para eliminar os mistérios” (Tavares, 2005, p. 103). Para este fim, procede-se à cautelosa simplificação dos procedimentos e dos objetos utilizados nesta instituição, impondo a manutenção do que é usado diariamente e a eliminação do supérfluo, por não ser essencial ao quotidiano do hospício. Esta peculiaridade espelha a própria prática psiquiátrica aplicada por Gomperz, de modo que a mente de cada internado é submetida ao mesmo processo: procura-se suprimir os pensamentos, os hábitos e as ações indesejáveis, “permanecendo a ideia de que o *ser humano é um ser supér-*

fluo” (Sousa, 2010, p. 16, itálicos do autor) que pode ser encaminhado “para o espaço e dimensão do *nada*” face a um tratamento que não assenta em “valores éticos e morais.” Esta prática disciplinar não é realizada com base nos desejos do paciente: o médico seleciona os aspetos do indivíduo a serem descartados por ser uma incontestável autoridade moral e racional. O objetivo, contudo, não é a simples eliminação do inadequado, mas a completa correção do doente para que, no futuro, não readquirira os mesmos comportamentos e hábitos anómalos corrigidos pelo asilo, desenvolvendo-se a metáfora do caixote do lixo onde se colocam os pensamentos e as condutas a erradicar:

Havia, pois, como que um arredondamento da existência, o que era excessivo transformava-se em alvo médico: tentava eliminar-se essa coisa, pôr de fora, colocá-la *para além* desse arredondamento. Como se cada existência, exactamente como um compartimento, tivesse um caixote do lixo, um sítio específico, com formas adequadas, para onde se deveriam atirar os hábitos, acções e, se possível, os pensamentos que *não interessavam*. Neste caso que não interessavam a quem vigiava: os médicos. O que era atirado para o caixote de lixo de cada indivíduo não era, pois, seleccionado pelo próprio, mas sim pela terapêutica. E a dificuldade desta não estava no acto de atirar para o lixo, de uma única vez, algo que, pertencendo à personalidade de alguém, o prejudicava, o difícil era que a caixa de resíduos perigosos – assim eram considerados – de uma determinada existência fosse esquecida. De facto, não eram muitos os que esqueciam aquilo que lhes era roubado e que os técnicos designavam como: *curado de*. Estar curado não era apenas deixar de ter determinados comportamentos, era ainda esquecer o trajecto que de novo os poderia recuperar. (Tavares, 2005, pp. 103-104, itálicos do autor).

O universo do Hospício Georg Rosenberg assume-se, portanto, como um espaço concentracionário onde se procede ao domínio do indivíduo numa tentativa de normalização forçada. As acções do médico-gestor Gomperz controlam os seus pacientes, submetendo-os moralmente, de forma a serem direccionados para um estado normalizado e, portanto, estandardizado. O diretor procura omitir o “Estranho” (Foucault, 1978, p. 531) que reside dentro do doente, transformando o Hospício Georg Rosenberg numa fábrica de “sujeitos-*standard*” (Meneses, 2012, p. 90), à semelhança das fábricas da morte, tal como Hannah Arendt concebe o regime nacional-socialista. Como observamos anteriormente, os campos de extermínio da Alemanha totalitária visavam a destruição do indivíduo a um nível jurídico, moral e individual. O asilo Georg Rosenberg procura também a aniquilação do indivíduo ao subjugar-lo à autoridade de uma figura superior que não deve ser desobedecida: sob o jugo do diretor Gom-

perz, o internado será reconstruído porque o seu corpo e a sua mente serão domados, culminando na imposição de uma verdade estandardizada que suprime a espontaneidade, de modo a impedir os desvios à norma. A passagem pelo asilo implica a morte – não física¹⁹, mas psicológica – do indivíduo, de modo que a agonia psicológica a que o doente é sujeito acarreta severas consequências na sua existência, resultando no surgimento de um indivíduo pós-Rosenberg. Tal como a experiência dos campos, o recluso testemunhará a suspensão da sua vida ao ser alienado, não sendo possível a sua integração novamente no exterior, no mundo normalizado, como observamos com Mylia.

Em conjunto com a autoridade que acompanha Gomperz em função do seu cargo de diretor, este aplica também o medo enquanto estratégia de manipulação e de rebaixamento do doente. O Medo e o Horror, como vimos anteriormente, são personagens características dos movimentos totalitários e dos asilos, desempenhando um papel essencial na manutenção do poder de ambos. O diretor Gomperz, portanto, espelha a perseguição normalizada do regime nacional-socialista que acoitava os indivíduos considerados indesejáveis e, de igual modo, Gomperz assume o papel de perseguidor enquanto vigilante, que corrige os comportamentos e/ou os pensamentos estranhos e, por isso, intoleráveis. Gomperz, adicionalmente, manifesta a sua inclinação para a crueldade ao atormentar Ernst Spengler como forma de vingança pela sua relação com Mylia.

A forma principal empregue por Gomperz para inspirar o medo nos seus pacientes reside em perguntas capciosas que os testam face às suas peculiaridades vistas como anormais. Se o asilo é o espaço onde o louco se observa a si próprio e reconhece a sua própria loucura como se estivesse a fitar um espelho (Foucault, 1978, p. 542), então no Georg Rosenberg esse espelho toma a forma das perguntas do seu diretor que se direcionam especificamente a controlar o interior da mente do doente: “Havia no Georg Rosenberg [...] uma atenção excepcional em redor daquilo que nunca se vê: o interior da cabeça” (Tavares, 2005, p. 104). Ao interrogar os internados com questões como: “*em que é que está a pensar, meu caro?*” (Tavares, 2005, p. 104, itálicos do autor) e “*sabes em que é que deves pensar?*” (Tavares, 2005, p. 105, itálicos do autor), Gomperz pressiona-os a revelarem os seus pensamentos diários, afirmando

¹⁹ Apesar de o internado do Hospício Georg Rosenberg não perder a sua vida quanto ao seu aspeto físico, verificamos como esta instituição pode comprometer certas funções corporais nos seus procedimentos: a desobediência de Mylia culmina na sua esterilização forçada, apontando para a parcial destruição do seu corpo e a anulação da possibilidade de conceber, no futuro, uma nova vida. Além de Mylia, sob o cuidado de Gomperz, também Gada é submetido a diversas operações num período de onze anos: com quinze anos de idade já havia sido operado dezassete vezes.

a sua autoridade, enquanto reforça o sentimento de perseguição: se ele considerar que as respostas apresentadas são inadequadas, o diretor intensifica a sua prática de controlo do doente. Durante as suas conversas com os doentes, Gomperz atua de modo a consolidar subconscientemente o seu domínio sobre estes, sendo apenas Gomperz quem deve guiar o diálogo: “Mylia, entretanto, submetia os seus olhos ao modo de o doutor Gomperz dirigir a conversa; era Gomperz que começava e terminava, era ele que decidia o aumento geral do tom de voz ou, pelo contrário, a sua diminuição” (Tavares, 2005, p. 175). Contudo, os interrogatórios de Gomperz desmistificam a sua terapêutica ao resumi-la a um simples ato performativo, pois tal como Mylia argumenta: um homem normal é incapaz de ler os pensamentos de outro indivíduo. Gomperz pode apenas escolher arbitrariamente acreditar (ou não) nas palavras dos pacientes, assumindo o poder de os considerar curados da sua loucura porque exteriorizaram uma sucessão de palavras que satisfaz os critérios do médico-gestor:

Para onde deve o homem dirigir o seu pensamento para não ser considerado louco?, eis o problema colocado pelo doutor Gomperz [...]. Estava ali, não apenas um problema terapêutico, dirigido aos loucos, mas um problema moral, básico, que dizia respeito a todos os homens. Um homem moral em que assuntos deve pensar? E em que assuntos não deve pensar? (Tavares, 2005, p. 106).

Em que é que está a pensar? A resposta verdadeira a esta questão só poderia ser conhecida pelo próprio, não havia partilha possível. Todos podiam mentir e portanto todos podiam estar seguros. No entanto, o assustador nesta pergunta era o oposto: nenhum dos doentes poderia provar que dizia a verdade. Como provar que se está a pensar num determinado assunto? O doutor Gomperz só poderia acreditar, aceitar como verdadeiro, sem prova. Assim, em última análise, a cura completa, que depois de ter passado pelos actos do doente terminava nos pensamentos, era determinada por um evidente puro arbítrio. Gomperz teria de acreditar que o doente dizia a verdade sobre os seus pensamentos, e que portanto não pensava em nada de perigoso ou fora do normal; fixava-se sim em assuntos úteis e concretos. (Tavares, 2005, pp. 104-105).

O diretor Gomperz utiliza ainda uma abordagem mais ténue, afigurando-se como o guardião dos internados do Hospício Georg Rosenberg numa tentativa de infantilização. Michel Foucault salienta esta vertente do asilo ao afirmar que a “loucura é infância” (Foucault, 1978, p. 532): o espaço do asilo é estruturado para que o doente permaneça num “estado de minoridade” (Foucault, 1978, p. 532) que garante a soberania total do terapeuta, o seu guardião. Gomperz concretiza esta inferiorização ao presentear, especialmente nos aniversários, os pacientes do Georg Rosenberg numa tentativa de controlar a fúria que cresce no internado

como resposta à sua estadia numa instituição psiquiátrica. Observamos, por exemplo, o caso de Lanz que ao fazer anos recebe um novo “carrinho de mão cinzento” (Tavares, 2005, p. 176), um objeto que já solicitava a Gomperz há algum tempo porque decidira que queria trabalhar. Estabelece-se, assim, um controlo: Lanz será tratado como uma criança que pede ao pai (Gomperz) o carrinho que o permita trabalhar (brincar) no jardim do Hospício Georg Rosenberg.

O último instrumento de manipulação por parte de Gomperz abrange o uso da religião com o intuito de convencer os internados que a sua prática disciplinar é necessária para a sua reabilitação. No Hospício Georg Rosenberg, Gomperz recita as suas leituras adulteradas da *Bíblia*, intensificando a condição alienante do asilo enquanto preserva o seu poder contaminador. Analisemos as suas interpretações do texto sagrado:

O doutor Gomperz aos domingos costumava, ele próprio, ler passagens da Bíblia aos doentes: a fé salva os pensamentos e salva o corpo. Sacrifica-te e serás recompensado, dizia. «Seremos transformados», Primeira Carta aos Coríntios, 15, 51: «Vou revelar-vos um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados»; o doutor Gomperz, com a sua voz autoritária: Isto é ainda terapêutica, uma medicação: «e nós seremos transformados». São Mateus 4, 1: «Então o Espírito conduziu Jesus ao deserto, para ser tentado pelo Demónio. Jesus jejuou durante quarenta dias e quarenta noites, e, depois disso, sentiu fome.» (Tavares, 2005, p. 230).

Martins (2017, p. 164) sublinha que a prática manipuladora da religião de Gomperz exerce um poder perseguidor: “A partir de uma estratégia de controlo do pensamento, Gomperz apresenta a errância de Jesus Cristo no deserto como um medicamento, impondo o jejum para enfraquecer as suas vítimas.” Gomperz assume o papel do “Demónio,” procurando induzir os seus internados a aceitarem a noção de que a experiência do Georg Rosenberg, apesar de ser marcada pelo Medo e pelo Horror, permitirá a mudança positiva do indivíduo na visão de Gomperz. Ao se submeterem à prática disciplinar de Gomperz, ele promete, em troca dos sacrifícios dos pacientes, a sua transformação ao serem libertados da sua loucura para que possam reintegrar a sociedade. Não será o doente a morrer, mas os seus comportamentos vistos como anormais, eliminados definitivamente e substituídos pelas verdades estandardizadas de Gomperz. O indivíduo é transformado, na medida em que retorna ao seio do racionalismo, rejeitando a loucura para se tornar num homem da razão. Contudo, a transformação prometi-

da pelo médico-gestor revela-se falsa: o internado é confrontado com uma dilaceração existencial que altera, por completo, o seu percurso dentro e fora do Georg Rosenberg, de modo que esta instituição se equipara a um “deserto de vidas abortadas, infinitamente perdidas no mal que anula toda a possibilidade de reencontro entre o homem e a sua humanidade” (Martins, 2017, p. 64).

Considerando a conduta de Gomperz, é irónico como o indivíduo que representa a autoridade racional, moral e ética do Hospício Georg Rosenberg escapa às suas próprias normas. Vejamos a teoria do médico-gestor face ao que constitui a loucura e o modo como esta se conecta com a imoralidade. Para um indivíduo ser considerado louco, este deve obedecer a, pelo menos, um dos seguintes pressupostos: agir de um modo imoral e/ou atuar de um modo moral, mas conforme um pensamento imoral. A loucura será, deste modo, uma ausência de ética temporária ou absoluta, portanto será, respetivamente, curável ou incurável (Tavares, 2005, p. 107). O comportamento de Gomperz adequa-se a ambas as hipóteses que contêm a sua própria tese, logo é possível afirmar que o diretor do Georg Rosenberg pode também ser considerado louco. Por um lado, a atitude de Gomperz radica num raciocínio imoral que se traduz no ininterrupto rebaixamento da humanidade dos seus internados e na administração de práticas punitivas como forma de vingança. Por outro lado, Gomperz exterioriza um pensamento moral ao solicitar a Theodor que não se divorcie de Mylia enquanto esta completa o seu período de isolamento, argumentando que essa seria uma escolha antiética e, portanto, imoral. A questão não é que Gomperz esteja somente cego face às suas ações e não reconheça as suas implicações, mas, face ao seu exercício da função de diretor, este prioriza o bom nome do Hospício Georg Rosenberg, exculpando-se das suas falências morais e éticas ao privilegiar o bom funcionamento do hospício enquanto instituição que visa controlar a loucura. O diretor Gomperz é, portanto, louco porque ousa dissolver as fronteiras que separam a moralidade da imoralidade e a ética da antiética para que a sua própria conduta não seja julgada como insana.

5.4. Hinnerk Obst: do trauma inenarrável do sobrevivente de guerra ao peso da violência

Hinnerk Obst, veterano de guerra e companheiro da prostituta Hanna, surge como um indivíduo permanentemente devastado pela memória da sua passagem pelo campo de batalha. Semelhante ao arquétipo defendido por Walter Benjamin do soldado que retorna da Primeira Guerra Mundial, a personagem de Hinnerk apresenta a mesma ausência de experiência comunicável, vivendo uma existência pós-guerra definida por um trauma inenarrável que o condena à alienação. Transformado num ser monstruoso aos olhos da sociedade devido a esta conjuntura alienante, Obst acabará por se submeter ao Horror, tornando-se num dos seus protagonistas na madrugada do dia vinte e nove de maio.

Ao regressar do serviço militar, Hinnerk é confrontado com a impossibilidade de dar continuidade à vida que fora suspensa pelo conflito armado, consequência dos eventos traumáticos experienciados pelo veterano. Tal como a personagem de Mylia, também Obst apresenta duas existências desconectadas e inconciliáveis. Acerca do Hinnerk pré-guerra nada revelador nos é comunicado, apenas que sempre fora fascinado por armas, mania que posteriormente se acentua. O novo Hinnerk, que alberga um fardo traumático intenso, torna-se num indivíduo cuja existência se caracteriza por um medo patológico que condiciona toda a sua conduta física e mental:

Da guerra Hinnerk guardara dois objectos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca descansar’, adquiria com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo. Esse medo, sendo algo que não saía, era já como um dado físico concreto: como um nariz mais ou menos torto, como um olho cego, como alguém que coxeia. Hinnerk não saía à rua sem medo, não ficava em casa sem medo, não adormecia sem o medo [...]. (Tavares, 2005, p. 65).

A sensação de pavor que atormenta a realidade de Hinnerk converte-se num objeto físico que, como a arma, o ex-combatente transporta, incapaz de a descartar. A intensidade do medo revela-se em rugas e em olheiras animais, “quase de animal nocturno” (Tavares,

2005, p. 66). Todo o corpo de Hinnerk carrega o peso dos eventos traumáticos que perseguem a sua existência pós-guerra:

[Hinnerk] ‘era’ os seus olhos e aquela pele. E para essa ‘terra’, para essa pátria minúscula, que a sua expressão do olhar fundava, haviam deslizado – como se fossem resíduos de uma substância – vários acontecimentos: os mais fortes, aqueles que o haviam mudado. Certas marcas explícitas, como uma cicatriz, mostram ao ar e a todos os cidadãos um facto [...]. A cicatriz até pode ser datada. Mas na pele concentrada debaixo dos olhos de Hinnerk ocorrera algo de mais complexo, próximo de uma fusão entre diversos nutrientes, uma fusão entre diversos factos da sua biografia, transformados, ao longo dos anos, numa matéria comum, matéria assustada, que manifestava medo do homem, daquele que se aproxima, mas que também, ela própria, assustava. (Tavares, 2005, pp. 66-67).

O segundo objeto de Hinnerk, a arma de fogo, surge como uma força estabilizadora, símbolo de refúgio e de proteção. Para Obst, tornara-se evidente que qualquer momento que possa ser considerado “*novo*” (Tavares, 2005, p. 68, itálicos do autor) desencadeia a agravação do seu medo. Numa tentativa de erradicar a imprevisibilidade e manter o seu medo sob controlo, o veterano adota uma rotina rigorosa e inflexível, cuidadosamente concebida através da adoção de hábitos e comportamentos regulares. O treino reiterado de tiro-ao-alvo com a sua pistola constitui o principal exercício enraizado no quotidiano de Hinnerk, permitindo-lhe garantir que estará preparado para agir por suspeitar que um acontecimento ameaçador estará por vir. Psicologicamente, Obst ainda não abandonara o campo de batalha, espaço onde o caos e a desordem incitam a imprevisibilidade. Hinnerk tende a repetir comportamentos rotineiros como, por exemplo, o tiro-ao-alvo por lhe permitirem instaurar um certo senso de ordem, mitigando os efeitos de uma existência fragmentada, pautada pelo trauma do conflito armado.

Enquanto o medo caracteriza a existência de Hinnerk, o silêncio condiciona todas as suas interações. O carácter inenarrável da guerra e dos consequentes traumas resultam na desvalorização da palavra, já que Hinnerk defende que “uma única bala pesa mais na existência individual que um discurso com dez mil palavras” (Tavares, 2005, p. 75). Dilacerado pela incomunicabilidade derivada do conflito armado, o veterano evita o diálogo sobre a memória partilhada deste período perante os seus antigos camaradas de guerra:

Perturbações testemunhadas por Hinnerk em companheiros de guerra não o comoviam: olhou para um ex-colega que manifestava um horroroso tique na face e reconheceu-o: apertou-lhe a mão: Hinnerk, Hinnerk Obst, disse. Falaram lentamente e selecionaram frases de modo a que a memória não tomasse a energia principal da conversa. Despediram-se logo a seguir. Em qualquer diálogo, Hinnerk assumia a função de quem corta caminho, do apressado. *Não tinha vontade de brincar*, dizia. Os passos de Hinnerk eram de facto seguros e não brincavam. Havia como que enterrado os grandes discursos, ou tiradas, num fosso. As palavras *aborreciam-no*. [...] Desistira das palavras. (Tavares, 2005, p. 95, itálicos do autor).

A condição de Hinnerk sujeita-o a um estado de alienação, tornando-se numa vítima de demonização por parte dos membros da comunidade em que seria reintegrado ao regressar da guerra. Acusado repetidamente de possuir uma “*cara de assassino*” (Tavares, 2005, p. 67, itálicos do autor), Obst transforma-se numa figura aberrante e perversa, em especial para as crianças da escola, suscitando o medo. Ironicamente, o indivíduo acochado pelo medo assume, em simultâneo, o papel de agente impulsionador do mesmo estímulo nos outros, demonstrando como uma sociedade que se afasta continuamente de um pensamento empático condena o seu tecido social à não-compreensão, exilando quem se desvia da normalidade:

Ao fundo dessa rua havia uma escola de crianças, entre os seis e os dez anos, e cada uma delas já se cruzara com esse homem com *cara de assassino*, transformado num mito de monstro escolar que por vezes interferia até nas ameaças infantis. *Eu chamo o homem*, era uma expressão escutada no intervalo das aulas quando alguém exagerava nos insultos ou numa luta desigual. Mesmo certos professores menos sensatos utilizavam por vezes a ameaça de *chamar o homem* se uma ou outra criança não moderasse o comportamento. (Tavares, 2005, pp. 68-69, itálicos do autor).

Mas era evidente que Hinnerk sentia a hostilidade das crianças. A frase *vem aí o homem* dizia ao mesmo tempo: *tu não és um homem*, e dizia também: *não quero ser como aquele homem*. (Tavares, 2005, p. 74, itálicos do autor).

Pela janela do seu domicílio, Obst contempla os alunos enquanto brincam no pátio da escola, acompanhando-os na mira da sua arma por alguns segundos. Mesmo sem intencionar disparar, este comportamento insinua o desenvolvimento de um impulso de retaliação que o impulsiona a reagir negativamente face a uma ameaça.

Nos dias que antecederam a frenética madrugada de vinte e nove de maio, Hinnerk sofre um aumento inexplicável do seu medo, implicando um surto da sua violência quase indominável. Um sentimento de revolta e de irritação cresce no veterano quando constata que uma criança da escola o designa apenas como o homem com cara de assassino. Anteriormente a este episódio, o militar sempre tentara ignorar os comentários maldosos das crianças, considerando que eram causadas pelo seu medo. Porém, acossado pela violência em ascensão, Hinnerk sente a “vontade de agarrar na camisa da criança e [...] gritar-lhe: eu não sou um homem, eu sou outra coisa, outra coisa!” (Tavares, 2005, p. 75). Obst aceita completamente o olhar negativo que os indivíduos ao seu redor lhe impõem, sucumbindo à noção de que se transformara num monstro animalesco, na personificação do medo e da violência: ele não seria um homem, até porque um homem normal não seria condenado a tamanha desumanidade.

Alguns dias após esta súbita tomada de consciência, sucede-se a madrugada do dia vinte e nove de maio. Hinnerk também vagueia pela cidade, iniciando uma jornada de investigação “da própria existência” (Tavares, 2005, p. 189). Pela primeira vez desde que regressou da guerra, o veterano não manifesta a inquietação do medo, caminhando com uma resolução inabalável enquanto procura satisfazer um recém-descoberto “apetite não normal” (Tavares, 2005, p. 102), um “apetite humano.” Ao sair da sua casa nesta noite, Hinnerk assume o papel de protagonista do Horror, escolhendo como a primeira vítima da sua “energia violenta” (Tavares, 2005, p. 190) o frágil rapaz Kaas. O homicídio de Kaas pode ser concebido como uma reação direta ao facto de o veterano ter sido atormentado pelas crianças que frequentam a escola da sua vizinhança. Dominado pela violência interiorizada, Hinnerk observa em Kaas, por ser ainda jovem, o reflexo da maldade dessas crianças, atuando de modo a satisfazer o seu anseio pela retaliação e, assim, saciar “*metade do seu apetite*” (Tavares, 2005, p. 190, *itálicos do autor*). Kaas é a vítima do caos incontrolável do sobrevivente da guerra.

Considerando o trajeto de Hinnerk Obst, verificamos como também esta personagem representa uma existência marcada pelo trauma e pela alienação, tal como sucedeu com Mylia. Submerso numa cacofonia de vozes que o acusam e o condenam incessantemente, Hinnerk nada pode fazer senão aceitar tornar-se numa figura monstruosa. Condicionado pelas suas circunstâncias pós-guerra, Obst entrega-se à barbárie e à bestialidade e exerce a sua vingança numa tentativa de revolta contra a sua marginalização como um ser habitado pela negatividade.

Face ao foco prestado por Gonçalo M. Tavares aos escombros e aos percursos das personagens, minadas pelo uso desumanizante da Força, pela manipulação ideológica e pela antiética dos que se consideram racionais, podemos inserir o texto *Jerusalém* na linha de pensamento de Peter Sloterdijk (2002, p. 73) referente ao “ensino da catástrofe:” “somente o ensino prático do que é mau pode iniciar uma viragem para o que é melhor,” permitindo ao leitor aprender a interpretar e a (re)pensar os efeitos propagadores do Mal através da encenação de circunstâncias distópicas. Tavares reforça esta noção de aprendizagem ao afirmar:

Só se aprende quando as coisas tremem e as catástrofes podem assim ser vistas como avisos, como algo mais forte que não tem outra forma de ensinar a não ser assustar-nos. Trata-se de uma “pedagogia pela catástrofe” em que se acredita que “há conexões imperativas entre a desgraça e o entendimento” e “energias didáticas e transformadoras da opinião que irradiam das tragédias” [...] Para aprender com os destroços é necessário estar no meio deles. (Tavares, 2011, pp. 463-464).

Finalmente, se tivermos em conta a tonalidade negativa presente em *Jerusalém* e a exposição de uma sociedade envolta num negrume que corrompe tudo e todos, observamos na pintura *Sternenfall* (1995) (cf. Figura 2), de Anselm Kiefer, uma imagem-reflexo do romance tauriano. Tal como o indivíduo solitário, representado no primeiro plano do quadro, está rodeado pela escuridão da noite, também as personagens do romance são assoladas por uma alienação dilacerante numa sociedade que mergulha cada vez mais na obscuridade, descendendo até à normalização da desumanidade. Assim como em *Jerusalém*, texto pautado pela semântica da queda do Homem, o quadro de Kiefer sublinha a presença de um indivíduo imobilizado sem forças para se erguer: um ser que talvez já esteja morto fisicamente e mentalmente.



Figura 2 – Sternenfall (Kiefer, 1995)

6. *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai: da desorientação à Pós-Memória*

Publicado em 2014, o romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, de Gonçalo M. Tavares, é a segunda obra que integra a série literária “Cidades,” onde também figuram os textos *Matteo Perdeu o Emprego* (2010) e *Bucareste-Budapeste: Budapeste-Bucareste* (2019). Enquanto narrativa que se insere espacialmente na *Mitteleuropa* e numa linha temporal pós-Holocausto e pós-Nazismo, *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* ressalta um quadro dos “escombros ainda visíveis da tragédia” (Jacoto, 2020, p. 18), explorando as temáticas do Horror, do trauma e da resistência numa Europa dilacerada pela ruína da Segunda Guerra Mundial. Contextualizado numa Berlim pós-guerra que sinaliza a segunda metade do século XX como espaço temporal da ação, o romance tavaresiano visa uma leitura simbólica do mundo contemporâneo, sublinhando a urgência da preservação da memória como pilar de significação em tempos sombrios.

Ao destacar como os destroços provocados pela Segunda Guerra Mundial e o Horror dos campos desencadearam existências traumatizadas e dilaceradas, Tavares elabora um projeto ficcional de exploração da relação entre História e Memória. Em contraste com o romance *Jerusalém*, em que as relações humanas são definidas por uma dinâmica baseada na Força, em *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* é a Fragilidade que aproxima as diversas personagens e impulsiona a busca simbólica de Marius e de Hanna. A dupla improvável de Marius e Hanna – um homem em fuga e uma adolescente de quatorze anos com síndrome de Down – parte numa viagem iniciática até à capital da Alemanha, deambulando numa procura impregnada de dimensões alegóricas. Hanna é a menina fragilizada e perdida que procura o pai, como nos indica o título do romance, mas as restantes personagens também afrontam a desorientação. Os resistentes com quem Marius e Hanna se deparam procuram, identicamente, um Pai, um alicerce existencial na forma do sentido, alegorizando o esforço do Homem em recuperar a significação face ao negrume do seu século.

No meio de uma Berlim fragmentada pelos escombros, Marius e Hanna percorrem esta cidade labiríntica, partindo de encontro em encontro onde, gradualmente, constroem um diálogo centrado nas repercussões do passado traumático. Helena Buescu (2019, p. 306, itálicos do autor) confere a esta construção urbana o estatuto de “*cidade alternativa*,” que surge

encoberta por um véu de opacidade que advém da sua natureza labiríntica e de uma evidente ausência de sentido. Este é um cenário, continua Helena Buescu (2019, pp. 306 e 316) onde os diferentes se entrecruzam e, assim, podem iniciar uma conversa, perscrutando os não-sentidos desta cidade, pautada por episódios insólitos e marcantes. Contudo, estes trajetos deambulatórios são incapazes de penetrar a opacidade deste espaço, preservando um certo distanciamento entre leitor e narrativa. De forma semelhante, também as personagens mergulham nesta vertente misteriosa, há factos que são ocultados ao leitor que poderiam elucidar o passado dos protagonistas e dos diversos sobreviventes, construindo uma poética do segredo, tal como observa Helena Buescu:

Mas é nestas cidades opacas que as personagens se movimentam e deambulam, a maioria das vezes sem que se saiba de onde vêm, porque se deslocam, como o fazem, e com que sentido. Por isso todas as personagens por um lado participam desta opacidade e por outro todas, sem exceção, transportam o *segredo* da sua história e, em consequência, o *segredo* do seu sentido – segredos que o leitor não conseguirá desvendar. (Buescu, 2019, p. 308, itálicos da autora).

Desorientados no presente, estes resistentes direccionam-se ao passado para estruturar o futuro por meio da retrospeção. Apesar de *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* apresentar vertentes marcadamente distópicas²⁰, Gonçalo M. Tavares sugere uma perspectiva utópica que se insere no esforço em elevar a “capacidade revolucionária e redentora do ser humano” (Martins, 2016, p. 27). Apesar da barbárie do Holocausto, o texto exalta a oportunidade do indivíduo em aprender, avançar e se transformar, articulando uma viragem para o melhor. Como romance que se insere na tradição do *Bildungsroman*, Marius consegue evoluir em diversos episódios de aprendizagem e de reflexão que lhe permitirão progredir enquanto indivíduo e rejeitar uma vida em fuga. É na interação com diferentes sobreviventes que Marius concretiza a sua aprendizagem porque absorve o legado dos resistentes que adotam o papel da figura do narrador de Walter Benjamin, transmitindo uma via de superação do trauma.

Por meio desta dinâmica de narradores e ouvinte, o romance tavariano sugere uma

²⁰ Podemos salientar as alegorias transmitidas através dos dois pesadelos de Marius, a forma como indivíduos como Hanna são vistos por Josef Berman e, ainda, o facto das personagens viverem o seu quotidiano habitadas pelos seus traumas.

tentativa de retorno à narração tradicional, colocando em primeiro plano a construção de uma comunidade alternativa. Será nesta comunidade, impulsionada pelos encontros entre Marius e os resistentes, onde as personagens poderão nutrir relações humanas alicerçadas na compreensão e no dever da memória. Byung-Chul Han (2024, p. 14) afirma o seguinte: “As histórias criam laços entre as pessoas, uma vez que promovem a empatia. As histórias criam comunidades.” Baseada na memória e na consciência do Holocausto como episódio da barbárie, a narração de experiências relativas à *Shoah* culmina num projeto criador de sentido que se articula com o não-sentido da catástrofe. Byung-Chul Han (2024, p. 31, itálicos do autor) destaca a visão de Marcel Proust acerca do narrador, argumentando que este “*tem como missão a salvação do passado.*” Observamos, no romance, como este é o objetivo dos diversos narradores (Terezin, Moebius, Vitrius, Os Sete do Século XX e Família Stamm) com quem Marius interage, que procedem a “*acoplar o passado ao presente, de modo que o passado continue a exercer a sua ação no presente*” (Han, 2024, p. 31, itálicos do autor). Com a preservação da memória do Terror, estas personagens estruturam narrativas consistentes e formadoras, permitindo que o ser humano possa fundamentar a sua existência. Origina-se “uma memória histórica do Holocausto” (Rommel, 2020, p. 3) que evidencia a importância do reconhecimento da História para que o indivíduo possa superar o trauma e evite a repetição do desastre. Por sua vez, Marius desempenha o papel de ouvinte e de testemunha, prestando a sua completa atenção às narrativas das ruínas e, assim, escapando ao modelo da modernidade tardia, pautado pelo desinteresse em ouvir o Outro:

[...] [A] narração pressupõe o escutar atentamente e o estar profundamente concentrado. A comunidade narrativa é uma comunidade de ouvintes atentos. Contudo, estamos claramente a perder a paciência para escutar e, por consequência, a paciência para narrar. [...] A arte de narrar e a arte de escutar são interdependentes. A comunidade narrativa é uma *comunidade de ouvintes atentos*. Escutar exige uma atenção especial. Quem escuta esquece-se de si mesmo, afunda-se naquilo que escuta [...]. Estamos a perder progressivamente o dom de saber ouvir. *Produzimo-nos a nós próprios, escutamo-nos a nós mesmos*, em vez de nos abandonarmos à escuta, esquecendo-se de nós mesmos. (Han, 2024, pp. 15 e 22, itálicos do autor).

A proposta de Gonçalo M. Tavares será, portanto, que o leitor acompanhe os processos de anamnese dos diferentes resistentes e integre os momentos de aprendizagem de Marius. Estes seres traumatizados desenvolvem releituras pessoais do horrífico legado do Nacio-

nal-Socialismo, de modo a evitar a desmemória, pois como afirma o sociólogo Zygmunt Bauman (2006, p. 114): “Fazer ressurgir o passado, mantê-lo vivo, só pode ser alcançado mediante o trabalho activo – escolher, processar, reciclar – da memória.” As personagens reinterpretam o passado dilacerador para ultrapassar a energia paralisante do trauma, transfigurando-o num mecanismo dinâmico de releitura que lhes permite indagar com lucidez os destroços, como explica Martins:

Em Tavares, os protagonistas judeus inscrevem-se na perspectiva de alimentar a memória traumática [da] Shoah, para a explorar de forma lúcida e inovadora, redinamizando a relação entre memória individual e colectiva, já que eles se apresentam como produtores de novos sentidos. Considerando que a anamnese é o movimento de trazer à memória, [Tavares sonda] o passado numa dinâmica aberta que luta contra a tendência de o encarar segundo o ângulo do acabado, do imutável e do definitivo. A escrita [do autor] busca no passado novas potencialidades de ressignificação: é preciso reavivá-lo para exprimir ideias anteriormente silenciadas e traduzir novos modelos de ler o mundo. (Martins, 2016, p. 28).

Considerando a preocupação de Gonçalo M. Tavares em construir, neste romance, um diálogo inter e transgeracional que se debruça sobre o trauma das gerações passadas, o texto *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* associa-se profundamente à noção de Pós-Memória proposta por Marianne Hirsch. Segundo Marianne Hirsch (2008, pp. 106-107), o conceito de Pós-Memória corresponde a uma estrutura de transmissão inter e transgeracional de experiências traumáticas numa escala cultural ou coletiva. No centro da Pós-Memória existe um forte vínculo afetivo que reinterpreta os eventos devastadores, partilhados pela geração que os vivenciou e pela geração que os herdará. A geração que não testemunhou diretamente esse trauma inicia um processo de memorização por meio de histórias, de imagens e de comportamentos que moldam o seu crescimento. Apesar destes indivíduos das novas gerações não deterem memórias dos eventos traumáticos no seu sentido literal, a intensidade emocional e afetiva associada à narração destas experiências cria um forte senso de empatia, implicando, como consequência, o facto das memórias resgatadas parecerem verídicas. Marianne Hirsch explica este paradoxo da seguinte forma:

Nada poderia ser mais verdadeiro ou mais exato: é claro que nós não possuímos “memórias” literais das experiências de terceiros, é claro que estão em ação diferentes princípios semióticos, é claro que nenhum grau de monumentalidade pode transformar as memórias vividas de um indivíduo nas de outro. A Pós-Memória não é o mesmo que a Memória: é “pós,” mas, ao mesmo tempo, aproxima-se da memória na sua força afetiva.²¹ (Hirsch, 2008, p. 109, tradução nossa).

Mesmo face ao desencadeio de experiências-limite como guerras e genocídios, a Pós-Memória possibilita a diminuição de falhas na transmissão de memórias ao preservar um diálogo que se estende aos indivíduos menos afetados pelas catástrofes, assim como aos indivíduos sem descendência:

Eu quero sugerir que o trabalho pós-memorial – e este é o ponto central da minha argumentação neste ensaio – tem como objetivo *reativar e reincorporar* as estruturas memoriais sociais/nacionais e arquivistas/culturais mais distantes, reinvestindo-as com ressoantes formas individuais e familiares de mediação e de expressão estética. Assim, os participantes menos diretamente afetados podem envolver-se na geração da pós-memória, que pode persistir mesmo após todos os participantes e, até mesmo, os seus descendentes familiares desaparecerem.²² (Hirsch, 2008, p. 111, itálicos do autor, tradução nossa).

O romance de Gonçalo M. Tavares sublinha a essência abrangente da Pós-Memória, demonstrando como qualquer indivíduo pós-Auschwitz integra a geração da pós-memória, assumindo a responsabilidade do dever da memória. No texto de Gonçalo M. Tavares é Marius, personagem que não aparenta possuir uma ligação direta à *Shoah*, que surge como o indivíduo a quem as restantes personagens transmitem as suas memórias, indicando-lhe os seus insólitos modelos de resistência. O papel testemunhal de Marius evita que as histórias dilacerantes sejam condenadas ao esquecimento, transmitindo ao leitor a urgência de preservar o dever da memória. Assim, através da mescla de narrações ficcionais com a realidade histórica

²¹ “Nothing could be truer or more accurate: of course we do not have literal “memories” of others’ experiences, of course different semiotic principles are at work, of course no degree of monumentality can transform one person’s lived memories into another’s. Postmemory is not identical to memory: it is “post,” but at the same time, it approximates memory in its affective force.” (Hirsch, 2008, p. 109).

²² “Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument in this essay – strives to *reactivate and reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less-directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory, which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone.” (Hirsch, 2008, p. 111, itálicos do autor).

do século XX, o autor visa despertar uma consciência ativa do passado no leitor.

6.1. Os pesadelos distópicos de Marius como alegorias do mundo em crise

Apesar de a narrativa de *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* ser marcada por um tom promissor, o protagonista Marius sonha, em duas instâncias, pesadelos distópicos que alegorizam a decadência da esperança num mundo pautado pela obscuridade e pelo enigmático. Estes pesadelos incidem num cenário centrado num grupo de crianças que, tal como Hanna, são portadores de síndrome de Down. Podemos afirmar que por se tornar o novo guardião de Hanna, Marius desenvolve uma sensibilidade empática face à condição fragilizada da menina, sendo os pesadelos avisos de uma degradação do ser que descrevem os obstáculos que deverão atravessar pessoas deficientes como Hanna. O facto de Marius mergulhar em cenários distópicos é um apelo à reflexão.

Analisemos o primeiro pesadelo de Marius. Marius observa o grupo de adolescentes, cerca de quinze a vinte crianças no total, que decidiram quebrar as regras anteriormente estabelecidas e aproximar-se de um local julgado interdito. Neste terreno, os adolescentes começam a escavar, exibindo uma energia robusta e surpreendente na esperança de desenterrar alguma coisa. Após um pouco menos de meia hora de esforço, o tão procurado artefacto começa a revelar-se, sendo possível vislumbrar uma igreja a surgir da terra, repleta de luz:

Numa dessas noites tive um pesadelo. É difícil dizer exactamente quantas pessoas eram. Entre quinze a vinte crianças com trissomia 21 [...], cada [uma] com a sua pá, a cavar.

Os seus gestos eram vigorosos, acertados. [...] Em menos de meia hora o buraco começou a ganhar forma. Com pás e enxadas, o grupo de meninos e meninas com trissomia 21, deixando soltar alguns pequenos gritos de contentamento, ia retirando terra a um ritmo invulgar. [...]

O facto é que, de repente, no buraco – que abriam com os seus movimentos absolutamente vigorosos – era já visível o pináculo, uma cruz, e pouco tempo depois vinha à superfície a cúpula de uma igreja, de onde partia, a princípio, uma luz ténue. [...]

Os meninos com trissomia 21 – estava sempre a ver a cara deles, o sorriso – pareciam eufóricos. A igreja estava praticamente já toda à vista. Vários montes de terra mostravam a invulgar dimensão do trabalho feito por aquele grupo. (Tavares, 2014, pp. 97-98).

Tal como em *Jerusalém*, no caso de Mylia Busbeck, a igreja e a tentativa de obter

acesso a ela não implica uma conotação exclusiva à religião católica. A igreja surge como uma metáfora de um espaço de redenção, onde o indivíduo poderá construir um lugar de sentido, permitindo-lhe escapar de uma existência tumultuosa e confusa. Por sua vez, os adolescentes representam o grupo social dos mais fragilizados que, devido às suas condições, não conseguem estabelecer um nexu com o resto do mundo. A sua procura de sentido visa instaurar um diálogo profícuo entre os seres mais vulneráveis e a sociedade, de modo a ultrapassar o fardo de ser diferente e as limitações impostas pelo meio social. É principalmente a esperança de uma viragem para o melhor que fortalece os esforços deste grupo, como reconhece Marius:

Lembro-me de pensar que tal quantidade de trabalho, tal quantidade de esforço ininterrupto, só tinha sido possível devido, por um lado, à expectativa que durante anos eles tinham criado em relação àquele espaço e, por outro, a um certo medo de que a qualquer momento fossem descobertos antes de poderem contemplar o que estavam a desenterrar. (Tavares, 2014, p. 98).

Porém, é rapidamente revelado que os adolescentes não conseguirão atingir o impacto esperado. As horas de trabalho manual culminam apenas num novo desmoronamento que implica o retorno da igreja à terra. A hipótese de redenção simbolizada por este espaço não se concretiza, condenando estas crianças a uma existência marcada pelo não-sentido. Ao mesmo tempo, o ruído final que acompanha este desabar metaforiza, numa perspetiva de fim do mundo, a incapacidade em estabelecer o tão procurado diálogo. No seu lugar surge apenas um som que alude ao inacessível e ao incompreensível, significando a irrupção de uma barreira entre o que é normalizado e o que é diferente:

E [...] foi então que [...] se ouviu um enorme ruído, um ruído monstruoso, inqualificável, um ruído que parecia vir de algo informe, a que jamais poderíamos dar nome; e esse ruído era já o ruído da terra, que rodeava a cova, a cair; como se, de repente, uma inclinação daquele espaço conduzisse toda a terra amontoada para aquele centro. E em poucos segundos tudo terminou: o brutal ruído da terra a voltar para o local de onde fora retirada confundia-se com uma ou outra voz – por vezes gritando, por vezes parecendo rir. A igreja foi assim engolida de novo. E aí, então, deixei de ouvir, em definitivo, a voz dos meninos. (Tavares, 2014, p. 99).

Avançemos para o segundo pesadelo de Marius. Marius observa os mesmos adolescentes que agora se juntam a atirar livros em diversas línguas para o fundo de um poço. Podemos interpretar os eventos deste pesadelo como uma consequência direta do funesto desfecho do pesadelo anterior, de modo que é a ausência de esperança que impulsiona a conduta do grupo. A falta da tentativa de realização de um projeto que aponte para uma viragem para o melhor marca um forte contraste entre os dois pesadelos, sugerindo como estas crianças, privadas de recursos, aceitaram um mundo imutável que não as acolhe. Neste mundo pautado pelo absurdo e pela indiferença face ao Outro, os livros representam a cultura, que entra em decadência ao ser enlameada, condenada a um ambiente degradante de abandono e de destruição:

Outro pesadelo.

Vejo o mesmo grupo de adolescentes [...] a deitarem para o fundo de um poço livros em diferentes línguas. [...] [C]ada livro que chegava lá a baixo, ao fundo do poço, era recebido com o som de uma água enlameada; e eu – que estranhamente, estava ali, no meio do grupo, a assistir, sem participar, sem fazer nada, aceitando –, eu, então, debruçado sobre o poço, ali estava espantado, era essa a palavra, a ver cada um dos livros primeiro bater com certa força nos pequenos centímetros que ainda restavam de água e, depois, segundo a segundo, a desaparecerem, pelo menos em parte, engolidos pela lama. (Tavares, 2014, p. 151).

Ao observar a atividade do grupo, Marius, tal como sucede com os livros, sofre uma queda abrupta e sem explicação, conotando a perda de referências. Marius apercebe-se de que atingiu outro mundo onde todos os indivíduos, incluindo ele próprio, são portadores de síndrome de Down. O facto de se tornar deficiente torna-o num ser vulnerável sem forças e sem capacidade de linguagem, permanecendo num estado de desorientação que não lhe permite, como os outros adolescentes, estabelecer um nexo:

E [...] subitamente estava eu mesmo, então, numa queda súbita; [...] ao levantar-me, olhei à volta e estava num mundo habitado unicamente por pessoas com trissomia 21 que me chamavam, simpaticamente, para brincar comigo, para me agarrarem, e só muito tempo depois, quando por acaso me cruzei com um espelho, reparei que eu próprio, com a queda, adquirira as feições típicas de alguém com essa deficiência; e depois falei e vi que o fazia com dificuldade, como se a queda me tivesse roubado a facilidade de linguagem [...]. (Tavares, 2014, pp. 151-152).

Mais uma vez, a escrita de Gonçalo M. Tavares integra elementos distópicos como dispositivos que urgem a reflexão sobre o mundo real, neste caso acentuando a dificuldade que paira sobre os indivíduos com síndrome de Down. É a negatividade de um universo sem esperança, marcado pelo estranho e pelo desassossego, que obriga Marius a repensar o seu papel enquanto guardião e orientador de Hanna. Estes pesadelos funcionam como premonições de um futuro apocalíptico, em que todos estão doentes e são marginalizados pela doença. De igual modo, estas alucinações levam Marius a livrar-se das fichas de aprendizagem de Hanna num gesto revelador da sua escolha de ser tolerante com a menina, em vez de a forçar a conformar-se a um molde pré-definido de conduta, procurando o livre desenvolvimento da adolescente.

6.2. Marius e Hanna: da fragilidade à procura de sentido

Marius é um fugitivo: desconhece-se os motivos e o destino da sua fuga. Podemos somente afirmar que Marius se encontra num labirinto provocado pelo não-sentido que enfrenta, colocando-se à deriva, sem qualquer senso de orientação, numa tentativa de escapar de um passado enigmático. Marius preocupa-se sobretudo em não parar, em dar continuidade à sua fuga, mas a sua resolução é subitamente suspensa quando encontra Hanna, um ser que é a metáfora da fragilidade humana. Embora sinta a urgência de avançar, a imagem de uma criança com síndrome de Down abandonada na rua obriga Marius a intervir. Hanna revela-lhe a razão para estar ali: está à procura do pai. Marius escolhe auxiliá-la na sua procura e, sem o saber, dá início a uma viagem iniciática que lhe permitirá encontrar a saída do seu labirinto.

Nesta jornada, o primeiro fio de Ariadne surge do singular objeto na posse de Hanna, uma caixa que contém diversas fichas de “Aprendizagem de Pessoas com Deficiência Mental” (Tavares, 2014, p. 10). Interpretando esta caixa como indicação de que Hanna havia escapado de uma instituição, Marius e Hanna dirigem-se às “três instituições que tratam de casos” (Tavares, 2014, p. 34) como o de Hanna nas proximidades, mas não conseguem obter elucidação. Apesar de passarem dias nesta procura, a passar de loja a loja, de prédio a prédio, o mesmo insucesso persiste, levando Marius a perguntar à criança se saberia onde poderiam continuar a sua busca. Hanna responde, com uma pronúncia imperfeita, “Blim,” (Tavares, 2014, p. 22) reforçando logo de seguida a sua resposta com “Belim.” Marius assume que Hanna quer dizer Berlim e, assim, manifesta-se o segundo fio de Ariadne que guia a dupla até à capital alemã.

A verdade é que não podemos discernir, com certeza, se Hanna tentou realmente dizer Berlim nem, até mesmo, se o seu pai existe de facto. Não obstante, Marius aceita o papel de orientador de Hanna ao comprometer-se a tomar conta dela, revelando uma tentativa de redenção face ao seu passado incerto. A dinâmica deste par remete-nos para as “antigas novelas de cavalaria” (Jacoto, 2020, p. 10), em que os heróis partem numa “jornada que é, ao mesmo tempo, lúcida e fatal, física e transcendente.” Na busca por uma fonte de sentido e na busca pelo pai, Marius e Hanna formam uma dupla simbólica, à semelhança de Dom Quixote e de Sancho Pança, que, apesar dos seus claros contrastes, complementam-se e apoiam-se durante os seus itinerários. Marius é o homem acossado por um passado em que parece ser culpado

de algum ato, levando-o a optar por fugir e colocar-se à deriva numa perspectiva única de autopreservação. Hanna é a menina com uma deficiência desorientadora que a torna num ser enfraquecido, incapaz de comunicar com nitidez e dependente do apoio de um guardião até encontrar o seu pai. Porém, ambos os protagonistas vivem um presente fundamentalmente semelhante, sendo “marcado pela ausência de passado e a neblina do futuro” (Martins, 2016, p. 24). A neblina só será dissipada, na medida em que ambos, como seres deslocados, visam o mesmo objetivo final: a possível construção de um futuro melhor.

É por meio do dueto de Marius e de Hanna que observamos como Gonçalo M. Tavares procede à subversão das linhas diretrizes que caracterizam o universo de *Jerusalém* e, até mesmo, o mundo real. Ao contrário da Força, da Violência e da Repressão presentes em *Jerusalém*, em *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* é a energia positiva da Fragilidade, da Empatia e da Superação que possibilita o começo e o avanço da narrativa. Sem Hanna, a personagem que suscita a energia da bondade e da inclusão, não existiria a energia do acolhimento, capaz de atrair e de aproximar as diversas personagens. Apesar de Hanna ser a personagem com menos falas, a adolescente surge como o “ponto de arrimo” (Buescu, 2019, p. 321) que constrói um vínculo que congrega as personagens. O simples sorriso de Hanna emite o “sim do eterno começo” (Jacoto, 2020, p. 14), capaz de gerar novos encontros e novas aproximações. É ela quem incita as “setenta e seis pessoas a sorrir” (Tavares, 2014, p. 47) e é em torno da sua deficiência que se unem Marius e os resistentes em Berlim, criando um forte sentimento de empatia e de quietude, tal como observa Gonçalo M. Tavares:

O que me fascina também nas pessoas com síndrome de Down é a capacidade de contágio, uma espécie de calma e de bondade que se infiltra nas pessoas que estão à volta. Isso é muito interessante, porque é um contágio que, de alguma maneira, caracteriza várias pessoas com Down. A ideia de contagiar a atmosfera com qualquer coisa me parece muito diferente do espírito funcional e, por vezes, agressivo e violento que existe no mundo, digamos, mais produtivo. As pessoas com síndrome de Down transmitem a ideia de que a eficácia e a eficiência, a produção – todas essas palavras do século 21 empresarial – são inúteis diante de qualquer coisa que não sabemos bem o que é, mas que sentimos que é mais forte e que tem a ver com a característica humana, talvez, ligada a uma espécie de ingenuidade bondosa, que me parece tocante. (Silva, 2016, p. 7).

A grande fragilidade de Hanna, ao ser o que é e estar perdida, transforma-se numa força, numa potência que obriga os outros a agir. Se alguém desse uma ordem, dizendo “ajuda-me” ou “ordeno que me ajudes”, não seria tão eficaz como Hanna que apenas pede ajuda com a sua fragilidade. Isso [marcou altamente] o livro. Muitas coisas

acontecem por causa da fraqueza de Hanna. E essa ideia de que a fraqueza pode gerar novos acontecimentos é uma ideia que me parece importante. Nós estamos muito habituados a pensar que é a força que gera acontecimentos, que a força é que faz coisas, e o que vemos em muitos episódios do livro é que a fraqueza potencializa situações, que a fraqueza e a fragilidade de Hanna é que mudam muitas vezes as condições, por exemplo, do hotel, das pessoas do hotel e do comportamento das pessoas – que se alteram na presença de Hanna – que se tornam melhores. (Silva, 2016, p. 7).

Em Berlim, a busca de pistas acerca do paradeiro do pai de Hanna leva a dupla a visitar o antiquário Vitrius. Ao alcançarem o prédio da sua loja, Marius e Hanna deparam-se com um apartamento envelhecido, deteriorado e abandonado, exceto pela presença do antiquário. A subida até Vitrius constitui uma prova simbólica que fortalecerá a dupla. Por um lado, da mesma forma que Marius e Hanna devem ascender uma escadaria arruinada, onde Marius é atormentado por um efeito psicológico extenuante até chegarem ao seu destino, também os resistentes passaram por um árduo período de reflexão até alcançarem o sentido, implicando o percorrer dos destroços físicos e psicológicos causados pelo Holocausto. Por outro lado, é na subida até ao quarto andar que observamos, pela primeira vez, a noção de um apoio mútuo entre Marius e Hanna que marca a interdependência da dupla. Tal como Hanna é dependente da orientação de Marius, no momento de ascender a escadaria também Marius depende do apoio físico de Hanna. A inexistência de um corrimão de suporte e a falta de luz em certos segmentos exacerbam em Marius a sensação de “vertigens” (Tavares, 2014, p. 54) e incitam o impulso intrusivo “de se atirar dali abaixo” (Tavares, 2014, p. 55), mas ao segurar a mão de Hanna Marius consegue subir até ao quarto andar:

[...] Marius foi subindo, degrau a degrau, apertando, sem disso ter consciência, de uma forma violenta, a mão de Hanna, o que ela deverá ter entendido como mais um outro movimento protector por parte de Marius e que este também o terá entendido assim; no entanto o que ali se passava era o inverso – Marius, ele sim, protegia-se, encontrava um ponto de fuga, orgânico, no que afinal aparentemente não pode proteger, no que havia nascido como que já separado da função protectora; Hanna e Marius, ambos não percebendo nada do que acontecia, conseguiram – tratou-se de um feito, sem dúvida – chegar lá acima [...]. (Tavares, 2014, p. 55).

Porém, este episódio de fraqueza de Marius expressa somente o papel transformador de Hanna, visto que a adolescente é responsável pelo início da viagem iniciática assumida por

ambos. Caso Marius não encontrasse Hanna ou não tivesse aceitado ajudá-la, este teria continuado a sua fuga e, provavelmente, não teria partido até Berlim. E mesmo que Marius houvesse escolhido deslocar-se até Berlim, dificilmente teria interagido com Fried Stamm, Raffaella, Moebius, o velho Terezin e, tampouco, Vitrius. Sem Hanna, Marius não teria acesso aos momentos de aprendizagem proporcionados por estas personagens, por isso permaneceria acossado pelo medo e pelo não-sentido que pautam o labirinto em que se encontra. Diante desta realidade, cada um dos episódios narrativos transmitidos a Marius estruturam um fio de Ariadne articulador sob a forma de uma lição pedagógica, facultando-lhe a capacidade de enfrentar o negrume do passado e a incerteza do futuro.

Desta forma, a busca pelo pai de Hanna é lentamente transfigurada numa “jornada de reflexão” (Martins, 2016, p. 24) sobre a “condição humana.” Marius é levado a sondar os traumas decorrentes de situações-limite e procura superá-los através do exercício da empatia que lhe confere momentos de aprendizagem. Apesar de Marius não deter um vínculo pessoal ao Holocausto, a empatia e a disponibilidade para ouvir o Outro possibilitam-no a transformar-se numa testemunha, assumindo a capacidade de navegar por entre os traumas e as narrações dos resistentes para que interiorize a moral transmitida por estas. Deste modo, quando Marius constata a “enorme fotografia” (Tavares, 2014, p. 122) de Hermann Göring no cimo de um dos edifícios da cidade, podemos interpretar este episódio como uma metáfora das ramificações do Holocausto que ainda pairam sobre a sociedade e como uma alusão à tomada de consciência de Marius sobre este facto. Face ao papel testemunhal de Marius, Pedro Eiras afirma o seguinte:

Talvez Marius sinta que, entre sobreviventes e testemunhas, também ele deve assumir o horror dos campos; talvez sinta que a única obscenidade é ser desprovido de memórias do horror, de uma narrativa, ser indemne onde os outros foram marcados para sempre. Nesse sentido, o hotel é um labirinto porque Marius apenas pode ser um inquilino efémero, quase um intruso, no lugar que para os outros clientes é um lugar dolorosamente próprio. (Eiras, 2016, p. 383).

Ao mesmo tempo que Marius interioriza os elementos traumáticos da memória de cada resistente, este deve ainda assumir o dever de tomar conta de Hanna. Apesar de não deter qualquer conhecimento de como melhor abordar a dificuldade acrescida pela condição de Hanna, pouco a pouco, Marius é capaz de compreender o comportamento da criança, quando,

por exemplo, reconhece que certas “gargalhadas” (Tavares, 2014, p. 61) indicam um desconforto na adolescente. Marius e Hanna desenvolvem uma relação assente no “respeito civil” (Buescu, 2019, p. 322) mútuo, podendo apenas ocorrer devido à empatia de Marius e à sua tentativa de acolher o Outro enquanto diferente numa perspetiva inclusiva. Marius atravessa um processo de sensibilização que lhe proporciona a competência para identificar as condicionantes que restringem indivíduos como Hanna.

Por um lado, podemos salientar, a um nível social, a visão do fotógrafo Josef Berman face a indivíduos com síndrome de Down. Josef Berman, que se apresenta como um fotógrafo de animais, revela a Marius que a sua atividade compreende também a fotografia do próprio ser humano, nomeadamente daquele que se distancia da marca do normalizado. Ao compor um álbum de fotografias sucessivas onde todos os modelos são fotografados das mesmas três maneiras (de frente e de perfis esquerdo e direito), Josef “provoca a estranha impressão de semelhança nos diferentes” (Jacoto, 2020, p. 13). A afirmação de teor *quasi* pseudocientífico de Berman: “— São iguais, pertencem ao mesmo povo” (Tavares, 2014, p. 20) reforça o projeto de aviltamento destes indivíduos, eliminando a sua individualidade ao transformá-los em seres permanentemente generalizáveis sob o signo da sua condição genética.

Por outro lado, podemos ressaltar, a um nível institucional, as fichas de aprendizagem que Hanna transporta quando encontra Marius. Beltrão et al. (2016, pp. 83-84) explicam que estes pequenos verbetes assumem a função de controlar o corpo por meio de um rigoroso sistema de aprendizagem. Por ser portadora de uma condição genética que a distancia do normalizado, justifica-se a submissão de Hanna a um processo de estandardização que visa a sua aproximação a esse estado de normalidade. As simples instruções colocadas nestas fichas podem ser vistas como mecanismos que formam uma complexa máquina de manipulação comportamental, aproximando-as da noção de disciplina e de docilidade na linha filosófica de Michel Foucault (2004, in Beltrão et al., 2016, pp. 84-85):

É nesse sentido que as fichas de Hanna podem ser relacionadas à *disciplina* descrita por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2004). Para Foucault (2004, p. 118), as *disciplinas* são tecnologias cuja finalidade é a fabricação de *corpos dóceis*. Por meios de mecanismos distintos [...] nascem dispositivos de controle [...]. (Beltrão et al., 2016, p. 84, itálicos dos autores).

[A] ideia da *docilidade* [é] definida nas seguintes palavras: “[...] [é] dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2004, p. 118). (Beltrão et al., 2016, p. 85, itálicos dos autores).

As fichas consultadas por Marius abrangem os elementos multifacetados da vida humana, aproximando-se do conceito de um “curso [...] dividido em áreas: «alimentação, higiene, mobilidade, saúde e segurança, motricidade global e fina, linguagem»” (Tavares, 2014, p. 13). Assim, visa-se moldar o comportamento de Hanna através da supressão da sua espontaneidade, sendo-lhe inculcado um conjunto de ações a serem seguidas no seu quotidiano. Ao abandonarem Berlim, contudo, num ato que sintetiza a recusa de Marius em conformar Hanna a um simples ser com comportamentos e respostas estandardizados, Marius decide descartar estas fichas. Numa reescrita do conto de Hansel e Gretel, Marius produz um rasto ao atirar, uma a uma, as fichas de aprendizagem pela janela do comboio para que possam refazer os seus passos e “voltar para atrás” (Tavares, 2014, p. 173) no caso de se perderem.

A dupla, de facto, refaz o seu trajeto e retorna a Berlim, alguns dias depois, devido à publicação de uma notícia que referencia o acontecimento que levou Marius a fugir. Em fuga na capital alemã, Marius e Hanna caminham incessantemente até se perderem. Ambos continuam até outra rua onde Marius, ao fundo, avista uma manifestação com um vasto número de participantes que avança na sua direção. Envolvidos pela multidão, Marius decide que o melhor será integrar esta marcha e, assim, Marius e Hanna acompanham ansiosamente o ritmo dos manifestantes, observando o contínuo surgimento de novos participantes:

Marius virou discretamente a cabeça para trás e não queria acreditar no que via. Ao fundo da rua, centenas de pessoas, milhares de pessoas avançavam aos gritos, dizendo palavras de ordem, partindo vidros, gritando slogans, e avançando, a um ritmo certo, sem correrem, mas sem qualquer paragem, avançando precisamente na direção de Marius e Hanna. [...]

[A] massa dos manifestantes chegava agora, engolia-os praticamente; os gritos eram ensurdecedores, Marius não percebia nada e apertava com mais força Hanna; juntara-se mais a ela, tentava criar uma defesa mínima contra os embates, involuntários, que começavam a suceder [...]. Sem o mínimo de tempo para pensar, os dois tentaram então acompanhar o ritmo do avanço das pessoas, era o mais seguro, acompanhar, andar ao mesmo ritmo, como se tivessem estado ali, desde o início, no meio daquilo tudo. Alguns mais velhos, poucos; quase todos jovens, rapazes, raparigas. [...] Estavam já na parte da rua onde os cruzamentos recomeçavam e cada cruzamento era como que uma outra porta de entrada: grupos juntavam-se lateralmente a esta enorme massa; ou-

tros pequenos grupos vinham de ruas mais apertadas e juntavam-se também à massa de pessoas [...]. (Tavares, 2014, pp. 192-193).

A cada novo passo, Marius sente a sua inquietude a ser acalmada e substituída por uma “leveza enorme” (Tavares, 2014: 193) que o faz sentir integrado naquele grupo. Após ter acesso a diferentes modelos de resistência, Marius constata o empenho coletivo como um ponto de união, tal como idealiza a família Stamm através da conceção de uma marcha em grande escala. A energia da manifestação extingue o medo de Marius e a sensação de ter de continuar a fugir, facultando-lhe um recomeço que visa a construção de um futuro. O importante será “não parar, em situação alguma, não parar” (Tavares, 2014, p. 194), mas em contraste com o início do romance, em vez de avançar desorientado num mundo marcado pelo não-sentido, Marius caminha em direção à esperança de uma viragem para o melhor. Finalmente, Marius encontra a saída do seu labirinto.

Considerando o começo e o desfecho do romance, a jornada de Marius e de Hanna pode ser interpretada como um capítulo da vida de Marius que implica, especificamente, o seu processo de transformação pessoal. Por sua vez, é certo que Hanna não encontra o seu pai e, provavelmente, nunca será capaz de o encontrar, mas encontra, em Marius, um novo guia e guardião. Esta dupla demonstra como a empatia é uma força que favorece a aproximação, a compreensão e a aprendizagem, sendo responsável por facultar a Marius a oportunidade de progredir enquanto indivíduo numa perspetiva formadora. Desde um homem assolado pelo medo do passado, Marius torna-se num ser com um projeto, incentivado pelo exemplo e pela narração dos resistentes em Berlim: ele renuncia a sua fuga por aceitar o passado e, assim, articula novas perspetivas para a construção de um futuro mais humanizado.

6.3. A Família Stamm: da memória ativa ao impulso da revolução

A caminho de Berlim, num completo acaso, Marius e Hanna cruzam-se com a figura de Fried Stamm, que molda as suas trajetórias iniciáticas: ele é um homem que afixa cartazes nas paredes das ruas. Após uma troca de introduções e de impressões sobre o seu cartaz, Stamm decide acompanhar a dupla até à estação e apanha o mesmo comboio. Durante esta viagem, Fried Stamm explica a Marius o raciocínio por trás dos seus cartazes e revela que estes são apenas um pequeno mecanismo num projeto superior, de grande escala, formulado pela sua família.

Fried Stamm começa por explicar que este é um esforço partilhado pela maioria da sua família – quatro irmãos e uma irmã – que, dispersados por todo o continente europeu, produzem cartazes e afixam-nos pelas ruas. A ideia, continua Fried Stamm, não será colocá-los em todas as ruas, apenas nas secundárias: menos movimentadas, sim, mas menos propícias a tornarem-se locais de competição de esforços publicitários, garantindo que os materiais impressos se degradarão mais lentamente e, por isso, serão vistos por um maior número de transeuntes por um extenso período de tempo. Este cuidado da família Stamm alude-nos, desde já, à linha de pensamento de Byung-Chul Han face ao *storytelling* na modernidade tardia. Como explorámos anteriormente, numa realidade onde se visa, sobretudo, transformar o indivíduo em consumidor, este será condicionado por narrativas efémeras, descartáveis e sem consistência, atuando apenas como agentes desorientadores que provocam a atomização dos indivíduos.

A família Stamm, consciente desta realidade, procura combater os efeitos nefastos desta desorientação ao originar narrativas consistentes baseadas na memória do passado. O propósito desta família, segundo Fried Stamm, é “instalar alguma confusão” (Tavares, 2014, p. 27), pois são indivíduos que vieram ao “mundo para o boicotar.” Este boicote direciona-se à inércia da modernidade tardia, à imobilidade de narrativas que possam realmente veicular sentido. Deste modo, a família Stamm prossegue com um projeto ambicioso que, na sua essência, visa conectar os seres humanos ao reconectá-los, primeiro, ativamente com o passado e com o presente. Não sabemos que frases, que imagens, ou seja, que conteúdos são destacados nos cartazes. No entanto, considerando o diálogo entre Marius e Stamm, podemos assumir que se trata da rememoração de eventos da História e da atualidade que captaram/captam

os momentos da falência moral e ética do Homem:

No fundo – disse Fried – estamos a tentar avisar as pessoas, é essa a nossa função. Trata-se de fazer com que elas não esqueçam, não se imobilizem mentalmente [...]. [...]

Tentamos em parte relembrar o que aconteceu e o que está a acontecer noutro lado; excitar a memória, às vezes também é isso – mostrar o que se está a passar no lado que não vemos. Ver bem ao longe, querido amigo, é uma das grandes qualidades da memória, não se trata só de ver para trás, mas também de ver ao fundo [...]. (Tavares, 2014, pp. 27-28).

A finalidade dos Stamm não permanece na mera preservação da memória, mas na construção progressiva de uma consciência memorial transgeracional com a capacidade de exercer a sua influência no presente. De cartaz a cartaz, estes revolucionários procuram despertar nos seus observadores a reflexão crítica que favorece a ponderação, permitindo estabelecer paralelos entre as tragédias que aconteceram no passado, as tragédias que acontecem no presente e as tragédias que acontecerão no futuro, se o Homem não adotar uma ação que impeça a barbárie. A proposta desta família pode, logo, ser dividida em três etapas fundamentais, englobando o esforço em informar, primeiro, as massas, depois fazer crescer uma consciência que provoca o desassossego, a vontade pela mudança e, por fim, a união das vozes de todos estes indivíduos num só movimento, focado na edificação de uma sociedade melhor:

[T]rata-se em primeiro lugar de um projecto de acumulação: transmitir uma inquietação progressiva, mês a mês crescendo, quase sem se dar por isso. Pela repetição, por não deixar que se instale qualquer tipo de tregua ou suspensão, por, enfim, não desistirmos... provocar uma circulação de mensagens insatisfeitas, de informação indignada, repetir pequenas pancadas para, no fim, demolir, eis em parte a nossa estratégia. [...] [U]m dia, eis o que todos esperamos, as pessoas, vindas das várias partes da Europa, juntar-se-ão todas no mesmo caminho e avançarão [...]. [...]

[S]e aquele cartaz que eu coleí há pouco e que você e a menina viram, se aquele cartaz for visto por seis pessoas como vocês o viram, parando, olhando, digerindo, então, alguma coisa vai acontecer, porque aquilo é um cartaz, um único cartaz; e só nós somos cinco e estamos em todo o lado [...]. [...] [É] uma multidão, é um exército que estamos a formar; e não se trata aqui de pegar em armas, [...] pelo menos para já, queremos que as pessoas tenham boa memória, vejam pormenores, ganhem uma certa raiva que deve ser contida, controlada, concentrada, para mais tarde sair com mais força, mas no momento certo, em sincronia com milhares de outras tensões concen-

tradas durante anos – trata-se de aumentar a raiva individual, mas ao mesmo tempo controlá-la, dizer: ainda não, chegará o momento, mas ainda não. (Tavares, 2014, pp. 28-31).

É ao incentivar o ímpeto da mudança que a família Stamm se aproxima da noção do novo bárbaro apresentada por Byung-Chul Han (2024, p. 27). As atividades dos Stamm simbolizam a rutura com as tendências conformistas da modernidade tardia por rejeitarem a manutenção do *status quo* e, em vez disso, proporem a modificação do mundo. As narrativas com consistência, fundadoras de sentido e de comunidades, são (re)dimensionadas para que o ser humano possa progredir e conceber um mundo diferente onde se suprime o negativo.

O facto de ser Fried Stamm a primeira personagem com quem Marius e Hanna se deparam no caminho até Berlim não nos parece ser um acaso em termos narrativos, pois Stamm faculta à dupla um modelo transformador de comportamento a seguir para evitar o esquecimento. É, também, Fried Stamm quem reencaminha Marius ao hotel de Moebius e de Raffaella, o espaço que desencadeia percursos de aprendizagem que mudarão Marius. Da mesma forma que os cartazes incitam aqueles que estão dispostos a visualizá-los e a interiorizá-los, Fried indica a Marius um caminho em direção à reflexão e ao crescimento individual.

Em Berlim, Marius vislumbra em certos momentos, em certas ruas, os cartazes da família Stamm, mas observa ainda em todos os resistentes a energia transcendental desta família. Cada um destes sobreviventes alberga em si um Stamm, um espírito revolucionário e inédito que, embora atue em menor escala, num nível interpessoal, visa resistir, preservar a memória e evitar o esquecimento e o (res)surgimento da catástrofe. Podemos considerar que Fried Stamm faculta a Marius o enquadramento teórico de como “excitar a memória” (Tavares, 2014, p. 28), enquanto Moebius, Vitrius e Terezin proporcionam os exemplos práticos de uma conduta baseada na resistência.

6.4. O Judeu Moebius: do hotel-reflexo da barbárie à memória do corpo

Alcançando Berlim, Marius e Hanna dirigem-se ao hotel recomendado por Fried Stamm, um estabelecimento afastado das ruas principais que não aparenta possuir nome. Será neste espaço, revelador de novas aprendizagens facultadas pelos donos, onde a dupla se hospedará durante a sua estadia em Berlim.

Ao chegarem ao hotel, é Rafaella, rececionista e coproprietária, que recebe a dupla e efetua o seu registo de entrada. Após receber a chave do quarto facultada por Rafaella, Marius observa a primeira peculiaridade do estabelecimento e é surpreendido pela insólita nomenclatura dos quartos escolhida pelos donos. Ao contrário do previsto, os quartos não são representados com recurso a um sistema numérico ou alfabético, mas com base nos nomes dos campos de concentração e de extermínio planificados pelo regime nacional-socialista. A sensação de curiosidade e de estranheza provocada pela perceção do facto de que o seu quarto tem como nome Auschwitz obriga Marius a questionar Rafaella sobre esta decisão. A sua resposta, centrada na afirmação da sua herança judaica, alude-nos, por um lado, ao facto de Rafaella e de Moebius deterem “*o poder, a legitimidade ou a autoridade*” (Eiras, 2016, p. 381, itálicos do autor) para o fazerem, mas, por outro lado, ao facto de que “*devem*” e “*que precisam de*” o fazer, pois são personagens que desempenham um projeto de rememoração e de recusa do esquecimento do passado:

Olhei de novo para a placa de madeira. Não havia qualquer dúvida. O que estava escrito na placa de madeira era AUSCHWITZ.

— Este é o nome do quarto?

— Sim – respondeu ela.

— Não tem outro quarto?

— Temos outro vago. E com duas camas. Mas se é a questão do nome não adianta muito.

E afastou-se para eu poder ver atrás dela o mapa dos quartos. Todos tinham o nome de um campo de concentração: TREBLINKA, DACHAU, MAUTHAUSEN-GUSEN. [...]

— Porque fazem isso?

— Porque podemos – respondeu a senhora, secamente. – Somos judeus. (Tavares, 2014, p. 44).

Mais uma vez, é Hanna quem gera a empatia que provoca uma aproximação entre a dupla e os donos do hotel. Em apenas alguns dias, Hanna “fora [...] como que adoptada pelo hotel” (Tavares, 2014, p. 75), de modo que Rafaella e Moebius partilham com Marius a responsabilidade de tomar conta da adolescente. É enquanto Hanna está com Rafaella que Marius e Moebius desenvolvem uma relação de confiança que instaura um diálogo elucidativo sobre a disposição do hotel. No escritório de Moebius, o homem retira de uma gaveta um mapa do continente europeu onde estão assinalados todos os campos do regime nacional-socialista, solicitando Marius a comparar o posicionamento destes no mapa com a planta do hotel afixada na parede. Neste momento, Marius compreende que o estabelecimento é uma réplica em miniatura da localização geográfica dos diversos campos com o fim simbólico de manter viva a memória traumática:

A planta do hotel era, mais milímetro, menos milímetro, uma cópia da estrutura geométrica formada pelos pontos que no mapa assinalavam os Campos. E exactamente na mesma posição relativa de cada Campo estava o quarto com o mesmo nome. Percebi finalmente a organização dos quartos. Não havia qualquer referência à ordem alfabética, nem qualquer relação com o tamanho ou com o número de camas no seu interior – a relação era uma relação geográfica: o quarto de nome Arbeitsdorf estava entre Bergen-Belsen e Ravensbrück, um pouco metido para dentro, tal como se podia ver no mapa dos Campos. O hotel era reduzido, é certo, minúsculo, uma miniatura, mas era, em termos proporcionais, a cópia exacta da geografia dos campos de concentração. (Tavares, 2014, p. 77).

De facto, todo o hotel é construído de modo a espelhar o Holocausto, desde a sua faceta física até à sua atmosfera sombria. Por um lado, a desorientação que marca a experiência de deambular por este espaço, que causa o extravio de Marius e Hanna, reflete metaforicamente o próprio não-sentido da *Shoah*. Por outro lado, este é um local que, segundo Lilian Jacoto (2020, pp. 15-16), é revestido pela hostilidade e pelo ressentimento, aspetos que apontam para um “passado não digerível” (Jacoto, 2020, p. 16) e para uma “ferida aberta” causada pelo trauma. Podemos salientar a política adotada por Rafaella e por Moebius que se afasta da noção de boa hospitalidade, presente nos momentos de refeição marcados pela avareza. A prática de disponibilizar alimentos numa porção escassa e de reabastecê-los em intervalos prolongados e irregulares transmite a intenção dos hospedeiros em “revidar simbolicamente a fome e a indignação a que o seu povo foi submetido num passado inconcluso” (Jacoto, 2020,

p. 15).

Retornando ao diálogo entre os dois homens, Marius toma conhecimento da revelação do hospedeiro face à organização dos campos. Segundo Moebius, caso uma linha seja traçada entre todos os pontos do mapa que identificam um campo, esta linha materializará uma forma geométrica peculiar, dificilmente reconhecível no real, mas que ao ser denominada por Moebius e por Rafaella ganha uma dimensão simbólica, pois nomeia um mundo marcado pela história macabra do Holocausto:

— Veja – disse-me Moebius, enquanto num papel vegetal que colocara por cima do mapa assinalava os pontos onde estava cada Campo –, se unirmos com uma linha cada um destes pontos, onde se encontrava um Campo, obteremos uma forma geométrica.

E ele, com um traço não rigoroso, por vezes até tremido (era visível, apesar de tudo, embora ele o tentasse disfarçar, uma certa emoção), uniu os vários pontos.

— Vê – disse ele, levantando a cabeça e fixando-me –, obtemos uma forma geométrica. Sabe que esta forma geométrica tem um nome? Não tinha, mas nós demos-lhe um nome, esta forma precisava. Como era possível não dar nome a isto? Não é um quadrado, nem uma circunferência, enfim, não é nenhuma forma geométrica reconhecível, mas isso não é razão para ficarmos mudos, não lhe parece? Pois bem, eu e a minha mulher demos um nome a esta forma geométrica negra, deixe-me classificá-la assim. E era o nome que daríamos ao hotel, se lhe tivéssemos posto um nome. Sabe qual é o nome desta forma geométrica? Quer mesmo saber? (Tavares, 2014, pp. 77-78).

A dupla interrogação final colocada a Marius por Moebius em referência ao nome desta “forma geométrica negra” (Tavares, 2014, p. 78) alude-nos ao facto de que “saber esse nome não confere legitimidade nem autoridade, apenas horror” (Eiras, 2016, p. 381). A não-revelação deste nome ao leitor implica a dificuldade em compreender os mecanismos que constituem o Holocausto, assim como a “tarefa impossível [de] representar ou [de] falar exemplarmente” (Rommel, 2020, p. 7) acerca deste. A forma geométrica pode, portanto, ser interpretada como uma figura simbólica do “horror e da barbárie dos campos,” mas também como uma metáfora do empreendimento do casal em construir sentido face ao não-sentido da catástrofe. Rafaella e Moebius construíram um espaço que os faz viver, fisicamente e psicologicamente, rodeados pelo passado e pelo trauma vinculado a este. A estratégia de preservação de memória que surge do planeamento do hotel visa, na sua essência, renunciar ao silêncio, permitindo a imortalização das inúmeras vítimas ao permitir que as vozes destas ecoem

pelos corredores que conectam os diferentes quartos (campos). Martins sintetiza a visão do casal da seguinte forma:

A estratégia do casal consiste em contornar o trauma e o silêncio para assumir o peso do passado dilacerado, segundo a alegoria do hotel que revê o curso da História na perspectiva da ressignificação, implicando habitar a catástrofe [da] *Shoah* com coragem, assumir ser actor da História e anular a vacuidade de ser figurante. O exemplo de Rafaella e Moebius reata o laço com as vítimas [da] [*Shoah*], fundamentada no dever de memória, entendido como culto aos mortos, dever de lembrança e de homenagem. Trata-se da memória moral que cria justiça em relação aos supliciados, instaurando a ligação entre o passado e o presente: o passado transforma-se em princípio de acção para o presente. (Martins, 2016, p. 25).

Alguns dias após esta primeira experiência pedagógica, Moebius convida Marius a retornar ao seu escritório, determinado a revelar-lhe outro gesto simbólico. Ao entrarem nesta divisão, Moebius retira a sua camisola e mostra-lhe, nas suas costas, um grande número de “gatafunhos” (Tavares, 2014, p. 112) de tinta que, para Marius, aproximam o corpo de Moebius à noção de “um muro vandalizado.” Marius, que observa esta imagem com enorme curiosidade e atenção, começa a decifrar estas marcas até identificar que nas costas de Moebius constam, de facto, palavras e não simples tracejados imperceptíveis. As palavras, embora redigidas em diversos alfabetos e em dezenas de línguas, dizem respeito a uma palavra exata, escrita no singular: a palavra Judeu. Analisadas na totalidade, a disposição destas palavras sugere a constituição propositada de um mapa mundial, onde cada palavra está associada a um país, como raciocina Marius:

Enfim, estava – lembro-me de pensar – perante um dicionário em todas as línguas do mundo, mas dicionário de um único vocábulo. Dicionário que era ainda, simultaneamente, um mapa anatómico e geográfico. É que, de facto, a obsessão pela localização e orientação dos diferentes pontos era ostensiva, mostrando que, anos antes de o casal ter feito o hotel, a fixação cartográfica já existia. Observando atentamente as costas pude então reparar que poderíamos acompanhar a localização dos diferentes países no mapa, fazendo ali, na pele de Moebius, exactamente o mesmo trajecto da visão, tendo o nome de cada país sido ocupado pela palavra *judeu* escrita na língua falada nesse ponto do mundo. (Tavares, 2014, p. 115, itálicos do autor).

Moebius explica que a decisão por trás destas tatuagens surge de uma impactante experiência pessoal que poderia ter resultado na sua própria morte. Ocorrido há mais de quinze anos, quando Moebius já era casado com Rafaella, mas o casal não havia ainda projetado a construção do seu hotel, doze indivíduos da comunidade judaica local foram assassinados e encontrados (com a exceção da quinta vítima) com números cravados nas costas, indicando a ordem das vítimas. Perante este *Zeitgeist* de barbárie e de notório antissemitismo, normalizou-se a convivência diária com o medo, o terror e a perseguição até se incitar, nas vítimas, um certo pudor sobre a sua própria identidade e uma sensação de urgência em omiti-la do olhar público. Moebius, porém, ousou refutar, de uma forma ostensiva, esta realidade disfórica. Sem se deixar intimidar pelos homicídios que vitimizaram um amigo próximo, sugerindo a hipótese de se ter tornado na próxima vítima deste assassino em série, Moebius sublinha abertamente a sua identidade e as suas raízes, imortalizando-as na sua própria pele:

Mas tinha sido essa, então, a origem do que eu agora observava com pormenor. A princípio começara por uma espécie de orgulho *de raça*, como o próprio Moebius disse. Nas semanas em que muitos tentavam ao máximo disfarçar a sua origem judia, Moebius, pelo contrário, exibia-a em todos os momentos e sítios possíveis, e foi ele próprio que, por esses dias, pediu à mulher que lhe tatuasse pela primeira vez a palavra JUDEU. A esta primeira inscrição seguiram-se, quase naturalmente, disse Moebius, as outras. A pouco e pouco as suas costas foram sendo preenchidas por aquela palavra, em todas as línguas. (Tavares, 2014, p. 114, itálicos do autor).

Apesar de ironicamente contrariar a cosmovisão judaica que declara inaceitável a prática de alterar o próprio corpo com marcas intencionais, o ato de Moebius em tatuar o seu corpo transcende qualquer limitação religiosa. Para Moebius, a afirmação da sua identidade é um esforço de resistência fundamental que lhe permite suportar o peso das memórias pessoais e coletivas que carrega em si, como “um escudo que o protegeia” (Tavares, 2014, p. 115). As tatuagens de Moebius surgem como a antítese da prática de tatuar os novos prisioneiros dos campos a fim de os reduzir a simples números, visto que destacam a sua identidade e a sua resolução de a manter viva e explícita. A simbologia das tatuagens transforma Moebius num “homem-memória” (Beltrão et al., 2016, p. 88) que representa no seu corpo uma narrativa, uma mensagem e, até mesmo, um arquivo do seu povo que eterniza uma consciência do sofrimento, do anseio pelo fim da perseguição e do ódio. Moebius preserva a oportunidade das vítimas em continuar a exercer, mesmo com a passagem do tempo, a sua influência no pre-

sente num projeto de construção do sentido e da rememoração.

As interações com Moebius constituem um capítulo essencial na jornada pessoal de Marius, visto que é a lúcida narração de Moebius que lhe transmite lições marcantes face ao fardo de transportar o passado no presente. A lição de Moebius consiste em demonstrar a Marius que, apesar de o indivíduo carregar o peso do passado do Holocausto, é possível recorrer à memória da tragédia como uma fonte de aprendizagem. Caso Marius ultrapasse o instinto de querer fugir do seu passado enigmático e, em vez disso, olhe para o passado sob uma perspectiva de aprendizagem, também ele poderá encetar um projeto de construção de sentido.

6.5. Vitrius: o Dom Quixote do arquivo

Já em Berlim, a procura pelo pai de Hanna conduz a dupla até Vitrius, o especialista em antiguidades que gere um estabelecimento com o nome Antiguidades Vitrius. A incapacidade do antiquário em prestar novas pistas capazes de orientar a dupla até ao pai da adolescente é contrabalançada por um novo momento de aprendizagem, fundamentado na capacidade do indivíduo em resistir à calamidade que ocorre no presente.

Na oficina de Vitrius, já numa segunda visita, este explica a Marius como dá continuidade ao exercício de uma atividade ancestral. Segundo o antiquário, fora o seu bisavô, há pelo menos um século, a iniciar este projeto que se tornou numa tradição familiar, num legado a ser herdado, continuado e, por fim, transmitido a um descendente. Presente num conjunto de *dossiers*, Marius percorre o primeiro volume deste arquivo, mas é surpreendido pelo seu conteúdo: uma sequência de “números, números, números, números” (Tavares, 2014, p. 83) que tem início no número dois e obedece a uma adição ininterrupta de dois valores a cada novo registo. Para além destes dígitos, é apenas possível constatar, em certas páginas, uma referência cronológica nas margens, indicando a data em que cada intervalo de números fora introduzido. Trata-se, sobretudo, de dar continuidade a esta tradição, a um ritmo que cabe a cada herdeiro estabelecer:

Esse é o primeiro volume, explicou depois, a parte final já foi escrita pelo meu avô. Aliás, diga-se que quem começou isto, o meu bisavô, foi o que menos fez. De longe o mais preguiçoso, murmurou, rindo-se. [...]

Explicou depois que ele próprio estava longe de fazer o seu trabalho todos os dias; nalguns dias não conseguia, noutros esquecia-se, noutros simplesmente não tinha vontade, no entanto, mais tarde ou mais cedo, voltava a pegar naquilo – é como um colar de família, veja a questão assim, que se vai construindo, geração após geração, e que agora atingiu já uma dimensão considerável. [...]

— Umas vezes faço muito – continuou Vitrius –, outros dias pouco, depende. Mas é raro deixar um dia em branco... (Tavares, 2014, pp. 84 e 86).

Porém, as palavras de Vitrius expressam como há um enorme peso pessoal e emocional vinculado a todo este processo, transcendendo a perspectiva de “um passatempo” (Tavares, 2014, p. 84) para lhe conferir a ideia de uma prática redentora e construtora de sentido. Ao

dar continuidade a esta atividade, Vitrius encontra a possibilidade de se reconectar com os seus antepassados num exercício de sublimação do seu legado familiar, pois como afirma Friedrich Nietzsche (1985, p. 128 in Martins, 2016, p. 24): “Todo o bom é herança: o que não é herdado é imperfeito.” O antiquário religa o passado ao presente num ato de homenagem aos seus familiares, recusando o abandono deste projeto para que possa garantir a preservação da memória e do entusiasmo manifestado pelos contribuidores anteriores. Para Vitrius, dar como terminado tal esforço “seria um egoísmo” (Tavares, 2014, p. 85), pois consistiria na anulação de mais de um século de trabalho. Além disso, o ato de preservar este arquivo transforma-se numa missão ética e num exercício de devoção, fundamentado num “trabalho religioso” (Tavares, 2014, p. 89) que alicerça a sua existência. Vitrius apercebera-se de que observar os números deixados pelos seus antepassados e marcar os seus próprios números permitem-lhe criar um distanciamento com o presente:

Trata-se [...] de sair do século, e de sair de uma forma bem concreta, sair com método; não se trata de uma fuga, desajeitada, em que, com a agitação, se deixam cair coisas pelo caminho, algumas delas fundamentais. Não é uma fuga, é sair do século, calmamente, com elegância, sem sofreguidão, abrindo uma porta e fechando-a, depois, quase sem ruído. (Tavares, 2014, p. 89).

A saída do século, como sublinha Vitrius, não constitui uma tentativa de fuga, mas uma tática de resistência que resulta num período de serenidade indiferente aos momentos de adversidade. É em função da atenção colocada pelo bisavô de Vitrius em garantir que em toda a sequência não conste um único número equivocados, “para que uma qualquer falha humana não fizesse descarrilar aquele comboio [...] físico e mental” (Tavares, 2014, p. 88), que se tornou possível esta saída temporária. O grau de concentração solicitado pelo bisavô de Vitrius implica, essencialmente, uma completa rutura com as demais facetas da existência humana e com qualquer pensamento alheio que não diga respeito a este processo. Por outras palavras, o ato de contribuir para este arquivo significa desconectar-se do mundo numa prática que oferece um refúgio ao indivíduo face ao negrume da sua realidade. Podemos constatar que os antepassados de Vitrius encontraram nos números um fundamento de (re)pensar a História, transformando esta prática numa estratégia de resistência reiterada ao longo das décadas que possibilita ao indivíduo “superar as barbáries do século” (Rommel, 2020, p. 6):

— Quer ver? – perguntou-me. – Veja aqui de lado a data. Um pouco atrás – e voltou uma página atrás – 27 de Junho de 1914. Agora aqui – cá está – 28 de Junho de 1914, data em que o arquiduque Franz Ferdinand foi morto. Eis o que está aqui:

456311233456678, 456311233456680, 456311233456682, 456311233456684, 456311233456686

— Outra data. Diga-me?... Por exemplo, a invasão da Polónia pelos Nazis, 1 de Setembro de 1939. Data importante, não? Vamos encontrá-la.

Ali estava, noutro dossier. De lado, a data – 1 de Setembro de 1939. Depois, os números:

634479003466827322219764, 634479003466827322219766,
634479003466827322219768, 634479003466827322219770,
634479003466827322219772

— A noite dos cristais, as sinagogas incendiadas. 9 de Novembro de 1938. Quer ver?

De novo encontrou, mostrou a data, de lado, e depois os números:

273554790537665321076, 273554790537665321078...

— Vê, meu caro? Tudo em ordem. Não se trata de fugir, de não querer saber. Trata-se de manter uma direcção. Uma direcção individual. E só por isso resistimos. E por isso estou aqui. E já lhe mostrei que, no mesmo dia em que o meu avô morreu, o meu pai retomou a série. Não se trata de indiferença ou de falta de ligação com o exterior – trata-se simplesmente de continuar, apenas continuar. (Tavares, 2014, pp. 89-90).

É a visão do antiquário face ao seu exercício familiar que atribui uma nova interpretação ao jogo intertextual que ocorre quando Marius apelida Vitrius de Dom Quixote. Marius assume, como Sancho Pança, uma perspetiva enraizada na seriedade e no pragmatismo, comentando mentalmente como Vitrius é “absolutamente louco” (Tavares, 2014, p. 86) por atribuir uma consideração tão elevada a uma atividade que Marius julga se aproximar do absurdo. Por sua vez, Vitrius é o Dom Quixote do arquivo que celebra e enfatiza uma visão idílica deste legado. Ao sondar os números dos *dossiers*, Vitrius correlaciona os registos numéricos com datas históricas, rememorando o trabalho dos seus familiares como um esforço de iluminação dos momentos da catástrofe. Constatar, por exemplo, como fora dada continuidade àquela sucessão de números durante os ataques antisemitas na *Kristallnacht* permite a Vitrius contornar este Horror, recordando não apenas a negatividade, mas celebrando a ação preservadora da sua família.

Apesar de Marius expressar mentalmente um certo ceticismo face à explicação da atividade herdada por Vitrius, este diálogo mostra-lhe um caminho para que enfrente um presente tumultuoso e avance para um futuro melhor. Se tal como Vitrius for capaz de encontrar um motivo para continuar, Marius poderá encontrar um refúgio que lhe permitirá resistir à calamidade do seu próprio labirinto até encontrar a saída, ou seja, o sentido que procura.

6.6. O Velho Terezin: o legado do contador de histórias

Assolado por uma crescente sensação de medo, Marius decide que chegara a altura de a dupla partir de Berlim. Ao saírem do hotel, Marius e Hanna deparam-se com o velho Terezin, um outro hóspede, que os acompanha até à estação de comboios. Terezin inicia um diálogo marcante que se debruça sobre o papel da narração na construção do sentido, explicando como as narrativas apoiam o indivíduo a superar o trauma causado por experiências-limite e permitem mitigar o peso da morte.

Apesar de apenas se terem conhecido neste momento, Rafaella havia mencionado a Marius o velho Terezin, explicando que este fora um dos seus primeiros hóspedes. Nessa primeira estadia, Terezin havia insistido em ficar com o quarto correspondente ao campo de Terezin, acabando por alugá-lo de forma permanente. A fixação por este espaço sugere um profundo vínculo pessoal e emocional suscitado por experiências passadas, noção que é fundamentada pelos factos biográficos do velho Terezin que nos são facultados. Este é um homem judaico de idade avançada (pelo menos setenta anos de existência) que, como revela o próprio a Marius, passou por um período de enclausuramento. Embora Terezin não se debruce em detalhe sobre o seu aprisionamento, tudo aponta para o facto de ter sido vítima da perseguição nazi, por isso a decisão de permanecer num quarto que simboliza o campo em que foi prisioneiro e a aceitação do apelido ‘velho Terezin.’ A estratégia de resistência de Terezin assenta num “[treino] disciplinado da memória” (Beltrão et al., 2016, p. 92), que visa incorporar, no seu quotidiano, recordações do seu passado traumático. Trata-se de conectar o passado com o presente num ato que impossibilita o esquecimento da tragédia, visto que declarar o seu nome será invocar, ao mesmo tempo, a memória do que aconteceu neste campo. “O *Terezin* é dele” (Tavares, 2014, p. 105, itálicos do autor), anuncia Rafaella, porque também ele pertence a Terezin: ele é o produto deste campo, ele é o indivíduo que nasceu daquela experiência dilacerante e torturante.

Sob a perspetiva de que o velho Terezin fora uma das vítimas do regime nacional-socialista, podemos melhor captar o peso pessoal associado às palavras que transmite a Marius. A caminho da estação, Terezin começa por abordar a relação entre o peso material transportado e o ato de fugir, explicando como um povo ou um indivíduo que deseje fugir deve estar atento a tudo aquilo que carrega consigo. Segundo o próprio, os seus bens não podem exceder

“mais de metade” (Tavares, 2014, p. 138) do seu peso corporal, pois, assim, garante que não será prejudicado numa situação que implique a sua fuga. Este tópico de conversa alude-nos à perseguição do seu povo enquanto um ato reiterado ao longo da História, mas também a como Terezin integrou esta trágica maldição, por isso a sua especial atenção caso o mesmo se repita.

Ao identificar que existe este instinto de fuga em Marius, o velho Terezin solicita à dupla que o acompanhe, realizando um curto desvio até “um dos antigos arquivos da cidade” (Tavares, 2014, p. 142). Apesar de ser agora um espaço maioritariamente arruinado e abandonado, Terezin explica que, quando era jovem, “durante um ano frequentou aquele arquivo com grande regularidade” (Tavares, 2014, p. 145), de modo a investigar a sua árvore genealógica. Podemos interpretar esta busca pela autodescoberta como uma resposta aos esforços nazis de anulação da existência do povo judaico e da tentativa de eliminação dos seus registos arquivísticos. Enquanto um grupo visou a erradicação coletiva, Terezin, num ato de resistência e de insurreição, procurou preservar na sua memória os nomes dos seus familiares, garantido que estes não seriam condenados ao esquecimento, pelo menos, durante o curso da sua vida.

No arquivo, o velho Terezin direciona a atenção de Marius a uma das paredes, que resistiu parcialmente à deterioração daquele espaço, onde está presente uma pauta musical. De acordo com Terezin, a pauta que havia lá sido inscrita há mais de meio século fora um companheiro durante o seu encarceramento²³. O velho Terezin, no decorrer deste período, assobiou com grande frequência esta música num ato que pode ser interpretado como uma tentativa de não perder a esperança e de se conectar com o poder transformador da linguagem musical numa perspetiva de resiliência. Assobiar aquela melodia seria recordar o arquivo, o local onde a encontrou e o local onde analisou a sua genealogia. Caso Terezin tivesse desistido de tentar resistir àquela experiência traumática e tivesse aceitado a sua morte, o regime teria garantido a anulação da sua existência e da existência dos seus antepassados. Terezin conclui: “É de uma grande utilidade, a música” (Tavares, 2014, p. 145), pois reproduzir aquela pauta musical significa relembrar a sua família e as suas origens, elementos imortalizados na sua memória que lá persistirão enquanto Terezin sobreviver.

Ao saírem do arquivo, torna-se evidente que a razão para Terezin levar Marius até es-

²³ Atendendo ao facto de que o campo de concentração de Terezin era sobretudo destinado aos artistas, o seu conhecimento musical (como revela a Marius, consegue ler proficientemente aquela pauta) reforça a noção de que fora realmente prisioneiro neste espaço.

tas ruínas implica o significado de um arquivo negligenciado e desprovido de registos. A imagem deste local veicula a sugestão de que fora o alvo de um esforço humano intencional de destruição, de anulação e de supressão (aludindo ao regime nacional-socialista como responsável por este ato), especialmente quando considerada a próxima temática abordada pelo velho Terezin. De acordo com Terezin, o povo judaico tornara-se cada vez mais consciente do facto da História poder ser facilmente manipulada pelo Homem. Perante esta possibilidade, Terezin ressalta a importância da memória do indivíduo, capacidade que melhor preserva o passado, em vez de depender dos registos físicos como documentos em papel e fotografias:

O velho Terezin contou então que eles, os judeus, não confiavam em documentos, em papéis, em fotografias, em suma, em nenhum registo concreto, material, palpável.

— Viu aquele arquivo?

E como não confiavam no que se poderá chamar de matéria – por mais moderna que fosse a técnica e a segurança que transmitisse a sua conservação, e as sucessivas promessas de imortalidade – haviam regressado, de certa maneira, ao passado, e decidido conservar na memória humana o que teria mesmo de ser defendido, o que nunca deveria ser engolido por qualquer vandalismo – ou dos homens ou dos elementos naturais. [...]

Não se trata de não acreditar nas novas formas de arquivo; estamos atentos a tudo o que está acontecer, não queremos voltar atrás, ao tempo em que não havia escrita e os negócios tinham testemunhas que testemunhavam apenas pela memória; não é a esses tempos que queremos regressar – trata-se, simplesmente, de acreditar mais na nossa memória do que nos diferentes materiais que inventámos para a conservar fora do corpo; trata-se de confiar mais no cérebro, apenas; qualquer pessoa lúcida já percebeu que, apesar de tudo, é mais fácil eliminar os arquivos materiais de um determinado grupo humano do que a totalidade dos seus elementos. (Tavares, 2014, pp. 155 e 159).

De modo a salvaguardar a História, foram seleccionados “sete homens, sete judeus” (Tavares, 2014, p. 156), conhecidos apenas por alguns indivíduos e espalhados pelo mundo, responsáveis por memorizar todos os eventos do século XX. Em causa está a invenção de uma narrativa maioritariamente invariável, fundamentada em factos históricos e isenta de juízos de valor, que deve ser memorizada integralmente por cada um destes “homens-memórias” (Tavares, 2014, p. 156). Eles produzem uma narrativa que inclui, sem uma única omissão, todos os eventos essenciais à História dos Judeus neste século, como o exercício político do regime nacional-socialista, as plantas dos campos de concentração e de extermínio, as vítimas do Holocausto e os relatos escritos dos sobreviventes:

Como é evidente, o que memorizaram tem a ver, directa ou indirectamente, com a nossa história particular, a dos Judeus. De alguns anos do século XX – pouco relevantes para a nossa história – eles memorizaram apenas uma ou outra data, enquanto de outros anos memorizaram dados que demoram horas a serem ditos. Memorizaram, como deve calcular, todos os dados, até ao mais pequeno pormenor, sobre o que aconteceu nos Campos de Concentração. Os sete «Séculos XX» memorizaram a planta dos Campos – são capazes de os desenhar em qualquer altura; memorizaram a localização e as medidas das celas, memorizaram o número de mortos por cidade, por ano e mês, memorizaram os nomes das famílias que desapareceram nesses anos, memorizaram o que alguns sobreviventes relataram por escrito e memorizaram pormenores sórdidos, que escuso de lhe descrever. Têm todo o século XX na cabeça. (Tavares, 2014, p. 156).

Deu-se a origem, como intitula o velho Terezin, de um “novo texto sagrado” (Tavares, 2014, p. 158) com a capacidade de combater o diagnóstico de Walter Benjamin acerca da deterioração da narração. Diante da perda da experiência comunicável e da sabedoria, esta narrativa redireciona o indivíduo ao passado sob uma perspectiva de homenagem, de (re)memoração e de aprendizagem. Narrar o passado é refutar o seu esquecimento e é tornar evidente a sua influência no presente, mas é também aprender a partir dos momentos de negatividade. Afinal, para impedir a repetição da catástrofe é preciso primeiro compreender como é que esta se materializou, que conjunto de ações levou ao seu desencadeamento. E se a catástrofe for narrada serão mencionadas as vítimas, portanto passar o testemunho será anular o peso da morte: o indivíduo parte, mas ficará imortalizado devido à transmissão sucessiva da narrativa. De facto, a cada um dos sete Séculos XX é atribuído a responsabilidade de escolher, consoante o seu critério, sete homens da próxima geração a quem devem transmitir esta narrativa para que, no futuro, repitam esta transmissão:

Cada um dos sete «Séculos XX» tem ainda a responsabilidade de durante a sua vida escolher sete homens a quem passará oralmente toda a informação. Cada um desses novos sete Séculos XX passará a outros sete. E será assim, sempre, até ao fim. De quê, não sei. Existirão falhas de transmissão, mortes prematuras que impedirão este multiplicar por sete em cada geração, mas com todos os imprevistos e todas as falhas teremos a certeza de que, se todas as fotografias e imagens desaparecerem, se todos os documentos forem destruídos por uma calamidade qualquer ou por vontade de alguém, teremos a certeza, dizia-lhe, que, de vários pontos do mundo, nas praças, nas rádios, nos sítios de maior visibilidade, aparecerão judeus a contar a mesma história, a relembrar os factos, os dados – e sem falhas, todos com o mesmo discurso, exacta-

mente com as mesmas palavras, quer estejam a falar na Ásia ou na Europa. (Tavares, 2014, pp. 158-159).

O velho Terezin, em semelhança a Moebius, veicula a Marius a capacidade do ser humano em reinterpretar o não-sentido do passado para o transformar no presente. Diante do trauma provocado por experiências-limite, Terezin assimila o seu renascer como um indivíduo pós-Holocausto, estabelecendo a missão de manter viva a memória do passado. Embora o velho Terezin encarne em menor escala o espírito dos Séculos XX, ele também transmite à outra geração uma porção da sua história individual e da história do seu povo.

Em contraste com *Jerusalém, Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* transmite um tom mais promissor. Embora a narrativa incorpore certos elementos distópicos, o texto transmite a mensagem de que é possível passar testemunho de geração em geração numa dinâmica de resistência. É possível aprender com a catástrofe, propondo a melhoria da sociedade. Neste sentido, o romance pinta um conjunto de resistentes, que, apesar do seu passado dilacerador, são capazes de construir uma comunidade alternativa, baseada na união, na empatia e no legado da narrativa como possibilidades de redenção.

Por fim, se considerarmos as capas da edição portuguesa (cf. Figura 3) e da brasileira (cf. Figura 4) deste romance, podemos construir ligações com as temáticas exploradas. A primeira capa alude à noção da Pós-Memória, surgindo como uma representação visual que metaforiza como todo o indivíduo, apesar de estar integrado numa geração posterior ao Holocausto, interage com a memória da catástrofe, porque recebeu o testemunho através de diferentes fontes. A imagem encena um parque público destruído de uma cidade, marcado pelo domínio da cor cinzenta que remete para as duas ruínas do pós-guerra: os escombros físicos e a ruína psicológica que invade o Homem. A criança com um sombreado vermelho pode ainda sugerir o espírito revolucionário do ser humano que domina o desenlace do romance. Como um paratexto simbólico, esta capa mostra um caminho, anunciando o tema da viagem transformadora que empreenderam Hanna e Marius. Por sua vez, a segunda capa retoma a representação dos escombros, recorrendo também à coloração cinza que intensifica a presença dos destroços urbanos. A figuração de um cruzamento e o uso da cor verde das ruas e dos indivíduos surge como uma alusão à manifestação e à esperança. Refere-se aos diferentes trajetos, anunciando os deslocamentos de Hanna e de Marius na Berlim pós-guerra e a marcha coletiva final.

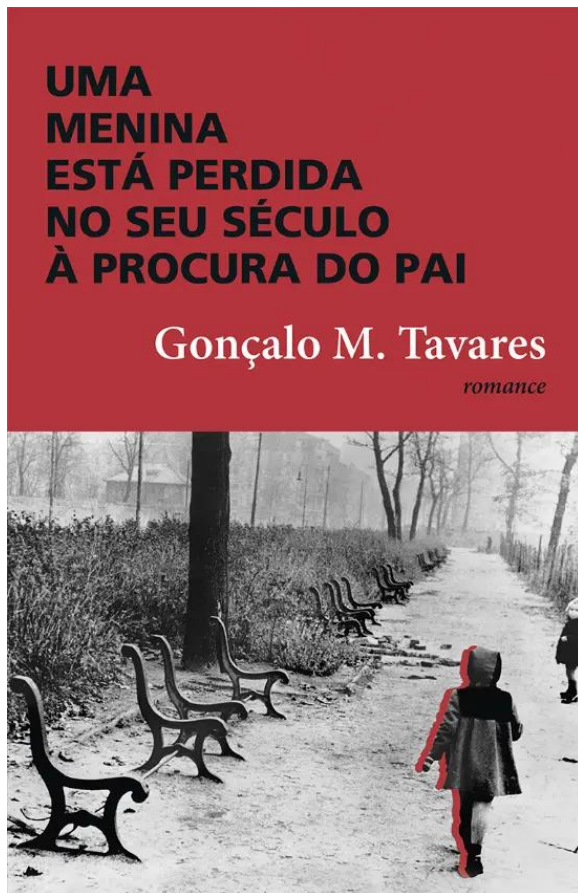


Figura 3 – *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* (2014)



Figura 4 – *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* (2015)

Considerações Finais: da via da negatividade à via da resistência

Concluída a análise aos romances de Gonçalo M. Tavares em estudo, poderemos examinar os textos desde uma perspectiva relacional, estabelecendo um diálogo capaz de ilustrar como estas escritas se co-iluminam, apesar das suas tonalidades marcadamente distintas.

Começemos pelo primeiro romance investigado: *Jerusalém*. Esta é uma obra literária que se constrói através de pequenos capítulos que capturam episódios específicos da vida das personagens numa montagem quase cinematográfica. Os trajetos de Mylia Busbeck, de Hinnerk Obst, de Theodor Busbeck e de Gomperz Rulrich ilustram como a condição humana é condenada à sua contínua degradação numa sociedade decadente, privada de valores humanos, éticos, morais e sociais sob o signo do niilismo. Este mundo romanesco de Gonçalo M. Tavares espelha a desumanização na contemporaneidade, lançando alguma luz sobre o processo de corrupção do Homem que o leva a albergar o Mal. Os indivíduos desta sociedade ficcional assumem-se como pequenos mecanismos num motor do Mal e do Horror que visa a permanência da desumanização, a anulação do ser mais fraco numa prática totalitarista e o domínio da violência e da barbárie desencadeadas pelas personagens detentoras do poder. Tanto a vítima como o carrasco são maculados pelo Mal, sendo confinados a uma existência distópica, assente na marginalização e na alienação social, marcada pela morte do pensamento humanista e empático.

Assim, podemos conceber *Jerusalém* como um projeto literário que se insere na tradição da literatura distópica apresentada por Gregory Claeys. Considerando que a distopia procura, sobretudo, retratar uma sociedade repressiva onde uma maioria da população é alvo de subjugação do Homem, *Jerusalém* representa uma sociedade sombria onde o indivíduo que ousa distanciar-se da marca do normalizado e do racional é perseguido e alienado, provocando como consequência a perda de identidade. As trajetórias das personagens podem, portanto, ser consideradas como duas faces de uma moeda, mostrando a perspectiva daquele que é atormentado e daquele que atormenta num círculo vicioso do Horror que aponta para o eterno retorno da barbárie.

Tavares constrói identidades fragmentadas a partir de um texto que indaga sobre os estilhaços das personagens de Mylia e de Hinnerk, marcadas por experiências-limite como a loucura, a guerra e a violência. Podemos ver Mylia como o indivíduo que carrega em si os

vestígios finais da esperança no meio do negrume, na medida em que enceta uma jornada de recuperação de sentido e de (re)orientação existencial. A passagem pelo Hospício Georg Rosenberg, consequência da sua saúde mental deteriorada, força Mylia a viver um contexto alienante e traumático onde deve resistir à violência do Homem e à deturpação da *Bíblia* por Gomperz. Embora *Jerusalém* espelhe uma sociedade que afirma a morte de Deus sob a perspectiva nietzschiana, Mylia refugia-se no pensamento metafísico e na releitura da *Bíblia* numa tentativa de conciliar o trauma de um passado pautado pela desumanização e pela mácula ética e moral e a demanda de um pilar existencial que faculte um recomeço. Porém, a esperança que a impulsiona à igreja desvanece-se ao ser condenada, demonstrando como neste mundo romanesco já não se admitem oportunidades para a mudança, apenas a aceitação do Mal dilacerador. Tal como Winston do romance *1984*, de George Orwell, que afirma por fim amar o Grande Irmão, a mártir Mylia autocondena-se repetidamente num ato que simboliza a morte da sua individualidade e da sua resistência. Já o veterano de guerra Hinnerk, incompreendido e vilipendiado, após retornar do campo de batalha, sofre, de igual modo, os efeitos da alienação e da intolerância. Do mesmo modo que o soldado da Primeira Guerra Mundial retornou do conflito sem experiência comunicável, tal como observou Walter Benjamin (1992, p. 28), Hinnerk enfrenta uma existência empobrecida, incapaz de narrar a experiência traumática da guerra e incapaz de dar prosseguimento à sua vida por estar enclaustrado mentalmente no campo de batalha. Julgado pelo seu meio social como uma figura monstruosa, Hinnerk desce aos confins do Mal numa tentativa de exercer a sua retaliação. Ao contrário de Mylia, o veterano não alberga a esperança pela mudança e escolhe transformar o seu medo numa energia violenta que o condena a ser um agente do Horror que, de facto, amedronta e hostiliza. A personagem de Hinnerk pode assim ser vista como o produto natural de uma sociedade infetada pelo Mal, capaz apenas de fabricar indivíduos que propagam a desordem social do Horror.

Jerusalém explora, também, a degeneração do Homem que se quer racional e moral, seguindo os trajetos dos médicos Theodor e Gomperz que, apesar do seu compromisso de diagnosticar e curar a loucura, adotam condutas que se aproximam da insanidade e do Mal. Theodor, o conceituado médico-investigador, realiza o projeto de uma vida ao ambicionar o diagnóstico da saúde da História face às ressurgências do Horror, um objetivo tão ambicioso quanto irónico se considerarmos a sua incapacidade em marcar qualquer progresso significativo no processo de cura da sua esposa Mylia. Theodor manifesta um comportamento egocêntrico que desconsidera os mais frágeis, interessado apenas na higienização da sua notoriedade. A perda de valores de Theodor assinala a hipocrisia do investigador que, pouco a pouco,

se transforma num agente do Horror, destituído de um olhar crítico. O isolamento de Mylia no Hospício Georg Rosenberg, a transferência forçada da guarda do filho de Mylia e de Ernst e a resolução fatal de deixar Kaas sozinho em casa enquanto procura por uma prostituta são decisões que revelam a decadência de Theodor, aviltado pela antiética. Identicamente, Gomperz, o médico-gestor do Hospício Georg Rosenberg, apresenta uma conduta repreensível, captada pela vítima Mylia, que questiona a sua suposta autoridade racional e moral como terapeuta. A cura oferecida por Gomperz, baseada no domínio e na manipulação do pensamento e do corpo do internado, revela-se ineficaz, sendo inclusive interrompida para que se proceda à esterilização não-consentida de Mylia enquanto punição pela sua rebeldia. Em *Jerusalém*, portanto, ser considerado como uma autoridade é sinónimo de deter uma carta-branca que permite ao indivíduo proceder sem reservas. Em vez de atuar de um modo exemplar, os indivíduos detentores do poder exercem a sua autoridade de forma repressora.

Por conseguinte, as personagens de Theodor e de Gomperz representam a alegoria dos carrascos do Holocausto. O universo romanesco de *Jerusalém* contextualiza-se num período pós-Auschwitz, em que a experiência do Holocausto surge como um paradigma crucial da história do Horror, como observa Sousa (2010, p. 43): “O homem contemporâneo é uma geração herdeira de Auschwitz, é testemunha e consequência do que aconteceu durante o período da guerra.” Deste modo, a investigação sobre o Horror, levada a cabo por Theodor, surge como um dispositivo que expressa ao leitor a incapacidade do Homem em compreender plenamente como foi possível, no seio do racionalismo, a ocorrência de tamanha desumanidade, salientando a imagem do Inferno nos documentos examinados pelo médico-investigador. Por sua vez, a conclusão desta investigação aponta ainda para uma crítica atual, visto que o estudo de Theodor é menosprezado e ignorado pelos seus pares. Em *Jerusalém*, assiste-se à normalização da barbárie e os seres, considerados como racionais, revelam-se agentes propagadores do Terror. Alegoricamente, Gomperz encarna a *práxis* nacional-socialista dos campos de concentração e de extermínio no seu exercício do cargo de diretor do Hospício Georg Rosenberg. A sua prática aviltante, marcada pelo absoluto controlo físico e mental dos internados, pelo recurso ao medo e pela deturpação de passagens da *Bíblia*, revela a propagação do totalitarismo. É certo que Gomperz não visa a morte literal do seu paciente, mas procura extinguir todas os comportamentos e os pensamentos julgados por si como estranhos, antissociais, antiéticos e imorais, evidenciando a natureza intolerante de uma sociedade que rejeita a tentativa de compreender e iniciar um diálogo com o Outro que é diferente.

Continuemos para o segundo romance investigado: *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*. Centrado no papel da narração na construção de comunidades, este projeto convida o leitor a acompanhar o processo de reorientação existencial de Marius, que atravessa os escombros físicos da Berlim pós-guerra e as ruínas psicológicas dos sobreviventes da *Shoah* numa poética da resistência. Nesta sociedade de labirintos onde o indivíduo é assolado pela perda de referências, é a empatia e a compreensão pelo Outro que permite a Marius escapar do seu contexto deplorável, realizando numa viagem iniciática quando sente o impulso da empatia ao encontrar a adolescente Hanna, portadora de síndrome de Down. Metaforicamente, Hanna surge como o íman que possibilita novas aproximações e novos momentos de aprendizagem, conectando Marius aos diversos resistentes nos trajetos da dupla. Por meio destas interações, este texto sinaliza a transição do negrume à luz através do entrelaçar de novos fios interpessoais, que facultam a Marius uma energia dinâmica que lhe permite aceder à transformação pessoal através da aquisição de sentido.

Graças aos encontros com os diferentes resistentes, Marius torna-se num ser de escuta porque interioriza a resiliência do ser humano e o seu espírito revolucionário, características de uma comunidade alternativa, fundamentada na narração de circunstâncias pautadas pela sabedoria e pela experiência do caos. Marius transforma-se na testemunha de experiências dilacerantes e de estratégias de resistência individuais, que permitem articular um projeto de (re)memoração da *Shoah*. É este projeto que desencadeia os momentos de aprendizagem que representam os fios de Ariadne, capazes de guiar Marius até à saída do seu labirinto.

Assim, tal como em *Jerusalém*, Gonçalo M. Tavares torna a explorar as temáticas do Mal e do Trauma enquanto elementos distópicos que corrompem a condição humana. O texto *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* revela uma mensagem utópica a partir do *leitmotiv* da superação do trauma do Holocausto através da metamorfose do resistente em “*animal narrans*” (Han, 2024: 85, itálicos do autor). A negatividade do Homem transforma-se, neste romance, numa busca de superação, de modo que cada um dos resistentes apresenta a Marius uma nova via por onde se pode afrontar a barbárie da *Shoah*. Iluminados por uma poética da mudança, a união que vincula Marius a Hanna e aos berlinenses Rafaella, Moebius, Vitrius e Terezin atinge o seu auge na marcha coletiva idealizada pela família Stamm. Numa vertente inscrita no romance de formação, Marius aprende a interagir com a complexa deficiência de Hanna e como interpretar os diferentes matizes do Horror, construindo elos de fraternidade com os distintos resistentes. No desfecho, ao juntar-se à manifestação,

Marius associa-se a um projeto maior que simboliza a completa união do Homem em busca da justiça. Imbuído com a energia da esperança pela mudança, o ser humano repensa uma comunidade baseada na unidade, frisando a importância do avançar como um ato que sintetiza o abandono da negatividade do passado e do presente rumo a um futuro melhor, livre do negrume e da tragédia.

Embora os romances construam tonalidades diferenciadas, ambos estruturam uma poética da lucidez que incita o leitor a refletir criticamente sobre o avanço do Mal. *Jerusalém* atinge este objetivo através de uma narrativa mergulhada na distopia como mecanismo revelador da violência desencadeada em situações-limite. Os cenários distópicos incitam o leitor a consciencializar-se acerca dos efeitos devastadores do Mal numa pedagogia da catástrofe proposta por Peter Sloterdijk, alertando para a tragédia do Holocausto e o perigo da reincidência do Horror numa sociedade cada vez mais desumanizada e alienada. *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* desenvolve a força da resistência de seres que constroem uma comunidade alternativa, baseada na empatia e no legado a transmitir, onde os diferentes podem assumir a sua voz crítica e afrontar com resiliência a decadência moral, ética e social do Holocausto a partir de uma semântica que anuncia a alvorada da utopia.

Por fim, podemos considerar que a leitura dos textos *Jerusalém* e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* oferece uma janela por onde ver e analisar a nossa contemporaneidade: Gonçalo M. Tavares aponta no primeiro romance para o pesadelo do eterno retorno do Mal, refletindo sobre o fim da civilização. Na nossa realidade, perante a incidência de conflitos bélicos e de genocídios, como a Guerra Russo-Ucraniana e o Conflito Israelo-Palestiniano e o crescente avanço do autoritarismo, os dois textos de Tavares reescrevem a memória da *Shoah* como um aviso contra os efeitos dilacerantes da barbárie para que o Homem repense como construir um futuro melhor, marcado pelo dever da memória. Em *Jerusalém*, o foco incide na mensagem distópica que alerta para os perigos de uma sociedade marcada pela desumanização ética e moral. *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* impregna-se da urgência da narração “como vaso comunicante” (Han, 2024, p. 12) e “como ação transformadora do mundo” (Han, 2024, p. 85), tal como propõem os diferentes resistentes que superam o trauma através de novos modelos de vida e de transmissão de experiência num espírito da esperança utópica: “É a narrativa que detém a força *para impulsionar novos começos*” (Han, 2024, p. 85, itálicos do autor).

Anexos

Anexo 1 – Transcrição de Entrevista a Gonçalo M. Tavares

Entrevista concedida por Gonçalo M. Tavares por meios eletrônicos a trinta de novembro de 2025, mantida em arquivo pessoal.

Pergunta N.º 1 – Qual considera ser a função da literatura numa sociedade Pós-Auschwitz?

Resposta: Não vejo que a literatura precise de ter função. A literatura não é um instrumento para chegar a qualquer coisa, a literatura é um fim em si mesmo, mas claro que a questão da Memória é importante, ou seja, quando eu escrevo, escrevo ficção, mas a ficção e a História, a reflexão e a filosofia têm tudo a ver com esta questão da Memória. Portanto, eu diria que a importância é não esquecer a maldade humana, mas não localizada num espaço, por isso mesmo não dou nomes específicos.

Pergunta N.º 2 – Concorda em interpretar *Jerusalém* como um texto marcado pela distopia?

Resposta: Cada livro tem várias interpretações, infinitas interpretações. A distopia coloca a questão mais num âmbito fora do real, e pode ser uma hipótese, mas há aqui uma violência bem real que tem a ver, por exemplo, com a questão do hospital, da violência médica, terapêutica, que, de repente, normaliza as pessoas que têm problemas psiquiátricos ou outros. Há aqui uma violência que tem a ver com algo muito *topos*, muito localizado: “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg,” o nome do hospício, é localizar aqui uma violência. Eu diria que é uma distopia num sentido mais geral: de repente são seres que vagueiam sem lugar. A noite, aquela noite, pode ser vista como uma distopia. Eles não têm lugar. Quando o terrível acontece, acontece muito porque as pessoas estão fora da sua casa e *Jerusalém* tem muito a ver com essa violência que é exercida na noite, na noite que não tem espaço e, de alguma maneira, o espaço público noturno é um espaço animal, quase.

Pergunta N.º 3 – Em *Jerusalém*, porque teve o impulso de citar Hannah Arendt?

Resposta: Hannah Arendt é uma referência e, em *Jerusalém*, esta questão do Mal, como é evidente, é uma espécie de objeto de estudo e, por isso, foi quase óbvia essa referência. Digamos que está a *Bíblia*, a *Bíblia* é referenciada e Hannah Arendt também. Essas duas referências são fortes porque o título de *Jerusalém* também remete para um versículo da *Bíblia*: “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita.” Portanto, eu diria que essas referências clássicas e, ao mesmo tempo, uma espécie de uma filosofia moderna misturam-se.

Pergunta N.º 4 – Em *Jerusalém*, há uma ironia na medida em que Theodor Busbeck e Gomperz Rulrich, médicos que detêm a força, são sobretudo os indivíduos que cometem mais atos de loucura? Concorda com esta leitura?

Resposta: Sim, concordo com essa leitura, como eu digo, é uma leitura possível, há outras, mas concordo. Ou seja, aqui se mostra, ou está em movimento, a violência da racionalidade, a violência da normalização, a violência do endireitar. O endireitar é tão violento como um torto que avança cego. Portanto, sim, se nós fizermos uma contabilidade das mortes, dos massacres pensados racionalmente e planeados *versus* mortes por atos loucos: um louco pode matar cinco, seis, quinze, vinte, cinquenta pessoas, infelizmente, mas quando falamos de mortes organizadas, a tal fábrica da morte no caso nazi, estamos a falar de milhões. Portanto, não se pode matar milhões de pessoas de uma forma louca, só algumas dezenas e esta diferença é forte: é preciso um planeamento, uma indústria, uma fábrica, é preciso a racionalidade para matar em grande escala.

Pergunta N.º 5 – No romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, através da empatia gerada pela energia da menina com síndrome de Down, é possível narrar a travessia da lucidez no meio das ruínas do pós-guerra?

Resposta: Em *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*, essa menina que está perdida, o facto de ela ter trissomia 21 e não poder ter a mesma lucidez aparente do que uma pessoa que não tenha trissomia 21, o que acontece é que, na verdade, ela parece pairar sobre essas ruínas e, muitas vezes, como se fosse um anjo. O seu sorriso contagia os outros e,

portanto, acho que uma interpretação possível é de alguém que cura, como se a menina com trissomia 21 fosse curando as ruínas, reconstruindo as ruínas e, eventualmente, até curando o homem que a ajuda, que se percebe que é um criminoso, mas de uma forma estranha vai ajudá-la até ao limite. Eu diria que esta menina é uma espécie de Cristo feminino, diria, Cristo infantil.

Pergunta N.º 6 – Considera adequada a leitura do romance *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* como um texto mais utópico por ter criado uma comunidade de resistentes que lutam contra o peso do esquecimento do Holocausto?

Resposta: *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai* tem várias personagens muito distintas entre si e, portanto, não é sobre, acho eu, um tema único como o Holocausto ou a conservação da Memória, tem muitos. A referência a esses homens-memória, mas há uma série de outros, há o hotel que, também, tendo os nomes dos campos de concentração remete para essa Memória e para uma espécie de miniatura da tragédia, uma miniatura espacial. Mas é um livro que tem várias questões: a questão da deficiência, a questão da maldade aparente de um homem que, de repente, se torna bondoso diante da fragilidade, como é que a fragilidade reconstrói o humano, enfim, tem muito a ver com várias pontes. Mas sim, pode ser visto, desse ponto de vista, como uma utopia que conservaria a Memória também a nível material. É uma utopia que é realizada, felizmente, por muitos Estados, esta ideia de que não é ético esquecer, que a falta de Memória é uma questão não apenas intelectual, mas é, também, ética, quer a nível individual, quer a nível coletivo, portanto se um coletivo se esquece não é um problema intelectual, é um problema ético.

Referências Bibliográficas

Corpus

Tavares, G. M. (2005). *Jerusalém* (3.^a ed.). Caminho.

Tavares, G. M. (2014). *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*. Porto Editora.

Bibliografia de Suporte

Agamben, G. (2009). O que é o contemporâneo?. In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (tradução de Vinícius Nicastro Honesko) (pp. 55-73). Argos.

Arendt, H. (2001). A Imagem do Inferno. In *Compreensão e Política e Outros Ensaio*s (tradução de Miguel Serras Pereira) (pp. 116-126). Relógio D'Água.

Arendt, H. (2010). *As Origens do Totalitarismo* (tradução de Roberto Raposo) (4.^a ed.). Dom Quixote.

Bauman, Z. (2006). *Amor Líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos* (tradução de Carlos Alberto Medeiros). Relógio D'Água.

Beltrão, L. M., Ferreira, T. M., Moura, F. (2016). Lugares da catástrofe: Três espaços do horror em Gonçalo M. Tavares. *Revista Decifrar*, 4 (8), 79-100.
<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/3697/3213>

Benjamin, W. (1992). O Narrador (tradução de Maria Amélia Cruz). In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 27-57). Relógio D'Água.

Brito, S. B. S. de (2017). O reino de Gonçalo M. Tavares como uma representação da sociedade contemporânea. *Letrônica*, 10 (1), 459-469.
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/25076/16309>

Buescu, H. (2019). Anacronia, circulação literária e intempestividade: Gonçalo M. Tavares, *Uma menina está perdida no seu século à procura do Pai*. In *O Poeta na Cidade – A Literatura Portuguesa na História* (pp. 298-321). Imprensa Nacional.

- Claeys, G. (2013). News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia. *History*, 98 (330), 145-173. DOI: 10.1111/1468-229X.12005
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press.
- Duduch, F. (2021). *A memória da Shoah em Jerusalém de Gonçalo M. Tavares* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo. Consultado a 08 de março de 2024, em <https://doi.org/10.11606/D.8.2021.tde-01082022-104322>
- Eiras, P. (2016). O labirinto sem saída. Gonçalo M. Tavares e W. G. Sebald. *Cadernos de Literatura Comparada*, (34), 379-389. <https://hdl.handle.net/10216/87085>
- Foucault, M. (1978). *História da Loucura na Idade Clássica*. Editora Perspectiva.
- Foucault, M. (2004). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (tradução de Raquel Ramallete). Editora Vozes.
- Gagnebin, J. M. (2006). Memória, história, testemunho. In *Lembrar Escrever Esquecer* (pp. 49-57). Editora 34.
- Guzmán, M. C. & Derzi, C. de A. M. (2021). O Trauma e o seu Tratamento: Contribuições de Freud e Lacan. *Revista Subjetividades*, 21 (1). <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v21i1.e9254>
- Han, B.-C. (2024). *A Crise da Narração*. Relógio D'Água.
- Hampel, J. F. e Jacoto, L. (2016). A profecia numérica do horror em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares (pp. 1316-1323). In *Anais do XV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103-128. DOI: 10.1215/03335372-2007-019
- Jacoto, L. (2020). Para ler o século de Gonçalo M. Tavares. *Colóquio Letras*, (203), 9-20.
- Junior, N. da S. & Gaspard, J.-L. (2015). Trauma e narração: Modelos e suas consequências clínicas de Freud a Lacan. *Cadernos de Psicanálise SPCRJ*, 31 (34), 21-37. <https://www.spcrj.org.br/pdf/2015.pdf#page=21>

- Kumar, K. (2007). Pensar utópicamente: Política y literatura. *Revista Internacional de Filosofía Política*, (27), 65-80. <http://62.204.194.45/fez/view/bibliuned:filopoli-2007-29-C6F29A09-F3B2-DFF5-D69A-52A6969F9979>
- Maalouf, A. (2022). *As identidades assassinas* (tradução de Susana Serras Pereira). Editora Difel.
- Martins, C. (2016). Tatiana Salem Levy e Gonçalo M. Tavares: Os percursos da memória. *Pensardiverso*, (5), 16-29. <http://hdl.handle.net/10400.13/1781>
- Martins, C. (2017). *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares: Romance-investigação sobre o mal. *NEPA/UFF*, 9 (19), 55-68. <http://hdl.handle.net/10400.13/3788>
- Martins, M. F. (2005, 12 a 25 de outubro). A verbar o Horror. *Jornal de Letras & Ideias*, (914), 12-15.
- Matsumoto, D. (2009). *The Cambridge Dictionary of Psychology*. Cambridge University Press.
- Meneses, P. M. R. de S. (2012). *A natureza não reza: Sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares* [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Minho. Consultado a 08 de março de 2024, em <https://hdl.handle.net/1822/24020>
- Mourão, L. (2011). O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*, 25 (3), 45-61. <https://hdl.handle.net/1822/23230>
- Nietzsche, F. (1985). *Crepúsculo dos Ídolos* (tradução e notas de Delfim Santos). Guimarães Editores.
- Orwell, G. (2007). *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (tradução de Ana Luísa Faria) (3.^a ed.). Antígona.
- Real, M. (2012). Flores: O século XXI – A nova narrativa portuguesa. In *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010* (2.^a ed.) (pp. 161-197). Caminho.
- Riot-Sarcey, M., Bouchet, T. & Picon, A. (2006). *Dictionnaire des Utopies*. Larousse.
- Rommel, L. von P. (2020). A memória do Holocausto em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares. *Navegações*, 13 (2), 1-9. <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2020.2.35976>

- Sargent, L. T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5 (1), 1-37. <http://www.jstor.org/stable/20719246>
- Sargent, L. T. (2019). Em defesa da utopia (tradução de Irene Enes). *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos/An Anglo-American Studies Journal*, (2), 3-13. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/5371>
- Sloterdijk, P. (2002). *A Mobilização Infinita. Para uma Crítica da Cinética Política* (tradução de Paulo Osório de Castro). Relógio D'Água.
- Sousa, P. Q. de (2010). *O reino desencantado: Literatura e filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Edições Colibri.
- Tavares, G. M. (2011). Sobre a bruta aprendizagem. In Fundação Saramago (ed.). *Palavras para José Saramago* (pp. 463-464). Caminho.
- Tavares, G. M. (2015). *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à procura do Pai*. Companhia das Letras.
- Tavares, G. M. (2022). *Aprender a Rezar na Era da Técnica – Posição no mundo de Lenz Buchmann*. Relógio D'Água.
- Vieira, F. (2010). The concept of utopia. In G. Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 3-27). Cambridge University Press.

Referências Online

- Kiefer, A. (1995). *Sternenfall* [Técnica Mista em Tela]. Consultado a 21 de janeiro de 2025, em <https://thewalrus.ca/a-storm-blowing-from-paradise/>
- Revista Entrelivros (2007). Gonçalo M. Tavares: “Ler para ter lucidez”. Consultado a 21 de novembro de 2024, em <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2008/02/23/entrevista-com-goncalo-m-tavares-joca-terron/>
- Silva, J. (2016, novembro). Diante do enigma. *Rascunho*, (190), 6-11. https://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2020/10/Rascunho_Book_190.pdf