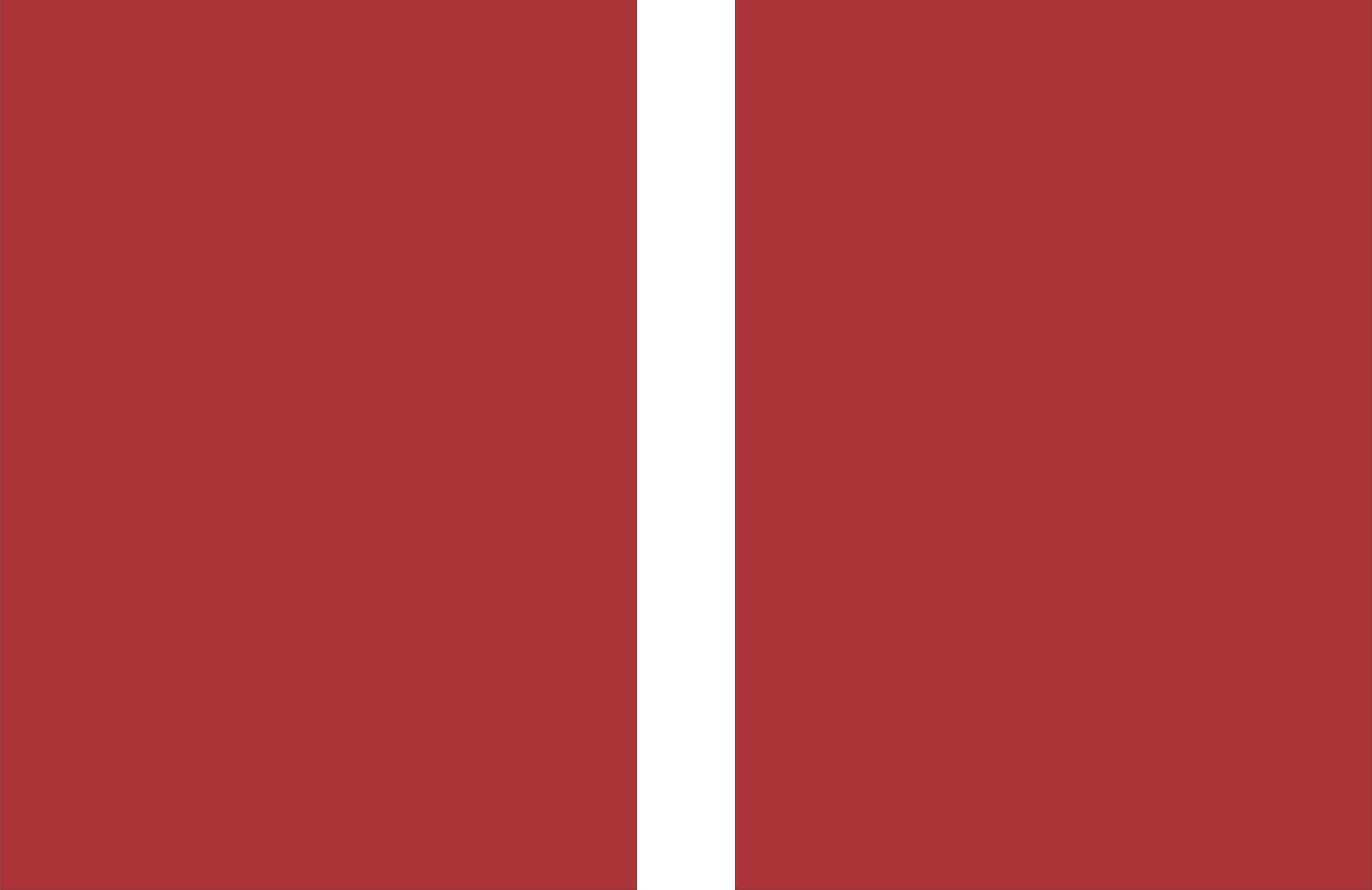


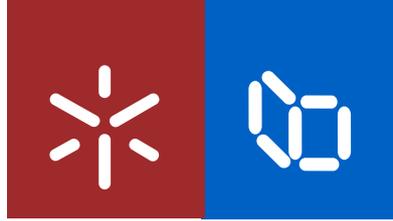


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

Um valoroso lugar incerto – a cartografia do humano em *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares





Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

Um valoroso lugar incerto – a cartografia do humano em *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura
Especialidade em Literatura Comparada

Trabalho efetuado sob a orientação da
Doutora Eunice Maria da Silva Ribeiro
do
Doutor Luís Alberto Seixas Mourão
e da
Doutora Francesca Clare Rayner

outubro de 2017

DECLARAÇÃO

Nome: Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

Endereço electrónico: pedro10meneses@gmail.com Telefone: 253517776 / 916077244

Número do Bilhete de Identidade: 12782495

Título da tese: Um valoroso lugar incerto – a cartografia do humano em *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares

Orientador(es): Doutora Eunice Maria da Silva Ribeiro

Doutor Luís Alberto Seixas Mourão

Doutora Francesca Clare Rayner

Ano de conclusão: Outubro de 2017

Designação do Doutoramento:

Ciências da Literatura / Especialidade Literatura Comparada

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 26/10/2017

Assinatura: Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 26 de Outubro de 2017

Nome completo: Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Alves

Assinatura: Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Alves

Ao Leonardo

À Daisy

Agradecimentos

Começo por agradecer à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) por ter acreditado neste projeto. Sem isso, nada teria começado.

Agradeço ao Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) por me ter acolhido como investigador e ter demonstrado interesse pelo meu trabalho.

Agradeço aos meus orientadores: à doutora Eunice Ribeiro, em cujas conversas recebia sempre mais lucidez e entusiasmo e que sempre tentou, ao máximo, potenciar a minha investigação académica; ao doutor Luís Mourão, nos olhos e gestos amigos de quem vou aprendendo a cegueira e a calma; à doutora Francesca Rayner, que me apoiou e estimulou.

Agradeço ao Gonçalo M. Tavares, graças a quem me conheço um pouco melhor.

Agradeço à Daisy e ao Leonardo, que me têm feito crescer, e me revelam, a cada dia, a importância da coragem, do amor e do cuidar.

Agradeço aos meus pais e avó, José, Cristina e Isaura, o apoio que foram dando.

Agradeço aos meus sogros, Ciriaco e Celia, por serem família, dando ânimo e confortando.

Agradeço aos amigos o erotismo manso que acalma.

Agradeço à Adelina Gomes e ao Paulo Martins, do CEHUM, a solicitude e a simpatia imprescindíveis.

Agradeço, por fim, ao Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitectura (CAAA), em Guimarães, em particular aos generosos Ricardo Areias, Pedro Marinho e Igor Gonçalves, que me permitiram usar o espaço da extraordinária biblioteca Yehuda E. Safran para concluir este trabalho.

Resumo

Este estudo tem, como seu objetivo central, analisar *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares, explicando alguns dos seus temas e motivos fundamentais e relacionando-a com o seu hipotexto, *Os Lusíadas*, e com *Ulysses* de James Joyce, de cujo protagonista, Bloom, se apropriou. Procura-se compreender não só como se atualizam episódios e temas da epopeia camoniana, mas também como se investe de valor filosófico e civilizacional uma figura, Bloom. Inicialmente, damos conta da singularidade do território textual de Gonçalo M. Tavares, traçando algumas das suas linhas temáticas e formais fundamentais, com recurso a alguma formulação teórica do próprio autor em livros como *Roland Barthes* e *Robert Musil* ou *O senhor Breton*, lendo-as enquanto expressão do desejo (Deleuze). Evidencia-se, no primeiro capítulo, como Nietzsche é a referência central para a desconstrução da metafísica que, segundo a nossa leitura, *Uma viagem à Índia* desenvolve. Definimos, em capítulos iniciais, alguns dos temas principais desta obra, como a ética e a incorporação do banal na arte moderna, em que moldes o autor atualiza a epopeia e, ato contínuo, problematiza a noção de modernidade (Franco Moretti). Um dos temas centrais da epopeia tavariana é o amor, aqui articulado com o tema da melancolia (Roland Barthes). Vemos como Bloom se torna, patologicamente, um ser de pensamento e um teórico, e como isso é intrínseco à condição humana na modernidade tardia (Peter Sloterdijk). Com a viagem, Bloom adensa a melancolia, que se converte em desilusão, crime e tentativa de suicídio. Por um lado, Bloom não teve calma e ironia suficientes para digerir um conhecimento insuportável. Por outro, a viagem, na sua circunstância contemporânea, acentua a inércia e o embotamento de Bloom, pois é previsível e essencialmente óptica (Paul Virilio). De qualquer modo, o sofrimento, na linha de leitura que o texto de Tavares parece propor, não pode ser uma desculpa para não agir, para escapar a reinvenção ético-existencial (Ortega y Gasset), não atualizando a sua potência, mantendo-a pura, como se Bloom fosse imortal (Agamben). Todavia, para lá de um certo limite de dor, que Bloom terá franqueado depois do segundo crime, só é possível continuar vivo sob o signo de Saturno, não é mais possível gastar as possibilidades de um corpo.

Palavras-chave: ética; desejo; melancolia; viagem; tempo; Gonçalo M. Tavares

Abstract

This study aims at analysing Gonçalo M. Tavares's *Uma viagem à Índia*, explaining some of its fundamental themes and motifs and relating it to its hypotext, *Os Lusíadas*, and to James Joyce's *Ulysses*, whose protagonist, Bloom, has been appropriated. Our work seeks to understand both how the episodes and themes of the Camonian epic are updated, and how a figure, Bloom, is invested with philosophical and civilizational value. First, we discuss the singularity of the textual territory of Gonçalo M. Tavares, tracing some of its fundamental thematic and formal lines, by endorsing some of the author's theoretical formulations in books such as *Roland Barthes e Robert Musil* and *O senhor Breton*, interpreting them as expressions of desire (Deleuze). According to our reading, Nietzsche is clearly the key reference for the deconstruction of the metaphysics which *Uma viagem à Índia* develops. In our initial chapters, we define some of the main themes of Tavares' work, such as ethics and the incorporation of the common in modern art, in which ways the author updates the epic, at the same time, problematizing the notion of modernity (Franco Moretti). One of the central themes of the Tavarian epic is love, articulated here with the theme of melancholy (Roland Barthes). We observe how Bloom becomes, pathologically, a being of thought and a theorist, and how this is intrinsic to the human condition in late modernity (Peter Sloterdijk). In his journey, Bloom deepens his melancholy that turns into delusion, crime and in a suicide attempt. On the one hand, Bloom wasn't calm or ironic enough to digest unbearable knowledge. On the other hand, the journey, in its contemporary occurrence, emphasizes Bloom's inertia and dullness, since it is predictable and essentially optical (Paul Virilio). In any case, in line with the reading that Tavares's text seems to suggest, suffering can't be an excuse not to take action, to avoid ethical-existential reinvention (Ortega y Gasset), without refreshing its power and keeping it pure, as if Bloom were immortal (Agamben). However, beyond a certain limit of pain, which Bloom will have cleared away after the second crime, the only chance of staying alive is under the sign of Saturn, it is no longer possible to spend the possibilities of a body.

Keywords: ethics; desire; melancholy; trip; time; Gonçalo M. Tavares

*Então a Ana como não podia
resolver o problema arranjou uma teoria
(...)*

*A teoria nunca falhava porque era toda
com palavras que só a Ana sabia.
E como eram palavras de toda a confiança
só queriam dizer o que a Ana queria.*

Manuel António Pina

*Um grosso livro, pois. Ele o dedicaria
assim: “Em homenagem aos nossos
crimes”. Ou, quem sabe, talvez: “Aos
nossos crimes inexplicáveis”.*

Clarice Lispector

ÍNDICE

1. PRÓLOGO	1
2. CONFIGURAÇÃO DO TERRITÓRIO TEXTUAL	7
2.1. VERSOS FORTES, LITERATURA-BLOOM	8
2.2. POESIA, LUGAR-COMUM E A OBRIGATORIEDADE DE LER DEVAGAR	12
2.3. ENSAIO E FRAGMENTO	15
2.4. LEITURA, ERRO, MOVIMENTO	18
2.5. <i>Os LUSÍADAS</i> COM TRÊS PERNAS	22
2.6. CIÊNCIA DA LITERATURA	25
2.7. SER AFETADO E AFETAR: ORIGINALIDADE, PARÓDIA E ESTRABISMO	27
2.8. AS MÃOS E O CORPO-SEM-ÓRGÃOS NA REINVENÇÃO DAS FORMAS	31
2.9. PREDACÃO, SONAMBULISMO, INSTINTO E CONSCIÊNCIA	34
2.10. MULTIPLICIDADE E FERNANDO PESSOA	39
2.11. EXPERIMENTAÇÃO, PERTENÇA A UMA GERAÇÃO E AUTORIA	41
2.12. O INFORME E O DESEJO DO DANÇARINO	44
2.13. O MAPA DO TERRITÓRIO TEXTUAL	47
3. APROXIMAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS A <i>UMA VIAGEM À ÍNDIA</i>	51
3.1. EXCURSOS DA NARRAÇÃO, DESVIOS DE BLOOM	52
3.2. BREVÍSSIMA GENEALOGIA DOS EXCURSOS NO ROMANCE MODERNO	55
3.3. ERRÂNCIA BOA, FÓSSEIS EM MOVIMENTO	59
3.4. OS BRAÇOS	61
3.5. ENERGIA, ÉTICA E BLOOM	63
3.6. INUNДАР A PAISAGEM ORDENADAMENTE	66
3.7. <i>Os LUSÍADAS</i> , BLOOM E O ALFABETO COMO <i>READY-MADES</i>	69
3.8. BANAL, IMUNDO, MICROFONE	71
3.9. A VIDA É O BANAL	75
3.10. IDEIAS, LITERATURA-MUNDO	77
3.11. DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS E ARTE DE SABOTAGEM	79
4. UMA EPOPEIA MODERNA	85
4.1. ENCICLOPÉDIA E NARRAÇÃO	86
4.2. TOTALIDADE E DIA	88
4.3. HERÓI INDIVIDUAL, AÇÃO	90
4.4. PASSADO E IMORTALIDADE	92
4.5. PRESENTE E EXPERIÊNCIA	97
4.6. INGENUIDADE	99
4.7. MELANCOLIA, DEUSES E VONTADE	101
4.8. <i>Os LUSÍADAS</i> COMO MODELO IRÔNICO?	103
4.9. CONFRONTO COM A IDENTIDADE PORTUGUESA	106
4.10. EXPRESSÃO SINCRÉTICA E DESCONTÍNUA DA VIDA CONTEMPORÂNEA	111
5. AMOR	115
5.1. UMA HISTÓRIA DE AMOR	116
5.2. ÓDIO E CUIDADOS COM O CORPO	120
5.3. LAMA	124
5.4. CORAÇÃO E INSTINTO DE VINGANÇA	126
5.5. AMOR, LIGAÇÃO, DESEJO	130
5.6. AMOR, PAIXÃO E MARY	133

5.7. UM SENTIMENTO CENTRAL	138
5.8. AMOR E MELANCOLIA	141
5.9. SABEDORIA E ESQUECIMENTO	145
5.10. MEU CORPO, MINHA TERRA	147
5.11. ROUBO DE ENERGIA, MARGINALIDADE E POLÍTICAS DE FELICIDADE	151
5.12. PESO DE ESTAR VIVO	154
5.13. CORAÇÃO QUE SE AFASTA DO CORPO	156
5.14. 1 COM MUITAS POSSIBILIDADES	158
6. PENSAMENTO	165
6.1. SEGREDO E EXPLICAÇÕES	166
6.2. TEORIA, EXPECTATIVAS E DECEÇÃO: O SENHOR WALSER E BLOOM	167
6.3. SUBIR MONTANHAS	173
6.4. ORDEM E NOSTALGIA DO UM	178
6.5. PERDER A VIDA POR DELICADEZA	184
6.6. CAÇA, ESCONDERIJO E CONSCIÊNCIA	193
6.7. PESO, OBSTÁCULOS E MONOTONIA	198
6.8. LUCIDEZ E ESTAR DESAMARRADO DE TUDO	200
6.9. BLOOM DE JAMES JOYCE: CIDADE, PENSAMENTO E PERVERSÃO	203
6.10. O SENHOR JUARROZ: A MATÉRIA QUE ABORRECIA E A CHÁVENA DE CAFÉ VAZIA	206
7. MELANCOLIA	215
7.1. DOR E PRAZER	216
7.2. ATIRAR O CORAÇÃO PARA LONGE	220
7.3. CONFIGURAÇÃO ANTROPOLÓGICA DESTA ILHA DOS AMORES	223
7.4. MALDADE E NOJO	233
7.5. DO PENSAMENTO À FANTASIA E AO AMOR	237
7.6. INTERRUÇÃO DO PENSAMENTO, BUDISMO DIFUSO E CIGARROS DOIDOS	241
7.7. CULTURA COMO NARCOSE, COLECIONISMO	244
7.8. SANTIDADE POR VIA DO TÊDIO E DA ABJETA NEUTRALIDADE	247
7.9. VINHO, VÍSCERA, RELIGIÃO	250
7.10. VIAGEM COMO SONHO, DEUSES E CANSAÇO	254
7.11. FENDA, DIVERTIMENTO, GRUPOS, RÉPTIL	263
7.12. DELÍRIO E DESORDEM DA MÁQUINA DO MUNDO	269
7.13. RÁDIO, BATATA	273
7.14. A BELEZA	278
7.15. RITMO QUE DESEJA, EMBRIAGUEZ DEVIDA AOS ATOS, JOGO	284
7.16. FIM DE FESTA, MÁQUINA DE SEDUÇÃO, BOSQUE	290
7.17. PLANETA, ENGANO E SABOTAGEM DO DESESPERO	297
7.18. O ESPAÇO ENTRE AS BOTAS E O CHAPÉU E A EPOPEIA ÍNFIMA	299
7.19. BLOOM DISSOLVE-SE NO AR	304
7.20. HARMONIA E ENVELHECIMENTO, RELIGIÃO E NÚMEROS	307
7.21. QUEDA LENTA, ANIMAL HUMANO, HOMEM SEM QUALIDADES	310
7.22. O COVEIRO DA INTENSIDADE, ESTUPIDEZ APÁTICA, IMORTALIDADE	314
7.23. BIOGRAFIA DEPOIS DOS ERROS, DA INFÂNCIA E DO AMOR	317
7.24. FICAR CEGO É A ÚNICA VIAGEM, NADA, LABIRINTO	320
7.25. RASKÓLNIKOV, O TEÓLOGO E A TEMPERANÇA	324
7.26. O HOMEM DOENTE DE SI MESMO	328
7.27. CRIME CONTEMPORÂNEO (UM ITINERÁRIO)	331
7.28. O BOSQUE PARISIENSE E OS PRAZERES	339
7.29. OS INSTINTOS, ESSES SENHORES ANTIGOS	342
7.30. EM CIMA DE UMA PONTE ALTA	345
8. VIAGEM	361

8.1. FUGA	362
8.2. PEREGRINO VAGO E ERRANTE	365
8.3. A MELANCOLIA NA VIAGEM DE AVIÃO	368
8.4. VENCER A RESISTÊNCIA DOS ELEMENTOS	378
8.5. CONSUMISMO E ADAMASTOR	380
8.6. UMA VIAGEM LENTA E ERRÁTICA	383
8.7. UMA ESPÉCIE DE CÂNTICO AO CORPO E À IMAGINAÇÃO	387
8.8. CALMA E BICICLETA	394
8.9. O EXÓTICO E O CORPO (ESSA SUBSTÂNCIA INATUAL)	396
8.10. O CIDADÃO TERMINAL EM PARIS, A CIDADE PERFEITA	400
8.11. PARÓDIA IRÔNICA DA VIAGEM INICIÁTICA	406
8.12. LUCIDEZ E PERIGO, PAZ E GUERRA	408
8.13. A DESTRUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA E A ARTE EPOPEICA DE DAR CONSELHOS	413
8.14. A ÍNDIA	424
8.15. O ENCONTRO COM O SÁBIO SHANKRA	437
9. TEMPO	453
<hr/>	
9.1. BLOOM E O TRABALHADOR	454
9.2. O TEMPO NA VIAGEM	456
9.3. DIA, A MEDIDA DE TEMPO DO MORTAL	459
9.4. O GUERREIRO, O DOMINGO, A EDUCAÇÃO – ALGUNS CONSELHOS	468
9.5. UMA ARTE DE VIVER PARA A GERAÇÃO MAIS NOVA	471
9.6. O VELHO DO RESTELO, O TEMPO DO PÊNDULO E O TEMPO DO DESEJO	475
9.7. VELOCIDADE E TRAGÉDIA	479
9.8. HÁBITOS E TEMPESTADE	483
9.9. MOVIMENTO ORDENADO E EXPLOSÕES	488
9.10. AÇÃO DO INICIADO	492
9.11. <i>Os Lusíadas</i> , UMA LEITURA ÉTICA	496
10. IRONIA, À GUISA DE CONCLUSÃO	501
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA	511

1. Prólogo

Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de ensayos, de cuentos o de artículos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiera criticársele a su libro (como si una conversación – un libro – tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención), y entonces acudía a ese gran invento (sólo comparable en materia de alumbramientos al del fórceps) llamado prólogo.

Augusto Monterroso

Esta tese de doutoramento tem como objetivo sublinhar a singularidade do território textual de Gonçalo M. Tavares, situando-o junto de outros autores importantes da Literatura Mundial. A sua principal finalidade consiste em ler *Uma viagem à Índia* a par, tantas vezes quanto for necessário, do seu hipotexto, *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Também se lê a epopeia tavariana à luz de *Ulysses* de James Joyce, tendo em vista, sobretudo, o modo como se investe a personagem principal Bloom de uma significação filosófica e humana que pode ser representativa do século XXI.

Neste estudo, adota-se um método de escrita conscientemente circular, com repetições e remissões internas. Mas procura-se que a retoma de um tema ou motivo vá além da mera redundância para propiciar antes um outro modo de os ler, multiplicando pontos de vista possíveis sobre o nosso objeto de estudo. São ‘repetições’ cujo propósito é o de adicionar conteúdo sem, todavia, se pretender esgotar os assuntos sobre os quais se trabalha. Por outro lado, o presente texto faz reenvios de natureza intertextual a obras literárias e filosóficas, sobretudo em notas de rodapé, de modo a promover, em paratexto, perspetivas comparatisticamente amplificadas sobre *Uma viagem à Índia* e sublinhar a singularidade do percurso de Gonçalo M. Tavares. Outros reenvios, que se entendeu fundamentais para adensar a leitura, foram para outras obras do autor. Este exercício atesta que uma leitura do território textual de Gonçalo M. Tavares solicita a imersão na própria Literatura, nos textos de alguns dos seus autores mais importantes, sobretudo os do século XX, mas também os da Antiguidade Clássica. A solicitude das

leituras, e releituras, destes textos comprova o efeito de contágio provocado pela obra de Gonçalo M. Tavares. Como se só com entusiasmo e força se pudesse ir acompanhando uma obra que avança também com entusiasmo e força. Nesse sentido, esta tese de doutoramento tenta aproximar, tanto quanto possível, a literatura da vida, procurando na literatura sentidos para se viver. As referências com que lemos o nosso objeto de estudo foram sendo escolhidas em função de um certo ritmo de desejo que era fundamental manter intenso, de maneira a ser possível ‘agarrar’ os temas e motivos tavianos. É dentro da vida que os grandes textos literários, entre os quais os tavianos, sempre estiveram. Entender a literatura como Gonçalo M. Tavares a entende, como os Gregos a entendiam, como entendiam a filosofia, domando “o seu instinto de conhecimento, em si insaciável, mediante a consideração pela vida e mediante uma necessidade de vida ideal – porque o que aprendiam logo o queriam viver” (Nietzsche, 2009: 18).

Tornou-se um objetivo multiplicar os pontos de vista sobre o objeto de um modo que, em momentos, é rizomático, selvagem. Essa multiplicação, que pode provocar, por vezes, aporias e contradições, exprime o desejo de manter aceso o pensamento. Mais importante, parece-nos, do que criar sistema, é criar método que permita continuar a pensar, é dar assistência ao pensamento, na linha do que defendia Lessing:

Nenhum dever me obriga a resolver as dificuldades que crio. Possam as minhas ideias ser sempre um tanto desconexas, ou mesmo contradizer-se aparentemente umas às outras desde que sejam ideias onde os leitores encontrem material que os leve a pensar em si próprios. (Apud Arendt, 1991: 17)

Uma tese de doutoramento que não resolva todos os problemas que o pensamento suscitou, que permita continuar, sem argumentação coerciva, quase ao jeito dos *fermenta cognitionis* de Lessing, que instigavam mais pensamento e expressavam um “pudor do definitivo” (João Barrento, 1999: 11). Porque cada capítulo, mais ou menos fragmentado, exprime a liberdade de iniciar uma ação, de (re)começar a pensar:

Se o indivíduo – que Lessing diria ter sido criado para a acção e não para o raciocínio – escolhe o pensamento é porque descobre no acto de pensar uma outra forma de se mover livremente pelo mundo. De todas as liberdades particulares que podem vir-nos ao espírito quando ouvimos a palavra “liberdade”, a liberdade de movimentos é historicamente a mais antiga e também a mais elementar. Podemos partir para onde quisermos, continua a ser o

gesto protótipo da liberdade, tal como a restrição da liberdade de movimentos é desde tempos imemoriais a condição prévia da escravização. (Arendt, 1991: 18)

Procurámos seguir esta liberdade de movimentos, esta capacidade humana de seguir em qualquer direção, reiniciando uma ação. Um capítulo é, por vezes, uma oportunidade para repensar um tema ou motivo da epopeia tavariana, mas, sobretudo, é mais um modo de continuar a pensar.

Apesar do método rizomático, com derivas, nesta investigação existem dois eixos hermenêuticos. Defendemos que *Uma viagem à Índia* desenvolve uma espécie de pedagogia obscura (porque em linguagem literária), uma arte de viver. Trata-se ainda de uma pedagogia paradoxal, consciente de que não há saber que funcione sempre na vida que cada um é chamado a viver. Cada vida única, irrepetível e imprevisível não encontra fórmula ou conselho que a oriente decisivamente e em todos os momentos. É no meio do que não se sabe nem domina em absoluto que se avança. Cada pessoa é chamada a descobrir o desejo às suas expensas, e deve sentir nostalgia, como referiu, com ironia, Clarice Lispector, não do que fez ou das experiências passadas, mas do que se tem que fazer agora, numa vida em que a lucidez, a calma e a coragem instintiva de avançar são fundamentais para se tomarem decisões: “A nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível – minha actualidade inalcançável é o meu paraíso perdido” (Lispector, 2000: 28).

O segundo eixo hermenêutico inscreve-se na tradição da desconstrução da metafísica, cujo veio fundamental parte de Nietzsche e é dado como adquirido na modernidade. A partir deste veio, e como se fossem, de alguma maneira, filhos desvolto de Nietzsche, convocam-se outras referências que permitem ler temas e motivos tavianos: Roland Barthes (amor), Deleuze (desejo), Sloterdijk (modernidade e intensidade), Virilio (técnica e viagem), Raoul Vaneigem (sociedade do tédio), Ortega y Gasset (ética). No sentido, relacionado com o eixo anterior, segundo o qual cada corpo deve procurar as ligações (a pessoas, objetos, atividades, lugares), num plano de imanência individual, que aumentem o entusiasmo, a força e o desejo. Mas ainda segundo um outro plano: à descrição do itinerário niilista de Bloom é intrínseca a desconstrução da metafísica, a qual passa por “restituir ao devir a sua inocência” (Nietzsche, 2004: 277), por não acusar a mudança e caluniar a vida e o corpo, por não supor uma eternidade imutável na existência, pois tudo o que é tem possibilidade de ser.

A construção do plano de imanência solicita olhar de frente o devir intrínseco à vida, consciente dos ardis e álibis do consolo para o qual a recusa do mundo empurra os humanos. Não existe, nesse sentido, um mundo paralelo, espiritual, sem dor nem obstáculos, uma vida onde não fôssemos confrontados com o que temos de fazer e de ser. A viagem de Bloom é de iniciação à vida.

Antes de entrarmos na leitura de *Uma viagem à Índia*, começamos por, no segundo capítulo, tentar compreender as grandes linhas formais e temáticas do território textual taviariano. Procura-se compreender quais são os seus estilos, a originalidade da sua construção em séries, a liberdade inerente à desconstrução dos géneros literários, a especificidade da linguagem numa obra como *Uma viagem à Índia*, o seu posicionamento ético enquanto escritor. Este exercício é feito sobretudo a partir de algumas obras de Gonçalo M. Tavares, com as quais nos permitimos criar uma espécie de fragmentária teoria literária que funciona, na mesma medida, como teoria do desejo.

O segundo capítulo é o primeiro de dois capítulos introdutórios à leitura de *Uma viagem à Índia*. O capítulo 3 foca-se em algumas características gerais da linguagem, da narração e dos temas da epopeia taviariana, numa primeira aproximação à figura de Bloom. Centra-se na importância moderna da incorporação do banal (a mente de um homem comum) no mundo da literatura, feita por intermediação do monólogo interior. Incorporação tanto mais provocadora quanto é feita numa epopeia, género tradicionalmente elevado e grandiloquente, caso em que Gonçalo M. Tavares segue a influência de James Joyce. Procura-se compreender como é que a epopeia taviariana se relaciona com *Ulysses* e com outras características importantes da arte moderna (a sabotagem de expectativas e o uso do *readymade*), e, no capítulo 4, como é que se associa à epopeia camoniana (e com a identidade portuguesa, em torno da qual o *magnum opus* de Camões tem sido lido ao longo dos séculos) e como desconstrói algumas regras do género. Este capítulo configura *Uma viagem à Índia* enquanto epopeia moderna centrada no presente e sem ambições de condensar a totalidade da experiência humana, construindo uma figura, Bloom, que representa sincreticamente o século XXI.

No capítulo 5 começa-se a ler mais de perto a epopeia taviariana. O primeiro tema abordado é o amor, onde se inicia a melancolia de Bloom. A nossa leitura da epopeia taviariana começa por explicar o modo como as particularidades do seu amor por Mary e as expectativas de felicidade o conduziram à melancolia e à decepção. Neste capítulo, leem-se passos de *Uma viagem à Índia*, que funcionam enquanto fragmentos

de um discurso amoroso, em confronto com o episódio de Inês de Castro narrado em *Os Lusíadas*. Por ter amado muito e por ter cometido um crime instintivamente, descobrindo uma faceta até então desconhecida do seu corpo, Bloom vira-se para dentro, para o pensamento, porque sofre. Por isso, ir do amor e do desejo feroz de felicidade à melancolia obriga a passar primeiro pelo pensamento, tema do capítulo 6, onde se torna mais claro em que medida se trata de uma epopeia mental, que não corresponde às expectativas de aventura e façanhas tradicionais numa epopeia clássica. O pensamento empurra Bloom para dentro, convidando-o a uma excessiva delicadeza inibidora do exercício ético e que conduz à depressão e ao isolamento, assim como à vontade de não mais encarar obstáculos na vida. No fundo, é no pensamento e na melancolia que se inicia o desejo de viagem de Bloom, de reiniciar a hipótese de uma vida feliz noutro lugar, com experiências que escondessem o vazio descoberto pela dupla tragédia (a morte de Mary e do pai). Acompanharemos esta inquirição microscópica ao mundo interior de Bloom – em que Gonçalo M. Tavares se inscreve numa linhagem de autores como Virginia Woolf, James Joyce, Alfred Döblin ou Clarice Lispector – lendo estâncias de vários cantos da obra. A melancolia é o tema central deste estudo e, por isso, merece o capítulo mais extenso, onde se acompanha, sobretudo, a forma como, depois de ter estado na Índia, Bloom cai vertiginosamente. Neste capítulo, centramo-nos nas últimas estâncias da obra, numa descrição detalhada da sua queda com a nova passagem por Paris. Procuramos compreender as razões que fizeram crescer a melancolia e a decepção de Bloom, como ele procurou fugir do mundo e dos seus obstáculos. Essa fuga teve uma passagem decisiva por um bordel improvisado num bosque parisiense, o que conduziu à reformulação ética, filosófica e antropológica do episódio camoniano da Ilha dos Amores. À medida que Bloom percebe que, do outro lado do mundo, não existe Espírito, e que a bondade e a maldade se misturam em todos os humanos, fica cada vez mais desiludido e na iminência de um novo crime, mas de outra natureza. Neste capítulo 7, tentamos perceber a ligação entre pensamento teórico, melancolia e crime. Um crime consciente e frio que se torna expressão de um nojo do mundo, uma incapacidade de lidar com o caos da existência. Para tanto, estabeleceremos ligações intertextuais com obras de autores como Musil, Hermann Broch ou Dostoiévski. Faremos uma aproximação essencial e mais consolidada a outro tema, que atravessa todo o território textual tavariano, neste capítulo: o papel desempenhado pelos instintos na vida humana.

O nosso texto, de algum modo, recomeça no capítulo 8. Entre os capítulos 5 e 7, procurámos compreender a ligação entre amor e melancolia, que tem por elo de ligação o pensamento. Nestes capítulos, tentámos compreender como é que a melancolia de Bloom cresce perigosamente, até culminar no crime e na tentativa de suicídio com que a diegese de *Uma viagem à Índia* termina. Os capítulos seguintes dão relevo a temas – viagem e tempo – que, tendo sido levantados previamente, só no final do texto puderam ser abordados com a atenção exigida. O capítulo 8 elabora uma perspectiva sobre as motivações da viagem de Bloom e o fracasso dos seus anseios de felicidade. Desenvolve-se uma análise à forma como Bloom imagina os espaços por onde passa, os conflitos em que se envolve, com particular ênfase para Paris e Índia. Procura-se perceber a configuração técnica da viagem contemporânea, em particular incidindo sobre a forma como ela empurra os sujeitos para a interioridade e para o devaneio, prescindindo e caluniando a força e a intensidade do corpo. Procura-se compreender algo que será consumado no capítulo 9: o alcance desta (falhada, até certo ponto) viagem iniciática, pois Bloom aprende alguma coisa sobre o ser humano, mas é incapaz de agir, de criar uma ação nova, de reinventar-se eticamente, a partir daquilo que descobriu com a sua viagem. E não o consegue fazer porque tira umas férias da vida durante demasiado tempo, diverte-se até ao ponto em que divertir-se passa a ser vida, desperdiça os seus dias, não atualiza a sua potência. A epopeia tavariana desenvolve várias reflexões sobre o uso ético do tempo, em todos os cantos. Talvez seja este – mais do que a melancolia, com a qual está relacionado – o tema central da obra, como o indica o pêndulo de Os Espacialistas escolhido para capa da obra. Bloom desaproveita a sua potência, os minutos e horas dos dias (o insignificante) enquanto se esconde da deceção e procura compreender a existência humana. Mas não apenas desaproveitou o tempo e se revelou incapaz de fazer(-se): Bloom não teve calma das duas vezes em que se confrontou com o vazio. Ficou demasiado sério e cada vez mais angustiado – e por aí passa a importância da ironia em *Uma viagem à Índia*, como se explica no capítulo final.

2. Configuração do território textual

Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura

Maria Gabriela Llansol

2.1. Versos fortes, literatura-Bloom

Em *Roland Barthes e Robert Musil*, uma espécie de fragmentada teoria literária (criativa, potente e elusiva teoria literária, máquina de guerra contra a rigidez da teoria dos géneros), escreve-se: “Um bom verso, um verso forte, é aquele que, para ser resumido, para ser explicado, necessita de 200 páginas densas” (Tavares, 2004a: 160-161). Um grande verso condensa sentidos; é, por isso, extremamente económico. Em escassas palavras, diz de forma certa e ambígua o que somente duzentas páginas densas (também são densas) pode tornar mais claro. Duzentas páginas densas nunca dissiparão a ambiguidade de um verso e nunca possuirão a força que o verso concentrado possuía. Para além de uma máquina que explica e resume (uma máquina lenta), um ensaio é uma máquina de dissipação de energia. Aquela tensão, provocada pela concentração de sentidos num curtíssimo espaço, acaba, flui. Um verso ameaça explodir, irradiar a sua energia. O ensaio ou uma tese podem ser provocar essa dissipação de sentidos.

Um verso bom produz sentido incessantemente, originando paráfrases infinitas. Tomemos, como exemplo, o soneto “O amor é fogo que arde sem se ver”. Os versos deste poema são certos, dizem contraditoriamente o amor. Lemo-los com perplexidade, devido à sucessão de paradoxos e oxímoros que séculos de exegese foram incapazes de resolver. É como se os seus versos avançassem em regime de autossabotagem. Como se o caminho para o centro de um tema tivesse que ser, forçosamente, um caminho errático e pautado pela ambiguidade. Explica *Uma viagem à Índia*: “No entanto, a linguagem é uma invenção tão importante / como o fogo. A linguagem – a boa – é praticamente / um ‘fogo que arde sem se ver’” (Tavares, 2010a: 241; V.94). A linguagem é criadora como fogo, e arde no interior sem que os outros a possam ver. Continua a epopeia tavariana: “certos versos fazem-nos, ao mesmo tempo, ‘contentes e descontentes’, / multiplicando uma ambiguidade que existe em tudo o que existe, / pois nada no mundo é claro / a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis” (*ibidem*). Os bons versos acertam no alvo falhando-o, multiplicam os sentidos, a ambiguidade, tornam mais inquietante o estarmos no mundo. Ensinam-nos a não esperar respostas fáceis para nada, multiplicando a ambiguidade de que o mundo é feito,¹

¹ Noutros versos de *Uma viagem à Índia*, Bloom ironiza ao falar de poesia, desta feita a partir do ponto de vista da crítica, que é comparada ao trabalho de um advogado: “Claro que para os bons advogados a lei / não tem menos obscuridade que certos versos / de Rimbaud, / podendo significar algo ou o seu contrário. / Se um analista textual agisse como se a interpretação / mais convincente de um texto tivesse direito / a uma enorme herança, isso mudaria tudo. / Mas não, a preguiça é alguma, o dinheiro pouco (Tavares, 2010a: 129-130; III.33).

configurando uma pedagogia obscura. Como se nas exatas frases de Gonçalo M. Tavares houvesse sempre uma palavra ou expressão que as tornassem dúbias, dissolvendo-as, minando a sua exatidão. Este processo acontece com evidência nos versos de *Uma viagem à Índia*. O que Blanchot disse de Musil e o que Deleuze diz de Beckett poderemos dizer nós a respeito de Gonçalo M. Tavares: “O que Blanchot disse de Musil se aplica perfeitamente a Beckett: a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução; a troca indefinida das formulações matemáticas e a busca do informe e do informulado” (Deleuze, 2010: 72). Uma exatidão aparente dissolvida na leitura, que aumenta o número das leituras possíveis.

O verso explica até certo ponto, como salienta o escritor numa reflexão que assinala a efeméride do Dia Mundial da Poesia: “Luz que não cegue mas que esteja no ponto mais afastado do que é escuro. No limite da luz que cega, um passo atrás, um momento atrás. Luz que torna tudo claro, subitamente” (Tavares, 2017a). Luz que ilumina mas que não deixa cego, não ilumina demais, apenas o suficiente:

Um passo atrás, tudo seria confuso, um passo à frente e ficaríamos cegos. Poesia, então, como o ponto certo em que os versos clarificam, sem explicar. Uma clareza não didáctica. Uma clareza que deixa atrás energia e estranhamento. (*Idem*)

Não existe a certeza do lugar para onde se vai; conhecemo-nos um pouco melhor, mas o informulável continua intacto. A poesia aproxima-se do vazio, mas não demasiado. O mundo fica um pouco menos confuso, não é possível explicar tudo. Uma clareza obscura, que não se apresenta como definitiva, que pressupõe e implica o múltiplo e o oposto. Clareza que não pode ser âncora para a vida, atravessada pelo imprevisível, que não procura melancolicamente o absoluto cego da ordem, mas que resulta do esforço de tentar compreender o mundo um pouco melhor. A energia e o estranhamento instigam a leitura e a reflexão. Os versos são como a água, segundo a imagem de Gonçalo M. Tavares:

A frase disciplinada, a de ferro e, do outro lado, a indisciplinada, a que abre múltiplos desvios enquanto avança. Água e ferro, pois, como exemplos contrários. Do ferro sabemos por onde avança logo pelo seu pelo início. Com a água não. (*Idem*)

Os versos de *Uma viagem à Índia* são água, abrem múltiplos desvios enquanto avançam. Desconhecemos o itinerário do texto, demasiado errático e imprevisível.

Deste modo, como a sua personagem, Bloom, no que podemos ler na construção desta personagem uma alegoria metatextual gigantesca, denunciada por uma obra como *Breves notas sobre a literatura-Bloom* (Tavares, 2016a).

Em *Atlas do corpo e da imaginação*, num fragmento intitulado “ferramenta e metáforas”, Gonçalo M. Tavares associa, citando Gaston Bachelard, uma ferramenta útil a uma metáfora morta. Antes de ter sido usado por todos, um objeto era como um poema enérgico, criação fulgurante da imaginação – o ser humano imagina o uso dos objetos antes de os ter concebido. O uso banaliza o que era imaginativo: “A *razão* não é mais do que uma *imaginação velha*; a informação racional com o tempo provoca o *envelhecimento de uma metáfora*” (Tavares, 2013: 437; itálicos do autor). Mas algumas metáforas são tão fortes que não envelhecem, não perdem a carga imaginativa. Os versos de Camões, relidos por Gonçalo M. Tavares em *Uma viagem à Índia*, são devaneios (operações imaginativas a partir de uma forma) que não envelheceram, metáforas que não se converteram em lugar-comum. Explica Gonçalo M. Tavares: “Nesse sentido, o verso é uma informação brusca e recentíssima, que ainda não perdeu a sua estranheza; e a informação, por seu turno, será o verso que perdeu estranheza e ganhou utilidade” (*ibidem*). Um verso camoniano, quinhentos anos depois, mantém a energia da informação brusca e recente, não perdeu a capacidade de dizer coisas novas. São linguagem que nunca perdeu estranheza, que preserva a energia e a potência imaginativas.

Os versos de Camões têm provocado estranheza ao longo dos séculos e assim continuarão. O desejo do narrador de *Uma viagem à Índia* consiste “apenas que as frases sejam feitas de uma substância / que não evapore lentamente de dia para dia; / deseja frases robustas, que pelos séculos / avancem” (Tavares, 2010a: 119; III.2). As frases do escritor são, desejavelmente, sólidas, resistem ao avanço do tempo.² Os versos são feitos da mescla densa de ilegibilidade e reflexão. Embora construídos com as palavras da informação, nos versos, as palavras encontram-se com outras de modo estranho. Palavras que nunca haviam estado juntas finalmente enamoram-se no verso:

Um modo de aproximação, uma forma de erotismo: uma palavra aproxima-se de outra e toca-a, ao de leve; uma primeira aproximação entre dois vocábulos que se querem conhecer,

² O autor deseja que os seus versos cresçam ao longo do tempo, se multipliquem por outras palavras, frases, livros, obras. As frases de *Uma viagem à Índia* serão, pois, como a planta de que nos fala o autor em *Roland Barthes e Robert Musil*: “Uma planta cresce durante muito tempo, mas certas frases crescem ao longo de vários séculos” (Tavares, 2004a: 95).

ou então que ainda não conhecem totalmente os desejos, a força e a timidez do outro (2017a).

Uma aproximação tímida e forte entre duas palavras que nunca estiveram juntas, eis uma definição de poesia. Uma aproximação lenta, “onde se produz o erotismo e a alusão, nunca o explícito” (*idem*). Onde as palavras, juntas, revelam e escondem, aludem, sugerem, nunca afirmam categoricamente, sem dúvidas ou hesitação. O escritor é empurrado por um “motor arcaico, primitivo” (Tavares, 2010a: 119; III.2) – a vontade de fazer, de sobre a matéria exercer força, de resistir à força que ela, a linguagem, emite. Em *Uma viagem à Índia*, a vontade está no lugar da deusa Calíope, a quem o Gama pede inspiração na estância homóloga d’*Os Lusíadas*.

Esta estranheza é característica dos versos de *Uma viagem à Índia*, mas também é um traço distintivo do seu estilo.³ Em *Breves notas sobre literatura-Bloom*,⁴ obra identificada no subtítulo como um “manifesto: dicionário técnico-literário dos *Bloom Books*. Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer literatura”, observa Gonçalo M. Tavares, na entrada da palavra “estrangeiro” deste dicionário pessoal: “Uma frase estrangeira não é uma frase num idioma que não é o nosso. É, isso sim, uma frase que não compreendemos imediatamente; que não é compreendida nem explicável imediatamente. Na literatura-Bloom todas as frases têm de ser estrangeiras” (Tavares, 2016a: 57). Na literatura-Bloom, cada frase é estranha, deve ser lida com esforço. Nenhuma frase é totalmente compreendida. A estranheza não resulta do uso de vocabulário inusitado, mas do uso inusitado de vocabulário comum. É uma estranheza de natureza sintática e semântica. Na entrada da palavra “individualidade”, escreve-se: “Toda a frase é individual” (*idem*: 77). Não é necessária uma frase para explicar outra, tal como não é preciso um novo livro para explicar um prévio. Cada frase deve dizer tudo o que quer dizer na literatura-Bloom: “Toda a frase que necessite de outras para ser potente deve ser eliminada” (*ibidem*). É aqui que entra a ética do escritor, só dar ao leitor frases estimulantes, frases sobre as quais se deve refletir independentemente do ponto em que a diegese se encontre. Frases que irradiem energia e sentido para além do contexto em que são apresentadas. O conhecido método de corte de Gonçalo M. Tavares relaciona-se com este desejo de dar sempre, em cada página, de um modo

³ Uma das exceções a este método de juntar estranhamente palavras comuns poderá ser o recente *A mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado* (2017), pertencente à série *Mitologias*, cujo universo parece apostado em multiplicar a estranheza mais por via da narração, da concatenação de eventos estranhos, da aglomeração de elementos culturais de vária proveniência cultural e histórica, do que propriamente por via da linguagem.

⁴ Obra que teve a particularidade de ter sido publicada pela primeira vez numa editora catalã, a Periscopi, em 2016.

depurado, matéria ao leitor para refletir. Nenhuma frase deve explicar algo que já foi dito ou sugerido numa frase anterior: “Aplicar a brutalidade de seleção imediata a cada frase. Uma frase ou diz ou cala. Uma frase tem o seu momento para demonstrar se vale a pena que exista. Uma frase tem quinze segundos de existência para o leitor” (*ibidem*). O autor procura respeitar o tempo do leitor, não lhe quer fazer perder tempo. Mas não se confunda este valor conferido a cada frase com a defesa de uma transparência facilitadora da digestão do texto. Cada frase condensa sentidos, cujo desdobramento resultará de uma leitura lenta e reflexiva, uma forma de respeitar o tempo do leitor: “Uma frase pouco intensa é uma frase mal educada para o leitor. Porquê? Porque não há que fazer perder tempo a ninguém” (*idem*: 78). *Uma viagem à Índia* é talvez a expressão máxima desta teorização da literatura-Bloom. Considera Gonçalo M. Tavares, numa frase com alcance ético: “Não ser individual é não ser” (*idem*: 77). E cada frase da epopeia tavariana é individual: tem valor em si para além do valor que possui para o sentido global do texto a que pertence.

2.2. Poesia, lugar-comum e a obrigatoriedade de ler devagar

Uma viagem à Índia é um livro estranho e inquietante. Em *Breves notas sobre as ligações*, o autor expõe o mecanismo de um poema: “O poema é uma substância que remete para as surpresas da física. Um verso avança como se fosse uma coisa com electrões e desassossego. Tem núcleo, uma carga positiva e uma carga negativa” (Tavares, 2012a: 274). Um verso é como um átomo, um substância viva, que inquieta e se movimenta. Vive, segundo o autor, da estabilidade entre a carga positiva e a negativa. O negativo gira em torno do positivo, como os planetas em torno do sol. O corpo avança graças a esta astronomia interior, assim como os versos. A carga negativa é tão importante como a carga positiva; é o equilíbrio elétrico entre ambas que sustenta o verso. Não há vida só com carga positiva, só com felicidade.

É como se o poeta reintroduzisse na linguagem comum, estritamente positiva ou neutra, o negativo e o inquieto que lhe conferem equilíbrio. Explica o fragmento de *Breves notas sobre as ligações*: “O verso terá ainda de ser um medicamento para a linguagem, algo que traz de volta a saúde perdida nas frases de circunstância, nos lugares-obscenamente-comuns, lugares prostituídos da linguagem” (*ibidem*). O verso cura a linguagem; restitui-lhe a saúde e a energia perdidas na inclinação para a

felicidade e o tédio. Lugares-comuns, lugares onde toda a gente está, que toda a gente usa. Essa reintrodução da inquietação significa a criação de um lugar novo, um lugar incomum, o novo continente de que falava Eduardo Prado Coelho. O poeta reintroduz a carga negativa na linguagem, como um cientista: “Um espaço entre duas palavras que habitualmente estão ligadas (lugar-comum) permite a interferência, ali, no meio, de uma outra palavra (ou mais) que desequilibra o óbvio” (*ibidem*). O novo nasce desta interferência no comum:

Por exemplo: em vez de *lugar-comum* – ligação comum entre as palavras *lugar* e *comum* –, depois de abrir espaço entre elas (entre essas duas palavras) introduzir uma outra, uma pequenina, pouco ruidosa. Por exemplo: *menos*. Ficaremos então com: *lugar-menos-comum*. Um bom lugar para uma palavra. (*Idem*: 274-275)

Um poema é feito de lugares-menos-comuns, feitos do que é mais individual, são lugares onde menos pessoas estão, ninguém está:

A linguagem não pode ser um lugar de comunidade, de comunicação na polis; a linguagem terá de ser o lugar do indivíduo, da incomunicação, do isolamento: *a frase que me isola é a frase que me conhece*, é a frase que me faz conhecer. As frases têm um lugar privado, não comunitário, ou então não são as *minhas* frases. (*Idem*: 275; itálicos do autor)

A escrita é um lugar de inquietação porque não comunica, isola. O escritor marginaliza-se, pois o texto é incomunicativo. Mas nunca em absoluto afasta o leitor, pois o texto tem carga positiva. Retiremos as palavras do meio e o texto torna-se lugar-comum. O texto preserva uma ligação com os outros, ainda que de oposição. Escrever é essa ligação, que nenhuma estranheza é capaz de elidir.

A figura do escritor, segundo Gonçalo M. Tavares, corresponde à do homem refugiado na floresta:

Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem necessidade de comunicar, *sem o pressentimento do negócio* que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial: para vender e comprar precisamos de nos encontrar num sítio comum, utilizando palavras comuns, não individuais. Ninguém faz negócios com o que não compreende. Compreender para fazer negócio; retirar ambiguidade à frase. (*Ibidem*; itálicos do autor)

Segundo Gonçalo M. Tavares, o escritor é o contrário do negociador, pois

acrescenta ambiguidade. A escrita nasce num espaço de não-partilha, na floresta, longe do comum, é a infiltração do obscuro no lugar-comum. Não está marcada pelo interesse, pelo negócio, que, também literariamente falando, só é bem feito quando o texto é claro e não suscita várias leituras. Os livros mais vendidos podem ser lidos sem esforço. Alguns livros fazem negócios com os leitores. Mas isso não é literatura. A ambiguidade é, poderíamos sintetizar, um negócio ruinoso. Que se possam fazer negócios com literatura mostra que a vida não é apenas uma derrota, é sim uma derrota com miséria (observação feita em conversa por Luís Mourão).

Uma viagem à Índia requer uma leitura lenta, devido ao seu estilo ensaístico e condensado e devido às fissuras provocadas no centro do verso, sabotadoras dos lugares-comuns. Essa fissuras causam espanto no leitor. Para além disso, o mais importante não é acompanhar a narrativa do início ao fim de forma linear. A uma velocidade de leitura alta acompanhamos a diegese. Mas ao lado dos eventos, quase como vizinhos trabalhadores e silenciosos, encontram-se fragmentos ensaísticos sobre vários temas, a que só teremos acesso desacelerando a velocidade de leitura. O mesmo acontece quando lemos um poema seu, onde não somos convidados somente a sentir. Uma ficção da sua autoria é investigação sobre o ser humano de modo elusivo e alusivo. Este é mais um aspeto que aproxima o território textual de Gonçalo M. Tavares aos textos modernistas, os quais, segundo Roland Barthes afirma, em *O prazer do texto*, devem ser lidos devagar:

Leia-se lentamente, leia-se tudo, de um romance de Zola, o livro será posto de lado; leia-se depressa, por fragmentos, um texto moderno, esse texto torna-se opaco, excluído do vosso prazer: pretende-se que aconteça qualquer coisa, e não acontece nada; pois *o que chega à linguagem não chega ao discurso* (...). (Barthes, 2009: 137; itálicos do autor)

A reflexão é o que não chega ao discurso, segundo Barthes. A escrita de Gonçalo M. Tavares trabalha muito a linguagem, subvertendo lugares-comuns, ideias e formulações discursivas convencionais. Devemos lê-lo devagar; enquanto os textos que não são modernos podem ser lidos mais rapidamente. No limite, até se podem ler apenas algumas partes de um texto de Zola. O texto moderno, lacunar e fragmentário, deve ser lido devagar, não apenas considerando cada linha em relação com as precedentes e as seguintes, mas em si mesma, palavra a palavra, enquanto outros textos, porque mais focados no enredo, podem ser lidos apenas em parte. Um texto como

Ulysses deve ser lido muito devagar, como *Uma viagem à Índia*. Só assim teremos acesso ao prazer do texto. Continua Barthes (*ibidem*; itálico do autor):

(...) o que ‘chega’, o que ‘parte’, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, tosquiar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o ócio das antigas leituras: sermos leitores *aristocráticos*.

Eis um método para a leitura de Gonçalo M. Tavares e Joyce: ler entre o que chega e o que parte, ler a fenda dessas duas margens, daquilo que alcançamos e do que nos escapa, ler na enunciação, palavra a palavra, colocando entre parênteses o enredo, não devorar, mas pastar, mastigar, rondando o texto – textos que solicitam leitores aristocráticos, que não têm pressa de chegar à conclusão, que não chegarão ao definitivo, que leem a palavra introduzida entre ‘lugar’ e ‘comum’. Um leitor aristocrático tem tempo e procura extrair o máximo de sentido a partir do mínimo que leia. É a este tipo de leitor que Gonçalo M. Tavares corresponde, é este tipo de leitor que os seus textos exigem. Talvez por estas razões tenha Gonçalo M. Tavares referido em entrevista sobre a sua epopeia: “Penso que é um livro para ser digerido lentamente” (Tavares & Mexia, 2010).

2.3. Ensaio e fragmento

O estilo de Gonçalo M. Tavares é reflexivo, ensaístico,⁵ em todas as suas obras. Uma máquina que pensa vários temas e motivos em linguagens e formas diferentes. Ensaiar é um dos modos de errar, de hesitar, de colocar a certeza entre parênteses. Lê-se em *Breves notas sobre ciência*: “A única forma de pensar, isto é, de avançar, é ser impreciso, inexacto, em relação ao pensado” (Tavares, 2012a: 46). O erro e a errância assumem a forma de ensaio.

O ensaio – ou a literatura ensaística – é a forma privilegiada em que ler se exprime. Uma forma de manipular, apertar, torcer, deslocar, amassar, o texto. Um modo de errar pelo texto. Escreve João Barrento em *O género intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*: “O ensaio é um torso, e fraca a sua vontade de sistema” (Barrento, 2010: 35). Ensaio é traduzir, torcer, distorcer, não cria sistema, é quase

⁵ A vida humana é uma derrota. Só nos resta “tentar compreendê-la”, como assume Milan Kundera (2005: 16) em *A cortina*. O romance seria o género, segundo o argumentário estimulante de Kundera, que melhor consegue descrever a dimensão ética e existencial desta derrota.

intrinsecamente fragmentário, inconcluso, aporético, paradoxal, recusa da última palavra, silêncio: “Atravessa-o, por isso, uma correspondente vontade de silêncio, mais forte ainda no fragmento, que é apenas uma variante sua” (*ibidem*). Assim é a escrita de Gonçalo M. Tavares, ruína que instala a ambiguidade, estimula a leitura, diz o silêncio da frase deixada a meio, abrindo brechas fulcrais por onde outros podem continuar a escrever e a criar. Por isso os textos de Gonçalo M. Tavares – os romances, os contos, a epopeia, os poemas – permitem ao leitor lê-los a partir de qualquer ponto. O pendor ensaístico possibilita, em cada texto, sabotar a especificidade do género literário em que se inscreve, potenciando leituras não-lineares, rizomáticas. Explica o autor em entrevista:

Eu gosto da ideia de que um único fragmento e, se calhar, os pequenos capítulos dos romances também funcionam assim – tenha valor por si próprio. Eu gostava é que a pessoa, se abrisse um livro meu ao acaso na página 70, sem saber nada das páginas anteriores nem das páginas seguintes, lesse aquela página e ela lhe desse alguma coisa logo. Ou seja, eu não quero que um livro esteja sempre a depender das páginas anteriores ou das páginas seguintes, e que a pessoa, só ao final do livro, receba qualquer coisa. (Tavares & Frota, 2009)

O fragmento ensaístico emancipa-se do todo, das páginas anteriores e seguintes, tem valor por si próprio. É possível ler isoladamente passos da obra tavariana, eles dizem em si mesmos alguma coisa para além do que dizem a respeito do todo a que pertencem. Os fragmentos são pontos em que algo novo se inicia, com a energia inerente a todos os inícios, como explica o autor em *Atlas do corpo e da imaginação*: “O fragmento é, pela sua natureza, *um ponto onde se inicia*; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar. Poderemos dizer que o fragmento é uma *máquina de produzir inícios* (...)” (Tavares, 2013a: 41; itálicos do autor). Cada frase procura o máximo de energia e estranhamento possíveis. Nesse sentido, cada frase deve ser um fragmento. O texto dá sempre, em todas as páginas, ideias ao leitor para pensar. É possível ler muitos dos excursos de *Uma viagem à Índia* sem ter presente a sequência dos eventos. Escreveu o autor em *Breves notas sobre literatura-Bloom*: “Num livro-Bloom as personagens são secundárias e as frases são o principal. A presença das personagens é unicamente um pretexto para que a linguagem fale” (Tavares, 2016a: 109). A literatura é do domínio do abstrato; nesse sentido, uma personagem é tão volátil como uma ideia, aliás confunde-se com ela. “Um organismo

sem ideias é unicamente um organismo” (*ibidem*), enquanto que uma personagem é um organismo com ideias. A escrita fragmentária faz com que o centro do texto sejam as ideias, mesmo quando essas ideias são personagens. Mais importante do que os eventos narrativos, é o que a linguagem pensa e faz pensar.

Os fragmentos ensaísticos permitem a ligação com outros textos (com o passado literário), mas também com o mundo. A vontade de sistema é recusa metafísica do mundo, como salienta Gonçalo M. Tavares em *Roland Barthes e Robert Musil*: “O sistema, qualquer que ele seja, é uma declaração de guerra ao exterior” (Tavares, 2004a: 113). O sistema implica pensar em circuito fechado, sem desejo. É condenação à abstração pura, teórica, que conduz perigosamente à inércia e ao enquistamento, implicando uma calúnia do corpo. A literatura ensaística, em Gonçalo M. Tavares, deriva de um claro posicionamento ético e criativo: a recusa do sistema, a preferência pelo rizoma; a vontade de continuar, de desejar, de ligar, que só se consegue mantendo em aberto vários projetos; a ligação com o devir próprio da vida, que o pensamento sistemático tende a não possuir. A propósito, João Barrento, citando Robert Musil, explica como a decadência literária se deve ao “divórcio entre a ‘vida’ e o ‘todo’” (Barrento, 2010: 25). Para Musil, “a marca do estilo da *décadence*” é a “anarquia dos átomos” e a “desagregação da vontade” (Musil, 2008a: 480). É difícil não articular esta desagregação da vontade com o afastamento entre a vida e o todo, ou, noutros termos, entre a literatura e a vida. O pensamento sistemático coloca um ponto final; o ensaísmo incute nos textos incerteza e abertura, tornando-os informes. O ensaio e o fragmento são máquinas de guerra contra a rigidez do pensamento sistemático, característicos na religião ou na ciência ou em ciências, literárias ou outras, de inclinação teorizante.

Em *Atlas do corpo e da imaginação*, escreve-se: “O fragmento tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir” (Tavares, 2013a: 41). Uma característica fundamental: o fragmento como a manifestação literária da urgência que existir impõe. Não a urgência atabalhoada ou irrefletida, mas a que está consciente da sua mortalidade. Literariamente falando, o que há a dizer deve ser escrito já. O fragmento não se limita a ser parte da lógica holística do texto. O texto não chega a um lugar, por isso o fragmento não pode ser mais um passo numa inexistente direção única. O que diz o fragmento pode coincidir com o que diz o texto, que apresenta múltiplos sentidos, formulados justamente em cada um dos fragmentos. Cada fragmento pode ser, pois, uma forma de começar ou de concluir a leitura de um texto, dentro de um mecanismo

rizomático sem centro. Um método de escrita que responde à urgência de viver e que combate a metafísica: “O que desfaz a metafísica é a não fundamentação e a não sistematização dos fragmentos” (Mourão, s/d). O fragmento “comporta uma ética, uma maneira de estar no mundo” (*ibidem*), é expressão da necessidade de agir no presente, diz o que lhe compete dizer sem esperar pelo futuro: “Um fragmento não quer que o outro fragmento que vem a seguir diga o que é da sua responsabilidade dizer” (Tavares, 2013a: 41). Cada fragmento concentra sentido; o texto concatena estes blocos de sentido, que não se diluem ao longo de muitas páginas: “O fragmento *acelera a linguagem*, acelera o *pensamento*. Trata-se de uma questão de velocidade e mobilidade que aproxima o pensamento de uma certa urgência que existe, por exemplo, no verso” (*ibidem*; itálicos do autor). O fragmento diz tudo de modo concentrado (como indicava a definição de frase aceite na literatura-Bloom), sem explicações detalhadas que remetessem para um núcleo central de pensamento; nessa medida, é um acelerador da linguagem e do pensamento, tal como o verso. Por consequência, a leitura dos fragmentos e dos versos de *Uma viagem à Índia* tem que ser lenta.

2.4. Leitura, erro, movimento

Ao nível do movimento, fui a Sintra, li Hölderlin

Maria Gabriela Llansol

Todas as interpretações rodeiam o texto, procurando, no limite, vencê-lo, torná-lo (mais) claro. Uma interpretação envelhece a imaginação do texto ao traduzi-lo em linguagem racional. As interpretações são errantes, aberrantes, como explica Américo Lindeza Diogo, elencando postulados da desconstrução:

Um outro postulado, e de maiores consequências, é, certamente, o de que não há interpretações nem verdadeiras, nem falsas. Há unicamente interpretações erradas. O erro das interpretações deve ser interpretado no sentido da *errância*. A interpretação erra pelas paragens dos textos, de que não há saída. Não há, como diria Derrida, *hors-texte*. (Diogo, 1996: 161; itálicos do autor)

O crítico está condenado à errância. Dentro do texto, vamos de uma paragem a outra, mas dele nunca saímos. O crítico é como um maldito errando indefinidamente, sem saída nem repouso, que jamais alcançará a leitura que porá um fim a todas as leituras, a todas as errâncias. Ou há errância ou há estagnação, inércia. Um verso acerta

erradamente no alvo, multiplicando a ambiguidade, tal como a racionalidade crítica. Duzentas páginas densas são uma acumulação de erros/errâncias.

Um exercício crítico, uma dissertação, uma tese, são uma viagem⁶ em torno de um objeto de estudo, o texto. Uma interpretação perfeita leria o texto de todos os ângulos possíveis, mas isso não é tarefa humana. Cada ângulo é uma teoria, uma forma de observar, de contemplar. Só Deus poderia ver um texto de todos os ângulos possíveis. Com a nossa limitação, interpretamos, vemos erradamente. A escrita de Gonçalo M. Tavares, porque iniciada na leitura de outros textos, é uma acumulação de erros, multiplicando a ambiguidade das leituras dos textos de outros autores (entre os quais, Camões e Joyce).

Ler, o primeiro momento do processo de escrita, é uma atividade muscular, como assinala Gonçalo M. Tavares em *Breves notas sobre as ligações*:

Há na leitura um movimento iniciado no leve tremor/temor dos olhos, que prossegue até ao início dos pés que, debaixo da mesa, balançam. Há no balanço das pernas de quem lê, imóvel, uma impressionante marcha, um *atravessar*: quem lê anda. (Tavares, 2012: 261; itálico do autor)⁷

Gonçalo M. Tavares compara a distância a que nos encontramos de um outro espaço (uma cidade, um país) com o que nos separa de uma página literária. Interpretar é eliminar a distância em relação ao sentido, é percorrer essa distância: “Perceber uma coisa é percorrer essa coisa, per-correr: correr à volta, perceber uma página é correr a toda a volta dessa página: ficámos cansados, andámos de mais” (*ibidem*). Correr à volta da página consiste em tentar puxar pelo sentido do texto, sentados, recostados, em pé, viajando com a visão, aprendendo a ver, com as mãos sublinhando, erguendo a cabeça, momento para refletir e divagar, passado o qual a dobramos outra vez sobre o texto mas com renovado entusiasmo, movendo o tronco inquieto, parando para observar o mundo,

⁶ Esta viagem errante pode ser entendida do ponto de vista cinético, segundo a entende *Roland Barthes por Roland Barthes*: “É espantoso o poder de diversão dum homem que se sente aborrecido, intimidado ou atrapalhado pelo seu trabalho: ao trabalhar no campo (em quê? A reler-me, ai de mim!), eis a lista de diversões que suscito de cinco em cinco minutos: vaporizar uma mosca, cortar as unhas, comer uma ameixa, ir mijar, verificar se a água da torneira continua a sair barrenta (hoje faltou a água), ir à farmácia, ir ao jardim para ver quantos abrunhos amadureceram já na árvore, ver o telejornal, confeccionar um dispositivo para segurar as minhas papeladas, etc. *Deambulo*. (A deambulação relaciona-se com essa paixão a que Fourier chamava a Variante, a Alternante, a Borboleteante.)” (Barthes, 2009: 89; itálicos do autor)

⁷ *Breves notas sobre as ligações* é um ensaio fragmentário sobre literatura e outros temas levantados no território textual Gonçalo M. Tavares. É como se fosse húmus, “tierra que nutre el conjunto de la obra literaria de Gonçalo M. Tavares”, como observa Antonio Sáez Delgado (2016: 11) no prefácio da edição colombiana dos volumes de “Enciclopédia”. Acrescentaríamos a este húmus, “Enciclopédia”, mais três obras (embora em outras existam reflexões metatextuais, em grau e extensão variáveis, sob a forma de ensaios ficcionais): *Biblioteca, Roland Barthes e Robert Musil* e, a mais significativa, *Atlas do corpo e da imaginação*. No território textual de Gonçalo M. Tavares começa o seu exercício crítico. É uma obra que concede ferramentas teórico-literárias importantes para que sobre ele outros exerçam o exercício crítico (cf. Mourão, s/d, em particular a noção de *Atlas do corpo e da imaginação* enquanto caixa negra do território textual de Gonçalo M. Tavares), obra que se pensa e redefine à medida que se vai fazendo.

tomando um café, respirando, aprendendo a respirar. Como corolário deste raciocínio, Gonçalo M. Tavares considera a leitura como “modalidade desportiva” ao lado de outras como o atletismo ou a natação, sugerindo, com humor, a invenção de um “ginásio” (*ibidem*) onde o utente possa escolher entre um exercício de aeróbica, uma aula de ginástica, ou uma leitura de um conto ficcional. Percorrer uma página é digerir, escreve Gonçalo M. Tavares em *Arquitectura, natureza e amor*: “Percorrer algo é digerir. Digerimos o vaso, somos digeridos pela floresta quando nela nos perdemos” (Tavares, 2008b: 3). Nesse ginásio percorremos a página e digerimos – percorrer acelera a digestão. Uma hipótese: *Uma viagem à Índia* é um exemplo desta floresta onde nos perdemos? Mais do que digerir, somos digeridos, percorridos, lidos por ela?

Gonçalo M. Tavares poderia ter escrito esta frase de Maria Gabriela Llansol: “Escrevo na plena posse das minhas faculdades de leitura” (*apud* Tavares, 2012a: 259). A escrita de *Uma viagem à Índia* teve por base uma leitura errática, lúcida e criativa de *Os Lusíadas* e *Ulysses*. Da leitura para a escrita, passa-se da interpretação à experimentação, aceitando-se o risco da travessia no desconhecido.

Os textos de Joyce e Camões são lidos segundo os percursos do prazer (tendo em conta os limites sintáticos, semânticos e pragmáticos dos respetivos textos), ao jeito do leitor que Roland Barthes era, tal como o próprio o/se descreveu em *O grão da voz*:

O meu regime de leitura não é de maneira nenhuma um regime de ingestão regular e pacificada. Ou um livro me aborrece e então largo-o, ou então excita-me e tenho vontade de parar a toda a hora para pensar a partir daí. O que se reflecte também na maneira de ler tendo em vista um trabalho: sou incapaz, não desejoso, de resumir um livro, de o pôr em ficha, apagando-me por completo por detrás dele, mas, pelo contrário, muito capaz, e muito desejoso, de isolar algumas frases, alguns traços do livro, para os ingerir, na qualidade de descontínuo. (Barthes, 1982: 217)

Gonçalo M. Tavares é um leitor lento, lê devagar cada frase dos livros que mais o interessam e entusiasma. Importam-lhe as leituras que mantenham vivo o entusiasmo. Em torno dessas frases, cria reflexões ou ficções. A leitura está atenta ao estranhamento e à intensidade de cada frase, a partir de onde se inicia o processo criativo. O território textual de Gonçalo M. Tavares tem por base o método de ler devagar (e de modo atento, todos os dias). Por isso, também os seus textos, fragmentários e reflexivos, têm que ser lidos aplicando-se o mesmo método. Ler o seu território textual é descobrir a importância ética e estética de ler devagar.

As interpretações literárias são como a filosofia, tal como Wittgenstein (2008: 47) a entende – não explicam, descrevem: “Quero aqui dizer que nunca teremos como tarefa reduzir seja o que for a qualquer outra coisa, ou explicar seja o que for. A filosofia é na verdade puramente descritiva.” A ciência explica, reduz os fenómenos a uma fórmula, após observações repetidas. Propõe-se resolver problemas esgotáveis com uma explicação, ao contrário da filosofia e da literatura. A obra de Gonçalo M. Tavares interroga o inesgotável, somente o inesgotável merece ser questionado – uma tarefa infinda que apenas admite como método a errância. Escreve o autor em “O corpo no método”, o primeiro capítulo do *Atlas do corpo e da imaginação*:

Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta. (Tavares, 2013a: 28)

Segundo o autor, o espanto resulta do que não ficou explicado, define o que mais vale a pena investigar. Traça o perfil de um investigador que nunca encontrará respostas definitivas para o que investiga e que, nesse sentido, continuará a investigar. Segundo Gonçalo M. Tavares, os temas que mais valem a pena investigar são os que não terminam numa fórmula, temas que nunca terminam. Por consequência, a errância em torno desses temas (como o ser humano, a morte, o amor, o tempo) só tem por limite a morte.

Pascal Quignard, em *Sombras errantes*, descreve esta errância na leitura como uma “expectativa que não procura consumação” (Quignard, 2003: 49). Não se lê para chegar ao resultado final, ao fim. Expectativa sempre renovado, desejo que continua, cresce. Os grandes livros interpelam sempre. Dentro de uma grande obra, como *Uma viagem à Índia*, padecemos de uma eterna danação, análoga à de Bloom. Leitores desgraçados, que não conhecem apaziguamento, leitores vagabundos, sem lugar fixo, deslocados, sujos, informes:

Há no acto de ler uma expectativa que não procura a consumação. Ler é errar. A leitura é errância.

(Desconfiem dos cavaleiros errantes! Desconfiem dos romancistas!)

Cristiano de Troyes chamava ao grupo *Os que vão por estranhas terras as estranhas aventuras demandando*.

(Desconfiem dos cavaleiros errantes! Procuram a aventura: a desgraça atraí-os.)
(*Ibidem*)

Os leitores de *Uma viagem à Índia* são obrigados a errar por muitas reflexões. Se esses leitores redigirem teses de doutoramento, terão que apresentar o objeto de análise de um modo tanto quanto possível mais claro e linear, colocando um ponto final nas errâncias da leitura. Um ponto no infinito de todas as leituras.

Errar é a forma de avanço ao dispor da literatura. Ao contrário do progresso, que avança de forma cumulativa e corrigindo erros, a literatura é um fazer particular, avança devido aos erros. Com a dúvida de que é possível aprender como fazer literatura, como escreve Virginia Woolf (2014: 119):

Embora tenhamos aprendido ao longo dos séculos muito sobre como fazer máquinas, persiste a dúvida de se teremos aprendido alguma coisa sobre como fazer literatura. Não acabámos a escrever melhor; tudo o que se pode dizer que fazemos é continuar a avançar, ora mais nesta direcção, ora mais naquela, mas com tendência para a circularidade se o percurso for olhado a partir de um ponto suficientemente elevado.

A literatura não evolui como a técnica, avança circularmente. Cesare Segre, explicando a teoria dos géneros de Tynjanov, afirma que a literatura não evolui, “(...) procede mais por saltos e deslocamentos do que segundo um desenvolvimento uniforme” (Segre, 1989: 80). Estes saltos e deslocamentos são “erros, que produzem na história dos géneros mutações tão flagrantes que, em certa medida, lhe anulam a continuidade” (*ibidem*). A literatura não progride, avança devido errantemente. Esses erros são resultado das múltiplas formas possíveis de agenciar os materiais e as formas.

A constatação de Virginia Woolf foi formulada em contexto moderno, quando a literatura (como outras artes) pensa criticamente os seus caminhos, naquilo que a define, com uma acesa consciência do passado. Gonçalo M. Tavares é, à semelhança de autores como Virginia Woolf, extremamente lúcido não só sobre a natureza do material à disposição, como da sua atividade enquanto *bricoleur*.

2.5. Os Lusíadas com três pernas

Gonçalo M. Tavares explica, em *Breves notas sobre as ligações*, o método errante de leitura e a passagem à escrita:

Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição, mas na tentativa de passagem de uma coisa para outro lado. (Tavares, 2012a: 259)

Escrever é tradução, transporte de uma coisa para outro lado. Segundo Gonçalo M. Tavares, há momentos na leitura em que o olhar se desvia daquilo que é forte. Quando lê algo forte, o autor para, tentando traduzir, escrevendo, o que acabou de ler. Escrever é continuar a ler, mas, progressivamente, desvia-se do seu objetivo inicial e segue um curso próprio. Num primeiro momento, escrever é uma inquirição do espanto despertado pela leitura. É uma resposta a esse espanto. Escrever vai-se tornando, num segundo momento, um esquecimento da leitura. A falha da tradução é intrínseca a todas as leituras e resulta da errância a que a escrita também obriga. A escrita desvia-se do texto lido até se converter noutro texto. Mas se essa é a condição do escritor, já não é tanto a condição do crítico, que deve tentar, tanto quanto possível, repetir o texto, desdobrá-lo através de explicações. Por isso é que a crítica está sempre em crise: porque também falha, como acontece no erro criativo, embora se proponha esclarecer. A crítica é uma leitura que só conhece o primeiro momento, não esquece a leitura.

Continua Gonçalo M. Tavares (*ibidem*; itálicos do autor): “Perdi algo na passagem, *no transporte*, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objecto com três pernas.” O livro escrito é um objeto errado. Durante o processo atribulado de tradução, de leitura através da escrita, algo se perdeu, algo de novo se criou. Este ganho naquilo que se perdeu na leitura (a quarta perna da mesa) define a criatividade. Errar na leitura torna possível escrever. A escrita não vive, pois, sem a tradição. O novo é um erro a partir da leitura do antigo. Note-se que o ser desastrada é intrínseca a qualquer leitura, como o é a qualquer mudança imobiliária, por mais cautelosos que sejamos. Os erros são inevitáveis para quem arriscou ler. Uma mesa com três pernas já não servirá tanto para impedir objetos de cair, como uma mesa comum, mas pode servir para outra coisa. A nova mesa com três pernas deve ser definida pelos leitores e críticos. Em suma – o que fazer com *Uma viagem à Índia*, que são *Os Lusíadas* com três pernas?

Uma viagem à Índia, porque multiplica as relações intertextuais literárias e não-literárias (seja de copresença, através de epígrafe, alusão, citação, referência, seja de derivação, através da paródia, ou ainda de reescrita), é “(...) a mechanism that allows

readers to make mistakes” (Moretti, 1996: 85), à semelhança da segunda parte de *Fausto* de Goethe, segundo o ensaísta italiano. Um mecanismo construído com várias leituras de textos de diversa natureza. E que, por isso, instiga leituras pouco lineares, em modo intertextual, com projeção livre de referências sobre o texto. Os leitores devem mobilizar a enciclopédia literária e cultural (Umberto Eco), constituída por uma súpula de erros de leitura. Erramos não só devido ao jogo intertextual, em vários tabuleiros, que *Uma viagem à Índia* estabelece, mas também à natureza alusiva e elusiva dos seus versos. Como afirma de Man, a retórica converte toda a leitura de um texto literário em alegoria, texto que só é literário devido à sua cegueira. A tradição é aberrante, indissociável das interpretações, que mais não são do que possibilidades de erro:

E visto que a interpretação não é senão a possibilidade do erro, ao alegar que um determinado grau de cegueira é parte da especificidade de toda a literatura reafirmamos também a dependência absoluta da interpretação em relação ao texto e do texto em relação à interpretação. (de Man, 1999: 164)

Interpretar é a possibilidade do erro. Na verdade, a interpretação é a solicitação do erro. O ensaio, como o texto literário, também é retórica, aprofundando uma distância do ser humano em relação ao mundo que é própria da linguagem. O mundo só se torna ilusoriamente presente ao humano através da mediação da linguagem. Para além desta distância irrecuperável, a escrita instaurou um diferimento em relação a si própria. A iterabilidade do signo, explica Américo Lindeza Diogo,

supõe, assim, como condição da sua funcionalidade, a ausência, a ‘morte’, do emissor e do referente. Um signo só é signo, se puder ser repetido por quem quer que seja independentemente de quem quer que o tenha anteriormente proferido. Não há nenhum contexto, seja ele de origem, e referível às intenções do enunciador, e à presença da coisa, capaz de, por assim dizer, tomar conta dele. (Diogo, 1996: 163)

A escrita é usada sem controlo dos seus sentidos. O uso do signo pressupõe a morte do referente e do emissor. Segundo constata Américo Lindeza Diogo (*idem*: 161), devemos considerar toda a leitura como ab-errante. Ler é uma torção do sentido do texto, o sentido é deslocado para outras paragens, como vimos anteriormente. Foi neste sentido que Gonçalo M. Tavares leu *Ulysses* e *Os Lusíadas*, obras tornadas contemporâneas, pertencentes a um espaço comum, por efeito do dispositivo reflexivo e criativo da leitura, e que ajudam a entender melhor o ser humano e o *Zeitgeist*.

2.6. Ciência da literatura

*A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem
nos encantos de um sabiá.*

Manoel de Barros

Trabalhar livremente as formas cria géneros privados; da literatura, do seu exercício livre, emana a teoria da literatura, dentro do sentido da afirmação de Roland Barthes (citada por Gonçalo M. Tavares em *Roland Barthes e Robert Musil*): “A ciência da literatura é a literatura” (Barthes, 1982: 55). Primeiro havia a literatura, só depois a teoria da literatura, e isto é inverte alguns postulados da Teoria da Literatura.

Mas enquanto noutros autores tal exercício é inconsciente, Gonçalo M. Tavares está ciente da ciência literária que desenvolve, tanto num plano mais teórico, como acontece nas séries *Enciclopédia* e *Atlas*, como num plano prático, nas restantes obras. Todo o escritor investiga a literatura por sua conta e risca. Américo Lindeza Diogo colhe na obra de W. Godzich uma noção de *thēoria* bastante interessante. Segundo o crítico alemão, *thēoria* é um “conjunto de testemunhas profissionais com a função de certificar que um determinado acontecimento teve lugar” (Diogo, 2006: 295). A teoria chega sempre atrasada, é contemplativa e testemunhal: “A teoria chega sempre depois do acontecimento, que se limita a testemunhar” (*ibidem*). A ação já ocorreu, o crime, a literatura. A teoria apenas conta o pouco que viu ou ouviu. Institui uma interpretação daquilo que aconteceu, que dura algum tempo: a sua autoridade é institucional e retórica a sua força. A ciência da literatura tenta compreender aquilo que não viu acontecer – e só a partir daí a teoria se forma. Escrever sobre Gonçalo M. Tavares – como sobre qualquer autor estimulante – implica esquecer toda a teoria que se sabe. E criar outra em função de um texto que funciona de modo individual. A literatura é um conjunto de práticas que funcionam, o contrário da teoria, como defende Lindeza Diogo e como o demonstra Gonçalo M. Tavares.

Uma pequena ficção de Gonçalo M. Tavares publicada na revista *Pais & filhos* permite-nos um desenvolvimento deste tópico. A senhora Ba, protagonista dessa ficção, considerava que não deveríamos dançar apenas quando estamos alegres, mas também quando estamos tristes. Aliás, isso até devia ser ensinado nas escolas: “Acredito que se deviam ensinar nas escolas danças para dançar nos momentos tristes” (Tavares, 2012b), afirma. Segundo a senhora Ba, professora de dança, uma coisa boa “deve servir-nos tanto para a alegria como para a tristeza e a dança é uma coisa boa” (*ibidem*). Podemos ler *Uma viagem à Índia* como uma coisa boa – a epopeia – que serve também para a

tristeza. Continua a explicar-se a senhora Ba, num ponto particularmente interessante para compreendermos o fundamento do método de Gonçalo M. Tavares, método que é um conjunto de práticas e hábitos antes de ser a teoria que o explica:

Pegaram na dança de um só lado como se pega num objeto – disse a senhora Ba. Por exemplo: um copo só funciona se o pegarmos com a parte aberta e oca para cima, no entanto a dança não é um copo: podes pegar a dança de uma maneira ou da maneira oposta, e ela funciona sempre. A dança é uma máquina que funciona para os dois lados. É como uma folha branca. (*Ibidem*)

Ao contrário do copo, que só funciona para um lado, as formas literárias funcionam para dois ou mais lados. As formas literárias são máquinas que funcionam. A epopeia, por exemplo, mais irónica ou melancólica, mais descritiva ou reflexiva, privilegiando mais o tempo ou o espaço, continuará a funcionar. E note-se que tanto *Os Lusíadas* como *Uma viagem à Índia* são eufóricas e lúcidas, mas de modos diferentes. Uma forma literária não é uma máquina que funcione só para um lado. Mais importante do que a restrição formal são as possibilidades que inscritas na folha em branco. O território textual de Gonçalo M. Tavares é constituído por modos individuais de pegar nas formas literárias. O teórico, depois, observa essas práticas.

Poderíamos definir ainda o método de Gonçalo M. Tavares em articulação com a errância e o entusiasmo inerentes à leitura. A ciência da literatura de Gonçalo M. Tavares é a literatura: a de Musil, Broch, Lispector. A ciência da literatura de Gonçalo M. Tavares é outrossim a filosofia: a de Nietzsche, Arendt, Virilio, Sloterdijk, Séneca, Marco Aurélio, Roland Barthes. Esta ciência da literatura é, segundo Barthes, a única ciência da literatura.

É um território textual que pede teoria e oferece aos seus leitores ferramentas teóricas com que trabalhar. E não apenas as ferramentas, também o modo como elas devem ser usadas. Entre nós, em raros territórios textuais houve um travejamento teórico tão sólido, constituído após decisões claras sobre o que ler ou não, o que incorporar ou deixar de fora, pois as escolhas sobre o que ler instigam o entusiasmo e aumentam a energia.

2.7. Ser afetado e afetar: originalidade, paródia e estrabismo

Na obra de Gonçalo M. Tavares, o que outros escreveram está aí, é material agenciado pelo escritor-*bricoleur*. Aludindo à tese de Harold Bloom, escreveu Gonçalo M. Tavares (2004a: 91) em *Roland Barthes e Robert Musil*: “No ensaio sobre Foucault, Deleuze falou diversas vezes sobre ‘o poder de ser afectado’. Diremos: o poder de ser influenciado: sou tão forte que tenho diversas influências.” Ser permeável às influências atesta a capacidade de lhes reconhecer a força; não é expressão de uma fraqueza, resulta de um esforço hermenêutico e de uma humildade. Ser afetado não é uma atividade passiva nem involuntária, é emissão de sentido sobre os textos que se decidiu ler. Ler é emissão de sentido e consiste em ser forte o suficiente para assumir a sua fraqueza. O autor não revoluciona a literatura, não cria o novo que confirma a obsolescência do passado. O passado, pelo contrário, é contemporaneidade que “(..) exige a tarefa da continuação do tempo e do pensar” (Mourão, s/d). Observa Gonçalo M. Tavares: (2004a: 91): “Claro, para mim, isto: não a angústia da influência, mas sim a angústia da não influência: ver, ouvir, ler e: nada, nenhuma influência.” Por outras palavras: um mau leitor dificilmente será um bom escritor. Não existe angústia, o autor cria mundos ficcionais por sobre a sua tradição literária: “A força para ser fraco o suficiente para receber a força dos outros” (*ibidem*). Tornar-se permeável à força que o outro exerce, deixar que o que outros escreveram influencie. Ser influenciado é exercer uma força sobre o texto, de modo a encontrar nos livros dos outros ideias formais e temáticas para criar uma obra. Ser influenciado consiste em encontrar, no passado literário, instrumentos com que investigar o ser humano e o século XXI. É uma técnica que se desenvolve, o deixar-se ser vulnerável à influência dos outros, como escreveu Gonçalo M. Tavares na entrada “Michel Foucault” de *Biblioteca*: “Ser fraco é uma técnica, tal como ser forte” (Tavares, 2004b: 119). É como deixar-se ser empurrado pelo outro, uma visão da influência bem diferente da bloomiana. Como se a força dos autores do passado pudesse gerar mais força, originando um impulso, iniciando um movimento numa direção estabelecida pela leitura errante. Saber ser fraco, eis o forte, o que reconhece a sua mortalidade, permeável à influência literária do outro, não se rodeando de muros narcísicos. Saber receber a força dos outros depende de duas competências: saber ler e acomodar num plano cinético-literário a força dos outros. O autor não se deixa paralisar com a força dos outros; reconhece-a, com a consciência de que já se escreveu sobre tudo. Por isso, apenas varia a forma como se escreve sobre os vários

temas. Além de ser afetada por outras obras, a obra de Gonçalo M. Tavares tem afetado muitas outras no âmbito das artes plásticas, do cinema, da dança, da literatura, da fotografia, da arquitectura, do teatro, da música. Um território textual que tem estimulado criativamente várias pessoas. Tem dado origem a teses académicas e sido traduzida em dezenas de línguas. “Um exercício de poder”, escreveu Gilles Deleuze a propósito de Foucault, “surge como uma afectação, porque a própria força se define pelo poder de afectar outras forças (com as quais está em relação) e de ser afectada por outras forças” (Deleuze, 2015: 98-99). A força consiste nesta dupla captura, que sabe receber a força dos outros e devolvê-la para afetar outros, incitando, suscitando, produzindo. Gonçalo M. Tavares faz muito e instiga os outros a fazerem (muito). Dentro desta lógica, a qualidade do território textual não é aferível apenas na extensão e na diversidade dos livros que um autor publica, mas também nas obras de outros que tais livros instigam: “(...) o território de uma literatura é o espaço para onde esta literatura empurra” (Tavares, 2016a: 90). Neste sentido, um verso pode originar mais obras e mobilizar mais interesse do que páginas e páginas enfadonhas: “(...) um verso potente de três palavras ocupa mais território do que seis volumes de um estudo enfadonho” (*ibidem*). Uma frase estranha multiplica mais criação e reflexão, ocupa mais território, do que um estudo longo e entediante.

Gonçalo M. Tavares entende o trabalho criativo de um modo moderno, diferente do modo romântico assente no culto do génio, da individualidade e do novo. É influenciado por obras dos autores clássicos, reelaborando-as, comentando-as, aludindo, citando, parodiando. É uma obra que defende a paródia, em contraponto aos adoradores da religião do novo, daqueles para quem o passado não serve: “A paródia precisa de quem a defenda: tem sido designada de parasitária e derivativa. A famosa aversão, para não dizer desprezo, de Leavis pela paródia baseava-se na sua crença de que aquela era o inimigo filisteu do génio criativo e da originalidade vital”, aponta Linda Hutcheon (1989: 14) em *Teoria da paródia*. Gonçalo M. Tavares parodia os textos clássicos, em clara oposição à “estética romântica”, que ataca a paródia em defesa do “génio”, da “originalidade” e da “individualidade” (*ibidem*). A influência não é fardo nem causa de ansiedade (*idem*: 15); é, pelo contrário, condição para a escrita: “Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado” (*ibidem*). Obras como as de Gonçalo M. Tavares reorganizam-nos o passado literário. O território textual tavariano cria um passado, mostra uma maneira de ler esse passado: “As suas

formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (*ibidem*). *Uma viagem à Índia*, por exemplo, é um texto derivado d’*Os Lusíadas* e incorpora Bloom, tomado de empréstimo a *Ulysses*.⁸ A epopeia camoniana é repetida com a distância crítica assinalada pela ironia, que conspurca a seriedade épica.⁹ Não usa linguagem demótica, nem um estilo zombeteiro cuja finalidade fosse rebaixar a epopeia camoniana, embora incorpore o mundo dos deuses e heróis no mundo comum do século XXI.

Cândido de Oliveira Martins explica a ambiguidade do termo ‘paródia’:

Etimologicamente, a palavra *paródia* é constituída pelo ambíguo prefixo *para* (ao longo de, à margem, contra – expressando simultaneamente proximidade e oposição), mais a palavra grega *canto*, sinónimo de poesia. Neste sentido, o termo *paródia* costuma ser traduzido como “canto à margem” ou “contra-canto”, isto é, texto composto à imagem e/ou em contraposição a um outro texto célebre pré-existente. (Martins, 2013: 139)

Uma viagem à Índia é escrito à margem de *Os Lusíadas*, como apontamentos irónicos e cultos. Também é um contracanto, não só naquele sentido de oposição ao canto, pois a sua matéria é menos a voz que o escrito, como na demarcação do canto colérico, da “tuba canora e belicosa” (Camões, 2005: 2; I.5), comentando de perto o palimpsesto camoniano, como um canto à margem, retomando e desenvolvendo muitos dos seus excursos temáticos, atualizando os episódios emblemáticos. É o estilo elusivo-reflexivo de Gonçalo M. Tavares mais irónico do que habitualmente. O resultado é uma paródia fria,¹⁰ pois o cómico e o burlesco não conduzem o leitor ao riso descontrolado, pantagruélico, antes a um riso refreado pela reflexão. A ironia marca uma oposição em relação ao texto camoniano, mas a atualização dos seus temas e da forma ‘epopeia’ sinaliza uma proximidade em jeito de homenagem. A epopeia tavariana exprime a ambiguidade do exercício paródico enquanto proximidade e oposição. A relação de

⁸ Abel Barros Baptista chama a atenção para o facto de o romance moderno depender da Imprensa e ter procurado afastar-se do modo antigo de receção do texto literário. Na sua argumentação, cita Roland Barthes: “(...) é interessante observar que os dois grandes textos que são o resultado imediato da imprensa, o *D. Quixote* de Cervantes e as obras de Rabelais, sejam paródias dos textos que os precederam na história: *D. Quixote* parodia os romances de cavalaria, Rabelais parodia contos populares. A literatura inaugura a era do texto numa reflexividade deformante, como aqueles espelhos que transformam os corpos, caricaturando-os por excesso ou por redução; reflexividade irónica, com olhares de lado, a paródia surge no século XVI como acto inaugural através do qual a literatura se funda, diferenciando-se em relação ao que a precedeu e que se pode assim definir como textualidade” (Roland Barthes, *apud* Baptista, 1998: 76). A literatura funda-se numa “reflexividade deformante” e a paródia é o seu processo privilegiado. A paródia e a “reflexividade irónica” prosseguem em *Uma viagem à Índia*.

⁹ Alguns críticos e teóricos consideram a paródia um género de pleno direito, que historicamente foi tendo por função rebaixar géneros nobres (como a epopeia, a tragédia), como explica José Cândido de Oliveira Martins (2013: 147): “Esclarecida a filiação da paródia como prática intertextual e a sua fecunda relação com as manifestações do cómico, persiste a conhecida dificuldade de definir com precisão a natureza funcional e genológica de paródia: técnica de citação? Forma discursiva? Prática intertextual? Ou género literário? Como sugerido, convém termos presente que a noção de paródia foi evoluindo com a história da literatura e da cultura – se tradicionalmente era concebida sobretudo como técnica de citação rebaixadora e cómica, também foi adquirindo a configuração de género literário composto à margem ou à imitação de outros géneros.”

¹⁰ Devemos esta formulação a Luís Mourão, que no-la doou em orientação: há muitas vias para o ouro, Oriente.

Uma viagem à Índia com *Os Lusíadas* é análoga à que existe entre *Ulysses* e *Odisseia*: “Há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com diferença irónica”, sustenta Hutcheon (1989: 16), dando um exemplo: “Molly/Penélope, esperando no seu quarto insular pelo marido, manteve-se tudo menos casta na sua ausência” (*ibidem*).

Perfilhando a perspetiva de Hutcheon, escritores como Gonçalo M. Tavares não concebem as formas do passado como material fora de uso ou insuficiente. Pelo contrário, põe a “refuncionar essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades” (*ibidem*). Esta forma positiva de encarar o passado e a influência “recorda”, assinala Hutcheon (*ibidem*), “(...) em muitos aspectos, as atitudes clássicas e renascentistas perante o património cultural”. O passado não é perspetivado nostálgicamente, como se uma grande unidade tivesse sido perdida, incumbindo ao escritor fazer o luto dessa perda. O passado instiga todos os escritores a continuação da leitura e da travessia do desconhecido. *Biblioteca* explica um método, que, nos seus traços gerais, não se aplica restritamente a esta obra:

O ponto de partida deste livro é a obra dos autores – nunca aspectos biográficos. Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu ritmo próprio. (Tavares, 2006: 9)

As obras de Gonçalo M. Tavares não têm por base aspetos biográficos dos autores, mas as associações e leituras que o texto motive ou provoque. Os textos da tradição são palimpsestos por sobre os quais o escritor trabalha em *plena posse das suas faculdades de leitura*.

Porém, o olhar do autor não está direcionado apenas para o passado. Numa entrevista a Gabriela Santoro (2017) de *minima & moralia*, blogue cultural italiano, Gonçalo M. Tavares apresenta-se como um autor estrábico, à semelhança de uma personagem de *Hoje entre ontem e amanhã*, de Kurt Tucholsky, que, à quarta-feira, olha simultaneamente para o domingo anterior e para o domingo seguinte. Um escritor que tem os pés na atualidade, na realidade, na quarta-feira, olha para o passado, para a história da literatura, mas também está interessado no futuro, no novo. Que lendo o passado e atento ao presente inova nos temas e nas formas. A análise do passado (*Os Lusíadas*) como a criação do novo (uma epopeia ‘informe’, ensaística e irónica) não descaram a compreensão do lugar onde estamos, do atual (Bloom). Uma parte da

inventividade de *Uma viagem à Índia* é temática, consiste no modo como atualiza as reflexões e os episódios da epopeia camoniana e ainda como investe Bloom de um conteúdo existencial e metafísico representativo de uma época histórica. A outra parte da inventividade é formal.

2.8. As mãos e o corpo-sem-órgãos na reinvenção das formas

Por pudor sou impuro.

Manoel de Barros

Qualquer livro tem uma forma, resultante de movimentos energeticamente exercidos sobre matéria informe: “qualquer forma é isso mesmo: consequência de torções, cortes, rasgos”, assinala-se em *Atlas do corpo e da imaginação* (Tavares, 2013a: 438). A epopeia, com as suas regras tradicionais, é uma matéria como o barro, que pode receber energia e movimentos que confirmam uma forma particular. O mesmo é válido para o romance, o teatro, o conto: “Dar uma forma a uma massa informe é *torturar racionalmente*, por via das mãos” (*ibidem*; itálicos do autor). Essa forma arrancada ao informe é exercida pela maldade, força e energia de mãos inteligentes: “A bondade que aceita não forma o mundo, pelo contrário é a maldade *que não aceita o informe*, é a maldade que molda, que define, que separa, que enche o mundo de coisas práticas” (*ibidem*; itálicos do autor). Para uma descrição do processo de escrita de Gonçalo M. Tavares é importante convocar o imaginário bachelardiano: os géneros são a matéria informe que espera mãos que lhe deem forma, com observância relativamente livre em relação às regras com que essa moldagem tem sido tradicionalmente feita.

Esta reflexão estende-se ao plano mais geral da criação e ainda ao da existência, uma vez que a capacidade de ser afetado é uma das características do corpo-sem-órgãos: “O corpo sem órgãos é um corpo afectivo, intensivo, anarquista, que compreende apenas pólos, zonas, limites e gradientes. É uma potente vitalidade não-orgânica que o atravessa” (Deleuze, 2000: 176). Um corpo afectivo, que afeta e se deixa afetar, não-organizado, não obedece a critérios funcionais. Este corpo atualiza a sua potência através de uma dupla captura entre corpo e meio, mutuamente impregnados: “Este era já o projecto de Nietzsche: definir o corpo em devir, em intensidade, como poder de afectar e ser afectado, quer dizer, *Vontade de poder*” (*idem*: 177; itálicos do autor). A vontade de poder resulta na sensibilidade do corpo às vibrações do exterior, seguida por

uma libertação das mãos, cujo movimento afirmativo torna possível o fazer. Explica Gonçalo M. Tavares, delineando o quadro imanente em que se inscreve a sua atividade de escrita: “*As mãos pensam manualmente*, pensam sem utilizar fórmulas matemáticas ou filosóficas; pensam por processos de movimento explícito, pensam *dentro do mundo* e não fora do mundo (como fazem os pensamentos do cérebro) (...)”, lê-se em *Atlas do corpo e da imaginação* (Tavares, 2013b: 420; itálicos do autor). O corpo em intensidade afeta e é afetado, é influenciado e influencia os outros. No caso de um escritor, falamos de um corpo em que as mãos passeiam, inventam dentro do mundo, sem o controlo central (segundo o esquema arborescente denunciado por Deleuze) da consciência. O processo criativo de Gonçalo M. Tavares depende de tal plano de imanência, instigado continuamente pelo desejo e de mãos que não hesitam em face do vazio.

Gonçalo M. Tavares explica o processo de reinvenção das formas: “Digamos que todas as formas são receptoras, e só não o são por responsabilidade de quem as percebe, não por responsabilidade, falemos assim, própria” (Tavares, 2013: 416). Fala-se de objetos, mas como se escreve “formas”, temos legitimidade para pensar em ‘formas literárias’, em ‘géneros literários’. As formas emitem movimentos, veiculam um imaginário: “Um martelo fala ininterruptamente por via dos movimentos que parece anunciar” (*ibidem*). Mas também recebem movimentos. Uma epopeia, por exemplo, emite movimentos: a estrutura em cantos, a viagem, o feito histórico, a glória, a ação, o exterior, o amor, a dor, o luto, a imortalidade, o regresso. Estes temas e motivos são as linhas e os volumes desta forma que se chama ‘epopeia’. Trata-se, depois, de obedecer em parte a esses movimentos, de os ajustar à vontade das mãos que trabalham a forma, ao corpo que com ela tem uma “experiência individual” (*ibidem*). O corpo experimenta afecções e linguagens. O objetivo do corpo passa por imaginar a forma individualmente, “esquecer o que viu já o objecto fazer” e operar uma “regressão ao zero” (*ibidem*). Desconstruir uma forma como a epopeia é “decidir de novo, como se o mundo começasse ali” (*ibidem*). É preciso esquecer como é que a forma funciona. Para criar, é preciso ser o homem de ação, tal como o define Nietzsche, citado por Gonçalo M. Tavares (*idem*: 417): “não tem conhecimento: esquece a maior parte das coisas para poder fazer uma coisa, é injusto para aquilo que o antecedeu, e reconhece apenas uma lei – a lei do que vai acontecer.” Gonçalo M. Tavares construiu o seu território textual não com base no conhecimento, na informação ou na erudição. São o músculo hermenêutico, a disciplina invulgar e a capacidade de esquecer (fazendo) a forma as principais forças deste território textual. Esta descoberta de outros usos da forma está

relacionada com uma espécie de “pensamento dentro do mundo” (*idem*: 420), “o pensamento do corpo em movimento” (*ibidem*), um ir escrevendo ao ritmo do corpo sem plano prévio, sem destino previamente definido. *Uma viagem à Índia* deve muito a mãos que descobrem o que não conheciam.¹¹ É o fazer, a experimentação, a manipulação, que reinventará a forma. Paul Valéry (*apud* Tavares, 2013a: 419) observou em *Estudios filosóficos* que a mão é o órgão que “contraria [...] o curso das coisas”, agindo. Comenta Gonçalo M. Tavares: “Há ainda uma relação intensa entre pensamento e acção da mão como se a acção da mão fosse por si *só já uma forma de pensar*” (*ibidem*; grifos do autor). Momento excitante em que se escreve esquecendo-se o conhecimento teórico-crítico do que deveria ser um género. Sem esse esquecimento, a mão não podia agir no mundo, agenciando-o.¹²

Sobre este movimento de dar forma, assinalou Maria Filomena Molder (2005: 36-37), reportando-se à relação entre ética e estética em Hermann Broch:

Em rigor, o movimento de dar forma não vale mais do que a forma realizada, mas é posto em perigo quando as formas realizadas se tomam como cânones sufocantes, aniquilando qualquer experiência da “primeira vez”, pervertendo qualquer esforço futuro de dar forma, satisfazendo pela reprodução mimética o tédio de matar o tempo, que retorna cada vez mais exigente.

Estas palavras valem para a obra de Gonçalo M. Tavares. É importante não tomar “as formas realizadas”, aquilo que já se fez, como exemplo a reproduzir em vezes seguintes, caso contrário podem tornar-se “cânones sufocantes”, comprometendo a acção e a invenção, conduzindo ao tédio e à inércia e aniquilando a experiência da “primeira vez”. O informe contorna o tédio e a previsibilidade inerentes à escrita. Gonçalo M. Tavares poderia reproduzir a forma que encontrou n’*O Reino*. Poderia ter escolhido ser um escritor preso àquela forma do romance. Teria sido um caminho perigoso, poderia parar os fluxos do desejo. Cada livro é a experiência da “primeira vez”, da criação do

¹¹ Escreve Gilles Deleuze (2000a: 38) no prólogo a *Diferença e repetição*: “Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e *que faz passar um no outro*.” Escrever, como assinala Deleuze, começa no ponto em que o nosso saber falha. É sempre no limiar, na extremidade da ignorância, só aí vale a pena escrever.

¹² Em *Água, cão, cavalo, cabeça*, Gonçalo M. Tavares (2006a: 19) escreveu: “Uma tese, esta: ‘Um homem só pode actuar porque pode ignorar, e contentar-se com uma parte do conhecimento’.” Fazer um texto literário implica esquecer, não saber tudo, no limite, implica até alguma estupidez. Não devemos, contudo, ler esta citação de *Água, cão, cavalo, cabeça* apenas deste ponto de vista, devemos reconduzi-la ao sentido que ela possui na ficção em causa: para viver, agir, devemos esquecer, ignorar, não podemos esperar saber tudo. Como se percebe, esta ideia é importante para o enredo de *Uma viagem à Índia*, para Bloom, que procurou esquecer na sua viagem.

que até aí não havia sido criado, é um esquecimento dos movimentos que a forma tradicional anuncia.

Para Gonçalo M. Tavares, o movimento das mãos e do desejo é mais importante do que a forma final do texto. As mãos moldam os géneros tradicionais e a imaginação da nova forma é mais importante do que escrever de acordo com as normas dos géneros tradicionais. O corpo vence as formas, a força exterior do cânone e da convenção. Mas, sublinhemos, o que mais importa a Gonçalo M. Tavares nem é esta vitória sobre tal força exterior, é mais manter intacto o entusiasmo e a “energia que altera” (Tavares, 2013: 429), que “por vezes não quer chegar a um ponto determinado, a uma *forma*, quer sim, *passar a sua imaginação*, passear as suas possibilidades” (*ibidem*; itálicos do autor). Escrevendo, Gonçalo M. Tavares *passa* a sua imaginação, *calcorreia* a forma; reinventá-la num determinado sentido não é um objetivo prévio nem se torna fundamental. As mãos e a imaginação trabalham um material até se sentirem fatigadas:

A força que imagina através das mãos que moldam um certo material, por vezes *passa* até ao momento em que se sente *fatigada*, e assim a forma final resulta não de uma pré-determinação das mãos, mas sim do cansaço. A forma aparece quando o devaneio das mãos cessa. (*Idem*: 429-430; itálicos do autor)

A forma sobrevém ao cansaço; aparece no fim, quando “o devaneio das mãos cessa”.

2.9. Predação, sonambulismo, instinto e consciência

Viver é desejar, querer mais e mais. Os seres humanos são animais com instintos, com esse saber de milénios que lhes salvam a vida várias vezes por dia. Lutamos por mais força, mais poder (em sentido deleuziano). O mundo é a presa, para o predador humano, segundo a perspectiva de Oswald Spengler: “O mundo, esse sim, é a presa; neste facto reside, em última análise, a fonte de toda a cultura humana” (Spengler, 1993: 54). Também o homem de cultura é um caçador quando procura livros para a sua biblioteca¹³ e quando os escreve, caçando ideias. Gonçalo M. Tavares corresponde, deste modo, à figura do escritor como predador.

¹³ Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, são feitas algumas reflexões sobre a constituição de uma biblioteca. Para Lenz, um leitor voraz, uma biblioteca deve ser forte, deve ter livros estimulantes e criativos, como a do pai Friedrich: “Aquela biblioteca não era um objecto passivo, não era uma coisa que quer ser arrumada. Pelo contrário: era um elemento vivo que precisava de ser domado, conduzido; um cavalo, isso mesmo, era a imagem perfeita (...)” (Tavares, 2007a: 121). Esta biblioteca não convida à organização,

Este caçador exerce a sua atividade num estado psíquico análogo ao do sonho, na “imobilidade de um movimento”, no “absoluto de um movimento” (Zambrano, 2006: 27). Num estado de transe, fora do fluir linear do tempo, quando o corpo é impregnado por afetos e pequenas percepções. A criação artística é um movimento em que o corpo não encontra resistência à expansão da sua energia e dos seus fluxos.

Numa conversa com o escritor galego Juan Tallon no Festival de Literatura Mot, em Girona, Gonçalo M. Tavares fala justamente da “embriaguez” própria do seu processo de escrita, que acontece a velocidades diferentes:

Quase que consigo perceber páginas que escrevi a 10 km/hora, 20 km/hora, 100km/hora, etc.. E para mim o que tem sido mais surpreendente ultimamente é que as páginas que eu escrevo a 100km/hora, que é fácil de ver realmente, por causa das letras [fora do lugar], que as páginas que eu escrevo a 10 km/hora. Eu quando escrevo lentamente, de alguma maneira, estou consciente, nem que seja um microssegundo antes, eu estou a pensar aquilo que vou escrever a seguir. E a certa altura há, no meu caso, uma espécie de embriaguez qualquer que começo a escrever e o pensamento está absolutamente sincronizado com a escrita. Eu não sei o que é que estou a escrever, estou a escrever no momento em que sei aquilo. (Tavares & Tallon, 2016)

As suas melhores páginas, avalia o autor, são as escritas sem pensar antes naquilo que vai escrever. Um estado a que se chega depois de se ter escrito algum tempo de um modo mais lento, em que o pensar antecedia o movimento. As melhores páginas foram escritas quando o autor alcançou o ponto veloz em que o pensamento acontece ao mesmo tempo que o escrito, permitindo a expansão do desejo e do texto. Escrever é uma atividade física, não intelectual, que acontece durante uma “espécie de embriaguez” em que as mãos pensam. Não se trata de um processo consciente,¹⁴ mas instintivo, na sua fase criativa.¹⁵

mas à ação. Por isso, este animal não poderia ficar com o irmão Albert que possuía uma biblioteca com livros mansos e vulgares, de leitura fácil. Albert nem sequer sabia ler: “E que poderia entender destes convites ao combate o seu irmão, Albert, para quem a leitura era um momento de descanso, não o momento em que a estratégia de ataque ao mundo se começa a consolidar? Para Albert a velhice seria o ponto da vida em que poderia ainda ler mais; para Lenz, pelo contrário, a velhice significaria o abandono da leitura pois esta exigia uma vitalidade que só quem age com força sobre o mundo consegue acompanhar” (*ibidem*). O pai Friedrich dizia aos filhos como deveriam ler: “Não se agarram livros deste da mesma maneira que se agarra a mão de uma noiva” (*idem*: 125). Ler é caçar, é atacar com força e inteligência o texto.

¹⁴ Em *A origem da tragédia*, Nietzsche associa a produtividade ao trabalho instintivo, algo que Sócrates poria em causa, valorando mais a consciência: “Neste homem inteiramente anormal, a sabedoria instintiva só se manifesta para impedir de vez em quando a actividade consciente. Enquanto que, em todos os homens produtivos, o instinto é a força afirmativa e criadora e a consciência uma força crítica e dissuasiva, em Sócrates, o instinto torna-se crítico e a consciência criadora – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*” (Nietzsche, 1999: 129). O instinto como força que permite avançar, enquanto a consciência procura razões para fundamentar o que se faz e, nessa medida, torna-se uma força “dissuasiva” e inibitória.

¹⁵ Em *Uma viagem à Índia*, o narrador refere-se aos escritores contemporâneos que emperram o processo de escrita devido à procura obsessiva do melhor adjetivo, o que entrava o processo criativo: “E os homens contemporâneos já não querem saber / de grandes feitos. Um escritor deste século / preocupa-se mil vezes mais / com a procura do adjectivo certo para uma frase minúscula / do que

Na conversa divertida entre o autor português e o espanhol, observamos o confronto entre dois métodos de escrita. O de Juan Tallon é mais consciente, neurótico, impaciente e autossabotador. Ao cabo de vinte minutos de escrita, o autor levanta-se para ir ao frigorífico e bebe uma cerveja, na vã tentativa – como o próprio reconhece – de encontrar inspiração. Tallon corta o fluxo de desejo, da escrita e do pensamento. Gonçalo M. Tavares procura fazer exatamente o oposto, como o próprio explica, numa descrição do seu processo de escrita:

Eu escrevo num atelier. Saio de caso, vou a pé, tento não olhar para os periódicos, nem ver nada. Eu escrevo num sítio onde por vezes estão os meus pais, que vivem noutra cidade, em Aveiro, e às vezes vão para Lisboa e ficam nesse atelier. Estou a escrever num espaço fechado e os meus pais estão num quarto, há uma cozinha comum. Eu tenho uma relação extraordinária, mesmo muito boa com os meus pais. Os meus pais quando me querem dizer alguma coisa, de manhã, põem um papel debaixo [da porta]. Já tive muitas provas de amor dos meus pais mas esta é extraordinária. Eles percebem que não é possível uma pessoa estar a escrever e alguém entrar e perguntar ‘Então, estás a escrever? Está a correr bem?’. Não é possível. Eu quando vou tomar café na cozinha comum, onde estão os meus pais, eu às vezes nem digo ‘bom dia’ e eles nem me dizem ‘bom dia’, porque é uma espécie de sonambulismo, que é impensável falar das notícias do dia, porque quebra ali. (Tavares & Tallon, 2016)

O escritor procura não quebrar esse sonambulismo em que o processo de escrita ocorre. Como se o mundo onírico do sono passasse para as mãos e a imaginação do escritor e prosseguisse e se desenvolvesse com a intensidade própria de uma escrita instintiva e rápida, que não é atrasada pela consciência. Um transe que tem algumas semelhanças com o processo de escrita que defendiam surrealistas e autores da geração *beatnik*. Esse transe mantém o corpo ativo e pensante. Esta embriaguez é constitutiva do “delírio a frio”, segundo a expressão de Eduardo Lourenço (2010: 17), próprio do estilo de Gonçalo M. Tavares. Um estilo que representa fielmente um método de escrita. A frieza resulta, por seu turno, do processo lento de revisão e corte a que o autor submete o texto meses depois de o ter escrito daquele modo delirante. A consciência não interfere no primeiro momento da escrita, para não comprometer a sua afirmatividade, mas domina num segundo momento, quando o autor já se encontra distante do texto para o poder ler a partir de fora, depurando-o.

com o facto de pronunciar bem ou mal / o belo nome do rei” (Tavares, 2010a: 172; IV.16). O adjetivo, essa classe gramatical que inflaciona, classe gramatical épica, que reveste o texto de adiposidade e beleza.

Só o avanço instintivo permite criar um território textual tão potente e criativo. Sem pensar em detalhes genológicos, sem planificar. Num primeiro momento, Gonçalo M. Tavares escreve instintivamente. Só depois haverá uma revisão racional e consciente do que se escreveu, ao ponto de até a ordem das letras em muitas palavras ser revista, como já o confidenciou o autor em várias entrevistas, em particular numa a Isabel Lucas. Parece fundamental não deixar que a racionalidade iniba a intensidade da escrita:

Continua a escrever num espaço fora de casa?

Completamente. Um espaço do século XVIII. Sem contactos, sem comunicação. Agora escrevo muito de seguida, três ou quatro horas sem parar. Não revejo. A uma velocidade enorme. Às vezes acelero de tal maneira que as letras saem fora do lugar. No início escrevo mais lento e quando começo a acelerar todas as letras estão fora do lugar. É a minha forma. Sou muito instintivo. Não gosto de pensar antes de escrever.

E a reescrita?

Aí é completamente diferente. É outra parte do cérebro, outra tarefa. Tento escrever muito de manhã. Mas pegar no texto, cortar, esse trabalho gigantesco, faço à tarde. É como se fosse feito com a mão esquerda e outro com a mão direita. A escrita é com a mão esquerda, o apurar com a direita. O acto decisivo é dado com a mão esquerda disse Walter Benjamin. A escrita e a reescrita são dois esforços completamente diferentes, como duas energias, a energia da reescrita muito mais lúcida. (Tavares & Lucas, 2013)

Gonçalo M. Tavares começa a escrever de forma tosca, com a mão esquerda.¹⁶ Se não avança logo, o movimento inibe-se. A fase inicial é animalesca, menos lúcida, mas é aquela que mais vale a pena, a fase decisiva do processo, onde o desejo experimenta, avança. Trata-se de deixar que o corpo e, em particular, as mãos, descubram, pensem, se movimentem até aos seus limites enérgicos e criativos. É pensando na primeira fase do processo, a fase animalesca, que Gonçalo M. Tavares considera a escrita como organicamente indispensável. A segunda fase, lúcida, de cortes e emendas, de rarefação do texto, da sua redução ao mínimo elementar, oficinal, é mais lenta e menos enérgica:

Mas onde há menos êxtase.

¹⁶ Em *Livro da dança*, escreve Gonçalo M. Tavares, num apontamento meta-poético relacionado com esta apologia de uma escrita tosca, errada e errática: “Claro que podemos errar e não voltar atrás para corrigir o erro porque o erro não é o ERRO o erro só começa no corrigir, errar e avançar não é errar: é avançar; errar e corrigir não é corrigir: é errar” (Tavares, 2001: 53). As correções, operadas pelo pensamento, são limitações do instinto, da natureza, do animalesco – são cortes no fluxo do desejo. Errar é sabotar o fazer através do pensamento. Por isso o autor só realiza as correções numa fase posterior.

Sim, se escrever fosse só esta segunda parte era um processo assustador. Continuo a achar que a escrita é uma necessidade e tem a ver com essa primeira parte. (*Ibidem*)

Duas fases bem diferentes de um processo: a necessidade orgânica de um corpo que faz o que tem a fazer, expandindo o seu desejo; o rigor e o corte de palavras e ideias para tornar o texto mais denso e ambíguo. Esta segunda fase, mais vigilante e técnica, também é exercida até ao limite. O texto tem que ficar enxuto, o ritmo com aquela fluidez que parece espontânea, que até parece nem ter resultado de muito trabalho. A multiplicação das linguagens e das afeções é a consequência de uma escrita instintiva, que depois forçosamente se arruma com outros critérios que não os teórico-críticos. Ao autor importa a afirmação reiterada do desejo de escrever. A fase lúcida organiza e dá uma direção a um mundo já inventado. Esta posição encontra uma formulação criativa e irónica no poema 59 de *Livro da dança*, livro onde se enunciam as características essenciais do território textual tavariano e se formula um desejo de escrita:

Por exemplo o Zen que conta histórias:
uma: ele levantava o braço sempre, para tudo.
o que significa isso?
O OUTRO, o aprendiz, põe na explicação palavras. Muitas.
ele, o mestre, por fim, depois de ouvir, levanta o braço.
o outro: mas que significa isso?
e o mestre levanta o braço, o mesmo braço, o braço.
Como é a tua dança, a tua estética, a tua poética?
O braço. É o Braço.
Mas como, o quê?
O braço, levantar o braço! (Tavares, 2001: 71)

A estética de Gonçalo M. Tavares é levantar o braço. Não são precisas muitas palavras ou explicações. O braço, o braço: escrever é um exercício ético, é mobilizar a energia de um corpo. É atualizar a sua potência. Um autor que, apesar de mobilizar muita teoria filosófica e literária, como fica óbvio após a leitura de *Atlas do corpo e da imaginação*, aposta em multiplicar as possibilidades de escrita e de verdades. A estética de Gonçalo M. Tavares consiste em assegurar que o fluxo do desejo não se corta.

2.10. Multiplicidade e Fernando Pessoa

Centremo-nos numa caracterização teórico-literária do território textual de Gonçalo M. Tavares.

Depois de descrever um território textual constituído por mundos diversos, questiona Luís Mourão, no ensaio “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”:

E porque estão estes mundos repartidos por géneros dentro do território textual do autor? É como se estivéssemos em presença de uma máquina de escrita que cria não heterónimos mas uma espécie de heteronomia temático-estilística. Uma máquina que calcula – isto é, experimenta, ensaia – as possibilidades e potencialidades de cada linguagem e das afeções que mais intrinsecamente lhes estão associadas. (Mourão, 2011: 49)

Luís Mourão coloca Gonçalo M. Tavares na linha criativa de Fernando Pessoa, embora não seja seu objetivo, neste ensaio, explicar mais ao detalhe esta linhagem. Do nosso ponto de vista, essa aproximação faz todo o sentido. Gonçalo M. Tavares cria linguagens diferentes, com ritmos, tons, que se associarão a determinadas afeções. São criados mundos ora mais sombrios, ora mais luminosos, reflexivos, irónicos. O seu território é uma espécie de cubismo literário, com algo de experimental (sem que o autor mereça o rótulo de escritor experimentalista). A máquina de escrita de Gonçalo M. Tavares multiplica os mundos dentro do seu território textual através da combinação, diferente a cada série, de um conjunto relativamente estável (que vai aumentando) de temas e motivos que mereceram, e ainda merecem, um tratamento reflexivo da parte do autor. Esta vertente experimental e combinatória foi enunciada por Eduardo Prado Coelho logo após a publicação dos primeiros livros no artigo “O igual é sempre desigual”. Tal vertente justificava, segundo o crítico, uma comparação com a obra de Herberto Helder: “Em relação a Herberto Helder, a grande aproximação reside no sentimento que nos assalta de que estamos a entrar a pés juntos num continente novo e desconhecido, mas que já existe inteiramente configurado e coerente” (Coelho, 2002). Essa inteira e sólida configuração e coerência, evidente logo desde início, abriu um caminho amplo de jogo e experimentação, que não invalida reformulações e acrescentos aos dados de base. Um território textual que se poderia sintetizar na seguinte fórmula, extraída de *Breves notas sobre as ligações*: “A arte de multiplicar a unidade mantendo-a uma” (Tavares, 2012a: 238). Multiplicar os caminhos num universo que já está configurado e é coerente, e que merecerá alguns ajustes, visíveis no modo como o mapa

textual se transforma. Àquela observação lúcida e premonitória, acrescentou Eduardo Prado Coelho (*ibidem*): “Resta-nos percorrê-lo”, a este universo textual, “o que se anuncia como tarefa interminável.” Um território que se expande em diversas direções, que experimenta sem plano prévio, literatura em sentido guattari-deleuzeano: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir” (Deleuze & Guattari, 2007: 23). Escrever é desterritorialização, encontro com o diverso.

Ana Marques Gastão, em entrevista ao autor, colocou uma pergunta sobre a construção do seu território textual em torno da ideia de multiplicidade:

E ser um e outros, múltiplo mas uno, rápida e lentamente, faz sentido para si? Há heteronímia na sua Pessoa-Obra?

Todos temos diferenças enormes em cada dia. Por vezes, às dez da manhã queremos algo e à tarde o oposto. Não é nada raro, pelo contrário, é talvez aquilo que nos constitui enquanto seres humanos. Sermos muito uniformes e sermos um é quase um efeito artificial. Naturalmente somos dispersos. (Gastão & Tavares, 2011: 221)

Somos dispersos, múltiplos. Se a multiplicidade, na obra de Fernando Pessoa, se consubstanciou numa poética do fingimento, em Gonçalo M. Tavares manifesta-se sobretudo na ficção narrativa. Em ambos os casos se evidencia o desenho de um núcleo temático que se combina e expande por textos cuja arrumação genológica é problemática.

A forma como Gonçalo M. Tavares concebe a escrita parece ter como exemplo Friedrich Nietzsche,¹⁷ que, em *Ecce homo*, explicou a sua arte do estilo:

Comunicar um estado emocional, uma tensão interior, por meio de sinais, incluindo o ritmo desses sinais, tal é o sentido de todo e qualquer estilo; e tendo em conta que a multiplicidade de estados interiores é em mim extraordinária, há em mim muitas possibilidades estilísticas – aliás, a mais múltipla arte do estilo de que jamais um ser humano dispôs. *Bom* é todo o estilo que realmente comunica um estado interior, que não se equivoca quanto aos sinais, quanto ao ritmo dos sinais, quanto aos *gestos* – pois todas as leis do período são arte dos gestos. (Nietzsche, 2000: 167; itálicos do autor)

¹⁷ Em *O dançarino subtil*, Júlia Studart lê *O Reino* e *O Bairro* à luz das obras de Nietzsche e Sloterdijk. A autora defende que a influência destes filósofos é sentida em toda a obra de Gonçalo M. Tavares, inclusive no modo como o autor entende o trabalho de escrita. No prefácio de Gustavo Rubim ao ensaio, observa-se: “Nietzsche representa esse lugar difícil de definir – nem propriamente filosofia, nem filologia em sentido demasiado estrito – que em pleno século científico desvia o pensamento para a afirmação do corpo e dos seus movimentos como maneira de nortear o espírito. No lugar da argumentação ou da demonstração com as suas regras supostamente universais, uma arte de pensar a partir da fisiologia. Uma arte de pensar com o corpo próprio incluído e, portanto, com um *estilo*” (Rubim, 2016: 11; itálico do autor). Rubim destaca a importância do corpo na forma como a obra de Nietzsche e a de Gonçalo M. Tavares pensam. Escreve-se com o corpo, é esse o estilo. Escrever com o corpo engendra vários estilos, pois nenhum corpo é sempre o mesmo, sente sempre o mesmo.

Saber encontrar não só os sinais, as palavras certas, como o ritmo certo, os gestos certos, que exprima um estado interior particular. Para se encontrar o ritmo com que um estilo se manifesta, é necessário instinto. Segundo Nietzsche e Gonçalo M. Tavares, só deste modo se fará justiça ao devir intrínseco ao ser humano.¹⁸ Fica aberto o caminho à exteriorização e à despersonalização absolutas, a uma tentativa de procurar sentir o máximo a partir de várias perspetivas.

Os heterónimos pessoanos conhecem, deste modo, um desenvolvimento nas diversas séries de Gonçalo M. Tavares.

2.11. Experimentação, pertença a uma geração e autoria

Dentro desta lógica de desconstrução dos géneros, torna-se significativo o confronto com *Ulysses*, um dos intertextos de *Uma viagem à Índia*, pois este romance é um laboratório de experimentação linguística e genológica. *Ulysses* é como um super-livro, uma súpula de livros, uma biblioteca informe, reunindo capítulos pertencentes a géneros diferentes. *Uma viagem à Índia* não é um laboratório de experimentação linguística tão radical como *Ulysses*. No entanto, é possível considerar a hipótese segundo a qual todo o território textual de Gonçalo M. Tavares é um laboratório de experimentação genológica. Para além disso, a escrita da epopeia tavariana é experimental na medida em que aproxima vocábulos de modo estranho. Aproximação resultante de um processo de escrita que só em movimento descobre o que tem a dizer.

Uma viagem à Índia é uma obra com um espaço único no panorama da literatura portuguesa e, claro, no território textual do autor. Inventa um narrador irónico que acompanha Bloom, personagem que decidiu viajar até à Índia após ter matado o pai e perdido o amor da sua vida. Um narrador também lúcido, que aconselha Bloom, que se sabe narrador e, por isso, sabe da inutilidade dos conselhos que dá. Não só devido ao seu estatuto enquanto narrador heterodiegético, mas também porque acompanha uma personagem fragilizada, permeável à inércia e à melancolia: porque perdeu o amor da sua vida, porque descobriu a maldade em si mesmo e no outro, no pai, que muito amou. Porque viu demasiado, pouco consegue fazer, nem o narrador a consegue ajudar. A

¹⁸ Em *A vida como acaso*, José Jiménez (1997: 21; itálicos do autor) faz a seguinte observação sobre a modernidade: “Faz já tempo que a nossa época não se pode explicar em termos de *Zeitgeist*, que não há *teoria ou espírito* unitário capaz de enquadrar, de globalizar, as diversas manifestações do moderno nas suas distintas épocas ou momentos.” O tempo é também ele disperso nas suas manifestações, já não é possível falar-se de espírito do tempo. Uma explicação importante para a configuração poliédrica do território textual de Gonçalo M. Tavares.

epopeia tavariana apresenta-se como reflexão sobre a melancolia contemporânea, ângulo em que se poderia considerar uma aproximação (que não é textualmente explícita) a *Livro do Desassossego*. Bloom enfrentará um obstáculo que não é um objeto alto, visível, que nós possamos contornar. Como se enfrenta um obstáculo invisível e interior?

Luís Mourão, depois de ter explicado como é que a heteronomia do território textual de Gonçalo M. Tavares reconfigurou o romance-reflexão,¹⁹ observa:

E que este programa, como se disse, não possa por enquanto ser reconduzido a uma autoria, mas tão só a um lugar dentro dela que só pode ser o lugar de uma parcialidade, de uma experiência, preserva-o desse excesso de autoridade psicológica, digamos assim, com que os egos escribas de hoje firmam a veracidade dos seus relatos, não percebendo de todo que a submissão ao vivido, ao que há nele de puramente narrativizável, não garante qualquer transparência do sentido (ou só garante a ilusão disso), e é sobretudo a marca inconfundível da ausência de pensamento. (Mourão, 2011: 50)

Gonçalo M. Tavares define com lucidez o seu programa, que não pode “ser reconduzido a uma autoria, mas tão só a um lugar dentro dela”, lugar que é uma “parcialidade”, aquele que só a “experiência” de escrita torna possível. Isto preserva o autor de um “excesso de autoridade psicológica” que parece um traço comum a muitos escritores de hoje, cujos “egos escribas” fazem corresponder o modo como o vivido foi percebido ou pensado com aquilo que o vivido foi. Luís Mourão engloba romancistas e poetas num conjunto, os “escribas” (um termo que poderíamos associar ao ‘escrevente’ barthesiano, aquele que escreve, mas sem a ponderação e a qualidade estilística do ‘escritor’), que escrevem atrelados aos respetivos egos. Egos que vinculam o texto à biografia, descrevendo o vivido com a crença (romântica, ingénuo) de que é possível torná-lo transparente. Evidenciam uma “ausência de pensamento”, a incapacidade de pensar a experiência. Por vezes, a ausência de pensamento é sintoma do não-sentido, do niilismo. O facto de a narração do vivido ser muitas vezes de cariz autobiográfico tende a fazer depender a força do texto e a credibilidade da narração da autoridade psicológica do autor civil, e não dos ângulos que a experiência de escrita poderia ter proporcionado.

A inclusão do autor numa geração de escritores mereceu um comentário, da parte do próprio, num texto de *A colher de Samuel Beckett*, “Resposta a duas perguntas”. Um texto que vai ao encontro das observações que Luís Mourão faz no ensaio que

¹⁹ Conceito cunhado pelo crítico, fundamental para a compreensão de um tipo de romance, com pendor ensaístico, e que atingiu, dentro da literatura portuguesa, a sua realização máxima na obra de Vergílio Ferreira.

citámos. Nesse pequeno texto, uma reflexão vagamente pessoal e irónica, clarifica Gonçalo M. Tavares (2003: 63): “Acredito, sim, que existe a vida por fora, uma, e a vida por dentro, duas. E o único corpo humano vive, assim, duas vezes ao mesmo tempo”. Temos uma vida interior e uma vida exterior, de que a pele é fronteira. De umas pessoas, aproximamo-nos devido ao que somos por dentro; de outras, devido ao que somos por fora: “Mas o que quero dizer é isto: há pessoas (fiquemos nelas) que pertencem à minha geração, considerando a vida de fora, e pessoas – outras pessoas – que pertencem à minha geração, considerando a vida de dentro” (*ibidem*). Há escritores que são da sua geração, considerando a vida de fora. E há outros que são da sua geração, considerando a vida de dentro, há escritores “contemporâneos da vida de dentro, esses, são aqueles cujas ideias ou imaginações se aproximam das minhas ideias ou imaginações” (*idem*: 64). Luís Mourão descobriu em Gonçalo M. Tavares uma outra contemporaneidade, uma instigante inaturalidade: “Estes contemporâneos da minha vida 2 [a vida interior] podem não ser contemporâneos da minha vida 1 [a vida exterior] e, neste caso, eu não os posso matar, nem despir ou abraçar – fisicamente falando, sempre” (*ibidem*). Os contemporâneos de Gonçalo M. Tavares também estão aqui e agora, num espaço-tempo comum, permitindo e exigindo a tarefa do pensamento e a do fazer:

Nesta vida 2, nesta vida de dentro, nesta vida da cabeça interior, Séneca, nascido há dois mil anos, é meu contemporâneo porque as suas cartas também foram escritas para mim, e Aristófanes, Sófocles e Beckett, para falarmos de teatro, são também meus contemporâneos, e ainda Musil com a sua peça *Os visionários*, meu contemporâneo. (*Ibidem*)

Gonçalo M. Tavares é um produtor que não concebe o passado literário, filosófico e artístico segundo uma sucessão linear. O contemporâneo tem “*a possibilidade de definir começos*” (Tavares, 2013a: 36; itálicos do autor); quem está aqui e agora pode agir, pode começar alguma coisa, pode ler textos de proveniência temporal diversa: “A intensidade da influência não depende de datas mas sim da força da emissão, cruzada com o momento reflexivo do receptor” (*ibidem*). A partir desse passado disponível, é possível livremente combinar referências.

O autor ensaia, experimenta caminhos, o que inviabiliza a hipótese da “voz única”. Gonçalo M. Tavares não decide previamente em que género vai escrever. Escreve sem plano prévio, no entre dos géneros, condição para que o entusiasmo e o espanto não esmoreçam, para que possa continuar a escrever. Escrever como uma atividade exaltante durante a qual se descobre o que ainda não se sabia (nem, de certo

modo, se voltará a saber). Observa-se em *O senhor Teste* de Paul Valéry: “Aquilo que me faz é o que a mim próprio trago de desconhecido” (Valéry, 1985: 54). O escritor traz a si mesmo algo de desconhecido, com o qual se faz, devém, investiga.²⁰ Escrever acelera o pensamento; isolado, o pensamento é lento, segundo *Investigações. Novalis*: “Acelerar a Meditação. / Agir” (Tavares, 2002a: 16). Escrever são movimentos físicos mais intelectuais do que a meditação.

Segundo uma observação bem-humorada do senhor Eliot, quando comentava um verso de Marin Sorescu, escrever é uma prova de humildade: “*Eu não tenho na cabeça suficiente inteligência para conseguir pensar o que pensei*” (Tavares, 2010b: 48; itálicos do autor). Escreve-se porque não se é inteligente o suficiente. Escrever, para Gonçalo M. Tavares, não é sistematizar o que já se sabe, mas produzir o que se desconhece. Fica, todavia, a sensação de que não somos proprietários dos nossos pensamentos: “A criação ou a produção de pensamentos não seria uma produção privada mas sim coletiva ou sem sujeito produtor” (*ibidem*). Donde me vieram estes pensamentos? Eis o espanto e o entusiasmo do escritor. Observa o senhor Eliot, gracejando: “Os pensamentos seriam produzidos exteriormente (na atmosfera, por exemplo) e transferidos depois para cada pessoa. É esta a tese, ou uma possível tese” (*ibidem*). Neste sentido, o verso de Marin Sorescu, “Tenho tantas coisas na cabeça, não pode ser para mim”, conclui o senhor Eliot, “é uma das mais importantes declarações de fraqueza” (*idem*: 49). Ser forte o suficiente para ser fraco, para receber a influência dos outros e do que se desconhece. Se o autor se confinasse a um género, a um tema ou um estilo, a escrita enquanto travessia do desconhecido ficaria em causa.

2.12. O informe e o desejo do dançarino

Ao fundar uma relação com o informe, o inacabado, ensaio e fragmento ligam-se ao corpo e instigam o desejo e os seus movimentos mais alegres. O território textual de Gonçalo M. Tavares é prova do interesse no devir da forma. É difícil categorizar os seus textos, arrumá-los nas gavetas clássicas dos géneros literários. O informe é o resultado incalculado da forma instintiva como o autor escreve. E o inacabado é a hipótese de se poder continuar, mantém ativo o desejo: “a literatura é uma saúde”

²⁰ Theodor Busbeck, personagem de *Jerusalém*, fala mesmo de um “instinto de investigador”, usado perversamente pelo próprio, procurando prostitutas de um nível social baixo: “Não era apenas a excitação sexual que inequivocamente aquelas mulheres lhe provocavam: a entrada neste outro mundo era também consequência de um instinto de ‘investigador’, como ele próprio explicava aos amigos; instinto esse que conduz o corpo em direcção ao que lhe é menos familiar. A qualquer investigador só deve interessar o estranho, o outro mundo, dizia Theodor” (Tavares, 2008c: 242).

(Deleuze, 2000: 10), “não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida, a literatura está, ao invés, do lado do informe, ou do inacabamento” (*idem*: 11). A literatura é saúde, incremento de força e desejo, o contrário do provocado pela imposição da forma. Gonçalo M. Tavares comenta Deleuze do seguinte modo em *Atlas do corpo e da imaginação*:

A saúde da literatura estará, precisamente, neste inacabamento, pois a ausência de um ponto *definitivamente final* é a marca da saúde, da continuação, da transformação. A saúde é *poder continuar*. (Tavares, 2013a: 324; itálicos do autor)

A saúde é poder continuar até onde for possível e implica criar condições para que o desejo não quebre. O informe e o fragmento são formas de o desejo continuar. O informe acrescenta liberdade ao processo criativo, eliminando restrições impostas pelas regras formais ao fluxo do desejo e, por conseguinte, ao curso intensivo de ideias e palavras. O informe não domestica a vida. O escritor deixa-se atravessar pela vida para que o processo continue: “É um processo, quer dizer, uma passagem da Vida que atravessa o vivível e o vivido” (*ibidem*). O território textual de Gonçalo M. Tavares concretiza um desejo cada vez mais guloso. O desejo que Gilles Deleuze, em conversa com Claire Parnet, dizia opor-se ao prazer-descarga, isto é, ao prazer tal como a psicanálise o entende, como um mecanismo que funciona por metonímia ou metáfora e que tem por função substituir, tanto quanto possível, o corpo da mãe (Deleuze & Parnet, 2004: 113). O desejo não é, em Tavares, negativo, não visa ingloriamente preencher uma carência. É máquina que multiplica conexões e agenciamentos. É neste quadro imanente que se inscreve o devir do território textual de Gonçalo M. Tavares, a sua multiplicação em séries e linguagens. O autor evita cortes no fluxo do desejo. *E, e, e*, é máquina de guerra contra o essencialismo e a exclusão do *ou*, privilegia as ligações. Tem sempre vários projetos em curso, várias possibilidades em aberto. Desejar fazer mais é não cair na inércia depressiva. Numa entrevista a César Avó, do jornal *Sol*, diz Gonçalo M. Tavares sobre o seu ofício:

Escrevo quase sempre de manhã, mas de vez em quando também à noite. Há alturas do dia em que sinto um pico de energia mais do fazer e alturas em que é mais de refazer. No meu caso o que eu refaço não é sobre o que eu escrevo de manhã. Descanso do trabalho fazendo um outro. Só estamos fatigados quando estamos a fazer a mesma tarefa. Quando eu mudo de tarefa posso recuperar a energia. (Tavares e Avó, 2015)

Trabalhar em diferentes projetos ao mesmo tempo, fazendo uns e refazendo outros, feitos há mais tempo, é método para contornar o tédio na atividade de escrita. É entre trabalhos que o devir acontece, por onde pode passar alguma coisa, que o território textual se expande e modifica. Deleuze escreveu: “Não se escreve com neuroses. A neurose, a psicose, não são passagens de vida, mas estados nos quais se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas paragem de processo, como no ‘caso Nietzsche’” (Deleuze, 2000: 14). Não se deve concluir já tudo o que se deseja fazer, o feito deve ser deixado incompleto, para haver sempre algo para continuar. Gonçalo M. Tavares é um escritor da saúde, por onde o desejo passa.

A literatura de Gonçalo M. Tavares, como observa Gustavo Rubim no prefácio ao ensaio de Júlia Studart (2016), *O dançarino subtil*, está apostada na “não especialização literária” (Rubim, 2016: 8), abrindo à escrita um campo amplo de possibilidades e desejo. Deste modo, torna-se possível fazer da vida e da escrita uma dança, como o ensaio de Júlia Studart explica. Um peso de viver que na dança deixa de o ser. Se o território textual se constrói com base nesta não especialização, isso significa que uma leitura crítica de especialista terá dificuldades em ler os seus textos. Gustavo Rubim fala mesmo sobre uma assimilação, na prosa de Gonçalo M. Tavares, da “intimidade com o estilo ensaístico” (*idem*: 11). Esta ligação da literatura com a vida é muito estreita em toda a obra de Gonçalo M. Tavares. E que essa assimilação tem a influência decisiva de Nietzsche.²¹ É dentro da experiência que trabalha a obra de Gonçalo M. Tavares. Os seus mundos ficcionais investigam a vida – o ser humano no século XXI – através de uma linguagem ensaística pautada pela estranheza, pela desconstrução de lugares-comuns.

O escritor é o dançarino, segundo a definição nietzschiana, é o que experimenta, o que dança com o corpo, as palavras e os conceitos, sabotando lugares-comuns:

Não se pode subtrair, com efeito, da *educação aristocrática o dançar* com os pés, com os conceitos, com as palavras; tenho de dizer ainda que também há que saber dançar com a *pena*, — que há que aprender a *escrever*? — Porém neste ponto converter-me-ia num completo enigma para os leitores alemães... (Nietzsche, 1996: 77; itálicos do autor)

²¹ Um dos primeiros críticos literários a chamar a atenção para a importância da obra de Nietzsche na de Gonçalo M. Tavares foi Eduardo Prado Coelho, num momento em que só haviam sido publicados *Livro da dança e Investigações. Novalis*. Depois de outros críticos terem apontado muitas influências na obra de Gonçalo M. Tavares, Eduardo Prado Coelho corta com lucidez: “Pela minha parte, lembraria Nietzsche e a sua estética da força (...)” (Coelho, 2002); ao que acrescenta, noutra observação relevante: “mas também Alberto Caeiro e a sua crítica ao pensar” (*ibidem*). Refira-se que *Uma viagem à Índia* é dedicada a Eduardo Prado Coelho. Júlia Studart também chamou a atenção para a influência de Nietzsche na construção do território textual de Gonçalo M. Tavares: “Não me parece haver muitas dúvidas de que a elaboração do projeto de escrita de Gonçalo M. Tavares vem principalmente das leituras que fez ou faz de Nietzsche” (Studart, 2016: 126).

Dançar com as palavras e os conceitos consome a travessia do desconhecido e o entusiasmo com o pensamento. Significa um ludíbrio, com o seu quê de jogo, com os temas e motivos centrais do seu território textual, metamorfoseados em textos com diferentes estilos e afeições. Dançar é experimentar: “Um corpo inclui em si o infinito. Chama-se a isso dança” (Eiras, 2006: 79). Para Gonçalo M. Tavares, escrever não é o mesmo que verter em literatura o conhecimento adquirido. Trata-se de descobrir novos territórios, esquecer o que se sabe enquanto se escreve. E significa brincar com as frases e as palavras, lendo-as a partir de ângulos diferentes. O aristocrata nietzschiano não se submete aos ditames das ideias e dos conceitos instituídos, antes procura desconstruí-los através da prática da alegria.

2.13. O mapa do território textual

O autor trabalha num plano de imanência (Deleuze & Guattari, 2007: 339), não escreve de acordo com um plano; as séries podem conhecer novas configurações. Nos últimos anos, o autor criou as séries “Estudos clássicos”, a que pertencem *Os velhos também querem viver* e *Histórias falsas* (obra que integrou a extinta série “Histórias”), “Diálogos”, de que faz parte *O torcicologologista, excelência* e “Mitologias” com *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. A organização que o autor faz do seu mapa é uma hipótese entre outras possíveis. Não é estanque, nem fruto do aleatório, é expressão da renovação dos interesses temáticos e filosóficos do autor (assim como de mudanças, menos aferíveis, a nível ético). Como autores como Fernando Pessoa, Vergílio Ferreira ou Herberto Helder, Gonçalo M. Tavares pensa criticamente a organização da sua obra, as direções que ela toma.

O território textual de Gonçalo M. Tavares cartografa o ser humano, observando-o de diferentes perspetivas. Alguns dos pontos deste desenho, dos seus temas e motivos, são a melancolia, o amor, a viagem (*Uma viagem à Índia*), a doença (*Aprender a rezar na era da técnica*), a loucura (*Jerusalém*), a máquina (*A máquina de Joseph Walser*), a guerra (*Um homem: Klaus Klump*), a hospitalidade (*Os velhos também querem viver*), a atualidade (*O senhor Kraus*), a ética (*O senhor Walser*), os formalismos da razão (*O senhor Valéry*), a embriaguez (*Canções mexicanas*). Da união destes e outros pontos resulta uma cartografia do ser humano:

É claro que não posso querer que leiam todos os livros, mas para mim é evidente que há ligações, afinidades, complementaridades entre todos eles. Mesmo nos livros que são muito distintos, há algo que os une. Vejo muitas vezes cada livro como se fosse um ponto, e como se os livros do mesmo mundo traçassem linhas e essas linhas cruzadas formassem um desenho. Um desenho que está a ser feito, que não sei como terminará, que linhas terá e o que representará – mas sim, todos os livros pertencem ao mesmo desenho. (Tavares & Mexia, 2010)

O autor investiga lucidamente o que não tem resposta, que não se fixa num número exato, numa fórmula, nem sequer num desenho, como o próprio explicou em *Breves notas sobre o medo*, num fragmento intitulado “A única razão para ter pressa”:

Coisa jamais fixável por qualquer desenho, eis o elemento que persegues desde que és lúcido; desde que entendes que qualquer objecto, homem ou animal não é coisa imortal que por simpatia se deixe ver. E, porque não o consegues desenhar, tens pressa. (Tavares, 2012a: 170)

Ter urgência em dar forma àquilo que é informe, que se desconhece, o ser humano. Perseguir com tenacidade, entusiasmo e lucidez o informulável. Unindo todos os cadernos da sua obra, teremos um desenho incompleto, mas que nos ajudar a conhecer-nos um pouco melhor. Cada ponto enceta uma perseguição lúcida (de acordo com a analogia animal que o fragmento explora) a um tema.

E, todavia, mais importante do que a organização do mapa do território textual, é manter vivo o espanto, o entusiasmo, a intensidade: “(...) avançar, não em linha recta mas numa espécie de *linha exaltada*, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida” (Tavares, 2013: 26; itálicos do autor). Prossegue o autor: “(...) avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita porque não quer saber o sítio para onde vai – se o soubesse já, para que caminharia ele? (*Idem*: 27) Cada fragmento exprime a intensidade e o entusiasmo do momento e instiga a intensidade e o entusiasmo seguintes. O método de escrita e pensamento de Gonçalo M. Tavares avança de entusiasmo em entusiasmo, máquina que procura manter-se viva e intensa:

Como se se dissesse que a verdadeira natureza da hesitação pode ser a exaltação: uma intensidade sentida momento a momento, e que só na consumação de cada momento sabe qual o momento seguinte. O deslizar do hesitar para o exaltar, a ligação que assim se

estabelece, não é uma ligação lógica mas uma ligação de intensidade que contém um salto lógico – e isso faz método sem fazer sistema. (Luís Mourão, s/d)

Ligações que, por não serem lógicas, não fazem sistema, mas fazem método de escrita e consubstanciam uma ética.

3. Aproximações formais e temáticas a *Uma viagem à Índia*

Uma paisagem absolutamente canónica, melhorada pela inundaçã

Joseph Brodsky

3.1. Excursos da narração, desvios de Bloom

Leia-se esta estância do canto I de *Uma viagem à Índia*:

Diga-se ainda (e perdoe-se mais este desvio
– serão tantos, meu caro, prepara-te),
diga-se ainda que as discussões universais dos homens
são sempre discussões particulares. Cada qual
está debruçado sobre o mundo
em parapeito frágil.
E nem mesmo os imbecis têm fisionomias
colectivas. (Tavares, 2010a: 40; I.33)

O narrador adverte o leitor, a quem trata familiarmente como “meu caro”, de que os excursos serão muitos, a narração será errante. *Uma viagem à Índia* é uma obra que explora a função fática da linguagem – não só na interpelação direta dos leitores e na de Bloom, como no uso pelo narrador da primeira pessoa do plural. Torna-se difícil para o leitor imergir na diegese, pois a ironia metatextual estabelece uma distância entre nós e o destino cómico e trágico de Bloom. O narrador parece avisar-nos de que vai, simplesmente, contar uma história, uma história com muitos desvios. A epopeia é colocada num plano particular, invulgar na tradição clássica, entre iguais, sem pretensões de universalidade ou grandiloquência, com a fragilidade do “parapeito” de cada um, o corpo, sustentado numa base ínfima, os pés.²² Trata-se da desconstrução irónica de um célebre tópico exordial, ao desaparecerem a *gravitas* e a falsa modéstia (Curtius, 1989: 74). Escritor e leitor, narrador e narratário, são aqui colocados no mesmo plano, quando, na epopeia camoniana, o poeta se coloca num plano inferior²³ em relação ao narratário, o Rei. Ninguém fala a partir de uma “fisionomia colectiva”, mas a partir do seu parapeito, estribado numa base trémula e frágil.²⁴ Nem mesmo os

²² Em *Movimento total. O corpo e a dança*, uma obra fundamental na configuração do universo literário de Gonçalo M. Tavares, José Gil escreve: “No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne” (Gil, 2001: 13). Os pés tornaram-se um ponto de apoio, provocado pelo movimento. Não muito diferente do que o que acontece com uma criança que aprende a caminhar, foi o movimento que garantiu a verticalidade ao ser humano.

²³ Ernst Robert Curtius (1989: 129) lembra que Valério Máximo, na dedicatória a Tibério, se trata a si mesmo como “*mea parvitas*”. Em contraponto, Aguiar e Silva (2008: 102) observa que o Épico se dirigia ao Rei enquanto *maiestas tua*, em I.9: “Inclinaí por um pouco a majestade / que nesse tenro gesto vos contemplo” (Camões, 2005: 4; I.9). D. Sebastião possuía um rosto imberbe que inclinaria para o poeta, colocado em baixo, na terra. Segundo Aguiar e Silva (*ibidem*), este constituía, nas epopeias, um “tópico exordial da *maiestas tua / humilitas (parvitas) mea*”. O crítico camoniano acrescenta que “*humilitas* deriva de *humus*, a terra, o chão” (*ibidem*). Ser humilde é estar na terra, é este o espaço onde Gonçalo M. Tavares se coloca e nos coloca (com Bloom). É este o lugar de *Uma viagem à Índia*, a nossa mortalidade.

²⁴ Em *Invocação ao meu corpo*, Vergílio Ferreira afirma que o ser humano é, por condição, bailarino: “A Natureza formou genericamente os animais voltados para o chão, mas deu ao homem a possibilidade de erguer o rosto para o céu – os *ferre subtime*.”

imbecis pensam coletivamente, também eles têm mundo interior. Este mundo dominamos, os interesses de um país são demasiado vastos para nos perturbarem profundamente. Uma outra leitura poderia ser: o nosso corpo é igual ao corpo de todos, ao corpo da espécie, com os mesmos órgãos, músculos, e o mais. Mas, na prática, cada corpo é individual, tem os seus próprios ritmos e afeições. Vive-se com um corpo frágil e incertezas. *Uma viagem à Índia* dirige-se a um leitor próximo e mortal, como o narrador, obra que não se propõe tratar um assunto ‘grave e sério’, caso contrário teria optado por outro tom. A obra é apresentada como uma conversa informal com muitos desvios.

Esta interpelação desrespeita uma regra aristotélica, que recomenda a quem escreva uma epopeia “(...) dialogar com o leitor o menos possível, pois não é procedendo assim que ele é imitador” (Aristóteles, 2004: 99). A epopeia tavariana adota um tom irónico semelhante ao de *A vida e opiniões de Tristram Shandy* de Laurence Sterne.²⁵ A narração, como a viagem de Bloom, não é em linha reta, é tortuosa, com desvios, à semelhança da narração d’*Os Lusíadas*. O narrador de *Uma viagem à Índia* e o do respectivo palimpsesto são artesãos da linguagem que retardam e aceleram a ação, criam suspense, manipulam, defraudam expectativas. Este é parte do conteúdo estético e discursivo que Gonçalo M. Tavares extrai da epopeia camoniana. Os excursos do narrador tavariano não são exatamente como os camonianos: para além de apresentar outras narrativas, elabora breves reflexões e aforismos, constituindo-se com eles uma espécie de pedagogia obscura dirigida a Bloom e uma desconstrução dos fundamentos do niilismo. Os excursos tavianos são resultado de uma aventura da linguagem, do erro e da errância provocados pela travessia do desconhecido, enquanto os camonianos contribuem para a reconstituição mítica da portugalidade heroica, com recurso a mitos, ficções e conhecimentos de natureza histórica, geográfica, filosófica e literária.

Italo Calvino (1998: 62-63) defende que existe uma justificação para a existência de excursos:

A esse primeiro impulso natural o homem sentiu o seu destino de ascensão e espiritualidade. A estabilidade na terra decide-se por um mínimo de suporte. Dois pés, uma área mínima de apoio... É uma estabilidade instável que o sustenta e de que se liberta. A graça da dança, a negação do seu peso, anuncia-se aí. Às quatro patas em bloco do animal vulgar, o homem opôs a sua aérea fragilidade. Recusa ao chão raso o máximo que é de recusar. Todo o peso de um corpo recai sobre os dois pés, mas essa base mínima ilude, porque mínima, a massa que nela incide. O homem é bailarino pela sua própria condição... O que se lhe acrescenta é pouco, quando realmente dança: a afirmação expressa de que o seu destino é não ter peso” (Ferreira, 2011: 270). Há como que uma predisposição orgânica, através do pescoço e dos pés, para a levitação. O suporte mínimo, em dois pés, permite ao ser humano recusar ao chão “o que é de recusar”. Permite-lhe olhar a lonjura e o alto; não está condenado ao que está próximo e no chão. Mesmo que não dance efetivamente, é um ser sem peso, bem menos fixo que o animal. Possui uma “aérea fragilidade”, é animal e circunspecto, ligado e desligado do exterior por imposição anatómica.

²⁵ As associações intertextuais a *Tristram Shandy* podem ser de outra ordem. No ensaio “Modern fiction”, Virginia Woolf compara o romance de Sterne com *Ulysses*, considerando que ambos examinam uma mente vulgar, essa parte substancial da vida que, segundo a autora, a história do romance excluía e ignorava: “(...) não nos mostrou a leitura de *Ulysses* quanto da vida é excluído e ignorado, e não foi com choque que abrimos *Tristram Shandy* ou mesmo *Pendennis* e ficámos convencidos de que a vida comporta não só outros aspectos, mas aspectos mais importantes?” (Woolf, 2014: 125).

A grande invenção de Laurence Sterne foi o romance todo feito de digressões; um exemplo que será logo seguido por Diderot. A divagação ou digressão é uma estratégia para adiar a conclusão, uma multiplicação do tempo dentro da obra, uma fuga perpétua; mas fuga de quê? Da morte, certamente (...)

Todos os meios, todas as armas são boas para se salvar da morte e do tempo. Se a linha recta é a mais curta entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões fá-la-ão mais comprida: e se estas digressões se tornarem tão complexas, emaranhadas e tortuosas, tão rápidas que façam perder o seu rasto, então quem sabe se a morte nunca mais nos apanhará, se o tempo se perderá, e se nós poderemos ficar ocultos em mutáveis esconderijos?

Estes excursos são uma “multiplicação do tempo dentro da obra” – ofício de paciência e desaceleração da narrativa. Dizem-nos para olhar e pensar, porque dispomos de um luxo, tempo. Tentamos enganar a morte. Mas também viver, como os excursos de *Uma viagem à Índia* atestam, é fugir da morte. Somos fugitivos por condição. Contamos histórias, divagamos, refletimos, para enganarmos a morte.

Escreve-se com exatidão em *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Zambrano e Molder)*: “Viver é um adultério cometido nas costas da morte; sem esta saber, fugindo dela, vive-se” (Tavares, 2012a: 279). Viver é o que se faz quando não nos abandonamos à morte. Bloom, em sentido oposto, leva meses a chegar à Índia, e, depois da passagem por lá, abandona-se à morte. É como um imortal que não tivesse que viver aqui e agora. Avançando um pouco por esta linha de leitura de *Uma viagem à Índia*, refira-se que Bloom nada faz de ético com o seu tempo, dá tempo para a decepção crescer. A questão é se a perda com que Bloom tem que lidar o condena ou não à inação. Seja como for, não o condena à crueldade. (O leitor, perdido no labirinto dos excursos, manipulado pelo narrador, levado a ler o que é lateral à ação, também multiplica o seu tempo.)

Bloom pode ser um símbolo da maioria ocidental do século XXI, que desperdiça tempo a mais. Em muitos dos excursos, encontramos a mesquinhez de Bloom – e em muita dessa mesquinhez encontramos-nos a nós mesmos. Todos somos, até certo ponto, o vazio-Bloom. Afirma Bloom, diante do sábio Shankra: “Somos humanos: estamos encostados a hábitos / que nos fazem sentir imortais” (Tavares, 2010a: 355; VIII.76). Estes versos permitem compreender não só que Bloom é imortal – como, ironicamente, os heróis da epopeia camoniana –, mas também que tem consciência disso. Bloom é a sua teoria. Vive uma cisão, nunca enunciada claramente, entre o que sabe e o que faz. Para já, refira-se que, podendo ser um símbolo, Bloom realiza, apesar disso, um itinerário individual.

Prestemos atenção ao itinerário errante de Bloom. Começa a viagem em Lisboa, de onde voa para Londres (I.45), cidade de que parte rumo a Paris (II.68). Despede-se de Jean M em Paris (VI.3-5) antes da sua viagem à Índia, a qual tem passagem ainda (como um *inter-rail*) pela Europa Central: Alemanha (V.76-80), Viena (V.81-84) e Praga (V.85). Cidades que correspondem às passagens pela costa sudeste africana da armada portuguesa, antes da chegada a Melinde (Paris). Supostamente, Bloom embarca no avião em Praga, embora, lendo o final do canto V e o início do canto VI, tal não seja explicado claramente. A narração começa *in media res*, tal como a narração de *Os Lusíadas*, pois Bloom contará a sua história biográfica apenas em Paris (III.23). Como é referido que Bloom viaja de Londres para Paris, e daqui para a Índia, a passagem pelos países da Europa Central não parece dar-se antes de Bloom ter chegado à capital francesa, mas depois, faz parte do caminho entre Paris e a Índia. Volta da Índia para Paris (VIII.13-17), onde está situada a Ilha dos Amores, e depois para Lisboa (X.143), de comboio (como que regressando aos subúrbios da Europa). Não parece haver, pois, uma exata correspondência entre a viagem dos portugueses em *Os Lusíadas* e a de Bloom em *Uma viagem à Índia*. Estas dúvidas desrealizam a viagem de Bloom, aproximando-a de um sonho (um aspeto da obra desenvolvido no capítulo 6).

Seja como for, importa destacar agora a viagem errática dos navegantes aconteceu porque nem a tecnologia, nem a Natureza, nem os Deuses, permitiram que tivesse ocorrido de uma forma mais linear (como, certamente, era desejável). A essa errância, Camões junta a errância narrativa característica das grandes epopeias clássicas. Dificultar a leitura da obra, ao não haver correspondência entre a ordem dos eventos na diegese e a ordem dos eventos na narração, é, como se sabe, uma forma de *captatio benevolentiae*, de instigação do leitor, uma forma de o manter atento. Gonçalo M. Tavares, consciente destes processos narrativos, repete-os, associando-os à errância existencial, ética e moral do protagonista, o qual procura, literalmente, orientar-se, procura o Oriente.

3.2. Brevíssima genealogia dos excursos no romance moderno

Vale a pena arriscar uma genealogia dos excursos no romance moderno, não esquecendo as reflexões de Calvino em *Seis propostas para o novo milénio*, que podem ser relacionadas com a teoria do romance desenvolvida por Milan Kundera *A cortina*.

Num texto intitulado “O despotismo da ‘story’”, o autor checo começa por recordar a história de Tom Jones, um menino abandonado que foi criado por um lorde, e da sua paixão por Sophie, filha de um vizinho rico. Fielding desenvolve o romance com base em aventuras e excursos que não estão diretamente relacionados com o enredo, a que só concederá atenção nos capítulos finais. O autor inglês reivindica, destaca Kundera, o seu direito a construir o romance como bem entender. Escreve Kundera (2005: 17):

Contra esse poder absolutista da ‘story’, Fielding reivindica, nomeadamente, o direito de interromper a narrativa, ‘onde quiser e quando quiser’, através da intervenção dos seus próprios comentários e reflexões ou, dito de outra forma, por digressões.

Dez anos mais tarde, em 1759, Laurence Sterne fará de *Tristram Shandy* a “primeira ruptura radical e completa com a ‘story’”:

(...) o seu romance não é senão uma única digressão multiplicada, um único e divertido baile de episódios cuja unidade, deliberadamente frágil, arrogantemente frágil, só é realizada por alguns personagens originais e suas acções microscópicas e cuja futilidade se presta à risota. (*Ibidem*)

O público que leu o romance no século XVIII não o achou “difícil” nem “incompreensível”, informa-nos Kundera (*Ibidem*), pois “se ele irritava era pela ligeireza, pela frivolidade e, ainda mais, pela chocante *insignificância* dos assuntos por si tratados” (*ibidem*; itálico do autor). Milan Kundera afirma, por fim, que estas opções romanescas visam uma melhor compreensão da “natureza humana” (*idem*: 18), questionando ainda se são “as grandes acções dramáticas” que permitem compreender melhor a “natureza humana”, ou se, contrariamente, não serão elas “uma barreira que dissimula a vida tal como ela é” (*ibidem*). Uma vida humana não é constituída por grandes ações nem por dias extraordinários. A vida resolve-se nos atos pequenos, em decisões tomadas a cada minuto. *Uma viagem à Índia* é uma epopeia do minúsculo, da pequena ação, do pensamento mesquinho, uma epopeia que não procura dissimular “a vida tal como ela é”. Não nos queremos rever na mesquinhez de Bloom, não queremos perder tempo (nas leituras) com insignificâncias. Quando lemos uma epopeia, queremos encontrar ação, uma expectativa de leitura sabotada com ironia por *Uma viagem à Índia*. Um enredo cheio de ação, aventuras e façanhas é o espelho onde o ser humano se quer rever. E todavia, na epopeia tauriana existe, para além do pícaro, alguma dose de

dramatismo, um crime hediondo, uma ‘grande’ ação, mas não é por tê-la realizado que Bloom passa a ser herói.

Falta incluir James Joyce nesta genealogia das digressões. Em *Ulysses*, o enredo existe, mas camuflado no meio de infindáveis excursos, desenvolvidos em muitos estilos. O enredo está oculto em parte pelas digressões das vozes narrativas, em parte porque é dada muita atenção a todas as insignificantes ações das personagens.²⁶ Como em *Ulysses*, a epopeia tauriana possui muitos excursos em que se desenvolve elusivamente o enredo, uma forma indireta de aproximação a Bloom. No entanto, o enredo de *Uma viagem à Índia* enuncia-se com bem mais clareza do que acontece em *Ulysses*, em parte porque o experimentalismo linguístico e formal não é tão radical na obra do autor português como o é na obra do autor irlandês.

Segundo a caracterização da ‘epopeia moderna’ que Franco Moretti desenvolve em *Modern epic. The world system from Goethe to García Márquez*, “cada parágrafo [contém] uma digressão em miniatura” (1996: 152), o que acentua a fragmentação do texto. Esta é uma característica da epopeia moderna, a capacidade de, em poucas palavras, desenvolver uma reflexão ou promover uma deriva. Mas não é algo que estivesse ausente de uma epopeia como *Os Lusíadas*. De resto, a epopeia tauriana revela a modernidade da epopeia camoniana, essa é uma das motivações para a sua reescrita em jeito de homenagem. Estas digressões são de tal ordem que levam Moretti a falar de *Ulysses* como um texto desconexo, construído, na sua totalidade, por “frases independentes” (*ibidem*), das quais irradia uma força e um sentido independentes da leitura delas num quadro macro-textual. Se calhar, quando lemos *Uma viagem à Índia* pela primeira vez fica a sensação de que não lemos um texto, mas um amontoado de frases independentes. Bloom sai de Lisboa, viaja por vários países, há reflexões interessantes, mas laterais, Bloom mata, tenta matar-se. Eis uma súpula de uma primeira leitura. Lendo de novo, mais devagar, compreenderemos que Bloom se transforma em conformidade com os locais por que passa. Mas as mudanças significativas para o enredo acontecem no interior de Bloom. A uma terceira leitura conseguiremos compreender que as reflexões têm muita importância para a compreensão do enredo e do teórico que é Bloom. E até poderemos articulá-las com reflexões de teor análogo desenvolvidas noutras obras do autor. Mas, para isso, é necessário ruminar pelo texto, como aconselhava Roland Barthes.

²⁶ Bloom esconde-se da sua dor (a morte prematura do filho, Rudy, e o adultério de Molly com Blazes Boylan) justamente através da mesquinhez. O estilo literário é, por isso, muito realista.

Os desvios, segundo a nota metatextual do narrador de *Uma viagem à Índia* em I.33, são como um cântico à leitura lenta; os excursos são muito importantes. O prazer de *Uma viagem à Índia* está relacionado com esta errância, com pastorear cada excurso. Quando lemos um texto literário, dispomos de tempo. Ler é uma forma de resistência à conversão do tempo em utilidade. É deste modo que podemos interpretar algumas reflexões de Gonçalo M. Tavares em entrevista a Anabela Mota Ribeiro (2011):

Qualquer livro sério entra no mundo com uma outra velocidade que não a velocidade do mundo normal. Entra neste mundo, com uma lentidão de outros tempos. E por isso é que me parece que os livros, em geral, são cada vez mais necessários. A aceleração é tanta na vida comum, que o livro é quase como um conselho, como alguém que sussurra, no meio da balbúrdia: mais devagar, mais devagar.

Um livro é uma máquina que nos diz para termos mais calma. No meio do caos e do desespero, essa calma é fundamental. Essa lentidão opõe-se à velocidade grosseira, acentuada na vertigem da atualidade, da informação e do consumo. Tais reflexões de Gonçalo M. Tavares evocam o conselho de Friedrich Nietzsche (2000: 217) em *A gaia ciência*:

Vive *ignorante* daquilo que parece mais importante na tua época. Põe entre ti e ela pelo menos a espessura de três séculos. Que os clamores do dia, o estrondo das guerras e o estardalhaço das revoluções cheguem apenas como um murmúrio.

Gonçalo M. Tavares põe esses três séculos entre si e a sua época – tempo importante para produzir as suas séries. Nietzsche adverte-nos para a necessidade de não vivermos só no nosso século, mas também no nosso tempo individual, aproveitando a força física, criativa e cognitiva para fazer alguma coisa ética. Esses três séculos implicam a reserva de uma parte do dia para o que individualmente mais faz sentido.

3.3. Errância boa, fósseis em movimento

Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando.

Clarice Lispector

É fundamental afastarmo-nos do que não desejamos, do que provoca irritação. O desejo são escolhas: diz-se sim a umas coisas, não a outras. Para tanto, é muito importante uma gestão do tempo. A ética tem que converter-se em lei. Para Gonçalo M. Tavares, escrever, para além de atividade física, orgânica, é lei. Toda a lei funciona na base de um certo temor, ou chamemos-lhe: medo. O medo é o motor da lei, o modo de funcionamento da ética (talvez passe por aqui uma leitura possível de *Breves notas sobre o medo*). A ética é lei ficcional – ou não funciona. Bloom é o reverso do comprometimento ético, do agenciamento decidido que esgota a potência de um corpo. Porque sofreu demais, experimentou uma tragédia e uma dor dilacerantes. Importa compreender até que ponto esta dor é a tal ponto funda que impede a sua reinvenção ético-existencial. Porventura deveria cegar-se, deixar de tentar compreender, por saber demasiado bem o fundo trágico da vida. Mas Bloom tenta adormecer a dor, esquecê-la, durante meses. Bloom, a dado ponto, não tem medo, é-lhe indiferente o que aconteça.

Num poema de *I*, intitulado “o mapa”, Gonçalo M. Tavares pensa a errância de uma perspectiva ética. Este poema faz parte do livro sete, “Autobiografia”, de *I*. Um livro pequeníssimo em que se estabelece com o leitor um pacto de leitura autobiográfico:

Sempre senti a matemática como uma presença
Física; em relação a ela vejo-me
Como alguém que não consegue
Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado
Apertada nas mangas.
Perdoem-me a imagem: como
Num bar de putas onde se vai beber uma cerveja
E provocar com a nossa indiferença o desejo
Interesseiro das mulheres, a matemática é isto: um
Mundo onde entro para me sentir excluído;
Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação
Aos números e aos seus cálculos, é um sistema,

Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever
Não é mais inteligente que resolver uma equação;
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar
Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa. (Tavares, 2004c: 163; itálico do autor)

Estes versos sugerem que Gonçalo M. Tavares se confrontou, a dado momento, com um impasse existencial de interesse para o que discutimos: o autor deveria escolher entre matemática e literatura. A opção pela segunda foi instintiva. Expressiu o desejo de uma errância contínua; a literatura foi o modo de aceitar o que na vida é viagem pelo desconhecido, imprevisível. A matemática é como uma camisa apertada que possibilita alguns movimentos, mas parece impossibilitar muitos outros, os que nos aproximariam mais do mundo interior. Segundo o poema de Gonçalo M. Tavares, entre acertar e errar, entre não querer falhar e falhar, a escolha torna-se existencial, ética, perdida a hipótese de viver segundo um sistema. Como a leitura, a escrita vive do erro e da errância.²⁷ A literatura é errante, mas não errante do mesmo modo que Bloom é. O que torna milionária a literatura será o erro e a multiplicidade de sentidos. O que torna pedinte a literatura será a incapacidade da exatidão. Na literatura, vive-se a angústia de se saber que se vai falhar e convive-se com o medo da desordem. Admitir a possibilidade de acertar agrava a desilusão de falhar, significaria não incorporar no vivido a finitude humana. A literatura permitiu assumir a ideia de que se vive por enquanto, implicando o confronto com o desconhecido e permitindo que um corpo atualize a sua potência. (É evidente que um corpo tem as suas falhas, a dor, a doença e a velhice, para além da falha última que é morrer.) A literatura é, deste modo, uma camisa mais larga, bar onde não há interesse de uma inclusão ilusória, nem nostalgia de pertença a uma plenitude reconfortante. Esta decisão ética foi, repetimos, instintiva.

Gonçalo M. Tavares: instintivo, corporal, não cerebral. Em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, observa o autor:

²⁷ Errância que também é geográfica. Gonçalo M. Tavares, em entrevistas, já referiu a necessidade de passear pela cidade. Para observar, pensar, cismar, como faz o narrador de “O passeio” de Robert Walser, que afirma, em resposta à interpelação de um bancário: “‘Passear’, respondi, ‘é-me indispensável para me manter vivo e em contacto com o mundo envolvente, pois sem o sentir nunca mais poderia escrever nem sequer meia letra, nem o mais pequeno poema em verso ou em prosa. Sem o passeio estaria morto e a minha profissão, que amo apaixonadamente, estaria destruída’” (Walser, 2001: 67).

A escrita não é um trabalho intelectual, é um trabalho físico. Escrever é um verbo físico. Saltar, andar, escrever. Não ponho o verbo ‘escrever’ próximo do verbo ‘pensar’, ponho-o próximo do verbo ‘andar’. Só quando olho mais tarde é que talvez seja um processo mais pensado. (Ribeiro & Tavares, 2015: 77)

Escrever é um exercício físico, como andar – num primeiro momento, o da escrita instintiva, animalesca, antes da revisão textual. Para Gonçalo M. Tavares, escrever inscreve-se num conjunto de gestos que vêm de muito longe no tempo, seguindo os fluxos do corpo e do desejo, não apenas os “impulsos do impresso”:

Não pertencemos àqueles que só pensam no meio dos livros e cuja ideia para nascer espera pelos impulsos do impresso; o nosso costume é pensar ao ar livre, caminhando, saltando, subindo, dançando, e de preferência nas montanhas solitárias ou mesmo à beira do mar, no ponto onde até os caminhos se tornam meditativos. (Nietzsche, 2000a: 261)

Escrever não prescinde do corpo, é uma atividade instintiva e orgânica. Uma gaia ciência inquieta e inquietante, como Gonçalo M. Tavares a concebe. Estes instintos, de caça e perseguição (das ideias), primeiro, de moldagem de armas (texto), depois, são denominados por Georges Didi-Huberman (tendo em mente Nietzsche e Darwin) como “fósseis em movimento”: “Estes gestos são como os fósseis em movimento. Têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, mesmo se somos incapazes de os observar claramente em nós mesmos” (Didi-Huberman, 2015: 32; *itálicos do autor*). No segundo momento do seu método de trabalho, a revisão, mais longo que o primeiro, escrever é tornar mais claro o texto, é organizá-lo, eliminar o acessório, limar – um trabalho intelectual, de natureza diferente do que sucedia no momento anterior. A escrita é uma forma de treinar estes “fósseis em movimento” que “sobrevivem em nós”, e que nos permitem estarmos mais alerta e defendermo-nos. São, aliás, fundamentais para uma descrição do destino de Bloom, e para uma compreensão da dimensão irónica de um texto como *Uma viagem à Índia*.

3.4. Os braços

my disgrace, that's why I want to sing
Allen Ginsberg

Os gregos já sabiam da importância do corpo e dos instintos, como o explica Nietzsche:

Ah, estes gregos! Eles sabiam o que é *viver*: para tal, é preciso permanecer corajosamente à superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, sons, palavras, em todo o Olimpo da aparência! Os gregos eram superficiais – *por serem profundos!* (Nietzsche, 2000a: 16; itálicos do autor)

Manter vivas as ligações, o desejo. A aparência, o imanente, é a profundidade redescoberta na modernidade. Ser superficial, manter-se na pele, não suspeitar nem desejar uma abscôndita profundidade metafísica. “O mais profundo é a pele”, escreveu Paul Valéry (2004: 48) em *L'idée fixe*. Depois de Nietzsche, Artaud, Michaux, Foucault, Deleuze, escreve Eric Santner (2011: 82):

We can also see that it becomes misleading to analyse the core crisis of modernity under the sign of loss, of losing our access to transcendence, of becoming, as Lukács famously put it in his *Theory of the novel*, “transcendentally homeless”; the “death of God” would seem rather to concern a fateful process of becoming stuck with an excess, *a too-muchness*, within the space of immanence. (Santner, 2011: 82; itálicos do autor)

Morto Deus, estamos encalhados na imanência, no excesso possibilitado pela finitude. A imanência é o que resta da transcendência, segundo Santner, sinalizando uma perda e um abandono, quando a potência foi sempre imanente. Olhamos para o corpo com a melancolia de quem perdeu o Espírito, quase até entendendo como um fardo o excesso que passou do transcendente para o corpo. A modernidade recupera o corpo por via do luto e da nostalgia, não com a alegria de quem aumenta o desejo. Mas foi sempre no corpo que se jogou a vida, a ética e a alegria – como sublinha com exatidão e beleza o poema “Os braços” de Gonçalo M. Tavares (2004c: 13):

Como viver? Não há outra pergunta séria.
Um velho com o braço direito partido
folheia o jornal com a mão esquerda.
Penso: assim seria mais fácil.
O corpo a decidir por nós.
Olho para mim: os dois braços intactos.
Que fazer?

Eis uma hipótese a explorar: *Uma viagem à Índia* é uma reflexão sobre como viver. Bloom: um, dois braços, um corpo – que fazer? Às vezes o corpo decide por nós, mas não sempre, facto que não é apaziguador. Cada um é que tem que decidir o que

fazer com o tempo e o corpo, o que pode provocar irritação e desespero. Decidiu Bloom viajar à Índia, mas como exerce a potência do seu corpo e lida com o excesso imanente de que fala Eric Santner? Cada decisão tem o peso de sabermos que vamos morrer.

Em *Uma viagem à Índia*, trabalha-se a fundo este motivo, a ética: “A ética não é assunto de células, / envolve sim a vontade, a decisão inequívoca / de avançar por um lado e não por outro. / E há sempre pernas, isto é: pode sempre o corpo / avançar pelo caminho oposto” (*idem*: 350; VIII.64). Bloom sofreu imenso: Mary, o seu amor, morreu, o pai foi assassinado. A questão ética está, aqui, ligada à dor. A dor, provocada por um acontecimento externo à vontade, à ética, é decisivo para a vida de Bloom? A partir da perda de Mary e do assassinato do pai, não é possível a Bloom reinventar-se, nascer de novo? Essa dor condiciona ou não o que pode um corpo? Na impossibilidade de renovar-se, pretende Bloom anular-se, esquecer-se? Não se suicidando, mantém-se vivo, mas desaparecido, invisível, como um ser interior?

3.5. Energia, ética e Bloom

Bloom é uma figura póstuma, crepuscular, cuja caracterização se inspira em Nietzsche e Musil. É uma figura de inércia e melancolia oriunda do ponto atual de desenvolvimento técnico e moral da civilização ocidental. Uma figura que é uma época, o século XXI. Ao longo deste trabalho, iremos caracterizá-la, tendo apoio hermenêutico de referências literárias, filosóficas e artísticas. Em particular, *Théorie du Bloom*, uma obra de 2000 sem autor identificado, supostamente da responsabilidade de um conjunto de artistas franceses, denominado *Comité Invisible*, que escrevem anonimamente na revista *Tiqqun*. Nessa *Teoria do Bloom*, com um estilo aforístico instigante, que tem por base muitas das essenciais referências filosóficas e estéticas da modernidade, explica-se que Bloom é “(...) *el hombre en cuanto hombre*, la realización final de la esencia humana genérica, que es precisamente privación de esencia, pura exposición y pura disponibilidad: *larva*” (2016: 35; itálicos dos autores). Bloom é o humano enquanto pura disponibilidade, o nada potente, exposto a si mesmo e ao mundo. Esse nada por gastar é o ponto onde começa a realização ética. Mas quando fica por gastar demasiado tempo, adquire um potencial violento, o da excessiva vontade de fazer. E Bloom cumpre este itinerário, em potência, da inércia para a brutalidade. A brutalidade como o único escape que a potência inatualizada encontrou, instigada por uma dupla decepção.

Bloom pode ser uma representação da deriva ética de que nos queremos afastar e a epopeia tavariana pode ser lida como um ensaio ético. Sobre esta hipótese, diz o autor:

Em relação ao comportamento humano, vejo-o em parte como forças e energias, mas essas forças e energias são ética. O sítio onde se actua e a intensidade com que se aplica uma força revelam a ética de quem faz essa acção. Onde se aplica a energia, para que objecto se canaliza mais tempo, tudo isso dá o posicionamento moral. A força não é uma questão apenas muscular, de vontades ou atracções e repulsas, é também, quase sempre, uma síntese de decisões éticas. (Tavares & Mexia, 2010b)

O nosso posicionamento é traduzido pelo lugar para onde dirigimos o olhar, a que concedemos atenção. A intensidade que pomos no que fazemos também é assunto do corpo, da vontade individual e da ética. A melancolia é como uma subtração de energia e uma desativação da vontade que interfere nas escolhas.

Bloom está associado a um dos livros centrais na vida de Gonçalo M. Tavares (como o próprio tem reconhecido), *Cartas a Lucílio* de Séneca. Transporta-o para a Índia (e ainda o *Teatro completo* de Sófocles), o que poderá constituir uma pista para uma eventual leitura autobiográfica da epopeia tavariana. Seja como for, *Uma viagem à Índia* explora questões relacionadas com a ética, o desejo, o amor, a potência, a acção. Escreveu Séneca (2014: 86) numa das *Cartas a Lucílio* (II.23): “Aqueles que estão continuamente a mudar de intenções, e não apenas a mudar, mas a deixarem-se arrastar ao sabor do acaso, como poderão apoiar-se em alguma certeza permanente se eles próprios são hesitantes e instáveis?” Quem se arrasta sem um propósito não caminha, não diz sim ao desejo, antes oscila conforme a corrente dominante: “Os outros, à maneira de destroços arrastados por um rio, em vez de caminharem deixam-se levar à deriva” (*ibidem*). Não caminhar implica a perda da dignidade e a rasura da ética. Outra coisa diferente é errar sem esquecer o mais importante, o investimento ético. A construção de um território textual como o de Gonçalo M. Tavares depende da consciência da proximidade da morte, da disciplina, da intransigência do desejo, da proteção das ligações entusiasmantes à atividade de escrita e aos livros. De uma escolha de vida renovada a cada instante. Na mesma carta, Séneca adverte Lucílio: “Vivem mal os homens que estão sempre começando a viver” (*ibidem*), aqueles que estão como que sempre a nascer, sempre com todo o tempo de vida por diante. Em consequência, Séneca (*idem*: 87) recomenda a Lucílio a seguinte prática: “Devemos agir

de modo a que em qualquer altura já tenhamos vivido o bastante, coisa que está fora do alcance de quem está sempre procurando um rumo para a sua vida.”

Bloom não descobriu que é possível explorar a imobilidade, a força de um corpo. Embora, como sustenta Eduardo Lourenço (2010: 15) no prefácio a *Uma viagem à Índia*, a viagem não tenha sido inútil de todo, pois permite a Bloom “sabe[r] o que já pressentia”. A viagem não foi tempo absolutamente perdido. A sabedoria que Bloom busca poderá estar já no seu corpo, não no mundo exterior. Num livro, por exemplo, como *Cartas a Lucílio* (que Bloom leu, o que não o salvou do desespero). “Sim, tu deves render-te à vida, / ‘ou logo à morte’, não há uma / terceira opção”, afirma o narrador de *Uma viagem à Índia* (Tavares, 2010a: 408; X.10), instituindo um diálogo entre Nietzsche e *Os Lusíadas*. Em face da tragédia, ou nos matamos ou avançamos em força, parece não haver uma terceira opção, a de viver hesitantemente em ponto-morto. Pensar e julgar Bloom pressupõe assumir que ele perdeu a mulher que amou, matou e sofre. Até que limite a dor (no caso, psicológica, existencial) condiciona a potência de um corpo? A voz narrativa parece tomar uma posição clara, contra Bloom. Mas a hipótese de a dor de Bloom ser enorme e impedi-lo de fazer o que quer que seja não pode ser descurada. O que, nota importante, não justifica nem explica a violência.

Gabriel Josipovici (2012: 106-107) lança uma questão importante para uma associação entre ética e sabedoria:

¿Es eso lo que significa la madurez?, preguntó. No sabiduría, no comprensión, sino una incapacidad cada vez mayor para dejar correr las cosas, una dureza cada vez mayor con uno mismo, que sería digna de admiración si no fuera porque hay siempre una vocecita que te va susurrando que es la señal de que el fin está cerca.

Deixar correr as coisas é saber que não somos soberanos, que não controlamos nem sequer tudo o que fazemos. É, ao mesmo tempo, importante sentir sempre que o fim está perto para que se sinta a urgência do que se quer fazer. Ter consciente a iminência da morte significa mais lucidez e apela à ação urgente. Uma das investigações geométricas do senhor Swedenborg permite-nos avançar a este propósito: “Quando se é feliz com o tempo, o tempo fica com o tamanho do nosso corpo” (Tavares, 2009: 44). Quando isso não acontece, como no caso de Bloom, que deixa correr as

coisas, emerge a angústia: “A angústia existe quando o tempo é exterior” (*ibidem*). Uma possível definição de ética: a capacidade para tornar interior o tempo.²⁸

Fazer – um verbo essencial em Gonçalo M. Tavares – é vontade e movimento. É renúncia e afirmação, ética: renunciar a algumas atividades, pessoas e coisas para se poder afirmar outras atividades, pessoas e coisas; não e sim estão ligados. Sem movimento, nada se faz, como assinalado em *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*: “Ninguém decide nada por raciocínios internos. A decisão é um fenómeno fisiológico visível” (Tavares, 2012a: 276). Fazer não acontece de forma imediata e simples, mas após um erro, vários erros, é resultado da errância. No limite, a constituição do sujeito resulta de um encontro contingente com a sua verdade. Bloom confrontar-se-á com o mais complexo problema ético: o de decidir quando vai morrer, a morte é algo que nos podemos dar (Derrida, 2013a). No entanto, ressalve-se que escolher o suicídio resulta de uma ponderação sobre a vida em conjugação com o desejo.

3.6. Inundar a paisagem ordenadamente

Gonçalo M. Tavares apropria-se de *Os Lusíadas* com os quais trabalha com ironia. A estrutura da epopeia camoniana é uma espécie de bússola que orientou a escrita de *Uma viagem à Índia*. Gonçalo M. Tavares reflete sobre o argumento central de *Os Lusíadas*, os seus episódios fundamentais e ainda muitos versos e reflexões camonianos, reescrevendo, aludindo, citando. A apropriação da estrutura de *Os Lusíadas* é uma forma de controlar a inundação da epopeia camoniana, de não tornar demasiado errante e descontrolada a relação hipotextual. Uma garantia de que o rumo da escrita não se afastaria excessivamente da epopeia camoniana. A repetição do número de cantos – 10 – e do número de estâncias – 1102 – é uma forma, pois, de colocar ordem na inundação.

Aludimos, com esta argumentação, ao modo como o senhor Eliot comenta o seguinte verso de Joseph Brodsky: “Uma paisagem absolutamente canónica, melhorada pela inundação”. Este livro foi publicado no mesmo ano que *Uma viagem à Índia* (2010) e pode contribuir para a sua interpretação. A epopeia camoniana é a paisagem absolutamente canónica, fixa, sólida e perfeita, que é inundada pelo gesto criativo. “Um

²⁸ María Zambrano, uma autora com que a obra de Gonçalo M. Tavares muito dialoga, escreveu: “Podia ser o ponto de partida de uma investigação acerca do actuar e do saber, do tempo e do pensar. Seria, se se conseguisse, o surgir de uma ‘forma mentis’ a partir da qual a ética fosse como que nascida do fundo do ser humano no seu contender, e não vinda sobre ele como uma imposição exterior. A Ética como o embrenhar do tempo na pessoa” (Zambrano, 2006: 40). A ética não vem do exterior, vem de dentro, da forma de vida que cada um encontra depois da contenda consigo mesmo. Este momento define a entrada da pessoa no tempo.

cânone é mais do que um sólido”, explica o senhor Eliot, recorrendo à etimologia grega do termo ‘cânone’, é “(...) uma coisa sólida segura ao solo por raízes sólidas” (Tavares, 2010b: 67). A inundação não atravessa a paisagem simplesmente, mas interfere nela, no cânone. A inundação torna movediço o que era fixo, líquido o que era sólido. Traz alguma desordem ao que está parado. Evita que o cânone se absolutize, pois tornar-se absoluto é uma forma de morrer, de deixar de influenciar o mundo dos vivos. No verso de Brodsky, analisa o senhor Eliot, encena-se um combate entre a ordem e a desordem: “Tudo indica, como dissemos, que se trata de um combate entre a ordem (a paisagem canónica) e a desordem (a inundação)” (*idem*: 69). Uma leitura que o senhor Eliot colocará em causa, aventando a hipótese de uma inundação calculada: “Ou seja: não será possível existir uma inundação com ritmo constante, com uma quantidade de água por segundo, perguntamos, calculável por uma fórmula?” (*ibidem*). A estrutura externa (os cantos, as estâncias, os versos) de *Os Lusíadas* são o ritmo constante imposto ao trabalho da inundação. Significam conferir uma certa direção à errância criativa: “Não existirá, no fundo, perguntamos, uma ordem naquilo que se assume como transportador da desordem (a inundação)? Poderá uma inundação ser bem-comportada?”, pergunta o senhor Eliot (*ibidem*). *Uma viagem à Índia* é uma inundação bem-comportada, um exercício errante, mas não sem rumo ou objetivo. O ritmo de *Uma viagem à Índia* foi definido pela estrutura externa da paisagem canónica. O que confere estranheza ao verso de Brodsky, explica o senhor Eliot, é o melhoramento que a inundação traz à paisagem canónica: “A estranheza do verso de Brodsky habita, então, por completo nesta palavra: *melhorada*. É que a ordem, a absoluta perfeição, melhora, ainda, vejam bem, pela chegada da desordem, pela chegada do estado líquido descontrolado” (*idem*: 70). A inundação não prejudica, melhora, é “uma inundação boa, uma inundação pedagógica, perfeccionista” (*idem*: 71). A paródia é um exercício que melhora a paisagem canónica, sublinhando e reforçando a qualidade do texto parodiado. Inundar *Os Lusíadas* é uma forma de o homenagear. Como já havia sido tornado claro, segundo o senhor Eliot, o verso de Brodsky apresenta “uma teoria acerca da criação artística” (*ibidem*), que vai para além do exercício paródico, englobando-o (embora toda a criação artística seja, em maior ou menor grau, paródica). Para o senhor Eliot, “a criação artística é um processo iniciado por uma estrutura, uma certa solidez, por um domínio de determinadas técnicas, mas que tal é apenas a primeira etapa da construção de uma obra de arte” (*ibidem*). A criação não é somente ordem e técnica, mas também brutalidade e desordem:

A etapa mais importante vem a seguir, a etapa que aperfeiçoa, que dá o último toque, esse toque que desloca ligeiramente a ordem e faz nascer algo de verdadeiramente novo; esse último toque é dado pelo aleatório, pelo convulsivo, pela força que o próprio sujeito não controla nem prevê, mas que rapidamente se assume como a potência que comanda esse momento. (*Ibidem*)

O último toque é dado pelo instinto, pela força que avança sem controle. Se dependêssemos apenas da racionalidade, haveria menos criação, que se expõe ao risco e ao perigo. O ato criador depende do exercício de uma certa brutalidade. A inundação pode ser ordenada, mas não deixa de ser inundação, não deixa de ser uma invasão que coloca em causa a estabilidade da paisagem canónica: “Inunda a perfeição e terás uma obra de arte. É isto, no fundo, o que Brodsky disse com este verso” (*idem*: 72). *Uma viagem à Índia* é uma inundação da perfeição de *Os Lusíadas*. Não é tão perfeito tecnicamente, não tem as suas oitavas nem os seus versos heroicos, embora adote parte da sua estrutura externa. Não é tão sério, nem grandiloquente, embora seja reflexivo e denso. É uma apropriação irónica e lúcida de uma forma clássica, a epopeia, procurando, com a sua refuncionalização, dizer alguma coisa sobre a contemporaneidade-Bloom. Diz-nos o quão pouco guerreiro é Bloom, pois realiza feitos pouco edificantes, concede pouca importância aos seus dias, está triste e desamparado eticamente. Neste sentido, a epopeia é recuperada, numa tentativa de evitar que também este género se desgaste, como um objeto antigo abandonado e sem serventia, pois o mundo não se presta ao uso clássico deste género (já não se prestava no século XVI, quando Camões escreveu *Os Lusíadas*). Voltemos ao tema paródia, novamente com Linda Hutcheon (1989: 52): “A paródia era vista como uma substituição dialéctica de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automatizadas.” *Uma viagem à Índia* dá uma nova função à epopeia, faz com este género algo incomum, individual, sem excluir outros usos desta forma: “Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada” (*ibidem*). Esta nova forma da epopeia não é melhor do que as anteriores, é diferente; trata-se de um novo uso, um uso privado, individual, para uma forma que, durante séculos, teve outros usos:

As formas de arte mudam, mas evoluirão realmente ou melhorarão de alguma forma? Mais uma vez, a minha definição de paródia como imitação com diferença crítica impede qualquer adesão às implicações aperfeiçoadoras da teoria dos formalistas, concedendo, obviamente, acordo à ideia geral da paródia como inscrição de continuidade e mudança. (*Ibidem*)

Segundo Hutcheon, não há progresso na história da literatura, somente mudança e continuidade: “A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária” (*idem*: 51) e, em síntese, “(...) tanto um acto de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária” (*ibidem*). Gonçalo M. Tavares está atento ao passado para criar algo diferente através do qual se lê a contemporaneidade. Cria uma nova forma mas inscreve-se numa continuidade histórico-literária, não promove ruturas. Foi o fazer, o escrever sem um destino definido à partida, que descobriu lentamente relações até então impensadas, entre a epopeia e a contemporaneidade, entre *Os Lusíadas* e Bloom, entre a epopeia como género que serve (também) para dar conselhos e uma personagem terrivelmente desorientada e teórica. O fazer inventa um sentido onde ele parecia esgotado, na ‘epopeia’, forma inerte atirada para o passado, esgotada e abandonada. Só manipulando os géneros novos usos diferentes se descobrem.

Inventar novos usos para a epopeia implica não olhar rigidamente para as formas, implica usá-las intuitiva e imaginativamente, como se argumenta em “Elogio da desordem”, uma das reflexões de *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*: “Roubar imaginação às formas é querer transformar linhas em metal” (Tavares, 2009: 87). As formas são linhas não estanques, não tão fortes nem inamovíveis como o metal. A ordem das regras retiraria imaginação ao trabalho criativo. O metal é a impossibilidade da mudança, do futuro: “Utiliza-se o ferro para evitar a mudança” (*ibidem*). É necessário, como desenha e escreve o senhor Swedenborg, “deixar, pois, que algum vazio surja nas linhas do quadrado” (*ibidem*), deixar que o vazio devore a rigidez da forma, criando o informe. É nos cantos vazios da forma estanque que a mudança pode entrar. “A desordem”, conclui o senhor Swedenborg, “é um estado simpático” (*idem*: 88). A inundação de desordem consiste nesta invasão do vazio por onde o desconhecido entra. A imaginação consiste em deixar que o vazio entre pelos cantos perfeitos de *Os Lusíadas*. *Uma viagem à Índia* é, em suma, uma inundação de vazio na forma perfeita da epopeia mais importante do cânone português.

3.7. *Os Lusíadas*, Bloom e o alfabeto como *ready-mades*

Gonçalo M. Tavares concebe a epopeia camoniana como um *ready-made*, onde incorporou Bloom, outra personagem já feita. Mas tal apropriação implicou a reconfiguração da epopeia e a refiguração de Bloom.

Marcel Duchamp demonstrou, essencialmente a partir de *Fonte*, que o fazer não é essencial na arte, é possível a apropriação do já-feito (Santos, 2007: 42). Esta “dessacralização do fazer” (*ibidem*) não vai tão longe na obra de Gonçalo M. Tavares. A noção duchampiana importa-nos na medida em que permite combater a apologia romântica do génio, que, com frequência, esquece o contributo decisivo do que já foi feito para a criação artística. É o olhar irónico de Duchamp para o passado que interessa sobrelevar. Um olhar que falava da importância do passado e conduziu a arte na direção do conceptualismo: a arte não se faz só com engenho técnico, mas com interrogações irónicas sobre os seus limites, com reflexões sobre o que já foi feito.

Em certo sentido, todos os artistas se servem de *ready-mades*, como considerou Marcel Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne:

Como os tubos de tinta utilizados pelos artistas são produtos manufacturados e já feitos, devemos concluir que todas as telas do mundo são *readymades aidés* (ajudados) e trabalhos de *assemblage*. (Duchamp & Cabanne, 1990: 192)

Não apenas as obras do passado são *ready-mades*, mas também o alfabeto, cujos elementos são alvo de combinação feita pelos escritores. Gonçalo M. Tavares (2004: 71) explicou-o em *Roland Barthes e Robert Musil*, num passo em que reivindicava liberdade criativa: “A literatura não tem forma, com excepção da forma das letras do alfabeto. Todos os géneros literários são a imposição de uma força exterior sobre a literatura.” Frases escritas na primeira página da obra, uma tomada de posição, nesta obra escrita em tabelas: as formas literárias são uma força exterior a que o escritor deve resistir. Uma força exterior age sobre o escritor, que lhe responde em força também. Conceber o alfabeto como o *ready-made* mais importante significa combater a força exterior e impositiva dos géneros literários sobre a literatura. O alfabeto permite múltiplas combinações: um recurso limitado, 27 letras, têm uma potência ilimitada. A observação de Marcel Duchamp referia um processo utilizado com frequência pelos movimentos e escolas de vanguarda, a *assemblage*, que, em *Uma viagem à Índia*, ocorre em duas direções: Gonçalo M. Tavares trabalha o alfabeto, e realiza uma leitura da tradição literária.

Gonçalo M. Tavares acopla *Os Lusíadas* com *Ulysses*, como Duchamp acoplou um banco de cozinha a um roda de bicicleta (*Roue de bicyclette*, 1913). Dois encontros particularmente estimulantes – ambos resultantes de *une sorte de rendez-vous* de objetos

ou textos “aparentemente inassociáveis” (Santos, 2007: 20). O facto de um dos *readymades* ser *Os Lusíadas* coloca Gonçalo M. Tavares na vizinhança de Garrett, Cesário, Eça, Pessoa, Ruy Belo, Sophia, Jorge de Sena, Herberto, José Saramago, António Lobo Antunes, de autores cuja canonização passou por um confronto com Camões. Como estes autores, Gonçalo M. Tavares atualiza a epopeia camoniana, iluminando as zonas sombrias²⁹ e desconhecidas do século XXI.

3.8. Banal, imundo, microfone

Eu tenho doutorado em formigas
Manoel de Barros

Ulysses é o romance do século XX: acompanha um dia, 16 de junho de 1904, de um herói comezinho, Leopold Bloom, dublinense. O romance conjuga a viagem antiga e mítica com o herói moderno e os seus problemas comezinhos: o sabonete para Molly, as dívidas dos amigos, o desejo de um *flirt*, as dúvidas sobre a fidelidade da esposa, as hesitações sobre a sua masculinidade. No fundo, James Joyce dá expressão ao banal, tal como, sensivelmente no mesmo período, o fazia Marcel Duchamp. Arthur Danto (1981: V-VI) considerou, em estudo seminal, que Duchamp transforma o comum³⁰ em obra de arte. Fazê-lo é colocar esses objetos à distância, despi-los da sua utilidade, tornando-os alvo de deleite estético. Operando uma espécie de *Aufhebung*, continuam, fenomenicamente, objetos banais, sem nenhuma transformação material, mas desinvestidos da sua banalidade. Da mesma maneira, Bloom, um homem comum de uma cidade comum (no caso, Dublin), que realiza uma viagem comum, é colocado a uma distância estética, pois acompanhamo-lo para quase todo o lado e ainda acedemos aos seus pensamentos, entramos na sua cabeça. *Uma viagem à Índia*, como explica o narrador na proposição, não é sobre um tema extraordinário, é uma perspectiva sobre o comum. *Uma viagem à Índia* transforma, literariamente, o insignificante em essencial.

²⁹ O bom livro é como um fósforo, na metáfora de Faulkner, recuperada por Javier Marías, que torna visível o escuro do tempo: “If I close a book and there are no echoes, that is very frustrating. I like books that aren’t only witty or ingenious. I prefer something that leaves a resonance, an atmosphere behind. That is what happens to me when I read Shakespeare and Proust. There are certain illuminations or flashes of things that convey a completely different way of thinking. I’m using words that have to do with light because sometimes, as I believe Faulkner said, striking a match in the middle of the night in the middle of a field doesn’t permit you to see anything more clearly, but to see more clearly the darkness that surrounds you. Literature does that more than anything else. It doesn’t properly illuminate things, but like the match it lets you see how much darkness there is” (Marías, 2009: 60).

³⁰ Eis a tese de *The transfiguration of the commonplace*: “I suppose one must look first to Duchamp, for it would have been he, as a matter of art-historical precedent, who first performed the subtle miracle of transforming, into works of art, objects from the *Lebenswelt* of commonplace existence: a grooming comb, a bottle rack, a bicycle wheel, a urinal” (Danto, 1981: V-VI).

O ser humano comum num dia igual a tantos outros é passível de análise.³¹ Esta epopeia é ainda sobre a necessidade da transfiguração do banal em importante na vida.

Em artigo sobre *Ulysses* publicado na revista *Pessoa*, Gonçalo M. Tavares avança nesta linha argumentativa. Depois de opor a literatura à televisão e aos livros que passam por literatura (um mau livro deveria ser chamado televisão), o autor aproxima *Ulysses* à obra de Marcel Duchamp, destacando a iconoclastia de boa porção da arte do século XX. É iconoclasta que Bloom não seja um semideus como Aquiles, Ulisses, Eneias, nem como os navegantes portugueses, que alcançaram a imortalidade com a viagem à Índia. Bloom é

(...) um homem banal diante de acontecimentos banais (...), uma espécie de síntese do que acontece a partir do século XX: começamos a olhar para o homem normal a fazer coisas normais até chegarmos ao ponto de ter romances como *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, por exemplo, onde podemos ter, não pensando agora nos simbolismos, 100 páginas sobre uma barata. (Tavares, 2013b: 32)

A arte do século XX concede atenção ao chão e comezinho, ao que durante séculos foi lateral. Em períodos anteriores, era importante representar reis, nobres, temas mitológicos, religiosos, paisagens belas ou sublimes. A arte do século XX incorpora o comum na arte. O aparentemente insignificante torna-se epopeia, reveste-se de significação ética. O Bloom joyceano defecou lendo o jornal, masturbou-se, foi a um funeral, a um bar, a um bordel, conversou com amigos e vizinhos, pensou, caminhou, voltou a casa, escutou Molly longamente. Um dia-Bloom está recheado de experiências, mas nenhuma delas é rica. *Ulysses* foi escrito durante a Grande Guerra,³² período da História, segundo Walter Benjamin, destrutivo da experiência.³³ Joyce elaborou uma epopeia do banal,³⁴ nesse mesmo período, Duchamp criava *Fonte*:

³¹ Tal análise da banalidade é particularmente exaustiva em *Ulysses*. Em *Stephen Hero* (o manuscrito editado postumamente, em 1944, decisivo para a elaboração de *A portrait of the artist as a young man*) James Joyce elabora uma reflexão que interessa convocar: “The modern spirit is vivisection. Vivisection itself is the most modern process one can conceive. The ancient spirit accepted phenomena with a bad grace. The ancient method investigated law with the lantern of justice, morality with the lantern of revelation, art with the lantern of tradition. But all these lanterns have magical properties: they transform and disfigure. The modern method examines its territory by the light of the day” (Joyce, 1977: 190). O processo moderno é a vivisseção – examinamo-nos clinicamente. Joyce considerava característica da modernidade esta análise meticulosa. Esta apologia da vivisseção será comum a alguns modernistas, como Fernando Pessoa, Robert Musil ou T. S. Eliot, que dissecavam sensações, sentimentos e emoções.

³² É conhecido o paratexto do final de *Ulysses*: “Trieste-Zürich-Paris, 1914-1921”. Joyce viajou pela Europa para não ser chamado a combater, numa espécie de emigração interior. Enquanto fugia, escreveu *Ulysses*, reflexão sobre o humano e o século XX.

³³ Giorgio Agamben (2007: 15-16), num ensaio que comenta e atualiza o trabalho de Walter Benjamin, considera que a destruição da experiência acontece num qualquer dia banal da modernidade: “Today, however, we know that the destruction of experience no longer necessitates a catastrophe, and that humdrum daily life in any city will suffice. For modern man’s average day contains virtually nothing that can still be translated into experience. (...) Modern man makes his way home in the evening wearied by a jumble of events, but however entertaining or tedious, unusual or commonplace, harrowing or pleasurable they are, none of them will have become experience.”

³⁴ A exceção a esta ideia pode ser Stephen Dedalus. Ao longo do romance, não só elabora mentalmente experimentações linguísticas, prova da sua vocação de poeta (Stephen é como um *alter ego* de Joyce) e reflexões eruditas em torno de São Tomás de Aquino e

Ulisses foi escrito entre 1914 e 1921 e editado em 1922. Entre estas datas, Marcel Duchamp expôs uma obra que revolucionou a arte. Duchamp transformou um urinol; virou-o e deu-lhe o nome de *fonte*. E isto é o início da arte contemporânea; a arte contemporânea é filha deste movimento que transforma, com um único gesto e mudando as palavras (de ‘urinol’ para ‘fonte’), qualquer coisa negativa e com um carácter sujo, em algo belo – símbolo até da pureza. Transforma-se o sujo objecto banal num belo (ou não tanto) objecto de arte.

Ulisses inaugura um mundo na literatura como Duchamp fez na arte, nivela a realidade a partir de um instinto de indiferença que é contrário ao romantismo. O mundo contemporâneo tem tendência a colocar tudo à mesma distância, a dar a tudo o mesmo valor. (Tavares, 2013a: 33)

Antes de ser uma obra de arte, *Fonte* era um objeto comum, um lugar comum. Quando esse objeto é colocado num museu, acontece uma metamorfose ontológica, esse objeto passa a ser uma obra de arte. *Fonte* força-nos a uma distância psíquica. Em frente daquele objeto, não assumimos uma atitude prática. Ressalve-se que tal distância psíquica não é condição suficiente para definir um objeto como arte, pois podemos possuir essa atitude diante de uma caixa, de uma pessoa, do mar, da montanha, enfim, em todas as circunstâncias em que observamos o mundo com atitude estética. O contexto de apresentação do objeto é, pois, fundamental, como ressalva Arthur Danto (1981: 41). Duchamp desafia-nos a observar cada objeto do mundo com distância psíquica, ou, pelo menos, a ter em conta que essa distância é uma possibilidade para cada objeto do mundo. Tudo pode ser analisado minuciosamente. Para além disso, o facto de ter virado de cima para baixo o urinol (que se havia de converter numa obra de arte depois de um ritual, nomeando-o e depois exibindo-o no museu) implicou a descoberta de novas funções para aquele objeto. Usar um urinol como obra de arte é um desvio muito acentuado da função para a qual aquele objeto foi concebido. Usar um objeto com uma finalidade diferente daquela para a qual foi desenhado tem tanto de conceptual como de prático.

Duchamp dissociou a beleza da estética; o imundo,³⁵ o que não pertence ao mundo, o excluído, é arte. Em vez de exibirmos repulsa, diante de *Fonte* contemplamos, teorizamos. *Fonte* incorpora o imundo, coloca-o ao mesmo nível do belo, uma forma de

Santo Agostinho (em “Telemaquia”, “Nestor” e “Proteus”), mas também discute acesamente sobre Shakespeare com John Eglinton, George William Russell, Buck Mulligan e Mr. Richard Best na Biblioteca Nacional de Kildare Street (em “Cila e Caribdis”). Por outro lado, é banal um jovem a ostentação do que sabe.

³⁵ Para um estudo estético sobre o imundo, deverá conferir-se o ensaio de Jean Clair, *De immundo*. Nele se considera que Duchamp foi um dos primeiros a problematizar o tema. Clair (2007: 30) evoca inclusivamente uma expressão de Santo Agostinho, *inter urinam et faeces nascimur*, que associa a vitalidade, a fertilidade, o nascimento, ao sujo.

sublinhar a convencionalidade do belo, que não é qualidade intrínseca ao objeto, mas o resultado de um consenso estético dentro da comunidade artística. Aquilo que não tem a forma esperada, o que parece deslocado, fora do lugar, provoca irritação e desprezo. O lugar para um urinol não é um museu, um lugar sagrado, limpo e puro. O imundo é como o informe, aquilo que não está em seu lugar. Pôr uma personagem como Bloom numa obra como *Os Lusíadas* provoca um efeito semelhante.

Se reivindica mais atenção para o que é lateral, a arte do século XX acaba por desvalorizar o que a arte durante séculos valorizou. Esta incorporação, no museu, de um objeto banal, perceptualmente indiscernível de outros da série de urinóis feitos por Robert Mutt, é um passo muito importante no sentido de uma profanação da arte, ou, nos termos de Walter Benjamin, na conversão do valor cultural da arte em valor cultural. *Ulysses* é um exemplo desta dessacralização do mundo da arte. Tanto Duchamp como Joyce, e ainda Gonçalo M. Tavares, afirmam a beleza da indiferença.

A manifestação do sujo na literatura acontece através de um seu recurso específico, o monólogo interior, através do que se processa a espionagem da cabeça das personagens. A propósito, afirma Milan Kundera, evocando *Ulysses* e usando uma imagem pregnant: “Na cabeça de Bloom, Joyce pôs um microfone. Graças a esta fantástica espionagem que é o monólogo interior, nós aprendemos imensamente sobre aquilo que somos. Mas eu não saberia servir-me desse microfone” (Kundera, 2002: 43). Esse microfone também está instalado no interior da cabeça do protagonista de *Uma viagem à Índia*. O monólogo interior³⁶ cumpre um desígnio ortopédico: põe o leitor a olhar para o seu interior à distância. Se o leitor transpuser para a vida o que aprendeu de *Ulysses*, jamais será igual entrar num café, encetar um diálogo de circunstância com um vizinho. Ou viajar de avião com alguém ressonando ao lado; no praguejar (mental) do leitor ecoará este verso: “O mundo é violento, mas só a cara do velho assusta Bloom” (Tavares, 2010a: 221).

³⁶ Técnica que teve origem no *stream of consciousness*, fenómeno psicológico caracterizado por William James, em que se exprime o aluvião de pensamentos de um mundo interior rarefeito e desconexo, expressão da dispersão moderna. O monólogo interior é distinto do monólogo tradicional, cultivado ao longo dos séculos, que é pensamento mais vigiado e longo, embora possa apresentar desconexão, com um propósito e uma intenção mais claros. Tem remetente, é como uma carta nunca escrita mas que parece desejar-se enviar. O monólogo interior é mais monologal que o monólogo tradicional, não tem outro remetente que a própria consciência, não deseja fazer-se ouvir, é como o murmúrio de uma onda numa praia deserta. Para Franco Moretti (1996), James Joyce compreendeu argutamente que o monólogo interior permitia transmitir com rigor o “efeito de *shock*” (Benjamin) provocado pela exasperação e pela dispersão engendradas pelo bombardeamento sensorial característico numa cidade moderna. Esta técnica cria um “cubismo de linguagem” (*idem*: 135) de modo a traduzir a fragmentação discursiva interior. Esta fragmentação, refere Moretti, opera uma “retração do sujeito”, que abre espaço na consciência à “invasão das coisas” (*ibidem*). Exprime derivas pela memória, fantasias e conjeturas de vária ordem provocadas pela associação linguística e sensorial. Em “Calypso” de *Ulysses*, pode ler-se um exemplo da invasão das coisas no pensamento: “On the doorstep he felt in his hip pocket for the latchkey. Not there. In the trousers I left off. Must get it. Potato I have. Creaky wardrobe. No use disturbing her. She turned over sleepily that time. He pulled the halldoor to after him very quietly, more, till the footleaf dropped gently over the threshold, a limp lid. Looked shut. All right till I come back anyhow” (Joyce, 2011: 67).

Uma viagem à Índia observa a mente de um homem durante uma viagem, como *Ulysses* observou mente de outro no dia 4 de junho de 1904, numa cidade, Dublin. Joyce registou os comentários mesquinhos emitidos em surdina, os medos e as vaidades que não se tem coragem de tornar públicos, a cobardia obnubilada por palavras audazes, tudo veiculado em vários registos, possuindo cada personagem uma linguagem própria, tornando mais realista a especificidade de cada *psychê*.³⁷ A narrativa descreve ações e pensamentos pícaros de Bloom, tais como a compra de um rim de porco para agradar a sua esposa, Molly (que aguarda com indolência na cama que o marido lhe sirva o pequeno-almoço), ou o olhar lúbrico que Bloom lança ao rabo de uma mulher quando espera ser atendido no talho, enquanto tece mentalmente comentários de natureza venal. James Joyce, segundo afirma Declan Kiberd (2009: 3), gostaria que qualquer pessoa lesse *Ulysses*.

3.9. A vida é o banal

A diegese de *Ulysses* avança lentamente, de forma sub-reptícia, com vários *understatements*, atrasada pela proliferação de monólogos interiores. São defraudadas as expectativas do leitor com pouca tolerância para a narração minuciosa de eventos insignificantes. Contudo, a chave do romance é a captação da vida, do transitório,³⁸ o contrário do romance oitocentista, como assinalou Virginia Woolf (2014: 122):

Atentem bem e a vida, segundo parece, está muito longe de ser “assim”. Examinem por um instante uma mente vulgar ou um dia vulgar. A mente recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes ou gravadas com a dureza do aço.

O processo consiste em não excluir nada do romance, o que torna a focalização interna. Ao longo de *Ulysses*, a mudança da heterodiegese para a homodiegese é abrupta, quase nunca sinalizada. *Ulysses* seria, como escreveu Jacques Derrida (2013: 46), uma

³⁷ Diz o senhor Eliot numa das suas conferências: “Porque existe um pressuposto que não pode ser esquecido: todas as pessoas têm os seus afazeres. Cada um tem os seus problemas privados, não comunicáveis. Não há ninguém civilizado numa cidade que tenha um dia vazio como uma gaveta vazia” (Tavares, 2010b: 21).

³⁸ O que aprofunda a estética de Charles Baudelaire, tal como explanada em *O pintor da vida moderna*, onde escreve: “Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo” (Baudelaire, 2013: 19-20). Para Baudelaire, o pintor da vida moderna deveria registar o que foge, o que na cidade moderna é evanescente. Daí as páginas dedicadas à moda, epítome da transitoriedade, um dos sinónimos de modernidade: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (*idem*: 25). Em concomitância com este programa, manifestou Baudelaire (2009: 53) o seguinte ensejo em *O meu coração a nu*: “Criar uma banalidade é o génio. Devo criar uma banalidade.” O exemplo flagrante do transitório é o banal. Ao entrarem na mente, no território do banal e evanescente, Baudelaire, Joyce e Tavares descrevem o mecanismo invisível da cidade moderna.

espécie de “fenomenologia do espírito”. Uma fenomenologia atenta ao trivial, segundo escreveu Gonçalo M. Tavares no artigo da revista *Pessoa*:

Ulisses prolonga a ideia de que o romance não precisa de ser um conjunto de acontecimentos, um conjunto de peripécias. Em *Ulisses* aparece o trivial, mas é evidente que o trivial, quando olhado de forma atenta, ganha força. (Tavares, 2013a: 33)

O trivial é a dimensão da vida que o romance clássico ignora, ou à qual não confere centralidade. Mas tudo pode ser analisado com minúcia:

Enquanto os romances clássicos tinham grandes acontecimentos, neste o verdadeiramente importante ocorre no interior das personagens. O que estamos a fazer exteriormente e o que está a acontecer dentro da cabeça, são dois mundos – e Joyce desenvolveu a parte do mundo que está dentro da cabeça. (*Idem*: 34)

O mundo interior também merece análise e descrição. São muito importantes os acontecimentos interiores minúsculos e invisíveis, porventura até mais do que os acontecimentos bombásticos e os dias extraordinários. As decisões e micro-decisões que tomamos ao longo um dia são muito importantes, como *Uma viagem à Índia* e *Ulysses* tornam claro. Obras que revelam como o mundo interior das personagens é diferente do respetivo mundo exterior. São mundos autónomos. Apesar disso, as obras de Tavares e Joyce demonstram como o mundo interior de algum modo prepara as ações.

Em alguns passos de *Uma viagem à Índia*, esse mecanismo narrativo é revelado com ironia pelo narrador:

Ah, mas Bloom não é só pensamento
nem reflexão. Agora, por exemplo, tira uma ramela do olho.
Age, enfim, como se o seu dedo indicador
fizesse as limpezas certas e necessárias no momento H.
O que é o dedo que avança em direcção ao próprio olho
para caçar a pequena, e aparentemente insignificante parcela
inútil da matéria, senão um acto decisivo,
um acto que não se pode adiar?
De facto, nem sempre o homem se pode preocupar com
o mundo. (Tavares, 2010a: 254; VI.20)

É estranho o protagonista de uma epopeia realizar este ato. Um ser-qualquer, Bloom, a tirar uma ramela do olho, poderia constar de *Ulysses*.³⁹ O Bloom de *Uma viagem à Índia* é, de certo modo, uma teoria sobre *Ulysses*. Gonçalo M. Tavares constrói uma personagem possuindo a aguda consciência da modernidade do romance joyceano. Bloom desperdiça muito tempo, está imerso nos seus pensamentos. Seria significativo que não deixasse escapar todos os insignificantes instantes da sua vida, adverte o narrador, com ironia, nesta estância. O banal não é sempre alvo de escárnio em *Uma viagem à Índia*.

Em certo sentido, é atribuída importância ao banal. Os pequenos atos e os instantes minúsculos são existencialmente decisivos. Mas Bloom despreza o mesquinho, espera dias excepcionais, é um épico que desconhece a importância do minúsculo. De resto, *Uma viagem à Índia* assume um enfoque microscópico, nos pequenos movimentos interiores e exteriores, que veicula um posicionamento ético claro. Sobre a importância do pequeno e insignificante, escreve-se em *Biblioteca* na entrada dedicada a “Clarice Lispector”: “Uma barata pode ser mais importante que um imperador” (2004b: 39). A importância do imperador é-lhe conferida pelo tempo que muitos olhos concedem a observá-lo: “Se os teus olhos olharem mais tempo para uma barata do que para um imperador, a barata torna-se mais importante que o imperador” (*ibidem*). Por isso o imperador é o imperador e a barata, a barata, “porque a média dos olhos humanos olha mais tempo para o imperador do que para a barata” (*ibidem*). No entanto, a arte tem o dever ético e moral de dar atenção ao que não recebe tanta atenção: “O que é um revolucionário, pergunta-me a minha filha de três anos, e eu respondo: é quem olha mais tempo para uma barata que para um imperador” (*ibidem*). Enquanto micropolítica do quotidiano, a epopeia tavariana também é revolucionária.

3.10. Ideias, literatura-mundo

Nem toda a estrutura externa de *Os Lusíadas* foi adotada por *Uma viagem à Índia*. Tal como *Os Lusíadas*, possui dez cantos e 1102 estâncias. Esta é a estrutura que Gonçalo M. Tavares usa, numa obra feita em verso livre, e em que o *enjambement* é, na

³⁹ Em *Ulysses* são realizados vários gestos do mesmo tipo por personagens e figurantes. Em “The wandering rocks”, o extraordinário décimo capítulo onde o mesmo evento é narrado de vários ângulos, Mr. Dudley White, um dos vários espetadores do desfile vice-real, esgaravata o nariz com o dedo indicador: “Between Queen's and Whitworth bridges Lord Dudley's viceregal carriages passed and were unsaluted by Mr Dudley White, B. L., M. A., who stood on Arran Quay outside Mrs M. E. White's, the pawnbroker's, at the corner of Arran street west stroking his nose with his forefinger, undecided whether he should arrive at Phibsborough more quickly by a triple change of tram or by hailing a car or on foot through Smithfield, Constitution hill and Broadstone terminus” (Joyce, 2011: 324-325).

maioria dos casos, nulo e sem rima. Nem as estâncias são oitavas decassilábicas. Estas escolhas significam muito: o mais importante são as ideias.

A este propósito, devemos ler a entrada “Harold Bloom” de *Biblioteca*: “A vantagem das ideias em relação à rima é que as ideias rimam em qualquer língua, enquanto a rima não. O som é menos traduzível que o raciocínio. A exceção é a música, arte inventada certamente por deuses mais perfeitos” (Tavares, 2006: 71). Preferir a rima ao raciocínio, eis a escolha. Escapar à música da língua portuguesa tem a vantagem de o texto poder ser lido numa língua diferente sem problemas significativos. Gonçalo M. Tavares é um escritor que pertence menos à literatura portuguesa do que a algo mais abrangente, uma literatura-mundo. Devido às opções formais apontadas, mas também ao facto de ter como objeto de investigação o ser humano, para além dos seus particularismos locais ou culturais, em todas as dimensões: amor, desejo, morte, doença, loucura, infância, juventude, família, sexualidade, violência, amizade, técnica.

Milan Kundera, em *A cortina*, desenvolve ideias relevantes para o estudo deste ponto. A Europa, escreve o escritor checo, tem sido incapaz de “pensar a sua literatura como uma unidade histórica”, aí residindo o seu “fracasso intelectual” (Kundera, 2005: 36). Em todo o mundo, acrescenta com lamento, se estuda a literatura na “perspectiva do pequeno contexto nacional” (*ibidem*). Pense-se, a propósito, como não são frequentes as abordagens estéticas a *Os Lusíadas*, e quando são feitas não prescindem de uma leitura, em jeito de ressalva, de acordo com a “perspectiva do pequeno contexto nacional”. A epopeia camoniana é um exemplo flagrante para a argumentação de Kundera, até porque é um texto em torno do qual se criou e questionou a identidade portuguesa e suas mutações ao longo dos séculos. Ora, Gonçalo M. Tavares procurou ler *Os Lusíadas* da mesma forma como procura escrever os seus textos: para além da “perspectiva do pequeno contexto nacional.” Como se respondesse ao repto de Goethe, citado por Kundera (*apud ibidem*): “A literatura nacional já não representa grande coisa nos dias de hoje. Estamos a entrar na era da literatura mundial (*die Weltliteratur*) e cabe a cada um de nós acelerar essa evolução”. Milan Kundera afirma, por exemplo, que o melhor leitor de Rabelais foi um russo, Bakhtin; de Dostoiévski foi um francês, Gide; de Ibsen, um irlandês, Shaw; de Joyce, um austríaco, Hermann Broch. Comenta Kundera (*idem*: 37; itálicos do autor):

Estes poucos exemplos não são bizarras exceções à regra; não, a regra é esta: um recuo geográfico que afaste o observador do contexto local possibilitar-lhe-á abarcar o *grande*

contexto da Wellliteratur, o único capaz de fazer sobressair o valor estético de um romance, ou seja: os aspectos até aí desconhecidos da existência que esse romance soube iluminar e a novidade da forma que soube encontrar.

A obra de Gonçalo M. Tavares deve ser lida destacando-se o seu valor estético e temático. Trata-se de uma obra valiosa devido à investigação humana que desenvolve em diversos estilos, e não tanto porque essa obra é subsidiária ou representativa de uma cultura em particular. Kundera conclui, deste modo, a sua argumentação: “Será que com isto quero eu dizer que, para dar uma opinião acerca de um romance, se pode prescindir do conhecimento da sua língua da origem? É claro que sim, é exactamente isso que eu quero dizer!” (*Idem*: 37)

Em *Ulysses* une-se miticamente Ítaca a Dublin, a Antiguidade ao século XX, na circularidade de um dia que condensa a totalidade da existência humana, em *Uma viagem à Índia* a união acontece durante uma viagem errante mas circular, que diz, tal como o romance joyceano, a inexorabilidade de uma literatura-mundo, i.e., de um modo de escrever que parte de leituras de textos de vária proveniência nacional e cultural, passando ao largo de particularismos das literaturas nacionais e respetivas etnologias. Do nosso ponto de vista, para Gonçalo M. Tavares, escrever de acordo somente com as coordenadas de uma (estreita) noção de literatura e cultura nacionais condicionaria negativamente a potência criativa de um texto literário. Note-se que este posicionamento é frequente em vários escritores do século XXI, pois resulta do facto de as fronteiras entre as literaturas nacionais se tornarem cada vez mais fluidas, em consequência de um acesso facilitado a qualquer texto literário de qualquer país ocidental de (praticamente) qualquer época ou período (através da tradução, democratização do consumo e acesso, etc.).

3.11. Dispositivos performativos e arte de sabotagem

Uma viagem à Índia é uma epopeia como *Os Lusíadas*. Não a considerar enquanto tal é como supor que a garrafa de plástico com a qual alguns miúdos jogam futebol na rua não cumpre a função de uma bola. Apesar de *Uma viagem à Índia* funcionar como epopeia, é necessário dizer: ‘isto é uma epopeia’, para o caso de alguém a confundir com uma garrafa de plástico. É preciso apontar e nomear, um passo concetual que o campo literário requer, mas o jogo é que dita a funcionalidade da forma.

O gesto performativo, o dizê-la ‘epopeia’, é o último momento (depois da escrita, performativo em que se reinventou de facto a forma), que confirma *Uma viagem à Índia* enquanto epopeia. Gonçalo M. Tavares di-lo de duas formas: no mapa do seu território textual e nas entrevistas. Lendo a última atualização do mapa, em *Breves notas sobre a música* (2015), verificamos que *Uma viagem à Índia* consta de uma série intitulada “Epopeia”.⁴⁰ Esta dimensão performativa é um dos direitos que todo o autor possui. Escreveu Gonçalo M. Tavares, no ensaio “Breves notas sobre o poder”:

Toda a interpretação é uma forma de poder. Olho para isto e digo isto significa aquilo. E olho depois para aquilo que acabei de colocar no mundo através da minha interpretação e chamo a esse aquilo, isto. E isto, ou seja, o antigo aquilo, passa a ser um objecto passível de interpretação. E eu interpreto. Continuo, portanto. De facto, isto (o antigo aquilo) significa agora aquilo (um 2.º). E assim prossigo. Em síntese, viver é isto. Ou então, estás morto. (Tavares, 2013h: 291)

Interpretar é uma deturpação – isto é aquilo.⁴¹ Só deturpando podemos interpretar ou explicar, só assim podemos continuar, “viver é isto”. Deturpar significa alterar a forma daquilo que estava quieto, que esperava. Gonçalo M. Tavares escreve um aquilo (*Uma viagem à Índia*) que redefine um isto (a forma ‘epopeia’), dizendo o que isto pode significar. Depois, o autor aponta para aquilo, *Uma viagem à Índia*, e denomina-o isto, epopeia, que já é, portanto, uma variação do primeiro isto. É como uma segunda interpretação: a primeira interpretação é fazer, mudar a forma; a segunda interpretação é denominar. Batizar uma forma é uma segunda forma de interpretação; concetual, não manual, como a primeira.

Poucos dias após a publicação de *Uma viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares concedeu uma entrevista a Pedro Mexia, durante a qual o crítico se referiu à obra enquanto romance. Essa entrevista tem como título “O romance ensina a cair” e nela fica claro como, na epopeia tavariana, o que era lateral passa a ser central. É neste ponto que *Uma viagem à Índia* descende de Joyce. Gonçalo M. Tavares não se preocupa

⁴⁰ Mas seria possível imaginar a inclusão de *Uma viagem à Índia* na série “Estudos clássicos” (por motivos óbvios), ou “Bloom books”, ou “O Reino” (se dermos atenção sobretudo ao seu negrume).

⁴¹ Num fragmento de *Atlas do corpo e da imaginação* intitulado “Explicações como analogias”, Gonçalo M. Tavares (2013b: 65-67) afirma: “Toda a explicação é uma analogia, como bem demonstra Wittgenstein: ‘Isto é na realidade apenas isto’” (*idem*: 65). “Sem analogias”, continua o autor, estaríamos sempre a repetir a mesma frase, pois a analogia – a ligação da frase anterior a outras frases – desloca, precisamente, a primeira frase, liga-a a outras ideias, isto é: *deturpa*, no sentido em que não repete; em suma, a explicação faz uma analogia. Explicar sem utilizar a analogia é entrar na tautologia: *isto é assim porque é assim*. Eis o beco sem saída” (*ibidem*; itálicos do autor). Duas opções para quem quer explicar: a analogia, deturpadora, ou a tautologia, raciocínio circular que nada explica. Em consequência, avança Gonçalo M. Tavares: “Se não pensássemos por analogias e ligações, *estariamos ainda a pensar o primeiro pensamento*, expresso numa primeira frase – por aí teríamos ficado” (*idem*: 66; itálicos do autor). Explicar é ligar frases e palavras. Se não usássemos ligações e analogias, repetiríamos eternamente a primeira frase, cessava o pensamento. Explicar é, pois, andar à volta de outras frases.

excessivamente com isto, que, em rigor, se resume a uma questão nominalista, à atribuição de um nome a uma coisa. O mais importante mesmo é que a coisa funcione, ponha a pensar, como o assinala o autor: “Não sei se é romance se é outra coisa. *Uma Viagem à Índia* em termos de género é muitas vezes uma coisa e o seu oposto. É também, em parte, um ensaio” (Tavares & Mexia, 2010).

Ainda assim, o performativo, o ritual de batismo de *Uma viagem à Índia* como epopeia, existe, o que indicia uma estratégia consciente de sabotagem das expectativas de leitura de uma epopeia. Sabotar as expectativas é um dos interesses de Gonçalo M. Tavares enquanto escritor, como o próprio referiu em conferência proferida na Casa da Arquitetura de Matosinhos, “A estranha casa do senhor Walser”:

E o que me agrada muito em termos espaciais, pensando em termos de criatividade, é sermos surpreendidos com a função de um determinado objecto. Em certa medida, o grande fundador moderno desta ideia de falsificação ou sabotagem das expectativas é o Marcel Duchamp, que fez, por exemplo, um cubo que parecia muito leve e quando o agarrávamos era pesadíssimo. Estas sabotagens da expectativa são coisas que me interessam muito. (Tavares, 2011a: 30 e 32)

Os leitores têm como expectativa a aventura, a ação, e são defraudados: deparam-se com um herói entediado, em queda e que só age no canto X, matando.

A obra de Marcel Duchamp de que fala Gonçalo M. Tavares pode ser *Why not sneeze, Rose Sélavy?*, uma gaiola com 152 cubos que, à primeira vista, parecem feitos de açúcar, mas que, afinal, são de mármore. A gaiola ainda contém um pedaço de cal, dois pequenos pratos de porcelana e um termómetro. Quem pegar nela, sentirá o peso do mármore. A sabotagem não é apenas de natureza declarativa, é resultado de um trabalho performativo. Não se trata apenas de um problema de cariz ontológico, pois dá-se quando alguém pega na obra de arte (um *ready-made* assistido, transformado pelo artista) e sente mais peso do que esperava à partida.

Que peso tem *Uma viagem à Índia*? Se partirmos para a sua leitura com a expectativa de uma epopeia com os ingredientes convencionais (aventura, perigo, coragem), teremos uma decepção. Não vamos encontrar essa seriedade epopaica. Esperávamos o peso dos perigos e façanhas, mas o canto I fala-nos de um homem comum que parte para uma viagem normal à Índia. O início de *Uma viagem à Índia* é burlesco, Bloom é apresentado como um leve Tristram Shandy. Meses depois da dupla tragédia, tudo corre bem a Bloom, está bem disposto e decide viajar. Tudo está tranquilo

durante a viagem. Bloom aterriza feliz na Índia. Depois do fim definitivo das ilusões, na Índia, Bloom torna-se sério, desaparece a ironia. A epopeia, que parecia leve, fica pesada. Do canto IX até ao final da epopeia, o peso aumenta. Aquilo que o narrador nos parecia dizer que seria leve torna-se, na ponte em Lisboa, pesadíssimo. A leveza prometida no canto I foi sabotada, o açúcar converteu-se em mármore: a segunda sabotagem, depois da sabotagem da gravidade epopaica. Em rigor, o peso em *Uma viagem à Índia* começa a sentir-se no canto III quando Bloom, em conversa com Jean M, conta que a mulher que mais amou, Mary, foi assassinada pelo pai, o qual, por seu turno, foi morto pelo filho. Mas como Bloom está bem disposto, tem humor, usa sarcasmo e ironia, a obra continua leve. Existe o pressentimento no leitor de que Bloom não está bem ainda, dadas as dificuldades que revela em esquecer o que aconteceu. Ficará bem se acontecer na Índia aquilo que ele espera que aconteça. Na Índia, desiludido, Bloom perde a boa disposição. Todo o passado volta, assombra-o com cada vez mais violência até ao assassinato da prostituta. A sensação mais forte que temos, enquanto leitores, é a de que a obra é pesada. Não existe o humor, nos cantos IX e X, que foi moderando o desespero de Bloom. Este peso, que o crime implicou, justifica a terrível leveza final de Bloom: nada sente, nem espera ou deseja. Bloom alcança esta leveza ‘espiritual’, a de um ser etéreo que não sabe o que fazer, nem para onde ir, um ser sem outra vontade senão vaguear. É uma obra que brinca, pois, com as expectativas ingénuas de felicidade de Bloom, que se afundará no desespero.

Enquanto Marcel Duchamp fazia as suas experiências provocadoras, Ludwig Wittgenstein (2008: 57) fazia-nos pensar com mais rigor, advertindo-nos de que “não utilizamos geralmente a linguagem de acordo com regras rigorosas”, nem “somos claramente incapazes de circunscrever os conceitos que utilizamos” (*ibidem*). Usamos conceitos sem necessitarmos de os definirmos, entramos em jogos de linguagem sem compreendermos em absoluto as regras do jogo. O jogo da arte também é jogado independentemente da existência de uma estabilizada definição de “arte” partilhada por todos os agentes culturais. As obras de arte não partilham um conjunto de características, antes possuem semelhanças de família. A respeito da reflexão de Ludwig Wittgenstein sobre a definição de “jogo” nas *Investigações filosóficas*, escreveu Nigel Warburton (2007: 82):

Como os membros de uma família, os jogos não têm uma característica definidora que esteja presente em todos os casos – não têm uma essência comum. Pelo contrário, aquilo

que descobrimos quando olhamos para jogos de vários tipos é um padrão de semelhanças sobrepostas; semelhanças em certas coisas e não noutras.

Duchamp abriu o caminho ao que haveria de ser a função da arte do século XX: inquirir da sua própria essência, ou, mais exatamente, dos seus próprios procedimentos técnicos. Durante essa inquirição, constatou-se que a diferença ontológica entre um objeto comum e um objeto de arte reside numa particular forma de ‘ver-como...’. Entre *Fonte* de Marcel Duchamp e um urinol de uma casa de banho não existem diferenças visíveis. É a teoria e o contexto da sua apresentação que faz de algo um objeto de arte, como assinala Arthur Danto (2007: 75): “Ver uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode divisar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” Não se veem essências, não se vê a realidade, ‘vê-se como’ arte.

Analogamente, devemos ver *Uma viagem à Índia* como uma epopeia e entrar no jogo. A epopeia tavariana tem semelhanças de família com as epopeias clássicas, mas faz-nos ver essas semelhanças através da ironia e da reflexão. Não se trata de um ‘ver como’ ontológico como acontece com *ready-mades* de Duchamp, mas envolve uma subversão da forma e suscita um debate epistemológico-crítico sobre as regras da epopeia e outro sobre a relação do processo de escrita com o desejo.

4. Uma epopeia moderna

*Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:
quando cheias de formiga e musgo – elas podem um dia
milagrar de flores.*

(Os objectos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Manoel de Barros

4.1. Enciclopédia e narração

O título deste capítulo deve-se a Franco Moretti (1996), que concebeu *Fausto*, as óperas de Wagner, *The waste land*, *Ulysses* e *Cem anos de solidão* enquanto epopeias modernas. *Uma viagem à Índia* repete tardiamente esse gesto moderno que recuperou a epopeia, mobilizadora da cultura enciclopédica de um leitor culto. A associação da epopeia ao saber enciclopédico é alvo, no canto I da epopeia tauriana, do sarcasmo do narrador. Nas epopeias modernas, os deuses greco-latinos foram substituídos, ou por deuses com outra proveniência nacional e cultural, ou por personagens civis. *Uma viagem à Índia* não é nostálgica nem por relação com a forma orgânica, nem tão-pouco com a história e a totalidade social que a possibilitou. Procura somente pensar a epopeia no século XXI, elaborando-a em tom reflexivo e irónico,⁴² mobilizando e desenvolvendo muitas ideias e temas presentes noutras obras do território textual. É uma obra onde todo o território textual está condensado, para onde todo ele converge, não só por se tratar de uma epopeia mas por se tratar de um *magnum opus*.

Eliot, Joyce, Pound e Gonçalo M. Tavares ignoram a advertência de Edgar Allan Poe, formulada com nostalgia e consciente da dispersão de quem vive na modernidade. Nem a epopeia, nem o romance se ajustam à modernidade, somente a forma curta e fragmentária o consegue, uma vez que é assimilada totalmente, numa única leitura.⁴³ Einkhenbaum (1978: 87) explica-o, citando Poe:

“Os poemas eram o fruto de um sentido artístico imperfeito e o seu reinado já acabou.” A novela aproxima-se mais do tipo ideal, que é o poema, mas no seu próprio domínio, o da prosa. Poe julga possível recuar o limite de comprimento até duas horas de leitura em voz alta (por outras palavras, até dois folhetos de imprensa); ele considera o romance um género “inconveniente” devido ao seu comprimento: “Como não se pode lê-lo de uma assentada, ele priva-se, naturalmente, da imensa força que confere a totalidade (o conjunto).”

Na modernidade, todavia, continuam a escrever-se epopeias. Epopeias cuja fragmentariedade aumenta a sua força. As obras modernistas, devido ao enciclopedismo e ao trabalho de escrita em regime paródico, continuam, segundo Moretti (1996: 3), “too many things”, demasiados materiais. O mesmo considerou Jacques Derrida (2013:

⁴² Desde o século XVI que o romance se consolida por oposição à epopeia, cuja importância declina desde então (Aguar e Silva, 2005: 392), sem ter desaparecido em absoluto, assumindo ambos os géneros uma liberdade formal extraordinária.

⁴³ Aristóteles (1994: 136) já havia assinalado, na *Poética*, que “o que é mais concentrado proporciona maior prazer do que o diluído por longo espaço de tempo – pensemos no que seria o *Édipo* tratado no mesmo número de versos que a *Iliada*.” Em consequência, a epopeia, segundo o filósofo grego, “apresenta menos unidade” que uma tragédia, de duração mais curta, circunscrita a uma revolução solar. Por estas razões, a tragédia é superior à epopeia, considera o estagirita.

60), que considerava *Ulysses* um “superpotentialized text, that will remind you, at a given time, that you are caught in a network of language, writing, knowledge, and *even of narration*” (Derrida, 2013b: 60; itálicos do autor). Um texto superpotente, que ativa a memória intertextual do leitor, forçando-o a cometer erros.

Uma viagem à Índia não é tão enciclopédica como outras epopeias.⁴⁴ A narração não é muito experimental mas, em alguns momentos-chave, desconstrói-se, revela as armadilhas que ela própria monta para o leitor. Revela-se, como escreveu Derrida, enquanto teia que manipula o leitor. Dois exemplos. Tal como *Os Lusíadas*, a epopeia tauriana é narrada *in media res*. Bloom está em Londres (Mombaça) nas estâncias I e II. Em II.68, decide viajar de barco para Paris (Melinde), onde conhece Jean M debaixo de um “pequeno tapume de uma loja / que vendia meias para os pés” (Tavares, 2010a: 102; II.78), local que escolheu para se proteger da chuva. Conta-lhe os seus antecedentes biográficos, com reflexões de vária ordem, a partir de III.6. Este diálogo prolonga-se pelo canto IV. No canto V, o narrador conta a viagem de Bloom de Lisboa para Londres: “Vai para Londres, Bloom, pelo ar – voltamos pois ao início da epopeia (...)” (*idem*: 208; V.6). Neste momento, o narrador explica um pouco o seu labor oficial, criando um efeito de distanciamento e advertindo o leitor de que o texto é ficção. Como se o mestre-bonecreiro mostrasse os instrumentos com que vai urdindo a sua história. Ao colocar-nos à distância, faz com que não nos envolvamos (demasiado) com o que está a ser narrado, concedendo espaço para uma leitura reflexiva. O segundo exemplo é análogo, mas mais forte: o mestre-bonecreiro mostra-se a criar a ficção:

(Novembro de 2003.
Encontro-me num compartimento
fechado.
O mundo visto daqui é uma obra de engenharia
feita pelo alfabeto; sou louco, claro.
Escrevo para educar o raciocínio,
um hábito que se pratica com uma arma
encostada à cabeça.) (*Idem*: 452; X.146)

⁴⁴ *Cantos*, *Ulysses*, *The waste land* são epopeias enciclopédicas que ostentam na sua fragmentariedade a impossibilidade da sistematicidade enciclopédica iluminista. Não é possível uma “ciência acabada”, constituída por conhecimentos “espiritualmente homogêneos”, na expressão de Giorgio de Chirico (*apud* Clair, 1999: 92). Só é possível concatenar ruínas, há a sensação – que, no período entre 1918 e 1939, era especialmente pungente, segundo a análise de Jean Clair (1999) – de perda do saber unificado, cultural e cientificamente, do passado. A melancolia contemporânea é em parte esse sentimento de perda imaginária de um saber unificado. Os renascimentos subjetivos, como o tentado por Bloom, assim como o Renascimento, resultam da “nostalgia de uma interioridade perdida” (*idem*: 153). A tentativa de totalidade formal é, porventura, a nível estético, a expressão mais acerba do temperamento melancólico.

Bloom está num comboio que vem de Paris e que tem como destino Lisboa. A diegese é interrompida e somos levados a imaginar Gonçalo M. Tavares escrevendo num compartimento fechado. No final da epopeia, em antecipação de um final dramático, o autor dá-se a ver, ou a imaginar, mas não de uma forma apaziguadora. A ideia parece ser, no momento mais tenso, relaxar-nos, avisar-nos de que tudo não passa de uma ficção. Gonçalo M. Tavares está a escrever e tem “uma arma encostada à cabeça”: o medo da morte é que faz fazer. O fazer que Bloom adia ou não consegue realizar, não conseguindo controlar os seus movimentos, nem trabalhar o seu mundo interior. Esta estância repete e explica uma técnica que Camões utilizou na estância 145 do mesmo canto: “Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida” (Camões, 2005: 371; X.145). Quem tem a “voz enrouquecida” é Camões, não o narrador. O efeito de distanciamento também existe nestes versos, pois Camões deseja suspender o engodo ficcional para que prestem atenção – em particular, D. Sebastião – às suas advertências finais. Camões fala, a partir de X.145, enquanto regulador moral e político da corte. *Uma viagem à Índia* mostra, com ironia, a modernidade da epopeia camoniana.

4.2. Totalidade e dia

Como amar outra coisa que não a possibilidade da ruína? Que a totalidade impossível?

Jacques Derrida

Segundo Franco Moretti (1996: 35), a epopeia já não fornece uma explicação totalizadora, maravilhosa e convincente da vida. A Física substituiu muitas das explicações religiosas e mitológicas, não tendo, apesar disso, acabado com a possibilidade de se continuarem a escrever epopeias, uma vez que este campo científico não desenha uma visão global da existência humana, tarefa para a qual a arte, a religião e a filosofia ainda são convocadas. Franco Moretti (1996: 37) assinala “the imperfection of literary evolution”, pois vários autores recuperam uma forma, a epopeia, pese embora a sua anacronia, utilizando-a para criar uma visão tanto quanto possível totalizante da existência humana. A epopeia tavariana nunca consegue fugir, apesar da

fragmentariedade e da escassa vontade de sistema, a este propósito, enquanto narrativa de iniciação que problematiza como se deve viver.

Para Moretti, a literatura não passa sem a epopeia. A solução, avança o crítico (*idem*: 38), para a totalização falhada da epopeia moderna é não levar a sério a vontade de totalização, através da ironia, da sátira e do humor. Por isso, o herói deve ser burlesco e consciente da sua ficcionalidade. Só assim pode sobreviver esta forma: “Turning the encyclopaedia into farce is a way of avoiding failure, rather than the beginning of a new form” (*idem*: 39). Farsa no lugar da enciclopédia, uma forma de evitar o falhanço totalizador e sistemático. *Uma viagem à Índia* é uma epopeia imperfeita, como as que Moretti analisa: “Masterpieces, to be sure. But flawed masterpieces” (*ibidem*).

Uma viagem à Índia é uma enciclopédia aparentemente anárquica, pois não organiza os seus temas e motivos de acordo com uma ordem, como o alfabeto, nem os eventos são narrados linearmente. Mas a epopeia tavariana trabalha temas e motivos seguindo a ordem de tratamento dos mesmos na epopeia camonianiana. *Os Lusíadas* são o guia estruturante de *Uma viagem à Índia*. Refira-se que os temas e motivos da epopeia tavariana são deslocados para a contemporaneidade extrema (a da tecnologia de ponta, do capitalismo e da morte de Deus), mas tal deslocação vai a par da assunção de que existe algo intemporal nesses mesmos temas e motivos: o ser humano. No fundo, a forma como *Uma viagem à Índia* cartografa o ser humano não se afasta muito do modo como Camões o fez em *Os Lusíadas*. Na verdade, a epopeia tavariana retoma a forma como o ser humano é explicado por Camões, mas de acordo com as referências literárias e filosóficas (clássicas, modernas e contemporâneas) de Gonçalo M. Tavares.

Não obstante *Uma viagem à Índia* não ser uma epopeia tão enciclopédica como *Os Lusíadas* ou *Ulysses*, não deixa de ser uma “hypermnesic machine capable of storing in a giant epic work, with the memory of the West” (*ibidem*). Toda essa memória que intuímos no registo elusivo e reflexivo do texto, composto de estilhaços de textos e fragmentos ensaísticos, unido na totalidade circular de um viagem na vida de Bloom, que regressa à noite a Lisboa de onde saíra de dia. Conselhos para os dias de uma vida enunciados de um modo denso, num estilo alusivo a outros textos mas também elusivo, irónico e cáustico. Uma obra sobre a importância de uma unidade de tempo, o dia, na existência humana, ao jeito de *Ulysses*.

Para nos explicar o modo como a diversidade, trágica e cómica, da existência humana se repete a cada dia, Jacques Derrida recorre ao simbolismo do *yes* repetido por

Molly dezenas de vezes no monólogo do derradeiro capítulo de *Ulysses*. Segundo Derrida, nada tem menos a natureza de um monólogo do que o monólogo de Molly, dado que a repetição desse *sim* se endereça ao outro, respondendo-lhe, entre o assentimento e o desafio. Reitera um amor ao destino sem queixumes (*idem*: 74): “I will Yes” são as últimas palavras de Molly e da obra, um Sim a toda a dor, alegria e obstáculos. Bloom acaba o dia como o começou, no leito com Molly, a qual reitera o primeiro sim, o sim que estabeleceu a relação com Bloom. ‘Sim, sim’, diz, o segundo sim confirmando o primeiro, reforçando-o por via tautológica. Uma vida, uma relação, (passado, presente e futuro) contidas num dia.

A epopeia moderna, segundo Franco Moretti (1996: 5), expõe a discrepância entre uma vontade totalizadora, característica do épico, e uma modernidade eviscerada e que se expressa preferencialmente de modo fragmentado. Resolve-se a inorganicidade social através de um enredo em que um herói faz uma viagem circular. O recurso à tradição confere alguma unidade aos *disjecta membra*.⁴⁵

4.3. Herói individual, ação

Era-se infeliz com toda a força da virilidade.

Clarice Lispector

Nem a totalidade é possível, nem o herói é coletivo. A erosão da totalidade impõe um herói individual, traço característico de uma epopeia moderna, de acordo com a definição de Moretti (*idem*: 12). Total só o Estado, considera Hegel (*apud ibidem*). A epopeia é um vestígio do mundo anterior ao Estado moderno. É o Estado o transmissor dos valores morais ao herói moderno, ao contrário do que sucedia na Antiguidade, em que não existia uma tão feroz submissão à lei. Milan Kundera (2005: 92) defende este argumento, lembrando que os heróis clássicos, incluindo reis ou príncipes, eram livres de abandonar o campo de batalha:

Também o povo seguia os seus príncipes de livre vontade; não havia qualquer lei que o pudesse impedir; eram apenas os impulsos pessoais, o sentido da honra, o respeito, a submissão diante do mais forte, o fascínio exercido pela coragem de um herói, etc., que

⁴⁵ No território textual de Gonçalo M. Tavares, existe o caso de *A máquina de Joseph Walser*, cujo protagonista se protege do mundo através de uma coleção de ínfimas peças metálicas – para onde dirige a sua atenção, em fuga melancólica do mundo humano. A coleção é totalidade que consola e dá coerência ao mundo (Meneses, 2013).

determinavam o comportamento das pessoas. A liberdade de participar na luta e, da mesma maneira, a liberdade de a abandonar, garantiam a qualquer pessoa a sua independência.

Os valores morais deixaram de emanar da esfera social ou da esfera religiosa; deixaram de ser ética, tornaram-se lei. Num mundo em que isso aconteça, torna-se mais difícil escrever uma epopeia. Quem não participa numa guerra, passa a ser um desertor; quem participa com brio, recebe quando muito uma medalha. À medida que nos aproximamos vertiginosamente da História, menos verosímil é a epopeia. O motor da História é o Estado moderno, uma entidade abstrata. Esse Estado captura a energia vital de uma comunidade, controla-a, vigia-a (*idem*: 13). Se a ação do herói clássico condensava os valores da cultura, se com ela estabelecia um vínculo orgânico, o mesmo não sucede com o herói moderno, abandonado ao vazio e à potência da sua liberdade.

O herói tem que trabalhar a sua força, não há heróis sem ação. “No princípio era a Acção” (Goethe, 2004: 60), disse Fausto, encerrado no seu gabinete de estudo, em alusão ao primeiro versículo do Evangelho segundo São João. Na última secção de *Uma viagem à Índia*, chamada *Melancolia contemporânea (um itinerário)*, existe um planisfério com conceitos e temas, ligados às respetivas estâncias através de um pêndulo, onde se regista, ironicamente, a seguinte expressão, ligada a X.134: “uma acção (finalmente)” (Tavares, 2010a: 477). A única ação que Bloom pratica acontece a escassas estâncias do final da epopeia e consiste num assassinato. “Longos dias / sem vontade de agir” (*idem*: 448; X.134) originou um assassinato, uma ação violenta, avalia o narrador. A viagem de Bloom à Índia protela a ação, que explode naquele momento, num ato desbaratando a potência do corpo. A energia que Bloom não mobilizou ao longo de dez cantos explodiu num ato brutal. Gesto que afirma assertivamente uma dissidência da vida. Como lidar com o excesso, o corpo, o tempo?

Não há empreendimentos coletivos, hoje, de grande escala, como os que Camões narrou n’*Os Lusíadas*. Aos cidadãos compete agir técnica, profissionalmente, remetidos à esfera de competências e leis. A existência humana é cada vez mais uma sucessão de tarefas técnicas,⁴⁶ o que fez com que os valores humanos (a coragem, a

⁴⁶ Em *O senhor Walser e a floresta*, a dado momento, a casa é invadida por técnicos, que avançam para resolver problemas relacionados com canalização, tábuas do soalho, fissuras nas paredes, caixilharia das janelas. Como diz o narrador: “Ao longo da tarde, vários profissionais foram chegando” (Tavares, 2006b: 27). Os profissionais chegam, entram, fazem. Walser assiste impávido, não pode argumentar com eles, não percebe, não controla a situação, à sua frente anula-se a possibilidade de uma “racionalidade absoluta” (*idem*: 13). Num passo interessante, pois representa com verosimilhança o aturdimento em que nos atolamos quando assistimos ao trabalho de um técnico, como se fosse emissário de um mundo estranho, que nos repele: “Para além do mais, Walser nada percebia do que se estava a passar – a forma daqueles canos nenhuma interpretação lhe suscitava. Olhava-os, não como elementos de uma entidade maior, proprietária de certa função, mas simplesmente como formas quase abstractas. Como não percebia qual a função de cada coisa, Walser via os canos como um esteta observaria um quadro que nunca antes tivesse visto – dali tentava tirar um sentido, não utilitário, mas (faamos assim) espiritual. A distância do seu pensamento ao que se estava a passar era

valentia, a força, a paciência, a prudência...) fossem perdendo importância. Bloom é um herói que nem possui estes valores clássicos nem é um técnico.⁴⁷ É um ser mesquinho que se torna maldoso, um herói individual que pouco age, muito diferente do herói coletivo e ativo de *Os Lusíadas*. É infringida a regra aristotélica segundo a qual os poemas épicos (e as tragédias, aliás) devem representar ‘melhor do que o que são’ os homens nobres e distintos e os semideuses. Em contraste com o que deve suceder nas comédias, que ‘imitam pior’ homens vulgares. Apenas ironicamente podemos conceber Bloom como um semideus, ou um ser imortal: ele tem tempo para chegar à Índia, viaja de modo errante, e só no canto X age. É um herói passivo, não pertence ao mundo ativo e exterior da epopeia.

Uma viagem à Índia não é um poema cívico, nem útil, nem se lhe atribui função social. Em *Breves notas sobre ciência*, o fragmento “Poesia colectiva” é uma nota à margem das teorias dos géneros: “A poesia não é ciência? A poesia é ciência individual. Poema colectivo e útil: eis a teoria científica” (Tavares, 2012a: 84). A poesia é ciência individual. Feita por indivíduos, dirigida a indivíduos. Uma exercício de subtileza que tenta captar o devir, que contraria a tendência científica da sistematização:

(...) não somos suficientemente subtis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças aos nossos órgãos que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a forma porque não captamos a subtileza de um movimento absoluto. (Nietzsche, 2000: 241)

4.4. Passado e imortalidade

A epopeia tavariana também está voltada para o passado, mas em sentido diferente daquilo que sucede na epopeia clássica, que se reportava a um “passado absoluto” (Bakhtin, 2002: 405). O passado herdava-se e continuava a configurar a vida. A epopeia clássica marcava uma distância em relação à contemporaneidade em que era escrita. O passado, sobre o qual versava a epopeia, estava longe (esta regra não foi

tal que os movimentos do canalizador eram vistos como cinema, como se existisse uma película entre os dois, e só um lado, o dele, Walser, fosse o verdadeiro” (*idem*: 23). O cano não suscita interpretações, o exterior era cinema onde não se interfere, havia uma distância teórica entre o exterior e Walser. A fuga mental de Walser tem o seu corolário cartesiano: só o seu (meu) pensamento é verdadeiro.

⁴⁷ Como Lenz Buchmann, caso em que a valorização da competência técnica é dramática e cruel. Lenz Buchmann é um médico profissional e frio e não confunde competência técnica com bondade: “Não o irritava ser considerado competente mas sim que essa competência fosse confundida com uma certa bondade, sentimento que desprezava em absoluto” (Tavares, 2007a: 32). Tal como a máquina, Lenz não entende nem o lúdico nem o trágico, “entende a direcção, uma certa força e um certo movimento” (*ibidem*). Esta máquina é imune à oxidação do sentimento, da bondade, da maldade – funciona, não emperra.

escrupulosamente cumprida por *Os Lusíadas* nem pela *Eneida*). Em boa medida, a epopeia criava o absoluto desse passado, através de mecanismos como a narração no presente do indicativo, organização paratática, assíndetos, hipotiposes, anadiploses, anáforas, catáforas, deíticos espaço-temporais.

A criação mítica de um passado absoluto faz da epopeia, segundo Bakhtin, um género monolítico, que não incorpora vozes dissonantes.⁴⁸ O passado é absoluto porque não admite múltiplos pontos de vista; está acabado por não ser alvo de interpretações. Também no caso de Camões, que antecipou, no canto X, a ruína histórica portuguesa, se aplica aquela observação nietzschiana segundo a qual a história é “uma tentativa de nos proporcionarmos, como que *a posteriori*, um passado de que gostaríamos de ter descendido” (Nietzsche, 1976: 120). Em *Uma viagem à Índia*, não há invenção de um passado assim. O uso da ironia, num texto em fragmentos, inviabiliza qualquer tentativa de criação de um passado a que gostaríamos de ter pertencido. Na verdade, a ironia neutraliza a melancolia e a nostalgia. Uma epopeia irónica subverte a apresentação firme (autoritária) de um ponto de vista objetivo e inequívoco.

Pelo contrário, o romance,⁴⁹ defende Bakhtin (*idem*: 400), trabalha sobre o presente (tempo inacabado, cuja interpretação está em curso), recorrendo a vozes diferentes (e à ironia) para representar a caleidoscópica (e caótica) perceção do presente: “A atualidade enquanto tal não é admissível como objeto de representação para nenhum género elevado” (*idem*: 409). *Uma viagem à Índia* (e *Ulysses*) não funda(m) miticamente um passado, porque se debruçam sobre o presente. Apesar disso, os heróis de ambas as obras consideram absoluto o seu passado individual, olhando-o com nostalgia. O Bloom joyceano perdeu um filho, Rudy, e, em consequência (embora tal não seja formulado explicitamente), o apetite sexual por Molly; o taviariano, perdeu a mulher, Mary, e o pai. O passado é um tempo com força, ocupa os pensamentos das personagens, condiciona o presente. Como integrar o passado, eis a tarefa destes heróis.

Numa entrevista concedida a TV Cultura Digital, Gonçalo M. Tavares fala sobre a contemporaneidade de *Uma viagem à Índia*:

O mundo e os acontecimentos são totalmente contemporâneos e de um contemporâneo quase do quotidiano, ou seja, não é daquele contemporâneo romântico, não é do

⁴⁸ Hélio Alves refuta a tese de Bakhtin. Segundo estudos recentes sobre a Antiguidade, em particular *Roman epic* de A. J. Boyle, “o cómico, o fantástico, o plural, o íntimo, o subversivo, podem ser qualidades atinentes também à épica” (Alves, s/d).

⁴⁹ Hélio Alves (*idem*) considera errada uma das teses de Bakhtin, segundo a qual a epopeia é um “género mais primitivo”, que terá evoluído para o romance, “género do progresso tecnológico e social.” Segundo o estudioso da obra de Luís de Camões, na literatura japonesa o romance antecedeu a epopeia, demonstrando que não é óbvio que uma forma evolua a partir da outra.

contemporâneo grandioso, apesar de tudo ainda há muita grandeza no século XXI. Mas aqui esta epopeia era mesmo uma epopeia do mesquinho. (2011c)

Gonçalo M. Tavares comete dois ‘erros’: escreve sobre o contemporâneo e sobre o mesquinho. Em sentido dúplice: um poema sobre a mesquinhez, mas que valoriza o pequeno e, aparentemente, insignificante. Sobre um herói mesquinho que espera cruzar-se com o importante na viagem à Índia. Não está excluída a hipótese, segundo o autor, de se escrever uma epopeia sobre o grandioso contemporâneo; infere-se que existe grandioso para serem escritas epopeias à maneira clássica. Só um autor ingénuo, no século XXI, depois do século XX, cantará laudatoriamente os feitos do ser humano.

Estas regras da epopeia são aplicadas nas epopeias homéricas, mas não o são estritamente no *magnum opus* camoniano (nem na *Eneida*,⁵⁰ o modelo de Luís de Camões). *Os Lusíadas* criam um passado absoluto, narrando e efabulando uma história de Portugal⁵¹ desde as suas origens míticas, lendárias e históricas. A história de Portugal desenvolve-se teológica e teleologicamente sem contingência por um conjunto de reis, nobres e guerreiros, tementes a Deus e defensores da monarquia, cuja finalidade última era a viagem de Vasco da Gama e a expansão do Reino e da Fé. As vidas de Luso, Ulisses, Viriato, Sertório, conde D. Henrique, D. Afonso Henriques, Egas Moniz, D. Sancho I, D. Fernando I, D. Pedro, Nuno Álvares Pereira, D. João I, Infante D. Henrique, D. João II, D. Manuel I, tinham como finalidade última e maravilhosa a viagem de Vasco da Gama. A epopeia camoniana debruça-se também sobre o passado recente (as prolepses narrativas e analepses históricas do canto X), tendo como ângulo de análise a distância que o separa do presente, ponto de ancoragem do poema:

O espírito quinhentista invade a História de Portugal desde o seu início. O género épico, nas suas mãos, sofre uma transformação radical. Se na época clássica canónica a dominante é o passado remoto afastado das preocupações do presente – por exemplo os ‘*veterum... veneranda... facta virum*’ de Valério Flaco –, no modelo camoniano a dominante é o presente, como dá a entender o facto de estar situado na estância inicial do poema. (Oliveira e Silva, 1999: 92)

⁵⁰ Assim o observou Luís de Oliveira e Silva (1999: 154-155): “A partir de Virgílio, quando a distância absoluta que separava o passado épico do presente autoral é neutralizada, já que o passado passa a conotar o presente, o narrador, em maior ou menor medida, deixa de ser o enunciador omnisciente cuja tarefa é a descrição imparcial e objectiva e passa a tomar partido, intervindo mais ou menos subtilmente no desenrolar da narrativa.” Quanto mais a epopeia se aproxima do presente, mais a participação do narrador é subjetiva e, até certo ponto, atuante.

⁵¹ Para além do hipertexto virgiliano, *Os Lusíadas* mantêm uma relação muito próxima com as crónicas quinhentistas, também elas imbuídas do entusiasmo epopeico: “Contudo, mais importante que a relação de hipertextualidade alusiva que mantêm com a *Eneida* é, no poema de Camões, a estrita dependência referencial que exhibe face às crónicas quinhentistas. O texto de grande parte de *Os Lusíadas* não é imitação. É transcrição. As *res factae*, que já nas crónicas exibem tonalidades épicas, são agora sujeitas a um ‘arranjo’ que as faz ganhar estridências wagnerianas” (Oliveira e Silva, 1999: 125-126).

A ligação ao presente histórico inviabiliza a universalidade (*ibidem*) d’*Os Lusíadas*, apesar dos esforços de Luís de Camões para unir o presente – “As armas e os barões assinalados” (I.1) – ao passado – “As memórias gloriosas / daqueles Reis” (I.2-3) – na proposição do poema. Uma intenção que não se cumpriria, destacando Camões, com melancolia, a distância do presente em relação ao passado:

Em Camões, o feito é passado que a epopéia torna sublime, ao mesmo tempo em que o poeta cumpre o *páthos* do herói trágico. Ao fazê-lo, tanto acusa a baixeza dos contemporâneos, a tristeza indiferente em que decaí o Reino, quanto, justamente por isso, mantém em inquieta suspensão a esperança depositada no futuro. (Pécora, 2001: 164)

Em sintonia com o modo irónico, a epopeia tavariana não formula ambições elevadas, como se constata na contraproposição da obra: “Não se trata aqui de encontrar a imortalidade / mas de dar um certo valor ao que é mortal” (Tavares, 2010a: 29; I.3). Versos escritos entre parênteses, sinais gráficos que, ao contrário do habitual, não encerram o acessório, mas o essencial. Dar valor ao que é mortal, ao estarmos aqui decidindo a cada minuto o que queremos fazer. Dar um certo valor ao que é mortal é irónico se comparado com o conteúdo dos versos camonianos correspondentes: “aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da morte libertando” (Camões, 2005: 1; I.2). Os versos tavarianos constituem uma advertência ética e moral: não valorizamos o que é mortal. Os versos camonianos criavam expectativas de grandeza. Dar pouco valor ao que é mortal é ser Bloom.

Ainda na contraproposição, o narrador enuncia um saber enciclopédico, enumerando lugares míticos ou misteriosos onde o ser humano espreitou a imortalidade. Não se narrarão grandes obras do engenho humano (Omphalus, Gizé, Stonehenge, Avebury, Callanish Stones, Machu Pichu): “Não falaremos desses milagres deixados / um pouco por todo o mundo, / dessas cartas em pedra que os antigos nos enviaram” (Tavares, 2010a: 30; I.6). Não se falará dessas mensagens que os antigos nos enviaram através da pedra, autênticos milagres, feitos raros. Não se falará de nenhum místico ou sábio como o Três Vezes Hermes, nem se procurará o Santo Graal, a imortalidade (embora a narrativa seja iniciática). Não se encontrará o Espírito, seja nas grutas de Lascaux, nas rochas do Ontario, em grutas do México e do Colorado, ou ainda em mesas de pé-de-galo. Bloom procura o Espírito, mas infrutiferamente. Não se fala de seres mitológicos nem divinos, nem de lugares sagrados (a exceção é o Ganges). Também não terá um herói à imagem absoluta dos terríveis acontecimentos naturais.

Nem crente, como os que dão sete voltas à Pedra Negra em Meca. Mas um herói que sente que pecou e procura redenção (quando encontrar o Espírito), dando uma volta pelo mundo: “Falaremos da hostilidade que Bloom, / o nosso herói, / revelou em relação ao passado” (*idem*: 32; I.10). Um homem comum faz uma viagem possibilitada pela razão no início do século XXI. Esta é uma epopeia sobre o mortal com a sua vida única e irrepetível. Logo em I.2, o narrador elaborava com laconismo a proposição: “Falaremos de Bloom / e da sua viagem à Índia” (*idem*: 29). E ainda, na mesma estância, compara Bloom à armada portuguesa: “Um homem que partiu de Lisboa” (*ibidem*). Verso repetido ao longo do canto I com pequenas variações. O que evidencia, observou Ana Cristina Correia Gil, o “contraste entre a simplicidade da acção de Bloom e o peso da tradição invocada” (Gil, 2012: 640). Uma obra que dá importância ao que é pequeno, não ao grandioso. Falta salientar que as obras de valor artístico e civilizacional, enumeradas na proposição, foram criadas porque o ser humano consegue pensar no supra-terreno, expressam uma fuga do mundo. O ser humano criou-as porque procura o Espírito, tal como Bloom, no século XXI.⁵²

Espaço, tempo, personagens, as categorias da narrativa são definidas claramente, algo inabitual no território textual de Gonçalo M. Tavares. A clareza nesta definição dirige o foco para os incertos atos de Bloom. Bloom é um herói que revela hostilidade em relação ao passado, que se levantou e partiu de Lisboa, procurando “sabedoria / e esquecimento” (*idem*: 32; I.10). Recusa firmemente o seu passado recente.⁵³ Bloom está no caminho para ser sábio, com motivações pessoais. Não anda por “mares nunca dantes navegados”, não fará algo que nunca foi feito, nem passará “ainda além da Taprobana” (Camões, 2005: 1; I.1), não ultrapassará os limites do espaço conhecido, embora Bloom procure o Espírito, o que está além do espaço. No fundo, a contraposição antevê o fracasso de Bloom. A obra não se propõe a imortalidade; mas Bloom sim, no início da viagem.

Observa o narrador de *Uma viagem à Índia*: “É indispensável tornar conhecidas acções terrestres / com o comprimento do mundo e a altura do céu, / mas é importante

⁵² Escreveu Nietzsche, no prefácio a *Para além do bem e do mal*: “A filosofia dogmática foi, espero, apenas uma promessa para alguns milénios, tal como, em tempos ainda mais recuados, o foi a astrologia, a cujo serviço se empregou talvez mais trabalho, dinheiro, sagacidade e paciência, do que, até hoje, ao serviço de qualquer ciência efectiva: a ela e às suas pretensões ‘supraterrenas’ se ficam a dever os grandiosos estilos de arquitectura da Ásia e do Egipto” (Nietzsche, 1999: 7-8). A filosofia platónica prossegue, segundo Nietzsche, as investigações supra-terrenas a que se dedicou a astrologia.

⁵³ Ao contrário daquilo que escreve Walter Benjamin, em *Rua de sentido único*, Bloom não esculpirá o que é a partir das ruínas do passado, antes parece (algo inconscientemente) apostado em destruí-las: “Só quem soubesse contemplar o próprio passado como fruto da coacção e da necessidade seria capaz de, em cada momento presente, o valorizar ao máximo para si. Porque aquilo que se viveu é, na melhor das hipóteses, comparável a uma bela escultura à qual, no transporte, quebraram todos os membros, e nada mais oferece que o bloco precioso a partir do qual terá de se esculpir a forma do futuro” (Benjamin, 1992: 74). De certa maneira, no canto X, quando assassina a prostituta, Bloom prescinde de “esculpir a forma do futuro”. Querer esquecer o passado implica que não é possível criar futuro, criar uma nova forma a partir do torso.

também falar do que não é assim / tão longo e alto” (Tavares, 2010a: 32; I.11). *Os Lusíadas* são importantes: os navegadores portugueses do século XV e XVI mediram o espaço, isso foi essencial relevar. Viajar funcionava como uma fita métrica definidora dos limites do mundo. Na viagem, era o espaço que crescia. Hoje não nos preocupamos com o estabelecimento dos limites do mundo e conhecemos muito da sua história natural e política, compactamo-la no gigantesco, incompleto e enciclopédico *work in progress* que é a *internet*, onde é possível consultar informações sobre os vários espaços sobre os quais o narrador de *Uma viagem à Índia* disse que não se ia falar. Se a epopeia não falará do espaço, daquilo que tem comprimento e altura, falará do tempo e do mundo interior. Do tempo, do passado e do futuro de Bloom, tempo que afeta um corpo. Um corpo que viaja mais pelo tempo do que pelo espaço: “E atravessar ainda os continentes / como se a terra fosse uma extensão temporal / capaz de medir os teus dias” (*idem*: 35; I.19). Se a terra é uma extensão temporal, a viagem real não é pelos espaços, pelos países, cidades e continentes, pelos hotéis, estações de comboios e ruas, é pelos dias, semanas e meses, horas, minutos e segundos: o tédio de uma viagem.

4.5. Presente e experiência

Um dos traços mais característicos da modernidade reside no discurso sobre a “crise”. Essa crise, segundo José Bragança de Miranda, é originada pela ausência dos fundamentos metafísicos que no Romantismo eram sólidos. Por efeito da erosão dos fundamentos, o ser humano tornou-se fundamento de si mesmo. A experiência fundamenta-se no que cada humano decida, embora os fatores contextuais (meio social, político, económico, cultural) influenciem, mas não determinem. Esta ausência de fundamentos elidiu a própria questão da fundação, da origem – a origem é formulada a cada exercício ético: “Os discursos da modernidade irão fazer do ‘homem’ o fundamento, obliterando a própria questão da fundação” (Bragança de Miranda, 1994: 74). A vida é uma criação individual, *autopoiese*. Ressalva Gonçalo M. Tavares (2012: 217) em *Breves notas sobre as ligações*: “Obra individual que respira e não está só. Eis estar vivo.” Não estamos sós. É necessário o fazer-se, mas continuamos responsáveis pelos outros, devemos levar o mundo a sério. E esse mundo devolve-nos afeto (triste e alegre). Bloom não vê o transcendente, o mar já não é terreno para aventuras, nem fugas, não há o longe por conhecer. Falta calcorrear o interminável mundo interior. Um

homem, Bloom, avança pelo mundo procurando resolver-se, avança pelo mundo com as suas leituras. Como sucedeu a D. Quixote, Bloom lê e confronta o mundo com as suas leituras. É um herói que foge e lê a sua composição heteróclita do mundo.

Por ser difícil de compreender, porque transitório e evanescente, o presente é pouco nítido, revestindo-se de uma tonalidade sombria e crepuscular. O presente é melancólico, é onde podemos sucumbir ao desespero, já o passado e o futuro são possibilidades de fuga. O presente é inacabado, enquanto o passado, porque acabado, parece perfeito. Observa Bakhtin: “No mundo épico não há lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática” (Bakhtin, 2002: 408). O que aliás comprometeria a objetividade épica, pois o inacabado cauciona interpretações, não factos ou feitos. Mas o presente sobre o qual *Uma viagem à Índia* se debruça não é perspectivado de modo apocalíptico. A epopeia tavariana olha para o século XXI de modo poliédrico, mas lúcido e calmo, mas através de uma personagem que sucumbe ao desespero, que não consegue fazer nada com o seu presente inacabado.

O caos do mundo moderno relaciona-se com a reconfiguração da experiência, que se tornou indigente, sobretudo a partir do século XX, como salientou Walter Benjamin (2010: 73) em “Experiência e indigência”: “a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez, em 1914-18, uma das experiências mais monstruosas da história universal.” A guerra, a técnica e a dispersão causaram um embrutecimento da existência sem paralelo, que teve como um dos seus efeitos a rarefação da narração. Uma experiência pobre empobrece necessariamente a linguagem, que rarefaz, por sua vez, futuras experiências.

Num ensaio de 1954 intitulado “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno considera que a desarticulação diegética e linguística das obras de James Joyce faz justiça à pobreza da experiência. Adorno (2003: 56) considera que Joyce vinculou coerentemente “a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva”, porque o que “se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (*ibidem*). Continua Adorno (*ibidem*): “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.” Se hoje já não é possível a experiência de um leitor se sentar e ler um bom livro, continua Adorno (*ibidem*), “isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma.” As inquietações de Adorno (*ibidem*) são análogas às de Benjamin, em geral

reconduzidas à razão instrumental e à burocracia moderna: “contar significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.” É neste plano que se encontra Bloom, tem experiências pobres, iguais à de tantos outros indivíduos que no compulsivo e impaciente movimento evitam o confronto com o vazio.

A vida desarticulou-se durante a modernidade, já não é possível pensarmos em termos de uma identidade homogênea:

“Somos” *muitas coisas* ao mesmo tempo, mas *nem sempre em continuidade* umas com as outras, com frequência de maneira diluída ou *dispersa* e, usualmente, não de um modo pleno mas *fragmentário*. (Jiménez, 1997: 22; itálicos do autor)

Somos muitas coisas, que se opõem e contradizem, se interrompem, abandonam, retomam, de um modo fragmentário. Este argumento permite nova aproximação à interpretação do estilo fragmentado e ensaístico da obra de Gonçalo M. Tavares: “O ‘estilo’ da época impõe ao pensamento filosófico esse carácter aberto e crítico, essa pluralidade de aproximações (...) No processo do moderno, os discursos tornaram-se *transversais*, os géneros *mistos*, as linguagens *fragmentárias*” (*ibidem*; itálicos do autor). A mescla de géneros faz parte de *Uma viagem à Índia*, assim como a desarticulação diegética, a multiplicidade de aproximações, a ausência de sistema, aspetos sintomáticos da modernidade. Gonçalo M. Tavares procura entender o século XX através do fragmento e do ensaio, duas modalidades privilegiadas pela filosofia e pela literatura desde o advento da modernidade: “Fragmento e ensaio são, em última análise, duas consequências de um mesmo processo de dissolução dos discursos homogeneizadores e totalizantes” (*ibidem*). Uma epopeia ensaística e fragmentária – sem nostalgia de uma totalidade perdida – sobre um mortal com uma experiência pobre.

4.6. Ingenuidade

Narrar ironicamente é uma atitude característica da narrativa moderna depois da arquitetura metafísica ter desabado. Num contexto em que o espaço do transcendente ficou vazio, a ironia converteu-se num modo de suavizar o impacto traumático da experiência, de suportar a condição de isolamento do sujeito contemporâneo. A ironia tornou-se um tropo estruturante do romance, minando qualquer ensejo grandiloquente

num mundo em que o passado heroico é uma memória longínqua. É um modo de suportar lucidamente esse vazio. Um texto literário atravessado pela ironia revela um certo pudor do definitivo e incomoda o leitor: “A ironia irrita. Não porque escarnece ou ataca mas porque nos priva das certezas desvendando o mundo como ambiguidade” (Kundera, 2002: 155).

A epopeia é um género que exprime uma mundividência “ingénuo”, como salientou Theodor Adorno (2003: 47). *Os Lusíadas* são ingénuos por crerem dizer o mundo objetivamente. Em contraponto, o que é o narrador irónico senão um dispositivo sabotador da objetividade? Revoga qualquer veleidade representacionista, originando uma funda incisão, a incerteza. Jacques Derrida (*apud* Bragança de Miranda, 1994: 233) escreveu justamente que os discursos da modernidade são pautados pela “errância do nome longe da coisa”. Neste sentido, é inviável a aproximação da epopeia à observação objetiva (Aguiar e Silva, 2005: 381). Homero foi lido como a possibilidade maravilhosa de uma coincidência da coisa com o nome. Consciente desta distância insuperável, diz um dos últimos versos de *Uma viagem à Índia*: “A ingenuidade é irrecuperável” (Tavares, 2010a: 455-456; X.155). Não se diz o mundo pela primeira vez. Um dos traços da modernidade é a consciência da cisão irreparável entre o nome e a coisa. A ironia é uma das formas de se ser consciente da separação irremediável entre nome e coisa. A epopeia clássica não interpreta, não é um ponto de vista, é o único ponto de vista sobre o acontecido. Lukács (s/d: 95) considera que a ironia romanesca é a forma que a melancolia (provocada pela distância entre sentido e vida) encontrou para se manifestar. Mas talvez Lukács estivesse errado, e a ironia fosse um dos modos de controlar a melancolia. Não a resolvendo em absoluto, pois estar vivo solicita alguma melancolia. Nem os gregos eram felizes, a *hubris* assinalava essa impossibilidade. Se a epopeia é o género da ingenuidade, o romance é “a forma da virilidade amadurecida” (*idem*: 97).

Em *Uma viagem à Índia*, Bloom faz uma viagem iniciática, uma viagem para deixar de ser ingénuo, para se tornar adulto. A ironia é o modo de relacionamento que o sujeito cindido – entre a vida do passado e a do presente, entre teoria e prática – tem consigo próprio, pois o romance “é a forma da aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade” (*idem*: 102). Na epopeia clássica não se perscruta a interioridade⁵⁴ do herói, não há distância entre interior e exterior, os gestos dos heróis

⁵⁴ Na segunda das *Considerações intempestivas*, na qual explica que o modo como se ensina História (orientando-a teleologicamente, investindo-a de teologia, dizendo-a definitiva, não interpretável) tem efeitos perniciosos, Nietzsche (1976: 200) faz uma denúncia: a

são expressão dessa organicidade, coextensível ao mundo, de que deuses e Destino fazem parte. Gonçalo M. Tavares criou uma epopeia inorgânica sem nostalgia pastoral. As hipóteses dessa recuperação não existem num tempo que não recebe uma cultura já configurada, é cada autor que cria a sua tradição através da leitura, do ensaio e da montagem. *Uma viagem à Índia* é uma epopeia do negativo do ser humano, encarnado em Bloom, que vive uma cisão, uma alienação, entre o que pode e deseja e o que faz. Os caminhos dessa religação, dessa travessia da melancolia, são ínvios. O narrador tenta ajudar Bloom, aconselhando-o, como era frequente na epopeia clássica. Não havendo nostalgia de absoluto algum, mas a redução ao mais liminar: um corpo, que se confronta consigo mesmo. Corpo com memória, desejo, sentimento, força, movimento. A haver um desejo orgânico, ele não tem um propósito conservador, mas potencialmente revolucionário, naquele sentido em que existir é questão que cada um tem que resolver:

É cada vez mais claro, isto: não há políticas humanistas absolutas; o maior gesto humanista é perguntar: o que é que tu queres? O que é que quer o outro? Eis o ponto de partida para quem quer ajudar esse outro, precisamente. Por vezes começamos a ajudar o outro a partir daquilo que nós queremos e daquilo que consideramos correcto que o outro queira para si. Nos espaços mais pequenos, no maior dos espaços, a pergunta que inicia o companheirismo: o que é que tu queres? (Tavares, 2014a)

4.7. Melancolia, deuses e vontade

António José Saraiva (1980: 100) observou que, n’*Os Lusíadas*, os sentimentos e as emoções (o desejo, o medo, a inveja, a ira) são características dos deuses, não dos humanos. Os únicos comportamentos humanos são dos deuses, ao contrário dos humanos impassíveis, frios, quase maquínicos, porque não olham o futuro com incerteza – eles conhecem-se a si mesmos e ao seu destino.

A melancolia resulta de várias circunstâncias, entre as quais o confronto com a possibilidade de escolher. Em *Uma viagem à Índia*, Bloom parece, ironicamente, um

existência dos ocidentais tem-se radicado numa dimensão interior. Essa interioridade especulativa e melancólica é uma caricatura da cultura, que tem como um dos seus postulados a dissociação entre vida e saber. Nietzsche visa superar esta dicotomia, não opondo uma ao outro, defendendo que um é condição e expressão da outra. Vive-se “desagregado e em ruína, dividido quase mecanicamente num interior e num exterior” e, numa alusão irónica à conceptualização excessiva na filosofia, Nietzsche (*ibidem*) refere que “eu próprio sou a fábrica de conceitos e de palavras, um organismo sem vida mas com uma actividade inquietante. Talvez tenha o direito de dizer *Cogito ergo sum*, mas não *Vivo ergo cogito*. Foi-me concedido o ‘ser’ vazio, e não a ‘vida’ plena e verdejante; o meu sentimento primitivo garante-me só que eu sou um ser pensante, e não um ser vivo, que eu não sou um *animal*, mas, quando muito, um *cogital*.” *Ulysses* é uma obra sobre um cogital, Bloom, como é *Uma viagem à Índia*, sobre organismos sem vida. O romance é um género da interioridade, nascido sob o signo de Descartes. A epopeia era uma forma em que aquela cisão não existia – um género animal, poderíamos dizer. Devir-animal, descobrir o que pode um corpo na epopeia – eis uma hipótese.

deus que espera que as coisas aconteçam, nada faz para construir a sua vida. Sucumbe ao peso do passado e da responsabilidade de ter que agir. Ser humano é ser agente:

A melancolia da idade adulta deriva do facto de esta se agarrar à dilacerante experiência vivida pela qual vê desaparecer ou decrescer a sua juvenil confiança na voz íntima da sua vocação, mas constata ao mesmo tempo que, por mais que perscrute esse mundo exterior a quem se consagra de ora em diante para saber por ele os meios de o dominar, nunca ele percebe essa outra voz que, sem equívoco, lhe mostraria o fim a seguir, o fim para o qual deve encaminhar-se. (Lukács, s/d: 98)

Segundo Lukács, o romance seria a forma indicada para enunciar os problemas de um jovem adulto num tempo sem Deus. O romance é o palco de um homem com a vida por resolver. Gonçalo M. Tavares muda o cenário: é numa epopeia que um ser humano encara a melancolia do êxodo da infância. A melancolia, segundo a reflexão de Lukács, resulta da perda de confiança na sua voz íntima, essa voz que entretanto sofre modulações e transformações, que uma experiência dilacerante emudeceu. Essa confiança na voz íntima existia na epopeia porque os deuses eram “companheiros de caminho” (*ibidem*) dos humanos. Os deuses eram a crença dos humanos na sua voz íntima. Desaparecendo a ficção dos deuses, a vontade é o único dispositivo que pode substituir a crença. O herói moderno não tem deuses, mas tem a vontade, a inteligência e a calma para compreender como funciona o mundo exterior e como deve viver. Viver não está isento de equívoco, nunca esteve. No exterior, não encontrará certezas, só possibilidades e dúvidas. Não há uma voz que lhe possa dizer por onde ir, em que direção seguir.

Não vai ser o mundo a dizer como devemos viver, como o revela o destino de Franz Biberkopf, herói de *Berlin Alexanderplatz*, romance de Alfred Döblin, um herói que tem algumas semelhanças com Bloom. Biberkopf é um homem que saiu da prisão, de Tegel, com a vontade de ter uma vida decente. Foi preso por assassinar brutalmente uma namorada. Esteve preso quatro anos. Numa Berlim em crise no período entre as guerras, tenta arranjar um emprego decente. É enganado por uma pessoa que o emprega e afunda-se depressivamente, bebendo dezenas de cervejas durante dias seguidos num pequeno cubículo, onde experimenta um nojo profundo pelo humano. Acreditava que o outro só poderia querer o seu bem. A bondade existe, mas nem sempre aparece onde esperamos, donde promanam desilusões. Desamparado, com vergonha dos outros e de si mesmo, vocifera com Deus ou Satanás como se fosse Job: “Tu não me queres curar.

Ninguém me quer ajudar, nem Deus, nem Satanás, anjo nenhum, homem nenhum” (Döblin, 2010: 190).

Na epopeia, o herói conhece essa voz que, “sem equívoco”, lhe “mostra o fim a seguir”. Os heróis de *Os Lusíadas* avançavam sem dúvidas nem medos, porquanto “nunca caminham sós, são sempre guiados” (Lukács, s/d: 98), banhando-se “numa atmosfera de segurança: a do deus que traça antecipadamente os caminhos do herói e o precede pelo caminho” (*ibidem*). Vénus e a Divina Providência velam pelos portugueses, traçam-lhes o itinerário. Bloom não acredita em deuses, mas também não tem vontade, crença interior. Sem rumo, uma mulher, nas derradeiras estâncias do poema, aparece, resgatando-o do suicídio. Mas nada salvará Bloom, “o nosso herói”, do “definitivo tédio” (Tavares, 2010a: 456; X.156).

4.8. *Os Lusíadas* como modelo irónico?

A epopeia camoniana raras vezes abandona o tom sério, a *gravitas* – seja na avaliação dos eventos narrados, seja nos conselhos dirigidos a D. Sebastião, ou nas invetivas lançadas a alguns áulicos. A epopeia camoniana é permeável ao pessimismo, em razão da desconfiança no progresso e no ser humano características do Maneirismo. Camões tinha dúvidas sobre a empresa portuguesa, espelhadas no canto IV, onde ressoa a voz do “velho de aspecto venerando”, mas também no canto IX e no final do canto X. Estes casos são fendas na solidez monolítica de *Os Lusíadas*. São fissuras importantes, que adicionam vozes à obra.⁵⁵ Assinalam a necessidade de prosseguir com novos feitos que reforcem o império da Cristandade, pugnando contra as ameaças externas dos Sarracenos e as internas provocadas pela Reforma Protestante e pela criação da Igreja Anglicana. É um pouco nesta linha, resumidamente, que se tem acentuado a vertente anti-epopeica d’ *Os Lusíadas*. Camões escreveu uma epopeia com traços anti-epopeicos.

⁵⁵ Vítor Aguiar e Silva (2005: 353-355) assinala que a poética do classicismo e a do neoclassicismo europeus, acolhendo os contributos de Aristóteles e Horácio, defendiam o género como “essência inalterável”, e por conseguinte “invariante”. Os géneros híbridos, os que não respeitassem uma determinada “unidade de tom”, eram pura e simplesmente proscritos. A poética do maneirismo e a do barroco entendiam o género como entidade histórica, e, por conseguinte, permeável às expectativas culturais, sociais e literárias de cada período histórico. Toleravam, e até defendiam, géneros híbridos e mais liberdade criativa. Atendendo à data da edição d’ *Os Lusíadas*, 1572, compreende-se que no seio da sua obra Camões haja introduzido vozes dissonantes como a do “velho de aspecto venerando”, cujos argumentos mereceram a anuência do narrador.

O dialogismo e a melancolia fazem parte de *Os Lusíadas*. Isso não os converterão numa espécie de epopeia romanceada, contaminada pela dúvida própria do romance, em contraste com a monológica⁵⁶ da epopeia?

Vítor Aguiar e Silva, no ensaio “Intertextualidade e hermenêutica no episódio do Velho do Restelo”, dá-nos pistas para lermos a melancolia como um efeito corrosivo dos alicerces monológicos da epopeia:

O poeta que meditara obsidiantemente sobre o desconcerto do mundo, sobre a inconstância da fortuna e sobre a fragilidade do homem, o poeta que escrevera esse canto de desengano mortal que é *Sóbolos rios que vão*, o poeta que chorara sobre os vícios e os labirintos da Babilónia/Goa, metáfora de toda a aventura ultramarina, o poeta da melancolia irresgatável de canções, sonetos, elegias e éclogas, não podia manter inconsútil o monologismo épico. (Aguiar e Silva, 2008: 128)

Um poeta tão permeável à melancolia não poderia criar uma epopeia totalmente afirmativa, isenta de dúvidas e fragilidades. Mesmo a sua obra mais intensa e positiva teria que estar minada pelo desencanto. Desencanto que só a crença no mito de D. Sebastião poderia conter: “Restou-lhe – a ele e a Portugal –, como agónica esperança e derradeira ilusão, o mito de D. Sebastião...” (*ibidem*).

Camões desrespeitou em parte as regras da epopeia:

É por esta razão que *Os Lusíadas* continuam a interpelar-nos; revelam uma sensibilidade próxima da atual. São um misto de entusiasmo heroico e de melancolia desalentada. Um texto épico e antiépico. Uma afirmação de fé, com um avesso de dúvida, de descrença, de interrogações. (Matos, 2011: 497)

A epopeia de Gonçalo M. Tavares mostra como a epopeia camoniana nos continua a interpelar, criando uma personagem inicialmente entusiasmada e que cairá na melancolia desalentada. Mas se Camões demonstra o antiépico por detrás do épico, a iminência do desastre humano, económico-político e geoestratégico, Gonçalo M. Tavares fala, numa perspetiva estritamente individual, existencial e antropológica, sobre o épico (no sentido de fazer e desejo) que pode existir por detrás do antiépico. A

⁵⁶ Para Lukács, o romance é o género que melhor exprime um confronto do ser humano com o mundo. Na epopeia, o mundo era concebido enquanto totalidade orgânica, sem fissuras. Expressa uma tautologia: as coisas são o que são, um sentido do irreparável. A alteridade era obliterada. A alteridade do mundo engendra o herói individual que decide. Só existe heroísmo propriamente dito no romance, para Lukács. O romance moderno desenvolve-se quando se impõe uma conceção do tempo linear, histórica, vectorizada para o futuro, cujo protagonista é o ser humano.

epopeia tavariana é desalentada na aparência mas alegre no fundo, a imagem no espelho do poema camoniano.

Fará sentido pensar *Os Lusíadas* como modelo irónico de *Uma viagem à Índia*? Luís de Oliveira e Silva dá-nos argumentos nesse sentido.

Os Lusíadas, editados em 1572 (quando este contacto político, económico e cultural iniciou a sua expansão a uma escala planetária) foram uma primeira despedida da epopeia. Luís de Oliveira e Silva, em *Ideologia, retórica e ironia n'Os Lusíadas*, defende que a epopeia camoniana é um gigantesco exercício de ironia antifrástica, pois Camões sobrepuja os valores cristãos e monárquicos de expansão da fé e do império a um ponto tão alto que os torna pouco credíveis. O poema é dominado pela hipérbole, cuja função consiste em aumentar a realidade, distorcendo-a. Quando usada obsessivamente, como o fez Camões, a hipérbole aproxima-se da ironia:

Mais de uma vez, ao reler atentamente o poema, nos passou pela cabeça a ideia peregrina de que esta obra enaltecida não fosse mais que um gigantesco exercício de ironia antifrástica, de inversão semântica veiculada por um tropo que emprega um dado vocabulário com a firme convicção de que o público, privilegiando o dialogismo interno dos termos (*sermo e contrario intelligendus*) reconhecerá a incredibilidade de dito vocabulário. (Oliveira e Silva, 1999: 299)

Camões canta com tanta euforia e parcialidade os feitos portugueses, radicaliza a tal ponto o seu discurso que lança a suspeita de que não é exatamente isso o que pretende dizer. Camões teria que estar a exagerar ao cantar os feitos daquela forma, pois estava a par das consequências político-financeiras desastrosas provocadas pela viagem à Índia. A seriedade inflamada e o estilo hiperbólico de *Os Lusíadas* teriam que ser obrigatoriamente interpretados pelo auditório como inverosímeis. No entanto, a hipérbole e a seriedade têm sido levadas a sério. Cantam-se os feitos euforicamente como forma de não se confrontar um presente em decadência, na tentativa de restituir um passado recente em que a grandeza e a imortalidade pareciam possíveis. Camões, segundo a suspeita de Oliveira e Silva, acreditava que o auditório perceberia o ridículo de tal sobrepujamento.

4.9. Confronto com a identidade portuguesa

Parodiar *Os Lusíadas* e *Ulysses* tem por finalidade investigar o ser humano e o século XXI, lateralizando inquirições em torno da identidade portuguesa.

Só existem duas ocorrências da palavra ‘Portugal’. A primeira:

Viera de um país onde metade do dia
mais de metade dos homens fica deitado na cama
a cultivar mentalmente a inveja dos que agem
e se levantam; viera pois de um país
indispensável (e quase lindo): Portugal. (Tavares, 2010a: 247; VI.1)

Em Paris, Bloom trava amizade com Jean M, de quem se despede nesta estância, antes do périplo pela Europa Central; na estância equivalente de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama e a armada portuguesa participam numa festa de despedida organizada pelo rei de Melinde. Na estância camoniana, em claro contraste com os versos tavianos, os portugueses são descritos como “fortes navegantes” e “gentes tão possantes” e Portugal enquanto “terras abundantes” (Camões, 2005: 193; VI.1). A ironia nos versos tavianos não poderia ser mais crua e séria, pois à força, à potência e à abundância, o narrador opõe a mesquinhez, a inveja e a inércia. A mesquinhez dos que pretendem subtrair força àquele que a possui. A ironia expõe o culto da inveja que José Gil, na linha das reflexões da Geração de 70, considera um traço identitário dos portugueses, que não agem e preferem invejar e o vizinho que o faz. De certo ângulo, a epopeia tavianiana veicula a seguinte leitura: os portugueses que agiram no século XV imortalizaram também todos os portugueses. Desde então até ao século atual, toda a preguiça foi caucionada; Portugal nada mais tem que fazer, já conquistou a imortalidade. Depois da viagem mítica dos portugueses à Índia, não se justifica viver em finitude. Portugal fez uma viagem à Índia, não mais é preciso agir. Um país “indispensável” assinala por antífrase a insignificância de Portugal na cena político-cultural europeia e mundial. No canto III, Bloom contou a sua biografia a Jean M em Paris (como Vasco da Gama narrou a história de Portugal ao rei de Melinde nas estâncias equivalentes da epopeia camoniana):

Chego, pois, ou a minha voz em meu nome,
chego, dizia, finalmente, ao sítio de onde parti:
Portugal, Lisboa, Rua Actor Isidoro, n.º 31, 1.º direito.

É um bairro simpático,
com uma mercearia em cada esquina.
Mesmo estando no centro da cidade, barulhenta
e com fumos de carros,
se tens laranjas e maçãs na tua rua
então estás praticamente no campo.

Ausência de indústria e de fábricas significativas,
eis a higiene de um país como o nosso.
E quando não há chaminés importantes
até o fumo do cigarro conta para efeitos estatísticos.
Não é grande nem é enorme mas é simpático, este país.
Dois lados dão para a terra, dois lados para o mar.
E a coisa assim quase dá certo. (Tavares, 2010a: 125-126; III.20-21)

Bloom indica a sua morada exata em Lisboa, cidade com rumores de campo, com contornos mais pícaros do que ameaçadores. Infere-se que o ser humano não domesticar toda a natureza, nem na cidade isso acontece. Lisboa não parece cidade o suficiente, é pouco industrializada, pois até fumar conta, ironicamente, para a estatística da produtividade portuguesa. Bloom vive num “bairro simpático”, na sua quietude ensolarada, com árvores e frutos no meio do betão sujo e do fumo quente dos automóveis no asfalto. Como se a inércia já estivesse de alguma maneira impregnada no espaço onde Bloom habita. Mas talvez não deva ser nesta direção que a estância vai, pois a simpatia do espaço torna-o um lugar imperfeito que bate quase certo, mas donde, apesar de tudo, não valerá a pena sair definitivamente.

Portugal contrasta com outros países mais poderosos industrialmente, o que, na epopeia tavariana, não é problemático. Em *Os Lusíadas*, pelo contrário, Portugal ocupa o lugar classicamente mais importante do corpo europeu: “Eis aqui, quase cume da cabeça / De Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa / E onde Febo repousa no Oceano” (Camões, 2005: 81; III.20). Onde Camões vê Portugal como cume da cabeça da Europa, como o seu ponto mais alto e digno, Bloom enuncia a sua morada. O mais importante na narração é acompanhar esta personagem autocentrada, emaranhada nas suas dores narcísicas e existenciais, personagem que fala em nome individual. Gonçalo M. Tavares não elabora uma leitura ideológica da epopeia camoniana. Portugal é apresentado como um bom país para viver, não é um lugar extraordinário, mas não existe nenhum país extraordinário.

Este posicionamento contrasta com um dos versos mais célebres de *Os Lusíadas*, parodiado por muitos ao longo dos séculos: “Esta é a ditosa pátria minha amada” (*idem*: 82; III.21). Depois de o Gama ter feito uma descrição geográfica, política, mítica e cultural de outros países europeus, chega o momento de apresentar Portugal. Para que a descrição fosse mais vívida, colocando o país *ad oculos*, o Gama recorre ao deítico “esta”, como se apontando, linguisticamente, para o país, o tornasse presente. Há uma alusão a esse recurso no uso que Gonçalo M. Tavares dá a “eis”. No entanto, o uso deste deítico não reinveste os versos de furor imagístico, não torna a descrição mais vívida, é um comentário irónico a um mecanismo retórico que não se usa com o mesmo valor enfático. Segundo a perspectiva de Bloom, um país hoje não é perspectivado segundo um fundo mítico ou cultural, mas de acordo com o seu tecido produtivo (a vulgata económica assim impõe): “Esta foi Lusitânia, derivada / De Luso ou Lisa, que de Baco antigo / Filhos foram, parece, ou companheiros / E nela então os ícolas primeiros” (*ibidem*). Só um nacionalismo romântico poderia recuperar esta exaltação que Camões cantou; mas Bloom é um herói individual, não se comove com a pátria: “Não é grande nem é enorme mas é simpático, este país” (Tavares, 2010a: 126; III.21). É estranho que Bloom não conclua, a partir do seu raciocínio, que a ausência de grandeza do país não o torna um lugar menos bom para viver.

O Gama deseja voltar a Portugal: “Esta é a ditosa pátria minha amada / À qual se o Céu me dá que eu sem perigo / Torne, com esta empresa já acabada, / Acabe-se esta luz ali comigo” (Camões, 2005: 82; III.21), tal como Bloom: “Gostava de um dia regressar a Lisboa, claro, / mas já com a alegria reencontrada / e com uma mulher” (Tavares, 2010a: 126; III.22). Aquele “claro” parece ser uma resposta de Bloom ao Gama. A narração avança ao ritmo da epopeia camoniana. Mas Bloom deseja voltar a casa com a condição de ter encontrado a felicidade e uma mulher. Bloom viaja com grandes expectativas em relação a um país extraordinário, a Índia.

Gonçalo M. Tavares tenta compreender o que distancia e aproxima o presente histórico do século XVI, não concedendo demasiada importância a questões identitárias portuguesas, como se percebe na seguinte estância, imbuída de ironia metatextual:

Vou falar de quem amei
(amar um país seria acto ligeiramente perverso.
Como dirigir braços
a algo que não tem comprimento, largura ou altura como
qualquer outra coisa mortal que se preze?)

Vou falar de quem amei, pois, e não de mapas. (Tavares, 2010a: 127; III.23)

Torna-se mais claro que Gonçalo M. Tavares optou por não assumir uma abordagem ideológica d'*Os Lusíadas*. Segundo a estância, o amor patriótico é muito abstrato, uma pátria não se consegue abraçar. Amar é uma ligação concreta a pessoas ou coisas, enquanto uma pátria não tem o volume de uma “coisa mortal”. O amor à pátria é “ligeiramente perverso”, pois não é bem amor, dirigindo-se a algo abstrato. Bloom amou Mary – o assunto da obra é Bloom, a sua subjetividade, não a pátria.

Bloom não possui um nome português, funciona como que um *doppelgänger* do protagonista homónimo de *Ulysses* de James Joyce. Apenas se refere Lisboa, donde parte e aonde volta Bloom; não é feita qualquer remissão objetiva a outros espaços geográficos nem ao passado histórico de Portugal.

Os Lusíadas foram escolhidos por Gonçalo M. Tavares ainda devido à figura renascentista do guerreiro que faz, em oposição à personagem desorientada e melancólica da contemporaneidade, que desperdiça tempo e potência. Uma potência desperdiçada em parte pela incompetência física e mental experimentada por quem perdeu as pessoas que amava. Gonçalo M. Tavares reconduz *Os Lusíadas* para o mundo dos seus temas privilegiados, marcando uma distância clara entre o herói do século XVI e o do século XXI. Mas não devemos ler nessa distância desencanto ou nostalgia. *Uma viagem à Índia* não é uma obra pessimista ou niilista, embora o seu herói o seja. Mas também há semelhanças entre o herói do século XVI e este herói do século XXI. Ambos têm um corpo, com instintos agressivos, desejo, excitação, força, medo. *Uma viagem à Índia* mostra que muito mudou entre o século XVI e o século XXI; mas também mostra que pouco ou nada mudou. Uma viagem à Índia era extraordinária no século XVI, hoje é comum. Gonçalo M. Tavares preferiu ver a banalidade na viagem do que o que nela pode ser extraordinário. Como os navegantes, também Bloom se excita na Ilha dos Amores: o comportamento humano não mudou assim tanto.

Este confronto com Luís de Camões, no modo como é feito, tem implicações canónicas óbvias. Para as apontarmos, comecemos por ler Miguel Tamen (2002: 11):

Nesse sentido especial, a coisa mais parecida com um cânone da literatura portuguesa (que foi uma coisa que, pelo menos como problema, nunca existiu), é uma série de livros que são supostos manter com a fonte da nossa identidade uma relação essencial.

Os Lusíadas são o fundo de latência e a garantia do cânone futuro, segundo Miguel Tamen. O cânone português é Camões; o que não significa que a literatura portuguesa seja Portugal, ou a megalomania da identidade portuguesa, como exegeses da epopeia camonianiana a constituíram. Mas Gonçalo M. Tavares coloca de parte séculos de leituras d'*Os Lusíadas* e escreve uma obra que não tematiza questões identitárias portuguesas. Aquilo que era central em *Os Lusíadas* (um livro no qual os portugueses tantas vezes se viram ao espelho, com desencanto ou euforia) passa a ser lateral em *Uma viagem à Índia*. Gonçalo M. Tavares mantém uma relação com a fonte da nossa identidade nacional que não passa pela identidade nacional, ao contrário da maioria das paródias a *Os Lusíadas*. Faz esse exercício paródico de modo reflexivo, impassível e irónico. O facto de o confronto com a fonte da identidade nacional implicar, habitualmente, confrontos com a identidade nacional, gera uma expectativa de leitura de *Uma viagem à Índia* que a leitura propriamente dita sabotará. Poucos versos de *Uma viagem à Índia* permitem sustentar uma leitura ideológica ou em torno de aspetos identitários portugueses.

Só quando está diante do sábio na Índia, no canto oitavo, é que o nosso herói se identifica como português: “Venho da Europa, sou europeu e português. / Quando levanto os olhos para o céu / levo comigo o que recordo da História” (Tavares, 2010a: 353; VIII.71). Como bom “europeu e português”, Bloom identifica-se com a História – como se o continente donde vem apenas uma determinada extensão de tempo marcada por alguns acontecimentos fundamentais. Pouco mais do que estas referências a Portugal existem. Ao longo do tempo, *Os Lusíadas* têm sido uma obra onde têm cabido os fantasmas de escritores e artistas, que a partir dela previram o destino da pátria e encetaram derivas essencialistas sobre o que é ser português. De alguma maneira, expressavam uma educação literária que concebia o seguinte: “Ao contrário da história da arte, a história literária esteve sempre essencialmente ligada à ideia de objectos nacionais, neste caso de literaturas nacionais” (Tamen, 2002: 26). As instituições literárias funcionam segundo este modo doméstico, tentando colar um autor a um território. Segundo Tamen, talvez a literatura portuguesa se configure como um caso mais grave do que outros, talvez a tendência para a delimitação clara de limites domésticos seja mais gritante, pois todo o cânone português se tem estruturado em torno do texto-fonte da identidade portuguesa. O gesto de Gonçalo M. Tavares é, por isso, provocador e contribui para libertar *Os Lusíadas* das garras da literatura nacional e do território ideológico em que as suas exegeses o amarravam com frequência,

inaugurando originalmente novos modos de as gerações futuras o lerem. *Uma viagem à Índia* lega-nos outros (Os) *Lusíadas*.

4.10. Expressão sincrética e descontínua da vida contemporânea

A cada século a sua missa. De que é que este está à espera para instituir uma grandiosa cerimónia do fastio?

Henri Michaux

Hélio Alves (s/d) faz a seguinte reflexão importante sobre a epopeia moderna:

Os poemas longos do anglo-americano T. S. Eliot (*The Waste Land*), do franco-caraíba Saint-John Perse (*Anabase; Amers*) e do brasileiro Jorge de Lima (*Invenção de Orfeu*), nos seus estilos completamente diversos, oferecem muito do melhor que a epopeia produziu no século XX, a expressão sincrética mas descontínua da vida contemporânea, centrada no poeta como herói demiurgo. Esta estética ainda fundamentalmente romântica não deixa, no entanto, de recorrer aos textos do passado, buscando neles, talvez, os modos de expressão capazes de definir e compreender uma cultura, afinal o propósito que parece ter estado sempre nas origens da epopeia.

A epopeia é “expressão sincrética mas descontínua da vida contemporânea”. Devemos desconsiderar “o poeta como herói demiurgo”, pois a ironia elimina essa possibilidade. No entanto, Gonçalo M. Tavares continua a usar a epopeia para “recorrer aos textos do passado” através dos quais tenta “compreender uma cultura”. Os processos são concomitantes – a leitura dos textos do passado ilumina a cultura, a compreensão da cultura retroage sobre a leitura dos textos do passado. *Uma viagem à Índia* coloca-nos no plano do mundo como fábula, das leituras recusa a Verdade e o sistema de que o demiurgo seria o *medium*. Segundo Hélio Alves, nas “origens da epopeia” sempre se procurou “definir e compreender uma cultura”. Bloom é metalepse do homem do século XXI.⁵⁷

O título não vincula um povo, uma gesta, como o título da epopeia camoniana. Na proposição da obra, o narrador vinca ironicamente a demarcação: “Não falaremos

⁵⁷ Há um trânsito de Bloom de *Ulysses* para *Uma viagem à Índia*. Uma das características da ficção pós-moderna, avança Brian McHale (1987: 58), são as “personagens emprestadas”: “Borrowed characters abound in postmodernism”. O *corpus* da literatura é um limbo onde se encontram as personagens, à disposição do escritor, tal como refere o narrador de *At swim-two-birds (Uma caneca de tinta irlandesa)* de Flann O’Brien (1975: 25) “Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be a largely work of reference.”

então de um povo / que é demasiado e muito. / Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom” (Tavares, 2010a: 44; I.44). Não se fala de um povo, que é “demasiado e muito”. Falar de um povo implicaria falar de muitos assuntos, com derivas por aspetos históricos, políticos, culturais, o que é muito, note-se a ironia, mesmo para uma epopeia. A epopeia tavariana tem expectativas baixas: *Uma viagem à Índia* não é um título composto por nenhum vocábulo extravagante ou mitológico; prescinde-se, logo de início, de *ornatus*. Não narrará um feito extraordinário, uma rutura na história da humanidade, das que definirão o absoluto de um passado. É apenas uma, mais uma, viagem à Índia, como a que tantos cidadãos realizam no século XXI. Dirige o seu interesse para a viagem neste século, destacando a sua platitude. A não-indicação do herói no título é já uma forma de dizê-lo ausente, ganhando importância *uma* viagem. Menos do que centrado no herói, como a epopeia camonianiana, o título centra-se numa ação desse herói, que o artigo indefinido diz ser vaga e banal.

Mas devemos fazer uma ressalva. Na citada entrevista à TV Cultura Digital, Gonçalo M. Tavares, quando questionado sobre se *Uma viagem à Índia* é uma obra sobre o homem comum, observa: “Sim, do homem comum, mas um comum até pouco digno. Ou seja, se calhar até menos ético do que o homem comum normal. Um herói que tem coisas muito pequenas, tanto éticas como a nível de comportamento” (Tavares, 2011c). Bloom representa o homem comum até certo ponto, pois o homem comum não é um assassino. Embora o quotidiano e as expectativas de Bloom seja comuns a muitos homens. Um ser que vive uma boa porção do seu tempo em pensamento. Que vive a cisão entre o que deseja fazer e o que efetivamente faz. Que desperdiça tempo como se fosse um imortal. Um ser teórico, com grandes expectativas e pouca ação: uma “existencia blanca, presencia nula, inconsistente”, observa-se em *Teoría del Bloom* (Tiqun, 2016: 11-12). Indiferente aos outros, e, no final da viagem, indiferente até a si mesmo e à sua própria vida. A vontade que o fez viajar à Índia estiolou. Esforçou-se por esquecer o seu passado animal, apesar de o passado animal ainda se lembrar dele. Um ser estranho a si mesmo, com uma estranheza que é comum a todos:

Además, esta situación no se haría evidente si no estuviésemos *absoluta e íntimamente* sumidos en ese extrañamiento. Ha sido preciso que el extrañamiento llegue a ser también la clave de nuestra relación con nosotros mismos, que desde cualquier punto de vista seamos *Bloom*. (*Idem*: 12)

Trata-se de uma viagem individual, Bloom é um. Este é *um* itinerário da melancolia contemporânea, o que desqualifica a obra enquanto tratado sistematizador sobre o tema. Bloom é um ser humano – que quer viajar até à Índia em busca de sabedoria e esquecimento. É português e ocidental, mas a sua viagem é individual, como para aí aponta o subtítulo da obra.

5. Amor

Bonsoir des choses d'ici bas

Valery Larbaud

Franz já estava lá fora na rua, à chuva. O qu' é que vamos fazer? Sou um homem livre. Tenho de ter uma mulher. Uma mulher, é o qu' eu tenho de ter.

Alfred Döblin

O tédio é o desejo de felicidade

deixado em estado puro

Leopardi

5.1. Uma história de amor

Não saio de dentro de mim nem pra pescar

Manoel de Barros

Uma das portas de entrada de *Uma viagem à Índia* – uma obra com múltiplas entradas e linhas de sentido em direções diferentes e divergentes, uma máquina de pensar – é o amor. Bloom apaixonou-se por Mary, paixão narrada ao amigo Jean M em Paris, depois do périplo por Londres entre as estâncias 6 e 141 do canto III. A história pessoal de Bloom substitui a narração mítica da História de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde (que começa em III.3 e se prolonga pelo canto IV). Em *Biblioteca*, assinala-se na entrada correspondente a “Virgílio”: “A pátria é o sítio onde sofro. E onde por vezes danço. E é isto” (Tavares, 2004b: 175). O corpo é a nossa pátria. A pátria tem a extensão do desejo ou da dor, nele se inscrevem feitos e derrotas passados. A intimidade é dificilmente percorrível, é vasta. Estamos sempre aí, estejamos nós fisicamente na Índia, ou em Lisboa. Escreveu Gonçalo M. Tavares, em *Investigações. Novalis*: “geografia Móvel: O Corpo. / PÁTRIA Portátil” (2002a: 21). O país de que nunca saímos, que levamos para todo o lado.

Quando viagens se fazem hoje em representação de um país, elas nunca são sem aviso, são anunciadas publicamente e têm cobertura mediática. Cinco séculos depois da viagem dos portugueses à Índia, ninguém pergunta a um estrangeiro como é o país onde vive, nem qual é a sua História. Isso qualquer um hoje pode saber, se não for muito desatento nem se tomar pelo enfado. Pergunta-lhe que razões pessoais ou profissionais o levaram até ali. Parte-se, pois, do princípio que uma viagem no século XXI, por mais longínqua que seja, é individual, com motivações pessoais (éticas, morais, filosóficas, existenciais, profissionais), que os viajantes poderão ou não revelar. É a partir desta solidão do sujeito contemporâneo que Bloom narra a sua “grão genealogia” (Camões, 2005: 76; III.3). Foge do passado, do amor e da morte, como Eneias fugia de Troia em obediência ao destino. “O mundo encolheu-se, encolheu-se terrivelmente, já não viajamos, deslocamo-nos”, escreveu o navegador solitário francês Jacques-Yves Le Toumelin (*apud* Virilio, 2000: 92). Não há país longínquo para onde fugir.

A história amorosa de Bloom tem muitas afinidades com o episódio de Inês de Castro, narrado pelo Gama no canto III (118-135) e por Bloom entre III.116 e III.141.

Bloom amou uma mulher, essa mulher foi assassinada pelo pai. Este episódio, apesar de se ter tornado mítico, a partir do Renascimento, o ponto de configurar um

“modo nacional de sentir” (Pereira, 2011: 444), através da mescla de lirismo, elegia e tragédia que o constitui, é lateral à diegese d’*Os Lusíadas*,⁵⁸ ao contrário do que sucede em *Uma viagem à Índia*.⁵⁹

Antes de falar disso, Bloom fala dos seus antepassados: o avô, John John Bloom e o pai, John Bloom. É uma narrativa que destaca apenas o lado masculino da família, representando-o com a bravura e a virilidade do “peito ilustre lusitano”, dos heróis da Batalha do Salado, personagens que veiculam um ideário próximo ao de algumas personagens d’*O Reino*. Bloom é uma personagem diferente do pai e do avô, no sentido em que é menos guerreiro e instintivo, é mais amoroso e permeável à melancolia. A viagem de Bloom é, num certo sentido, uma fuga fracassada ao passado violento da sua família. No entanto, Bloom aproxima-se, inexoravelmente, da crueldade do pai e do avô, como se a viagem tivesse revelado o seu *daimon*. Os pais de Bloom, como os pais de Portugal, tinham uma vontade de fazer e avançar que, entretanto, se perdeu. Ao contrário do Gama, que, de certo ponto de vista, é o protagonista d’*Os Lusíadas*, Bloom tem um passado, uma família (que não é divina, ao contrário da dos heróis das epopeias clássicas), amores, atravessou provações, é uma banalidade com relevo anedótico, ainda que nem sempre faça rir: “O Gama é uma personagem grave, sem relevo anedótico. Nada se conta da sua vida familiar e dos seus amores, dos seus fracassos e dos seus ditos” (Saraiva, 1980: 123).

A releitura do episódio de Inês de Castro, sendo um excuro, permite compreender as motivações pessoais e existenciais que levaram Bloom à Índia.⁶⁰

Entre as várias histórias de amor da família bloomiana (*Uma viagem à Índia* é como um romance familiar, como a História de Portugal também o é, de certo modo),

⁵⁸ O que não diminui a sua importância histórica, simbólica, mítica e literária. Usar recursos como este é tradicional na narrativa de viagens e permitiu ao Gama retratar com mais rigor a psique do povo a que pertencia. Para além disso, como destaca José Carlos Seabra Pereira (2011: 446), em correspondência com a regra horaciana do *utile et dulce*, episódios como o de Inês de Castro foram “pilares de excelente arquitetura para a *dispositio* do seu poema épico – que por seu turno resultou mais polimórfico e mais denso de humanidade”. Para compreender melhor o povo português, mas também a humanidade, para os observar de uma multiplicidade de ângulos, Camões elaborou vários excursos, reforçando desta maneira o eixo diegético central. O amor faz parte da vida humana, assim como a crueldade, a vingança, a mesquinhez e o orgulho, tudo ingredientes deste episódio. É um episódio por onde irrompe a alteridade, onde se acrescentam vozes, no caso a de Inês de Castro. Também retoricamente estes episódios assumem relevância, pois subvertem a *ordo naturalis* da narração, para que se combata o tédio, sem comprometer a credibilidade (Lausberg, 2004: 96).

⁵⁹ N’*Os Lusíadas* o amor adquire centralidade diegética no episódio da Ilha dos Amores, enquanto elemento ordenador do caos.

⁶⁰ Num ensaio intitulado “A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas”, Vítor Aguiar e Silva observa que os episódios que constituem a epopeia camoniana foram parodiados, autonomamente e por várias vezes, ao longo da história da literatura portuguesa. Isto costuma suceder com textos canónicos, que são como armazéns, relativamente inesgotáveis, de citações e glosas. Aguiar e Silva (2008: 97) considera que isso teve como efeito a remissão “para a esfera do não-lido, ou mesmo do ilegível, grande parte da portentosa máquina de oitavas que o poema é”. Sem esses episódios, a epopeia seria curtíssima, pois o seu argumento não é muito desenvolvido: “(...) na epopeia, os episódios são unidades relativamente autónomas da narrativa que possibilitam alongar, estender ou desenvolver (...) o argumento, podendo a sua relação com este ser orgânica ou apropriada, na acepção aristotélica da palavra, ou ser factícia, acessória ou ocasional” (Aguiar e Silva, 2004: 93). Uma história longa como uma epopeia implica sempre esticar a distância – com o que isso tenha de artifício – entre a primeira palavra e a última (como nos contos de Xerazade). Todavia, assinala Aguiar e Silva, celebrar alguns episódios conduz ao esquecimento uma grande parte do texto, é esse um dos efeitos negativos das leituras antológicas. Gonçalo M. Tavares parodia vários desses episódios, mas só um deles, o de Inês de Castro, é central na diegese da sua obra. Mas a leitura que Gonçalo M. Tavares elabora da epopeia camoniana é mais do que antológica, pois apresenta uma leitura original do argumento central da epopeia camoniana, por via nietzschiana.

conta-se a do protagonista: “Famosa entre nós ficou uma mulher / de pais nada considerados pela parte pedante dos Bloom / que foi muito e muito amada por mim. / Chamava-se Mary, foi assassinada” (Tavares, 2010a: 156; III.116). Essa mulher pobre ficou famosa porque foi desprezada pela família, o que assinala a importância social da família de Bloom. Em III.122, Bloom dirá: “O pai zangado com a escolha amorosa do filho / – pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom – / decidiu contratar três criminosos, / especializados em matar mulheres / de nome Mary” (*idem*: 158). São claras as alusões ao episódio de Inês de Castro: a Afonso IV, ao facto de Inês de Castro ter sido aia (de D. Constança) e aos três nobres e conselheiros que terão sido os executores morais de Inês de Castro (Pêro Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco). A família Bloom era endinheirada e com orgulho de classe. Somente em IV.73-74 Bloom termina de narrar a sua história:

Porque Bloom queria esquecer uma primeira tragédia
que o mundo colocara sobre ele:

o próprio pai tinha mandado assassinar a mulher
que ele amava;

e queria ainda esquecer uma segunda tragédia
que ele próprio, Bloom, colocara no mundo
e que só agora revelava: Bloom matara o próprio pai.

Por isso a urgência em sair do sítio
onde o mundo tinha existido demasiado.

Por isso: viajar. E um pouco por isso: a Índia.

O pai matara a mulher que Bloom amava e

Bloom matara o próprio pai.

Precisava, pois, de esquecer duas vezes.

E a qualidade do esquecimento necessária é enorme
quando alguém quer esquecer a morte de duas pessoas que ama
e ainda o próprio crime. (*Idem*: 192)

Bloom quer esquecer duas tragédias,⁶¹ fazer o luto de duas pessoas amadas.

⁶¹ Bloom desloca-se no espaço, mas continua sempre no lugar que o seu corpo é. O corpo é condicionado pelo mundo em qualquer lugar, e ainda pelas respetivas memórias. No limite, só saindo do mundo é que a ação do mundo sobre o corpo desaparece. Ou se o corpo responder a essa força com a sua força. Para onde quer que o corpo vá, leva as suas dores atrás. É estranha a tolerância que temos em relação ao amor, frisa o mancebo, uma das personagens de *O banquete*, de Søren Kierkegaard (2002: 69): “Se, de tempos a tempos, os homens caíssem por terra e morressem subitamente, ou entrassem em convulsões violentas mas inexplicáveis, quem é que não sofreria a angústia? No entanto, é assim que o amor intervém na vida, com a diferença de que ninguém receia por isso, visto que os amantes encaram tal acontecimento como se esperassem a suprema felicidade. Ninguém receia por isso, toda a gente ri afinal, porque o trágico e o cómico estão em perpétua correspondência.” Segundo esta visão, de uma personagem que nunca amou, o amor

Decide viajar para sair do sítio “onde o mundo tinha existido demasiado.” Bloom foge do amor perdido e da alteridade em si descoberta. Foi como um Pedro I que houvesse assassinado D. Afonso IV e não os algozes. Matou o pai num ato animalesco, instintivo, pois não acreditou no seu arrependimento:

Homens há que usam o arrependimento
como se usa uma técnica de carpinteiro
sobre as madeiras. Mas os sentimentos
são inúteis no mundo que existe, onde apenas
se registam os actos. O arrependimento,
enquanto torção leve do coração, é um acto íntimo, interior;
é nada, portanto.

O meu pai, John Bloom, arrependeu-se?
Que sei eu do que não se vê?
O certo é que três homens
mataram uma mulher que eu julgava ser
inseparável dos dias.
Tudo o resto é íntimo e nada. (*Idem*: 160; III.128-129)

Há quem use o arrependimento como uma “técnica”, quem o finja para suscitar piedade.⁶² Efetivamente, há certos sentimentos dos outros que não se veem.⁶³ O outro não está no meu lugar (aliás, o outro é o que não está no meu lugar, é o que é um lugar diferente), por isso não tem a certeza daquilo que eu sinto. O outro está num espaço que nenhuma viagem longa recobrirá. A ética é uma esfera invisível, como assinala Fernando Savater (1995: 24): “Vista de fora, em nenhuma acção humana existe nada que possa ser chamado inequivocamente ético.” Em rigor, escreve Savater, de fora, não

é trágico, uma queda angustiante que conduz invariavelmente à deceção. Mas ninguém repele o amor, porque trágico e cómico andam sempre de mãos dadas – cair é cómico, assistir às nossas falhas, expectativas, ilusões e zangas com o mundo.

⁶² Em *Biblioteca*, na entrada de “Laurence Sterne”, escreveu Gonçalo M. Tavares (2004b: 98): “A brutalidade é uma habilidade como as muitas que tem um canalizador, por exemplo. (...) A maldade dá tanto trabalho como o trabalho, daí que muitos bonzinhos o sejam não pelos bons sentimentos, que como se sabe rareiam, mas por preguiça.” John Bloom, na perspetiva do filho, usa na perfeição a técnica da dissimulação, como outros usarão a maldade. Este fragmento ensaia ainda uma teoria da bondade: bom é o preguiçoso, não o que desenvolveu as técnicas da bondade, mas o que não desenvolveu as técnicas da maldade, pois também as deve haver.

⁶³ Num fragmento intitulado “Actos interiores” de *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares, seguindo Wittgenstein, inclui “acreditar” na categoria de verbos psicológicos, como ver, pensar, desejar. Poderíamos juntar “arrepender-se” a esta lista: “Repare-se ainda: eu não tenho o mesmo grau de certeza de que uma pessoa está a ver ou a acreditar em algo e de que uma pessoa levantou o braço. Neste segundo caso, eu tenho mais certeza: eu vi o braço. Eu vejo o braço do outro levantar-se, *mas não vejo a crença do outro levantar-se* nem vejo o outro a ver” (Tavares, 2013: 350; itálicos do autor). É como se o outro, apesar de à nossa frente, estivesse noutra espaço, pois não conseguimos ver tudo o que ele está a fazer, porque não vemos muitos dos seus atos interiores. Não vemos os atos interiores de uma pessoa que está próxima da mesma forma que não vemos os movimentos exteriores de alguém que esteja longe. Há duas barreiras à visibilidade: “uma *barreira de espaço* (volumes ou distância) – eu não vejo porque não está à minha frente – e uma *barreira corporal*: eu não vejo o que lhe acontece dentro do corpo *porque tenho o corpo dele à minha frente*” (*idem*: 351; itálicos do autor).

podemos considerar nenhum ato como ético, apenas o podemos avaliar à luz de leis, costumes, códigos morais. A dimensão ética dos atos é invisível. O assassinio do pai nada redime, pelo contrário, agrava o sofrimento – agora são duas as perdas, duas as tragédias – e Bloom tem ainda algo de que se arrepender. Só acreditando, só um salto de fé permitiria a Bloom acreditar na palavra do pai. Porém, após perder quem amava de forma brutal, Bloom não acredita, matando impulsivamente quem lhe assassinou a mulher e os seus dias. Sente que perdeu os seus dias, é como se o tempo desaparecesse com Mary. O resto é íntimo do pai, inacessível. O íntimo dos outros não é nada, quando comparado com a dor pessoal. Doravante, os dias de Bloom passam a existir por fora, isolados do seu corpo. Mary ligava Bloom ao tempo; a partir da sua morte, o tempo existe do lado de fora, como um objeto inacessível. Recuperemos uma frase de Gonçalo M. Tavares em *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*: “A angústia existe quando o tempo é exterior” (2009: 44). A perda amorosa afasta Bloom dos dias.

No mundo, acrescenta Bloom, “apenas se registam os actos”. É insignificante que o pai se tenha arrependido, o que constitui uma expressão de desilusão. Apenas os atos são visíveis e registados, não os pensamentos ou sentimentos. Mas as repercussões deste verso só ao longo da obra se tornarão claras de modo cabal. São palavras que se voltarão contra Bloom, que cometerá um ato hediondo. O arrependimento não é um ato que outros possam observar, é “torção leve do coração, é um acto íntimo, interior”. Que valor tem, no mundo, afirma Bloom, o que alguém pensa ou sente? É curiosa esta observação, mais a mais em alguém que vive a maior parte do tempo diegético pensando e sentindo de modo dilacerante. Um ato de Bloom, matou o pai – o irreparável é a morte.

5.2. Ódio e cuidados com o corpo

A estas coisas permitiremos o terem sido.

Homero

Bloom terá que aceitar um ato que lhe escapou – Bloom matou o pai, com ódio, desrespeitando a lei civil:

A lei é assim imposta por um colectivo a cada um dos indivíduos. No entanto, nenhuma lei é capaz de extinguir a individualidade. Fisiologicamente, um continua a ser um, e duas coisas distintas não podem ocupar o mesmo espaço ou comer o mesmo pedaço de comida.

Nenhuma lei determina *o fim do apetite* ou a extinção do medo. (Tavares, 2013: 82; itálicos do autor)

A lei é imposição coletiva “a cada um dos indivíduos”, nacionalizando comportamentos individuais. Respeitar a lei é respeitar uma moral coletiva, é uma rasura parcial da individualidade. Nenhuma lei pode incidir sobre o que um corpo sente, sobre a fisiologia. O medo, o ódio, o rancor, a fome, o desejo, a excitação, a inveja, não são controláveis pela lei. Não se pode dizer a um corpo que não sinta fome, ou medo ou ódio: “Não há, de facto, leis humanas que possam interferir nas sensações fisiológicas, nos instintos básicos da matéria humana” (*ibidem*). Bloom matou em resposta a um instinto básico, o ódio, agindo em conformidade com a moral dos “instintos básicos da matéria humana” e não com a moral civil. Como o próprio Bloom afirma numa espécie de prólogo à sua história amorosa:

A legislação de um país é um tratado de paz
entre os seus habitantes,
mas o ódio entre os homens é bem mais estável
do que as leis que os homens estabelecem.
Porque o ódio é uma lei da natureza. (Tavares, 2010a: 154; III.110)

Através desta linha argumentativa, acedemos ao fundo nietzschiano de *Uma viagem à Índia*, que ela tem em comum com os romances de *O Reino*. “O ódio é uma lei da natureza” estável, que, como a lei da gravidade, permanece, é; ao contrário, “a legislação de um país é um tratado de paz” provisório, é fruto de consensos histórico-políticos. As leis mudam, os instintos permanecem, como forças que atravessam incólumes as mudanças históricas. O ódio existe em qualquer lugar ou tempo em que existam homens e não depende de variáveis como o estatuto social. É uma constante a que nenhuma lei civil se pode sobrepor. Aliás, o assassinato cometido a mando do pai também é um crime, mas que parece obedecer a uma lei (perversa) coletiva da família Bloom. Como se algumas famílias também criassem as suas leis (não escritas).

A burguesia desenvolveu, como explicou Michel Foucault em *História da sexualidade – I. A vontade de saber*, uma “tecnologia de poder e de saber” (Foucault, 1994a: 126) que tornou mais forte o seu, distinguindo-a de outras classes sociais. Esta classe social, a que pertence Bloom, passou, no século XIX, a vigiar os seus comportamentos, sociais e sexuais, a regular-se, a cuidar do seu corpo, isolando-o e

protegendo-o de ameaças (as doenças, a natureza, outros seres humanos). À nobreza importava o sangue, a ascendência de Inês de Castro; a John Bloom importa a descendência, a saúde do organismo da família. Ambos zelam pela endogamia; no caso da família Bloom, nota-se um moderno interesse pelo corpo. Desde o século XIX, o que distingue um rico de um pobre é menos a quantidade e a qualidade dos objetos que os rodeiam, mas o corpo de cada um deles. É no corpo que devemos procurar as diferenças entre classes sociais.⁶⁴ John Bloom isolou o corpo de Bloom do exterior pobre e fraco, matando Mary, visando a “expansão indefinida da força, do vigor, da saúde, da vida” (*idem*: 127), o grande projeto da família Bloom:

A família Bloom, a minha, por exemplo,
sempre foi guerreira nas partes certas e mística apenas
quando para tal havia tempo. Agir é coisa longa
que começa quando aprendemos a caminhar
e termina apenas quando morremos
ou quando já não temos inimigos. A metafísica, essa,
pode ser guardada para os fins-de-semana, como muitas
religiões já perceberam. (Tavares, 2010a: 145; III.79)

Uma família “guerreira”, forte, que atua incansavelmente. Que guarda a metafísica para os fins-de-semana, como se assinala com ironia. Ao contrário de Bloom, que ingenuamente procura o Espírito durante meses. Que espera indefinidamente, indo à Índia em missão espiritual. Bloom é o avesso do guerreiro, é o melancólico em busca da mística e da pura bondade. A família de Bloom não espera que o mundo venha ter com ela. Por isso é que John Bloom “puxou de tais murros” que “deixou aturdidos como imbecis” (*idem*: 136; III.52) os familiares que o tentaram matar numa disputa pela herança do avô John John Bloom. A natureza guerreira define o avanço, o fazer (que no caso dos Bloom assume contornos violentos e perversos), é disso que Bloom foge, refugiando-se na inércia para não cometer de novo um ato brutal:

Apenas avança

⁶⁴ Foucault também assinala que este dispositivo se estendeu aos corpos dos proletários, nos alvares do século XX, por iniciativa da burguesia. Esta extensão tinha um objetivo político-económico claro: a optimização produtiva do corpo proletário (longevidade, saúde, vigor físico). Os Estados substituem o clássico direito de matar pelo direito de cuidar dos corpos dos cidadãos onde reside a soberania de uma democracia. Mas claro que os dispositivos desta tecnologia de poder continuam a ser acessíveis apenas aos ricos (o acesso a tecnologias reprodutivas ou genéticas, por exemplo). Hermínio Martins, no livro *Experimentum Humanum. Civilização tecnológica e condição humana*, lança uma hipótese: já não se pode falar em “vontade colectiva da espécie humana” (2011: 420), porque alguns seres humanos parecem pertencer já a outra espécie. Falaríamos de uma espécie “*gene-poor (gene natural)*” e outra “*gene-rich*” (*ibidem*) – uma espécie (superior) que acede a tecnologias que melhoram os seus genes, enquanto a outra (inferior) queda-se com os que lhe couberam em sorte na roleta genética.

quem já avançou antes, o que poderá parecer injusto.
Para o exército e para o homem de negócios
o mundo é assunto vulnerável às suas acções: tudo
pode ser conquistado. (*Idem*: 140-141; III.66)

John havia avançado, pois comprara

prédios novos e velhos,
terrenos para a agricultura e para a indústria,
máquinas complexas, carros diversos, ouro amarelíssimo,
jóias, empregados feios e assim-assim,
mulheres fáceis e semifáceis,
respeito geral dos seres vivos vizinhos, delicadeza
e subserviência de metade da cidade. Tudo foi
comprado, e a pronto. (*Idem*: 137-138; III.57)

O guerreiro é uma figura nobre, mas a família Bloom exagera, torna-se num comboio que avança sempre sem parar, sem desvios, nem hesitações, sem ouvir o outro, perversamente, comprando tudo o que a sua posição no mundo permite. Força exercida perversamente, que compra respeito, delicadeza e subserviência. Quem avançou até este ponto, segundo as condições do capitalismo, tem condições para avançar, acumular. As coisas não valem pelo seu valor de uso, mas pelo seu valor abstrato (um valor monetário traduzido em mais poder). A delicadeza e a sabujice são o reverso do exercício do poder, são o feito provocado nos outros por quem exerce o poder que tem. John Bloom sabe que tem o dinheiro que permite a maldade e que é só por não o possuírem que se poderá considerar que os pobres não são maus. Sabe, ainda, que “o mundo não tem alcatifa”, (*idem*: 140; III.65), sentimos a sua dureza quando caímos, devemos andar nele com determinação e rudeza. Por isso, John Bloom não poderia deixar de considerar o mundo “vulnerável às suas acções” – não era feito pelo mundo, John Bloom fazia-o, como homem de negócios. Homens assim dão forma ao mundo, moldam-no, determinando inclusivamente a organização das cidades, a sua configuração socioeconómica e o funcionamento das seus leis.⁶⁵

⁶⁵ Eis uma personagem hipotética, em sentido contrário, formulada por Gonçalo M. Tavares num ensaio, publicado na *Granta*, intitulado “Breves notas sobre o poder”: “Eu nem me mexo para não incomodar quem neste momento me esmaga. Assim poderia falar uma personagem dócil, e dócil tem precisamente este sentido – é aquilo que está disponível para assumir a forma que as mãos do outro determinarem. Que forma tens tu? Ainda não conheço as mãos do outro por isso ainda não posso dizer que forma tenho, eis a delicada resposta” (Tavares, 2013h: 294). John Bloom não é delicado, não se deixa estar diante do mundo – avança, fazendo um uso perverso desta força. A delicadeza, a melancolia e a docilidade criam presas fáceis. John Bloom pertence a uma galeria de personagens tavianas que usam perversamente a sua força. Bloom também, e ainda no sentido inverso, porque não usa a força que tem. O pensamento, a nível patológico, provocado pela dor, torna Bloom uma presa. Bloom parece avançar, e, ao mesmo tempo,

O pai, pressionado por “más influências” (segundo *Os Lusíadas*, o povo influenciou decisivamente Afonso IV), matou Mary, que, como a aia mais célebre de D. Constança, “terá implorado, terá tentado despertar / a piedade” (Tavares, 2010a: 158; III.123), também existente nos animais, nas “brutas feras”, capazes, afirma Inês de Castro, de “piedoso sentimento” (Camões, 2005: 117; III.126). Os atos de Afonso IV e de John Bloom não são animais, mas humanos, impassíveis, cerebrais.⁶⁶ John Bloom matou por orgulho e medo da opinião pública e com a certeza de que a lei civil não protege os mais vulneráveis. O ódio de John Bloom era frio, diferente do ódio de Bloom quando Bloom matou o pai. (Mas igualmente frio foi o ódio de Bloom que o levou a matar a prostituta, veremos adiante.) Este ódio é humano, não é animal, como diz Bloom: “Talvez leões e tigres sejam afinal / mais santos que multidões inteiras / que rezam na igreja” (Tavares, 2010a: 159; III.127). Não possuem nem a inteligência nem a frieza para exercer a maldade (embora possam, impassivelmente, atacar e comer as suas crias). Na argumentação de Bloom, o ser humano é capaz de exercer a maldade com muito mais eficácia que um animal. Em consequência, refere com humor, talvez os animais sejam mais santos do que os humanos.

5.3. Lama

“De facto”, prossegue Bloom, “o céu é incompatível com a lama” (*ibidem*). O homem é lama. A lama, terrena, suja, é muito diferente da pureza etérea do céu, o barro é um elemento impuro, estranho à frieza metálica e asséptica das cidades. O humano é incompatível com o imutável e espiritual representados pelo céu. O céu é incompatível com a lama que o corpo é, matéria que, no seu estágio limite, não se

melancolicamente, deixa-se estar. Esta análise poliédrica é muito frequente no território textual de Gonçalo M. Tavares – como se cada série fosse um ângulo de observação de um comportamento. Assim, em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, o valor da impassibilidade também é questionado. Lenz Buchmann é um cirurgião que percebe que se não tratar o paciente de forma impassível, se não o reduzir à condição de objeto, não o conseguirá salvar. A salvação do paciente depende da impassibilidade, não da bondade, como Lenz repetirá com insistência. Ser bom profissionalmente não é ser bom moralmente (aliás, Lenz humilha mulheres e mendigos ao longo da diegese, é imoral na esfera privada). Um dos capítulos da obra tem como título “A competência não se define com o coração” (Tavares, 2007a: 31) – a competência é o adormecimento dessa víscera inquieta e que se contorce. Para se ser bem sucedido na vida, para se possuir uma vida calma, confortável e previsível, quase que podemos prescindir da bondade, eis um modo de ler *Aprender a rezar na Era da Técnica*. E como os pacientes e respetivos familiares de Lenz associavam as suas bem sucedidas cirurgias à bondade, ainda é possível viver com a fama de uma boa pessoa.

⁶⁶ A impassibilidade acontece entre os humanos, mas não isenta de ambiguidade, como defende Ulrich, o herói de *O homem sem qualidades*: “No caso de um assassino que age friamente, fala-se de brutalidade sem limites; no de um professor que, mesmo nos braços da mulher, continua a resolver um problema, diz-se que é pedantismo seco; no de um político que sobe à custa de vidas destruídas, e dependendo do seu grau de êxito, será vileza ou grandeza; já dos soldados, dos carrascos e dos cirurgiões se exige uma impassibilidade que se condena noutros” (Musil, 2008a: 213-214). Sentimentos, emoções e instintos podem adquirir significados diferentes. Robert Musil, em *O homem sem qualidades*, procura analisar sentimentos, emoções e instintos a partir de uma multiplicidade de ângulos. A impassibilidade nem sempre tem um valor moral objetivo, por vezes tem um valor ético, pessoal, porventura relativo: “Sem que haja necessidade de aprofundar a moral subjacente a estes exemplos, salta à vista a insegurança com que, de cada vez, se chega a uma compromisso entre comportamentos objectiva ou pessoalmente correctos” (*idem*: 214).

indiferencia do exterior.

Num dos fragmentos de *Atlas do corpo e da imaginação*, “A lama de Deleuze” (Tavares, 2013a: 221-223), Gonçalo M. Tavares expõe a noção de “lama molecular” desenvolvida pelo filósofo francês. O corpo, quando em situações-limite, como a tortura, a fome e a sede extremas, transforma-se numa espécie de lama, uma “matéria informe” (Tavares, 2013a: 221), pois desaparecem os limites que o tornam individual e reconhecível. O corpo perde a “resistência das suas fronteiras e [é] invadido pelo mundo que [o] rodeava, pelo mundo que [o] ameaçava” (*ibidem*), é esmagado pelo exterior, convertendo-se num “agregado disforme” (*ibidem*). É isto o “horror: *somos confundíveis com qualquer coisa. O horror nivela*” (*idem*: 221-222; grifos do autor), escreve Gonçalo M. Tavares, antes de adiantar que “nivela por baixo, pelo mais baixo, pelo que *não tem andar inferior*” (*idem*: 222; grifos do autor). No horror, “todas as coisas são partículas informes que se misturam” (*ibidem*), eis o intolerável para o ser humano, o que ataca a sua dignidade vertical, perceber-se enquanto lama difusa. Um corpo do humano, da espécie entre as espécies, não se distingue, neste nível mais baixo, da natureza, de objetos, do lixo. O corpo tem em si a potência do informe, de se tornar semelhante ao repugnante e impotente. A alma, por seu turno, tem sido vista como imutável, indestrutível e etérea, enquanto o corpo é aparência (sujeita-se ao devir) e pó. A alma era decisiva; o corpo, secundário. *Uma viagem à Índia* é um cântico lúcido – nada eufórico, nem elegíaco – à mortalidade, ao corpo, é esse o nosso valoroso lugar, incerto à luz das ideias de imortalidade comuns no século XXI.⁶⁷

Na mesma estância, Bloom explica a incompatibilidade do “céu” com a “lama”:
“Um é alto e evidente, o outro é falso. / O céu faz elevar a cabeça, a lama suja os pés. / Estamos em baixo, alguém duvida? Você, Jean M?” (Tavares, 2010a: 160; III.127). A lama não é uma substância pura, resulta da mescla da terra com a água, não é sólida, nem líquida, está entre dois estados. O calçado isola o corpo, civiliza-o, é feito para resistir à invasão da lama, da natureza teimosa. Mas enlameada é a circunstância de vida

⁶⁷ Paul Valéry – um dos autores mais tavianos –, faz um cântico ao corpo num dos textos de *Fragmentos narrativos*, exaltando-o no que ele tem de sujo, informe, no que o torna impensável (que não se pode conceptualizar, como defendia Platão). Este texto exemplifica como, na modernidade, o corpo ocupa em importância o lugar que secularmente pertencia à alma: “E o que afinal é sujo? Sujo!... Comer, respirar? O que entra é mais sujo do que o que sai! Porque o que sai do homem é puro, elaborado, produto engenhoso duma indústria muito complicada. Oh corpo glorioso, um santo deveria amar o teu excremento! Ainda interior, ele é sagrado como parte do Eu, e quando eu digo: eu, ele está aí incluído. Depois, torna-se distinto ainda em mim, e imperioso. Um estranho a expulsar. Ele é no entanto a MINHA criação, a minha obra mais importante” (Valéry, 2016: 54-55). O excremento é produção do corpo, é uma das suas criações – o corpo não para, trabalha sempre, é incansável. O sujo é “parte do Eu”, do que somos, tudo o que existe é expulso, é excrementício: “Mas o que é que não é afinal o resultado duma expulsão? A mãe vomita o seu filho, o pensamento expulsa as suas frases mais ou menos maduras. Donde vem então esta repugnância? Depende talvez do destino que damos às coisas que saem de nós? O excremento vai para as fossas, a criança para a vida, as frases para o nada” (*idem*: 55). Valéry relaciona a criação artística com as necessidades fisiológicas e com a reprodução sexual, tudo é criação do corpo, cuja atividade é incessante exemplar. A má reputação do que é sujo provém, não da produção corporal em si, mas do “destino que damos às coisas que saem de nós”.

em que Bloom se encontra, em virtude do assassinato do pai. O céu projeta para além da circunstância enlameada em que nos encontremos, é como uma ficção curativa. Olhar para o céu seria um modo de Bloom encontrar um outro mundo que o fizesse sair da lama. Mas Bloom afirma – “estamos em baixo”, na terra. Constatação amargamente realista, como que sinalizando a ausência de saída e o fim da felicidade. Bloom caiu da felicidade em que se encontrava, como Metão, personagem de um conto de *Histórias falsas*: “De que honras, de que alturas de felicidade eu caí para andar aqui, sobre a terra, entre os mortais” (Tavares, 2005: 31). A lama é falsa, não é definitiva. Estar em baixo é experimentar a força do chão que puxa.⁶⁸ Mas o peso é desmentido pelo salto e pelo movimento. O céu faz elevar a cabeça, enquanto a lama faz baixar a cabeça. Ir à Índia foi, para Bloom, um modo de levantar a cabeça.

5.4. Coração e instinto de vingança

*Nada mais enganador que o coração, tantas
vezes pervertido; quem poderá conhecê-lo?*

Jeremias

Bloom fala com Jean M sobre amor, em específico sobre o coração:

Não são estruturas simétricas: o coração
e a cabeça.
O governo perfeito de um teorema e das suas consequências
é tantas vezes acompanhado pela crueldade que tal facto
já não espanta. Mas o que é o mundo
se nele a mulher que ama e é amada não é protegida
pela natureza? (Tavares, 2010a: 159; III.126)

Não são estruturas simétricas: coração e cabeça não se complementam, o primeiro não possui aquilo de que carece a segunda. O primeiro não é o único reservatório de instintos animais e maldade; a segunda, contrastivamente, não

⁶⁸ Em “Debaixo da cidade”, monólogo de *A colher de Samuel Beckett e outros textos*, a personagem esconde-se e foge, sentindo que o exterior lhe opõe demasiada resistência. Bloom e esta personagem (não nomeada) são figuras análogas, melancólicas, passivas, agidas pelo exterior, não fazem, não são ativos, não transformam o exterior: “A água. Mergulhar as mãos e não sentir luta. A matéria aceita-me. Sê merecedor da água. E ela aparece. Mas aqui ela não aparece. Todas as coisas lutam comigo. Ninguém cede espaço. Ninguém dispensa a forma. Seria diferente com a água. Mas não. Aqui tudo é sólido. À volta. Só objectos. A matéria. Empurra-me. Este chão. Nem sequer me deixam cair. Seria tudo mais fácil. Cair. O chão a sair de baixo. Mas ele expulsa-me. Empurra-me para cima. Obriga-me a viver. A estar vivo. Obriga-me aos vivos” (Tavares, 2002b: 77). Seria reconfortante, para esta personagem, que não existisse apenas o que é sólido. Mas nem cair ela pode, o chão obriga-a aos vivos, a fazer força.

armazena inteligência e bondade. Tanto o coração como a cabeça são, em potência, capazes da crueldade como de bondade. O século XX provou que a pior maldade é exercida pela inteligência, pela planificação racional e técnica. Atos instintivos e maldosos têm sido mais comuns ao longo dos séculos, mas são menos eficazes do que uma “fábrica de morte”. Bloom, de resto, mata o pai em resposta aos instintos, esses velhos companheiros da espécie humana, que tanto a têm defendido de ofensas e ameaças. Em resposta à excitação dessa víscera, o coração, que não viu a natureza proteger Mary. O coração de Bloom, a natureza, compensou o falhanço da proteção de Mary. Bloom atravessou uma circunstância muito difícil e respondeu instintivamente. Cometeu um ato odioso e orgulhoso como o de Helmuth, irmão de Joachim von Pasenow, herói do volume I, *Pasenow ou o Romantismo*, d’*Os sonâmbulos* de Hermann Broch, cuja ação decorre em 1888. Sobre o ato de Helmuth, que desafiou um homem para um duelo, reflete Bertrand, amigo dúbio de Joachim: “O mais curioso é que neste mundo de máquinas e de caminhos de ferro, enquanto circulam comboios e trabalham as fábricas, dois homens se defrontem e disparem um contra o outro” (Broch, 1988: 56). É surpreendente que, de acordo com Bertrand, num mundo tão tecnicamente avançado, os instintos continuem a funcionar como sempre. O progresso técnico pouco ou nada altera os instintos, que protegem a espécie humana. Continua Bertrand a sua reflexão:

O que chamamos sentimentos constitui o que há de mais persistente no nosso ser. Trazemos connosco um fundo indestrutível de conservantismo. São os sentimentos, ou antes, as convenções sentimentais, pois, em verdade, não têm vida, são atavismos. (*Ibidem*)

Todos os seres humanos têm um “fundo indestrutível de conservantismo” e de atavismos. São eles que nos mantêm vivos. Segundo *Uma viagem à Índia*, não podemos considerar os instintos pouco importantes, ou menos do que a inteligência. Em plena tragédia, Bloom ativa esses instintos, esse atavismo, essa convenção sentimental, a honra. Segundo Nietzsche, cuja obra foi alvo de várias reflexões em *Atlas do corpo e da imaginação* (como o foram os passos de Broch citados), os instintos são mais fortes e inteligentes do que a consciência, pois já existem há mais tempo:

Os instintos pensam melhor do que a consciência; instintos inteligentes, instintos intelectualmente sensatos, instintos que exibem a racionalidade máxima, a racionalidade simplificada que diz: não quero morrer! Ou diz: prefiro não morrer! (Tavares, 2013a: 248)

Define-se, deste modo, um enquadramento possível para a tentativa de suicídio de Bloom no canto X – não respondeu ao instinto que diz ‘prefiro não morrer’, que quer mais vida, força e afirmação. Bloom é um animal metafísico, como os outros humanos, que sofre mas solicita explicações para o sofrimento, apesar de o saber inevitável:

Mary morreu e Bloom amava-a,
caro Jean M.
O mundo é isto: combate-se. Atacamos, defendemos.
Há milénios atrás, em certos locais,
as flores foram indícios da futura fábrica.
Vejo e percebo: do jardim
vem um fumo que já não cheira a delicadezas. (Tavares, 2010a: 161; III.132)

O mundo é atacar, defender, não é feito para delicadezas de flores, segundo esta visão da existência. A técnica, construtora de fábricas, ataca a natureza e outros humanos. Mas esta teoria não auxilia na reação à dupla tragédia que sofreu. É que Bloom acusa a vida, não faz, não ataca o tempo de que dispõe, entedia-se durante meses. Cometendo aquele crime, tornou-se um marginal, está ao lado da lei e do mundo. Mas note-se que esta sabedoria de Bloom é pervertida pelo pai e pelo avô, que concebem o ataque como um modo de infligir sofrimento nos outros por forma a aumentar o poder e reforçar altivamente uma posição no mundo. Bloom procura a sabedoria na viagem como se ela fosse um arquivo de saberes, e não uma forma de fazer mundo. Saber não é mais do que um conjunto de movimentos e disposições do corpo, como o diz o velho (Veloso, em *Os Lusíadas*) que acompanha Bloom à Índia no avião: “A sabedoria é um conjunto de habilidades / que se exerce na relação / com o mundo, em pleno isolamento, / e mesmo em plena fuga. Saber como fugir, eis uma alínea / da sabedoria” (*idem*: 268; VI.57). É um modo de relação com o mundo em todos os momentos de isolamento, exercida ao segundo. Mas também é saber como fugir nos momentos mais complicados da existência. A sabedoria é sentimental, é a atividade dos instintos atávicos de que falava a personagem de Hermann Broch. Implica conhecer o corpo e os instintos. Bloom corresponde ao niilista de que fala Nietzsche (*apud* Constâncio, 2013: 90; *itálicos do autor*): “Só tarde se tem coragem para aquilo que autenticamente se *sabe*.” Bloom não converte em vivido o que sabe, talvez por falta de coragem, como se sugere em VII.5: “Não há coragem com bom tempo. Bloom / sabe isso; e também aquilo. / Sabe tantas coisas que até tem medo” (Tavares, 2010a: 290). Nos momentos mais

díficeis, nos momentos de dor, durante o mau tempo, é que a coragem deve ser exercida.⁶⁹

Bloom considera que “não há vinganças subtis” (*idem*: 161; III.133), pois “A vingança / é uma coisa imensa, ou não é” (*ibidem*). A vingança é tarefa forte, levada a cabo pelo “rancor” que “não tem meio, / se estás nele estás sempre no limite, / no ponto extremo que te obriga a não conhecer / outras acções que não as da maldade” (*ibidem*). O rancor é um sentimento que não tem meio, não tem medida, é impossível equilibrá-lo. Não existe rancor ponderado ou prudente, muito menos rancor bondoso. Dentro do rancor, não podemos ser dóceis, amáveis ou atentos. Quem é tomado por ele está “sempre no limite”, em estado febril, maníaco. Em consequência, “Bloom mandou matar os assassinos de Mary, caro Jean M” (*idem*: 162; III.134). Bloom vingou-se do pai e dos assassinos. Sabe o que fez e o que sentia quando o fez. Observa-se de fora, como um objeto, como um outro, imagina-se, no presente, um outro diverso do que foi no passado. De certa maneira, aqueles acontecimentos funestos, a morte de Mary e a morte do pai, fizeram com que se passasse a observar a partir de fora. Amando, Bloom não afastava suficientemente de si próprio: “A diferença entre as paixões e as profissões é que nas primeiras não se cumprem horários. E não há a possibilidade de estar de fora: alguém apaixonado está sempre dentro dessa actividade”, escreve Gonçalo M. Tavares em *A perna esquerda de Paris* (Tavares, 2004a: 34). Quem ama, está sempre amando, não tem horários e não consegue ver-se de fora. Quando morre Mary, Bloom começa a olhar para quem é e era quando amava.

Bloom experimentou o amor e o ódio: “A tradição mantém-se: os homens sofrem – / um a seguir ao outro” (*ibidem*). Viver implica devir e sofrimento, não há vida sem dor em nenhum lugar. D. Pedro reagiu, como Bloom, colericamente ao sofrimento, às “mortais feridas”, feridas comuns a todo o mortal e que matam: “Não correu muito tempo que a vingança / Não visse Pedro das mortais feridas, / Que, em tomando do Reino a governança, / A tomou dos fugidos homicidas” (Camões, 2005: 120; III.136). D. Pedro vingou a morte de Inês de Castro e exerceu o poder de forma sanguinolenta, o que lhe valeu o cognome “O Justiceiro” (ou “O Cruel”, “O Cru”): “Este castigador foi rigoroso / De latrocínios, mortes e adultérios; / Fazer nos maus cruezas, fero e iroso, / Eram os seus mais certos refrigérios” (*ibidem*; III.137). Exerceu o poder com a

⁶⁹ *Pensamentos* de Marco Aurélio é um intertexto de *Uma viagem à Índia*: “Toda a vez que a dor te bater à porta, lembra-te disto: não é vergonha nenhuma, a dor não lesa a inteligência que me governa; a dor não a corrompe na sua dimensão racional, nem na sua dimensão social” (Aurélio, 2008: 88). Bloom confronta-se com a dor ao longo da viagem à Índia, procura compreendê-la, depois de já não a sentir intensamente. Bloom procura ultrapassar uma certa vergonha por já não ser feliz.

virulência com perseguiu os assassinos de Inês de Castro; a vingança nunca parou, não houve refreio à impiedade.

São estes os contornos da história de amor de Bloom. Jean M escuta-a com toda a paciência. Não julga Bloom precipitadamente – ouve, parece saber que nenhum ser humano é só maldade. Sabe que um minuto de maldade pesa, sim, mas não julga Bloom tão rapidamente. Ouve, observa, evita juízos, os quais, escreve Gilles Deleuze (2000b: 171) em “Para acabar com o juízo”, configuram o trágico: “O que é trágico é menos a acção que o juízo, e a tragédia grega instaura antes de tudo um tribunal.” Bloom é um herói trágico mas, pelo menos para já, não é atirado para o tribunal. A cegueira do juízo ficará, a espaços, a cargo do narrador.

5.5. Amor, ligação, desejo

Centremo-nos na configuração filosófico-existencial que o amor assume nos cantos III e IV de *Uma viagem à Índia*.

O amor é ligação forte a outro corpo. Essa ligação é corporal, erótica, como outras ligações, e implica movimento: “A ligação é uma força, não uma contemplação; qualquer ligação é um ir daqui para onde está o Outro, a outra coisa” (Tavares, 2013a: 156). É um movimento que exige vontade e energia, ética. “Toda a ligação”, escreve Gonçalo M. Tavares em *Investigações. Novalis*, “é acrescento” (Tavares, 2002a: 7). É, pois, “ser mais” e implica “mudar de sítio. Ou seja de coração. Ou seja: de ALMA. Ou seja: é Preciso Fugir à Grande IMOBILIDADE, a Morte; o coração inapaixonado” (*ibidem*). Ligar-se é fugir à grande imobilidade, à morte, à inércia. Ligar-se é apaixonar-se, mudar de coração, cada ligação institui um devir. Portanto, “Toda a Ligação é sobreviver” e, ao invés, “Toda a Des-ligação é suicídio” (*ibidem*). Uma ligação é movimento em direção ao desconhecido, à alteridade: o amor, a escrita, a leitura, a amizade, são ligações amorosas. Todas as ligações são, pois, “percurso[s] no exterior” (*ibidem*).⁷⁰

Estes versos são importantes para a compreensão da viagem de Bloom: depois da morte de Mary, com o coração inapaixonado, decide viajar, recomeçando o

⁷⁰ “Eros”, escreveu Byung-Chul Han (2014: 11), “arranca o sujeito a si mesmo e condu-lo para o exterior, na direção do outro.” Quem é alvejado pelo deus do amor, desloca-se em direção ao que desconhece, num movimento arriscado e estranho. O sociólogo considera que uma das razões para a melancolia contemporânea reside na incapacidade do sujeito em reconhecer a alteridade no outro, em reconhecer o outro como alteridade, sendo capaz de produzir sentido apenas “onde o sujeito de algum modo se reconhece a si mesmo. É como uma sombra de si mesmo que deambula por todo o lado, até se afundar em si mesmo” (*ibidem*). Andar não em direção ao que se desconhece, mas para dentro, em direção ao igual, à sombra, ao que não é imprevisível, ao escuro sem fissuras.

movimento do desejo. Viajar não transforma o coração de Bloom no bom sentido.⁷¹ Não é uma boa ligação, é uma desligação. É a grande imobilidade, o grande tédio. Mais do que um movimento para fora, para o desconhecido, Bloom caminha para dentro, enquista-se. Até ao derradeiro gesto de desligação – a tentativa de suicídio. Bloom estaria na senda da ligação perfeita: “Na angústia da desligação está incubada a vontade de uma ligação perfeita que equivale de facto ao fim das ligações” (Bragança de Miranda, 2002: 268). Bloom viaja deste modo – com a “angústia da desligação” e com a “vontade de uma ligação perfeita” nela “incubada”. A ligação perfeita implicaria o fim de todas as ligações. Esta é uma das chaves para se entender o amor – e a melancolia.

O corpo não é carne isolada e fechada ao exterior, não é espaço fixo e retraído, contém muitas possibilidades de ligação, de abertura, de invenção do espaço, como considera Jean-Luc Nancy (2000: 33): “Os corpos sempre prestes a partir, na iminência de um movimento, de uma queda, de um desvio, de uma deslocação.” O corpo está sempre prestes a partir, a mover-se, a transformar-se e a mudar tudo a que se liga. É o contrário da rigidez e da fixidez egocêntricas: “Mas *corpus* nunca é propriamente eu” (*idem*: 29). O corpo é carne incompleta, procura o outro para responder à sua vontade de ligação. É um espaço liminar, não tem proprietário subjetivo, projeta-se para o exterior, constitui-o e é por ele constituído. Estes movimentos no exterior são “afectos”, isto é, “movimentos que sentem”, como escreve Gonçalo M. Tavares (2013b: 156) em registo deleuzeano. O corpo é matéria que devém e que transforma os espaços a que se liga, que se ex-centra, excêntrica: “O amor é o tocar do aberto” (Nancy, 2000: 28). O amor é a possibilidade do imprevisível inventar-se, é ser condição de outro.

Ler, escrever, dormir, comer, correr são afetos, itinerâncias do desejo. Dando como exemplo a diferença entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura, um cavalo guerreiro e um cavalo manso, Gonçalo M. Tavares afirma que o que define cada corpo são as suas ligações, que “*é mais significativo o que se faz do que o que se é*” (2013b: 158; *itálicos do autor*),

⁷¹ Onde é que Bloom perdeu o coração? Pergunta que Döblin formulou a propósito de Franz Biberkopf, que se enclausurou num pequeno quarto, bebendo cerveja durante todo o dia, depois de ter sido enganado e de algumas das suas expectativas se terem gorado. Satanás, ou a sua voz interior, ou um vizinho (os contornos deste diálogo não são claros) pergunta a Franz onde é que ele perdeu o coração: na natureza?, no ecologismo?, na política?, no desporto?. Franz diz que não a tudo, foge do seu coração: “De facto, foi como se a essência do meu espírito primordial me quisesse arrastar para longe quando tinha os gigantes alpinos diante de mim ou me deitava à beira do mar bramante. Nesses momentos, alguma coisa fervia e agitava os meus ossos. Senti o coração abalado, mas não o perdi (...)” (Döblin, 2010: 168-169). Como se Franz tivesse medo da sua força, a força que o levou a matar Ida, a antiga namorada. Quando se aproximava da natureza forte, da natureza forte em si, fugia. Bloom também se afasta da sua força, da força que o levou a matar. Talvez, afinal, não sejam personagens que perderam o coração, mas que o guardam para si: “Pertences àqueles que não perdem o coração em parte nenhuma, antes o guardam para si, o conservam limpo e mumificam?” (*idem*: 169). Uma hipótese: Bloom deseja guardar o coração para si, limpo e inutilizado.

são mais importantes os movimentos do que o osso e os músculos (anatomia): porque os movimentos resultam de uma combinação entre existência e estrutura: aquilo que um corpo recebe quando nasce e aquilo que um corpo decide ser; eis a grande diferença: *receber e fazer.* (*Ibidem*; itálicos do autor)

O corpo é os seus movimentos, ligações, afetos. Há ligações que petrificam o desejo, outras intensificam-no. Cada corpo, para ser alegre, procura as ligações que o tornam mais forte, com mais desejo, como as do cavalo-guerreiro de que fala Gonçalo M. Tavares (*ibidem*). Não basta receber uma anatomia com potência, é preciso gastá-la com movimentos. Em *Os velhos também querem viver* (uma obra que, não fosse o sarcasmo de certos passos, parece ter sido escrita por um grego), o narrador refere que os antigos diziam que os primeiros humanos eram cavalos, são eles “os nossos verdadeiros antepassados” (Tavares, 2014f: 37). Cavalos que não estão domesticados, antes têm “o apetite que a pura maldade costuma dar / cavalos que esqueceram a erva e as plantas / e se enamoraram da carne e de uma certa crueldade” (*ibidem*). Os humanos – ou alguns, não Bloom – são herdeiros

destes velozes cavalos carnívoros e não dos chimpanzés
orangotangos, gorilas;
macacos que saltam muito e têm gestos semelhantes aos humanos, é certo,
mas um apetite bem distinto, um apetite manso
que está – se o mundo tiver dois lados –, aí mesmo:
do outro lado do mundo. (*Ibidem*)

O apetite distingue o desejo. Mais desejo, mais vontade de fazer, menos melancolia. Os seres humanos desejam mais do que os primatas, têm mais apetite. Querem mais e mais, mais ligações, mais movimento, mais intensidade.

Séneca recomenda que não se deve depender excessivamente – ou nada – das ligações, que devem ser selecionadas e desenvolvidas, mas tem que ser possível viver para além delas: “As ligações são diminuições de liberdade, eis uma ideia antiga: a indiferença como sinónimo de liberdade; mas, também, a ligação como estimulação indirecta do medo: as ligações *aumentam os pontos onde temos medo*” (*idem*: 129; itálicos do autor). Muitas ligações condicionam o desejo, é necessário ser indiferente a algumas delas para proteção do tempo íntimo, do seu ritmo e afeções. Mas ter ligações é importante, claro, pois sem medo não existe possibilidade de mudar – não existe encontro inesperado do diverso, pois “é o Outro que nos muda”, como se escreve em *O*

senhor Swedenborg e as investigações geométricas (Tavares, 2009: 38). Por vezes, ter muitas ligações não significa uma mudança de forma, pois não existe o impulso do medo necessário para que a forma mude. Mais indiferença é mais liberdade e menos medo. Mas também significa mais imobilidade, mais segurança, menos imprevisibilidade. Parecem características positivas, pelo menos parecem as mais desejadas pela maioria ocidental no século XXI.

Ser mortal é ter ligações, afectos – o desejo, o medo, a excitação, o orgulho, a alegria, a dor. Somos máquinas de desejo, de ligações e afeições com pessoas, objetos e movimentos. Na modernidade, considera-se animalescos os afectos e as ligações, na medida em que podem conduzir a uma “experiência de despossessão da identidade e da soberania”, como assinala Maria Teresa Cruz (2002: 37). O ato animalesco, como o que Bloom cometeu, implicou este sentimento de despossessão. Bloom viaja para retomar a soberania sobre a sua vida. O que o une ao animal encravou o seu percurso. O que devolveria a soberania pertence, na modernidade, à esfera do racional e do técnico.

Uma máquina que sinta, uma máquina apaixonada, uma máquina gélida mas quente – é possível? Bloom, de forma irónica mas inquieta, pensa que sim: “Que nenhuma máquina nos substitua / no momento em que nos apaixonamos, / eis um pedido que não sabemos já se será aceite” (Tavares, 2010a: 340; VIII.37). É um desejo notável de Bloom, que, apesar de ter atravessado uma paixão dolorosa, ainda parece valorizar o sentimento. Um amor eficiente, eis o contraditório. Um amor que não doa, não desatine, que seja função, que não solicite a reinvenção de gostos e vontades. Se calhar, ainda não foi inventada a máquina que sente por nós, porém existem muitas máquinas que nos dizem o que devemos sentir e desejar.

“O herói por quem somos capazes de chorar é aquele que tem ligações, e nós conhecemo-las” (Tavares, 2013a: 131). Continuemos a conhecer melhor as ligações de Bloom, a ver como ele resolve o fim traumático de duas relações amorosas.

5.6. Amor, paixão e Mary

No canto III, Bloom enuncia alguns fragmentos de um discurso amoroso, o que permitirá um diálogo intertextual com a epopeia camoniana.

Começam por um elogio do amor-paixão – uma dádiva imerecida e um sentimento em vias de extinção no século XXI:

As paixões, exageradas ou não, deveriam
ser protegidas como certas espécies animais
em risco de extinção. É que até o amor ficou pálido
depois de certos povos maltratarem, de modo organizado,
conjuntos de pessoas
que falavam outra língua e lembravam outro passado.
Os homens não são seres vivos que mereçam
especialmente o amor. Porém, o amor existe. (Tavares, 2010a: 156-157; III.117)

As paixões deverão ser preservadas, como uma espécie em risco, pois a contemporaneidade valoriza mais a previsibilidade e o controlo. A paixão é um sentimento animal, instintivo, que o século XXI repele, valorando mais a eficácia e o dinheiro. O que aconteceu no século XX, os genocídios organizados, racionais, frios, contribuíram para o amor empalidecesse. Como se a ferida mais funda que a modernidade abriu nos tivesse extirpado a paixão.⁷² O século XXI é pautada pela frieza e pela indiferença, um tempo em que o *pathos*⁷³ é somente doentio.⁷⁴ Não sabemos se o amor é um equivalente das “paixões”, embora a estância pareça apontar para aí. Podem-se ler as estâncias em sentido inverso: as paixões devem ser colocadas num lugar isolado porque foram perigosas no passado, partindo do princípio de que os homens que cometeram os genocídios foram dominados por um furor imparável de razão, indiferente às consequências humanas e morais dos atos cometidos. Os genocídios executados por homens movidos por uma racionalidade com a indiferença suscitada por vezes na paixão. É uma hipótese mais incerta, ainda assim possível. Seja como for, mantenhamos a identificação do amor com a paixão, desvalorizados pelo que de mais terrível ocorreu no século XX, em virtude da associação comum dos genocídios ao lado

⁷² Roland Barthes, em “O obsceno do amor”, um dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, considera que o amor é obsceno, está fora de cena, não é deste tempo. A divindade moderna é a História (pelo menos era-o na década de 70 em que o livro foi publicado), tudo o mais é obscenidade, futilidade: “Tudo o que é anacrónico é obsceno. Como divindade (moderna), a História é repressiva, a História proíbe-nos de ser não actuais. (...) O sentimento de amor está fora de moda e essa moda nem como espectáculo pode ser recuperada: o amor sucumbe fora do tempo *próprio*; nenhum sentido histórico, polémico, lhe pode ser dado: é nisso que reside a sua obscenidade” (Barthes, s/d: 207; itálico do autor). A História é vista como instância repressiva, que impõe a atualidade: “Na vida apaixonada, o tecido dos incidentes é de uma incrível futilidade e essa futilidade, aliada à maior seriedade, é propriamente inconveniente” (*ibidem*). Quem está apaixonado, vive a mais comezinha futilidade com a “maior seriedade”, o que é inaceitável à luz dos valores dominantes no tempo: “quando ainda há tantos homens no mundo que morrem de fome, quando tantos lutam duramente pela sua libertação” (*ibidem*), há seres humanos que ficam em pânico por as pessoas que amam não atenderem o telefone.

⁷³ Assinale-se que a palavra “passo” radica no término grego *pathos* (etimologia que ajuda a explicar os “passos da cruz”). Andar e viajar são formas de sofrimento; caminhar, viver, é sofrer.

⁷⁴ Slavoj Žižek (2006), em ensaio intitulado “*A Paixão na Era da Crença Descafeinada*”, defende que se extirparam das relações amorosas o seu conteúdo maligno, a paixão. Vivemos, digamos, uma Era da Paixão Descafeinada (como se retira do amor a paixão, existe café sem caféina). O autor relê com ironia a definição lacaniana de amor (“o amor é dar o que não se tem a quem não o quer”): “Isto confirma-se na nossa mais elementar experiência quotidiana quando, por exemplo, alguém nos declara a sua paixão por nós de forma completamente inesperada” (Žižek, 2006: 130). Žižek defende que nos afastamos da paixão quando ela vem ao nosso encontro: “A primeira reacção, antes mesmo da eventual resposta positiva, não será a desse sentimento de que qualquer coisa de obsceno, de intruso, procura forçar-nos” (*ibidem*). Privar o Outro da sua Alteridade é condição para a sua aproximação; o Outro só pode aproximar-se na condição de que não seja Outro. Daí que Žižek observe que “a paixão é politicamente incorrecta” (*ibidem*) e que acima da aproximação apaixonada se valorize o “direito de não ser incomodado” (*idem*: 133).

animalesco do ser humano, e não à sua racionalidade. O que acentuou uma tendência moderna anterior para o esquecimento do que em nós é a natureza e instinto. Um tema central em *Uma viagem à Índia* é o esquecimento da natureza, do corpo, dos instintos, um dos objetivos da viagem de Bloom. A melancolia contemporânea deriva, em certa medida, deste esquecimento. O século XXI é menos ingênuo depois de perceber como a racionalidade nem sempre ilumina e acrescenta progresso, servindo a perversidade com mais rigor do que a animalidade.⁷⁵ Esquecer a animalidade é repelir o corpo que não controlamos em todos os momentos da existência. São várias as razões para a palidez do amor contemporâneo, substituído pela razão e altivez narcísica. Apesar de o século XX ter demonstrado que a ingenuidade é impossível, o amor continua a existir.

O episódio de Inês de Castro é sintomático das incertezas e dilacerações literárias, filosóficas e religiosas que o Maneirismo infundia em Camões, que fizeram com que o Amor originasse “desvios, obliterações ou degenerescências” (Aguiar e Silva, 1980: 168).⁷⁶ Trata-se de um dissídio (frequente na lírica) entre uma concepção disfórica e uma eufórica do Amor e que, n’*Os Lusíadas*, tem o primeiro momento no episódio de Inês de Castro (e o segundo no episódio da Ilha dos Amores, onde o Amor, entidade de inspiração neoplatônica e renascentista, projeta os nautas lusitanos para uma nova ordem divina e harmoniosa):

Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano. (Camões, 2005: 114; III.119)

É uma representação grotesca, sádica, do Amor. O Amor inquieta, obriga os corações humanos a muitos cuidados. Não se sacia com “lágrimas tristes”, só banhando os seus altares em “sangue humano”, o mais desejado sacrifício. É como um emissário

⁷⁵ Apesar disso, existiu, durante o Holocausto, uma instigação dos instintos mais primários das massas, que serviu sobretudo para caucionar socialmente os crimes, não tanto para engendrar o mecanismo que permitia executá-los. As mortes foram um exercício frio que seguia os trâmites burocráticos e legais habituais em milhares de atividades de um Estado moderno. A “fábrica de morte” conciliava tecnologia de ponta com organização burocrático-racional num processo desejavelmente eficiente.

⁷⁶ Vítor Aguiar e Silva (1980), em “Amor e mundividência na lírica camoniana”, explicou o dissídio entre uma doutrina do amor neoplatônico e outra em que o Amor é representado como uma força turbida e letal. Segundo Aguiar e Silva (1980: 175), a hipótese segundo a qual Camões veicula uma visão teórica do amor (a primeira) e uma visão prática do amor, formulada a partir da experiência, conquanto cativante, carece de fundamento biográfico. Seja como for, o dissídio entre concepções do Amor deve-se à crise da racionalidade (na concepção neoplatônica, Razão e Amor equivaliam-se) na segunda metade do século XVI (*idem*: 177).

da Morte, rebaixando a dignidade humana e originando tormentosos desvarios – eis uma conceção nada renascentista do Amor, muito cultivada por Luís de Camões na lírica. Mas esta conceção mais ferina do amor talvez não seja de todo inconciliável com a que subjaz à relação entre Bloom e Mary.

A paixão contemporânea é moderada como fogo na lareira, eis uma metáfora sarcástica do amor-paixão enunciada por Bloom:

A vida, é certo, não será um sítio excepcional para as paixões.
Nos países humanos, o amor mistura-se muito
com palavras equívocas.
O fogo que existe numa lareira, por exemplo,
é um fogo servil, cultural, educado.
Uma coisa vermelha, mas mansa,
que nos obedece.
Só é natureza, o fogo na lareira,
quando, vingando-se, provoca um incêndio.
E o amor assim funciona. Mas é preferível o contrário. (Tavares, 2010a: 163; III.138)

O amor humano é simbólico, vive de palavras, de performativos, que parecem domesticar um sentimento animalesco. Confundimo-lo com “um fogo servil, cultural, educado”; mas ele não é isso: é parte da natureza e provoca incêndios. Contemporaneamente, o amor é “uma coisa vermelha, mas mansa”, que parece forte mas é manso. A cultura domestica o que é naturalmente intenso. “Mas”, assim finda a estância, “é preferível o contrário”. Entre o fogo indomesticado e uma coisa mansa, preferimos a segunda, que podemos controlar e funciona.

Extraír a natureza do amor é uma parte do processo mais vasto de extração do animalesco da esfera existencial. Werther é um exemplo de todos os excessos do amor-paixão, por isso é muitas vezes invocado por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*. No fragmento “A laranja”, lemos um episódio ilustrativo do incêndio provocado pelo amor. Werther, cita Roland Barthes, “sentia o coração como que trespassado”, nos momentos em que observava Carlota, a quem havia oferecido laranjas, a partilhá-las com uma “vizinha indiscreta” (Goethe, *apud* Barthes, s/d: 171). “O mundo está cheio de vizinhos indiscretos”, observa Roland Barthes (*ibidem*), “com quem é necessário repartir o outro.” Werther não tolera que Carlota partilhe as laranjas que lhe havia oferecido com tanto amor, pois quer amar em exclusividade alguém que sabe que estava comprometido (com Alberto) antes de se ter apaixonado. As laranjas são a

metonímia do objeto amado que Werther não deseja ver partilhado. “O mundo é precisamente isso: *um dever de repartição*. O mundo (mundano) é meu rival” (*ibidem*; itálicos do autor), observa Roland Barthes. Se o amor não tolera repartições, logo é o contrário do mundo, do qual Werther está desvinculado. É nesse fogo intolerante do ciúme que Werther se incendeia; os demais (incluindo objetos) são todos importunos, como escreve Roland Barthes (*ibidem*): “(...) até um objecto, um livro, por exemplo, em que o outro está mergulhado (tenho ciúmes do livro).” Bloom também experimenta um furor amoroso análogo ao de Werther, mas de uma violência dirigida ao exterior.

Bloom amou Mary, que, como Inês, “posta em sossego” (*idem*: 115; III.120), era “tranquila” (Tavares, 2010a: 157; III.118). A construção da personagem, Mary, não se aproxima do modo como Camões pintou Inês de Castro, nem Gonçalo M. Tavares reinveste no *topus* do *locus amoenus*. A cena não detém um pano de fundo pastoral e edénico. Se Camões merece o epíteto, que lhe foi atribuído por Ezra Pound (2005: 16), de “Rubens da poesia”, Gonçalo M. Tavares rescreve o episódio de Inês de Castro com uma frieza irónica reveladora das forças do delírio amoroso, dissecando-o, deixando antever à partida as desventuras a que esse delírio conduzirá Bloom e Mary. Mary,

além de tranquila, utilizava a memória,
não para recordar informações inúteis
mas para se recordar de mim quando estava longe;
Bloom, o homem que ela amava.
Mary era uma mulher linda, mas a visão engana,
parece eterna e não é.
E talvez eu exagere – quem sabe? –
e Mary não fosse assim tão extraordinária.

Mas o certo é que Bloom
– deixe-me falar de mim como se eu fosse um outro –
Bloom era, nessa altura, unilateral e o seu único lado
era este: o lado virado para Mary. (Tavares, 2010a: 157; III.118-119)

Estas estâncias aludem aos seguintes versos camonianos:

Estavas, linda Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledó e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito,

Nos saudosos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.

Do teu Príncipe ali te respondiam
As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus fermosos se apartavam:
De noite em doces sonhos, que mentiam,
De dia em pensamentos, que voavam.
E quanto enfim cuidava, e quanto via,
Eram tudo memórias de alegria. (Camões, 2005: 115; III.120-121)

Nas estâncias de Gonçalo M. Tavares, constata-se que o amor exige uma atenção constante, ocupando uma grande parte dos pensamentos, ficando em segundo plano as “informações inúteis”. Quem ama está ausente do mundo, evocando o outro ausente. Amar é um trabalho sem horários, que preenche todas as horas de um dia. Uma atividade das atividades utilitárias. (Também por isso, foi celebrada pelos surrealistas e situacionistas, por exemplo.)

5.7. Um sentimento central

O amor redefine o que é central. Quem ama apaixonadamente não consegue esquecer, vendo o amado como em permanente partida, em viagem, quase sempre longe, ausente, como escreve Roland Barthes (s/d: 52): “Ora, não há ausência senão a do outro: é o outro que parte, sou eu que fico.” Mary fica “sedentári[a], imóvel, estou à disposição, à espera, esquecid[a] algures, em sofrimento, como um embrulho num canto perdido na gare” (*ibidem*). Amar é sentir-se num abandono sobressaltado (ele chega, não chega, a que horas). Quando a ausência é bem suportada, considera Roland Barthes (*idem*: 53), “não é senão o esquecimento. Sou, por intermitência, infiel”, quando o amante lida bem com a ausência não deixará de se sentir culpado por esquecer o amado.

Bloom avança no discurso com a consciência das artimanhas do sentimento amoroso. “Mary era uma mulher linda, mas a visão engana, / parece eterna e não é. / E talvez eu exagere – quem sabe? – / e Mary não fosse assim tão extraordinária”: o amador é vítima da visão (o amor entra pelos olhos, como desde a Antiguidade se

explica), é capturado por uma imagem. Não há nada que possa combater a dominação dessa imagem, que, no entanto, não será “eterna”. Como refere Adam Phillips (2010: 144), “conhecer pessoas é o que fazemos com elas quando não estão presentes”, na distância da sua ausência conhecemo-las melhor. Em *Breves notas sobre as ligações*, Gonçalo M. Tavares afirma que o conhecimento depende de um certo afastamento e, depois, pergunta-se: “Como entender aquilo que contacta neste instante o nosso corpo? Ser tocado é ignorar. Ignorância alta: o amor, o prazer. Ignorância baixa: ser agredido; um soco, o empurrão” (Tavares, 2012a: 215). O amor é proximidade excessiva, ilustrada, com eloquência, no par de adolescentes que não se solta tardes inteiras. Nessa proximidade tátil é excessiva a ignorância. Tocar é ignorar, ao contrário de ver e pensar. Só compreendemos quando nos afastamos: “Conhecer é resultado de uma distância exacta em relação ao acontecimento” (*ibidem*). Nem muito perto, nem muito longe: “Se *muito perto* do acontecimento, o homem não conhece, sofre a sua influência; se *muito afastado*, o homem também não conhece, e porque quase não vê quase esquece” (*ibidem*). Bloom deve afastar-se, mas não muito, do seu passado. Se não, pode mesmo esquecer-se dele. Isso também é perigoso. Não devemos desejar afastar-nos demasiado.

Quanto mais se ama, menos se sabe de quem se ama, com menos rigor se observa quem se ama, pois está-se demasiado perto. (Mas preferimos ser ignorantes amando do que sê-lo levando socos.) Distante do passado, Bloom reconhece que o terá idealizado,⁷⁷ iludido pela visão. O amor-paixão é insistência pusilânime numa imagem eterna e, por isso, equívoca, que não atende ao devir. A cisão de Bloom é determinada pela perda – como se o vazio da perda o observasse a cada instante, como se tudo o que Bloom observasse fosse determinado pela perda e pelo sentimento do efêmero. Ao olhar melancólico, em tudo se antecipa o fim, tudo está incompleto ou derruído. Neste sentido, se entende o uso do imperfeito na caracterização de Mary, o qual, segundo Roland Barthes (s/d: 218), “é o tempo do fascínio: parece estar vivo e, no entanto, não mexe: presença imperfeita, morte imperfeita; nem esquecimento, nem ressurreição; unicamente o engano esgotante da memória.” O tempo fascinado do depois, incapaz de esquecer: Mary está presente de modo imperfeito, não desapareceu completamente. O fascínio é esta fixação numa imagem mental, como dizem os versos de Camões (2005: 115; III.121): “E quanto, enfim, cuidava e quanto via / Eram tudo memórias de alegria.”

⁷⁷ Kierkegaard vinca a especificidade e as contradições da relação amorosa através do mancebo, a primeira personagem a intervir em *O banquete*: “Nenhuma relação entre pessoas, nenhuma relação inter-individual exige a idealidade, o que só acontece no amor; e no entanto, observando bem, dir-se-ia que tal idealidade nunca se encontra” (Kierkegaard, 2002: 63). Mas o problema de Bloom é ter perdido Mary sem ter compreendido que essa idealidade nunca se encontra. O que associa ao luto a melancolia, pois converte o passado num tempo perfeito e insuperável.

Podemos até dizer, recorrendo a uma estância do canto nono, que, através do amor, nos esquecemos de que somos mortais, de que estamos vivos: “Invulneráveis / à morte só os mortos e, temporariamente, os que amam” (Tavares, 2010a: 479; IX.33). Os que amam são imortais.

A cisão em Bloom é confirmada pela alusão a Rimbaud: “deixe-me falar de mim como se eu fosse um outro” (Tavares, 2010a: 157; III.119). Quem ama, quem é tocado por Eros, é tomado por uma energia e um delírio invulgares, mas não se torna outro, segundo a inversão de loucura operada por Roland Barthes:

Desde há cem anos que a loucura (literária) tem fama de consistir nisto: ‘*Eu é um outro*’: a loucura é uma experiência de despersonalização. Para mim, sujeito apaixonado, é exactamente o contrário: é o tornar-me um *sujeito*, sem poder deixar de o ser, que me torna louco. Eu não sou um outro: é o que noto com pavor. (Barthes, s/d: 187; itálicos do autor)

O sujeito apaixonado descobre-se sujeito, descobre a impossibilidade de se tornar outro. No amor-paixão, o sujeito constitui-se – tem um corpo, é observado, julgado, uma voz, não pode deixar de ser ele próprio, descobre o peso de estar vivo: “Sou indefectivelmente eu próprio e é nisso que sou louco: sou louco porque *consisto*” (*ibidem*; grifo do autor). O amor revela, somos a sua revelação; quando amamos, damos conta de que somos, percebemos que existimos separados do mundo. De acordo com Roland Barthes, a loucura é o pavor de constatar não ser possível fugir do que somos. Quando o amor-paixão se perde, não consistimos, abre-se a possibilidade de sermos outros. Com a morte de Mary, Bloom é chamado a reinventar-se. Mary era o um, a unidade, a inseparabilidade absoluta. O um é onde o melancólico quer estar, o ponto antes de todas as divisões, de toda a desarrumação.⁷⁸ Amor e melancolia são, de certa ponto de vista, indissociáveis.

⁷⁸ No segundo volume de *Os sonâmbulos* de Hermann Broch, *Esch ou a anarquia*, observa uma personagem, magoada por uma relação amorosa: “O amor é a grande estranheza. Peguem em dois seres, cada um no seu planeta diferente, nenhum deles pode saber seja o que for do outro. E, de repente, já não há distância, nem tempo, perderam-se um no outro, cada um deles já não sabe nada de si próprio nem do outro e nem sequer precisa de saber seja o que for. O amor é isso” (Broch, 1989: 127). Uma pessoa que não existia para nós pode tornar-se o centro dos nossos dias, aquela por quem estaríamos dispostos a morrer ou a matar. O amor é a maior estranheza; aquela em que nos esquecemos do que fomos, em que nos desconhecemos profundamente. Tornamo-nos outros, nada, ser errante que não sabe o que faz. Diz a mesma personagem no tom sério e inabalável com que, acusa ironicamente o narrador, “geralmente se recita um versículo das Escrituras”: “É necessária a mais terrível exacerbação da estranheza, levada, de qualquer forma, ao infinito, para que possa brotar aquilo que deve ser considerado o objectivo inacessível do amor, e o que constitui o amor: o mistério da unidade... sim, não há outra palavra” (*idem*: 128).

5.8. Amor e melancolia

O Bloom fala a Jean M a partir da estranheza em que não deseja estar. “Bloom era, nessa altura, unilateral e o seu único lado / era este: o lado virado para Mary” – eis um dos eixos do sentimento amor em *Uma viagem à Índia*, enunciado com humor. O amor é amor-paixão, mas também é outra coisa.

Quem ama concentra-se apenas numa pessoa, todos os caminhos e pensamentos vão na sua direção: “Um homem apaixonado é um excesso / de concentração / – como um barco onde a carga foi toda / colocada num único lado. / Porém, os barcos com um lado obsessivo vão ao fundo” (Tavares, 2010a: 157; III.120). Bloom estava muito apaixonado, era desequilibrado e obsessivo – todos os gestos, toda a energia, todos os pensamentos na mesma direção, reivindicando mais amor. Um barco com carga excessiva de um lado irá, mais cedo ou mais tarde, naufragar. “A vida”, continua Bloom (*idem*: 158; III.121), “pressupõe dois pés, duas pernas, / dois olhos, dois braços, e até o cérebro / tem duas partes: a direita e a esquerda.” O amor obsessivo impossibilita o equilíbrio:

Só o amor quando é forte não tem lado
esquerdo e direito. É um sentimento central;
qualquer acontecimento quotidiano, ou extraordinário,
parece ocorrer nas suas vizinhanças. (*Ibidem*)

O amor é um “sentimento central”, monopoliza toda a atenção, todo o tempo. O amor obsessivo agrava a necessidade de consolo, deseja receber continuamente. O que coloca em segundo plano acontecimentos mesquinhos e extraordinários. O vizinho traiu a mulher, o ser humano chegou à lua – e daí? Para quem ama, é indiferente, como o seria um acontecimento que exigisse mais sensibilidade.⁷⁹ “O mundo afasta-se”, como escreve Gonçalo M. Tavares (2013b: 139) no fragmento “Amor” de *Atlas do corpo e da imaginação*. No limite, quem ama pode tornar-se cruel, exercendo uma maldade por incúria ou alheamento. Está demasiado concentrado em receber, esse é o único fim dos seus dias. O amante obsessivo está desvinculado do exterior.⁸⁰ Torna-se perceptível como

⁷⁹ Num dos seus pensamentos sem saída, observa Ulrich: “Quando se ama, tudo é amor, mesmo a dor e a repulsa” (Musil, 2008: 221). Quando se ama, não há espaço para sentir repulsa ou dor, o amor absorve-os; sente-se, paradoxalmente, repulsa e dor por intermédio do amor.

⁸⁰ O amor é uma fuga do mundo, de certo ponto de vista. Pelo menos, torna invisível e minúsculo o mundo: “A visibilidade do Mundo diminui com a proximidade da mulher amada. Em certas situações, o mundo pode até ser minúsculo” (Tavares, 2004a: 97). Bloom permite a Gonçalo M. Tavares investigar esta invisibilidade do mundo. Se somarmos a dor ao amor, como aconteceu por infelizmente a Bloom, então o mundo torna-se microscópico. Bloom, um corpo gigante num mundo invisível e minúsculo.

no momento da vivência amorosa germina a melancolia de Bloom. Não nasce após a perda – após a perda acentuou-se a desvinculação sócio-simbólica já existente enquanto amava.

Uma desvinculação que empurra o sujeito para a interioridade e desvia o foco do pensamento obsessivo, mas não o desativa. “Pensar demasiado é o que me fazem os amores”, eis uma canção popular que Roland Barthes lembra (s/d: 183). Dido, depois de Eneias ter saído de Cartago para cumprir o seu destino, lança um conjunto de maldições sobre Eneias. Depois de as ter enunciado, Dido está dominada pela cólera: “Tais foram as palavras da rainha / que a todo o ponto lança pensamento, / que o mais cedo deseja ver-se livre / da luz do dia a que tem ódio agora” (Virgílio, 2008: 246). Dido, furiosamente apaixonada, apenas consegue pensar. Antes de se suicidar, observa as vestes do troiano, passeia-se saudosa pelos aposentos onde esteve com ele. Emite um último lamento, antes do qual o narrador afirma: “no pensamento que toda era agora” (*idem*: 247). Dido era toda pensamento, como qualquer amador obsessivo.

O amor empurra Bloom para o seu corpo. O corpo é uma das revelações que a dor provoca. A dor isola-o, empurra-o para dentro, ativando uma máquina de pensamentos com mais autonomia do que desejável.⁸¹ Segundo Hans Serp, personagem do *magnum opus* de Robert Musil, o amor não é simplesmente um sentimento, mas uma “transformação do pensamento e dos sentidos”:

Ulrich respondeu-lhe que Hans falara todo o tempo, ainda que por vezes vestindo o discurso de metáforas abusivas, apenas do amor; do amor dos santos, do amor dos eremitas, do amor que transborda das margens dos desejos e que sempre fora descrito como uma dissolução, um abrandamento e mesmo uma inversão de todas as relações mundanas, não podendo ser visto como um simples sentimento, porque significava uma transformação do pensamento e dos sentidos. (Musil, 2008: 720)

É toda uma sensibilidade que se altera com a experiência amorosa intensa. Os pensamentos mudam de direção e revelam-se mais torrenciais. O amor cria uma incansável máquina de pensar.

O sujeito apaixonado ignora tudo o que não é a pessoa amada. O amor enquanto “sentimento central” relaciona-se com os seguintes versos camonianos: “De outras belas senhoras e Princesas / Os desejados tálamos enjeita, / Que tudo, enfim, tu, puro amor,

⁸¹ “The direction of the eyes and mind away from the world is the inner contemplative space of melancholy”, escreve Jacky Bowring (2008: 60). O espaço do melancólico é interior – a única paisagem descrita em *Uma viagem à Índia* é a alma de Bloom.

desprezas / Quando um gesto suave te sujeita” (Camões, 2005: 115; III.122). D. Pedro ignorava as “outras belas senhoras e Princesas” para desagrado de D. Afonso IV. Camões afirma que “tudo, enfim, tu, puro amor, desprezas”, não só, pois, as “belas senhoras e Princesas”, tudo. Versos relacionadas (no que poderá parecer uma estranha relação intertextual) com uma fala de Thomas, personagem do texto dramático *Os visionários* de Robert Musil (1989: 181): “Que o amor por uma pessoa eleita não é, no fundo, outra coisa do que a antipatia por todas as outras”. Quem ama apaixonadamente uma pessoa, esquece todas as outras, que se lhe são antipáticas. Eleger uma significa ignorar as outras. Bloom apenas se sentia ligado e feliz perto de Mary. Com ela longe, sente-se desligado e infeliz, e apenas subsiste o sentimento de antipatia por todos os outros. A alegria e a adrenalina, que se tinham perto de quem se amava, desaparecem. O coração passa a bater menos, o corpo transforma-se. Gonçalo M. Tavares cita esta fala de Thomas em *Atlas do corpo e da imaginação* (2013b: 139), o que pode sustentar a hipótese de uma releitura de Camões por via de Musil. Em *Fernanda*, Ernesto Sampaio escreveu: “Desliguei-me do resto do mundo para me ligar a um único ser que de repente me falta” (Sampaio, 2005: 69). Foi a última obra do autor e consiste numa comovente evocação da atriz Fernanda Alves, a sua companheira ao longo de 40 anos. Um conjunto de pequenas reflexões lúcidas e comoventes sobre a melancolia e o amor em que Ernesto Sampaio analisa a sua incompetência física e mental para continuar a viver depois da morte da mulher, para além de homenagear a grande mulher e atriz com quem viveu. Em 2001, um ano após o óbito de Fernanda Alves, Ernesto Sampaio morreu. Neste texto, escreveu ainda Ernesto Sampaio: “Já não tenho mais nada, não me resta nada” (*ibidem*), a sua única ligação desapareceu.

Para o sujeito apaixonado, retomando a citação de Musil, o mundo é indiferente.⁸² Só tem uma ligação, só se movimenta numa direção. Depois da morte dela, Bloom não sabe para onde ir, a quê ligar-se. Se o desejo é um percurso no exterior e se, no caso de Bloom, esse itinerário era na direção de Mary, quais são os percursos de Bloom doravante? Assim, quando John Bloom mata Mary, é o itinerário de Bloom que

⁸² Nietzsche, num fragmento de *A gaia ciência*, considera que “aquele que ama quer ser possuidor exclusivo da pessoa que deseja, quer ter um poder absoluto tanto sobre a sua alma como sobre o seu corpo, quer ser amado unicamente, instalar-se e reinar na outra alma como o mais alto e o mais desejável” (Nietzsche, 2000a: 52). Segundo Nietzsche, o amador deseja possuir o outro totalmente, privando os competidores de um bem: “Se considerarmos que isso não significa nada menos do que excluir o mundo inteiro do gozo de um bem e de uma felicidade preciosas; se pensarmos que aquele que ama, visa empobrecer e privar todos os mais competidores, e tornar-se o dragão do seu tesouro como o mais indiscreto ‘conquistador’, o explorador mais egoísta; se imaginarmos enfim que todo o resto do mundo lhe parece indiferente, desbotado, sem valor, e que está pronto a efectuar qualquer sacrifício, a perturbar qualquer ordem estabelecida, a relegar para segundo plano tudo quanto lhe interessa, espantarmo-nos que esta cupidez bárbara, esta furiosa injustiça do amor sexual tenha sido a tal ponto glorificada, deificada em todos os períodos da história, pior, que se tenha extraído deste amor a ideia de amor concebida como contrária do egoísmo, quando representa talvez a sua expressão mais espontânea” (*ibidem*). A argumentação nietzschiana relaciona-se com a observação de Musil: para o amador cúpido, como Bloom, o mundo parece “indiferente, desbotado, sem valor”. O sentimento amoroso, segundo Nietzsche, é egoísta e conduz à introspecção.

se altera, são os dias que deixam de estar cheios, é o tempo que se revela nulo e vazio.

Perder Mary implicou, pois, perder a única ligação com o mundo, o único liame que o prendia à vida. Depois do sofrimento por que passou, Bloom está exposto aos acontecimentos sem sentido do quotidiano, não é capaz de lhes dar coerência simbólica, eles aparecem desagregados, separados uns dos outros, absurdos: “El Bloom”, afirma Tiqqun, “es pues ese hombre al que ya nada puede proteger de la trivialidad del mundo” (Tiqqun, 2016: 22). Bloom está exposto à ausência de sentido da trivialidade. Vive alienado da sua potência. *Uma viagem à Índia* demonstra como “en el confusión reinante el *cuerpo* representa, a escala genérica, el último intérprete de la irreductibilidad humana a la alienación” (*idem*: 102). Viver em finitude é perceber que as razões para estarmos vivos são as éticas que nos fazem querer continuar a viver e a fazer, inventando uma forma de vida. A melancolia de Bloom é descrita com pungência:

Uma mulher bela de nome Mary foi morta.
Todos os humanos são incompletos,
mas vê-la tornava-os inteiros.
(Como se ter olhos fosse bem melhor
do que sempre se julgara
– era isto que se dizia.) (Tavares, 2010a: 160; III.160)

Na realidade, pois, “todos os humanos são incompletos”, mas amar é ver a completude onde ela não existe. Amar é ver mais, o que não existe, a harmonia e completude do mundo, por isso “ter olhos” é “bem melhor / do que sempre se julgara”. Amar é corrigir o mundo, vê-lo melhor do que realmente é. É alucinação que liga o desconexo e corrige as imperfeições do mundo, lança um manto simbólico sobre o que realmente é desagregado e caótico. Amar investe o visível de um suplemento inexistente. Na verdade, a visão torna-se uma cegueira. Perder a única ligação implica, pois, um escoamento e mesmo uma crise do sentido de viver. É como perder os óculos que endireitam a realidade, organizam-na numa totalidade coerente, agradável e bela. O amor de Bloom é uma experiência épica fracassada (como todas as epopeias). A melancolia continua a ser cegueira, na medida em que falha a totalidade, mas vê o que falta enquanto o amor é cegueira que ignora que algo falta. Bloom, melancólico, vê a desordem onde, amando, alucinava a ordem. Ainda assim, apesar de mais realista, o melancólico continua cego. Uma cegueira mais lúcida e realista, mas cegueira.

Esta conceção do amor revela analogias com a doutrina neoplatónica:

A ideia de que ao Amor cumpre assegurar a lei e a harmonia inscritas por Deus nos seres e nas coisas, desempenhando a função de princípio unificador do universo, é de procedência neoplatónica e foi reiteradamente expressa, por exemplo, por Leão Hebreu. (Aguiar e Silva, 1994: 136)⁸³

Na lírica camoniana, predominam o desconcerto do mundo e a melancolia, a perspectiva segundo a qual os humanos são incompletos. O sujeito melancólico é mais realista do que sujeito apaixonado. Mas nem sempre encontra os laços simbólico-linguísticos que permitam ligar parte do que aparece desligado,⁸⁴ algo significativo para se poder continuar. Isto é verdade em qualquer lugar do mundo, excetuando Paris, onde “o amor é proporcional à realidade” (Tavares, 2010a: 99; II.69), como disseram dois homens a Bloom durante a sua viagem de barco a partir de Londres.

5.9. Sabedoria e esquecimento

*No céu, aprender é ver;
Na terra, é lembrar-se.
Píndaro*

É porque está perdido, em busca de novo itinerário, que Bloom diz a Jean M:

Começarás a perceber agora por que razão estou em viagem
e o que procuro:
procuro uma mulher porque quero esquecer
outra.

Eu amava uma mulher chamada Mary
– disse Bloom ao parisiense Jean M –
e o meu próprio pai mandou matá-la.

Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo.⁸⁵ (Tavares, 2010a: 158-159; III.124)

⁸³ Não por acaso o principal coadjuvante dos navegantes portugueses é Vénus. A deusa das ligações auxilia um pequeno povo (unido politicamente há algum tempo) a unir as partes desconexas do mundo, a criar estradas de água entre as terras.

⁸⁴ As situações difíceis (o luto, a melancolia, o trauma, a depressão) comportam uma crise de sentido; logo, de linguagem, como é questionado por Adam Phillips (2010: 149): “Será o trauma, por exemplo, constituído para a criança pela ausência excessiva da mãe, ou por uma ruptura ou recusa das possibilidades de representação? Será que o perdido foi a mãe (ou namorada) como objecto, ou a crença na língua como substituto para ela?” Ao imaginário, sucede-se o simbólico: ao gozo com o corpo da mãe sucede a palavra que permite lidar com a sua ausência. Lidamos com as perdas, aliás, através de palavras e explicações. Mas isso só não chega: temos que acreditar nelas, isto é, viver de acordo com elas: “O discurso dos deprimidos”, afirma Kristeva, ‘para eles é como uma pele alheia; as pessoas melancólicas são estrangeiras na sua língua materna’ (*idem*: 116). As palavras e os pensamentos do melancólico são uma “pele alheia”, um órgão do corpo que não lhes pertence.

⁸⁵ Observemos de perto esta observação de Bloom. Pelo menos no plano discursivo, Bloom simplifica, avança: “Síntese, síntese. E eis tudo”. Uma síntese abrevia, clarifica, condensa informação, espaço e tempo, torna a narração menos profusa. Bloom quer muito avançar. Não podemos esquecer que Bloom, se quera ir à Índia, poderia ter apanhado um voo directo. Esta síntese no plano comunicativo é o oposto dos desvios que Bloom executou, errando pelo mundo. Avançar por sínteses é um modo de respeitar a mortalidade dos outros. Não há tempo para circunlóquios, existir é urgente. Bloom parece sabê-lo, no plano teórico.

Atravessar a decepção pode significar não encontrar sentido em firmar novas ligações. Não é o caso de Bloom, que, aparentemente, deseja uma mulher que substitua Mary. Uma mulher seria uma forma de retomar o controle sobre os dias, como uma vaga e indecisa expectativa de consolo. Só com uma mulher pode esquecer, acredita Bloom. O vazio, com que Bloom se confrontou, será preenchido por uma mulher. Luís Mourão considera que o território textual tavariano tem como eixo central a ideia de um “radical de angústia ou de tragicidade” (Mourão, s/d) subjacente à existência humana. Bloom foi colocado nesta circunstância pelo crime – outras personagens foram-no pela guerra (Klaus), pela loucura (Mylia) – e decidiu viajar à terra do Espírito.

Em II.70, Bloom havia formulado o desejo de encontrar uma mulher, “ou então / a sabedoria” (*idem*: 99). A crença no preenchimento desse vazio é uma ilusão que Bloom pagará caro. Nada pode suprir esse vazio, que é, aliás, anterior aos crimes cometidos por pai e filho. Não é possível esquecer voluntariamente. No torvelinho dos sentidos e significados, nenhuma explicação conclusiva avultará, só na esfera do fazer, da reinvenção ética, o corpo continuará entusiasmado. O fazer é o terceiro excluído na fórmula de Bloom. As mortes trágicas do pai e de Mary tornam Bloom consciente desse vazio, não o criam. No entanto, o processamento das “experiências do mundo” (Mourão, s/d) é um trabalho árduo e inconclusivo, sendo “impossível ou ilusória toda a tentativa de sistematização” (*ibidem*). Não é possível ordenar o caos da experiência humana, aquilo que, no fundo, Bloom almeja com a viagem à Índia. Não existe sabedoria tal como Bloom a procura, enquanto sistematização totalizadora da experiência. Nem a sabedoria possível pode fazer “esquecer o vazio, ou tap[á-lo]” (*ibidem*). O vazio está lá sempre, mas podemos avançar, fugir dele, entrando numa atividade ética. A vida enquanto vazio cauciona qualquer começo, a folha em branco aceita um poema, um desenho, uma dança. Mas mais do que procurar a sabedoria, a totalidade sistemática da experiência (que nenhum epopeia alcança), Bloom deseja a felicidade entediante (Nietzsche chamava-lhe niilismo) consubstanciada na mulher, uma tentativa de esconder ou ignorar o vazio. Nem a sabedoria nem a felicidade preenchem o vazio, são, quando muito, intervalos em que viramos a cara ao lado. Umas estâncias depois, Bloom volta ao assunto, quando entabula conversa com Jean M debaixo de um toldo: “Sendo agora, por imposição meteorológica, seu vizinho, / deixe que me apresente: o meu nome é Bloom; / procuro uma mulher que me faça deixar / de a procurar. Não se me entende. / A sabedoria, enfim. E chegar à Índia” (*idem*: 103; II.79). Nesta visão demasiado otimista e lírica da viagem iniciática, Bloom conseguiria a autossubsistência e a

separabilidade absoluta. Conseguiria, na Índia, o sonho de viver num mundo com alcatifa, sem conflito ou cisões, sem dor. Bloom não reencontrará quem era antes do assassinato do pai: não é recuperável a ingenuidade do antes do confronto com o vazio. Não é possível viver uma felicidade imutável e anestesiante, preservando a mesma vida até ao momento da morte. Resta a Bloom viver na estranheza de ser em devir, como todos os humanos. Ainda que a sabedoria funcionasse como substituto da mulher, constataríamos que a sabedoria não se pode receber como um objeto: ela é um conjunto de movimentos de quem com calma e de frente o vazio. E de quem avança consciente da mortalidade. Bloom sofreu muito – isso fará dele, desde logo, um sábio? É estranho e um pouco infantil, embora não muito incomum, acreditar numa sabedoria pronta-a-usar (como se houvesse fórmulas para o imprevisível), prontas-a-esconder-o-vazio.

Não esquecer é uma forma de poder continuar, de poder fazer, como um lembrete da existência do vazio, que nos apanhará desprevenidos se o esquecermos. Querer esquecer tudo é a vontade de quem sofreu muito. Mas se só esperamos agir depois de esquecer, nunca mais agiremos. Talvez lembrar seja importante para poder compreender e agir – em suma, continuar.

5.10. Meu corpo, minha terra

As grandes mudanças na vida humana são provocadas pelo Outro, pela força que o Outro exerce, pelo medo que suscita, como explica Gonçalo M. Tavares em *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*,⁸⁶ na reflexão “O Outro (I)”: “Ao medo podemos chamar: Possibilidade de perder a forma” (Tavares, 2009: 36). Gonçalo M. Tavares prossegue: “Perder a forma pode não significar deixar de ter forma. Pode significar mudar de forma” (*ibidem*). À medida que a reflexão avança, a tese inicial é melhorada: “Ao medo podemos chamar: Possibilidade de mudar de forma” (*ibidem*). Nada obriga tanto a mudar como o Outro – mesmo que queiramos prosseguir imutáveis, ou (como por vezes se diz) coerentes. O medo é essencial se queremos participar na nossa inevitável mudança de forma, um modo de evitar simplesmente envelhecer, ir sobrevivendo. Proteger-se do medo é esconder-se, é acusar o devir e caluniar a vida.

⁸⁶ Livro organizado por temas e motivos, que possibilita uma melhor compreensão dos temas e motivos dominantes no território textual de Gonçalo M. Tavares. Alguns exemplos: “Sobre o ofício de um escritor”, “Depressão”, “Desejo”, “O segredo”, “O espelho”. Cada um dos temas e motivos é trabalhado através de frases que entre si formam uma sequência lógica, dedutiva, indutiva, inferencial, que legenda e é legendada pelos respetivos desenhos. (Um texto que, em rigor, deveria ser citado com os desenhos de Rachel Caiano que o ilustram.) O senhor Swedenborg desenvolve as suas reflexões escritas e os seus desenhos (processos que têm uma matéria-prima comum, o traço) enquanto assiste às conferências do senhor Eliot (mais um caso de um cruzamento frutuoso entre senhores, que vão convivendo alegre e criativamente no bairro).

A cabeça é, para Bloom, um esconderijo; pensar é quase um método para não sentir medo. A viagem moderna, essencialmente mental, potencia esse método. Não sente medo, circunstância potencialmente perigosa, avisa o narrador:

Em parte esqueceu, em parte ainda se lembra. No caminho,
espancou homens e fornicou com mulheres. Está agora em Paris,
e desconhece o seu destino:
depois de lhe roubarem quem prometia trazer os melhores dias,
para quê ter medo? Bloom está em Paris
e nada tem a não ser a ausência de medo,
o que é uma posse de prodígio, sim, mas também um perigo. (Tavares, 2010a: 164; III.143)

Bloom perdeu tudo, não tem razões para sentir medo. Viaja e está seguro. Mas a ausência de medo “também [é] um perigo” – os dias de Bloom perderam o itinerário. Sem medo, o tédio instala-se, abrindo-se caminho à indiferença ético-moral. Não ter medo é o que sente quando se chegou ao fim, com todos os deveres cumpridos. Cite-se “O perigo”, fragmento de *Breves notas sobre o medo*: “Nada é tão perigoso como teres cumprido todos os teus deveres do dia e ainda ser manhã, teres cumprido todos os teus deveres da vida e ainda não estares morto” (Tavares, 2007b: 57). Bloom não encontra razões para continuar, sendo todavia manhã na sua vida. Antes da morte, ou há fuga ética do vazio ou queda nele. Sente que já sofreu muito, por isso não se lhe pode exigir o cumprimento de deveres da vida. Quando se amou e matou, nada mais de significativo haverá a fazer numa vida, pensa Bloom. Que já não tem medo, nem coragem. Lê-se na proposição do poema: “Porque, de resto, bem se sabe / que enquanto se tem medo ou coragem bastante / não há fins-de-semana nem banquetes / demorados” (Tavares, 2010a: 35; I.18). Ter medo ou coragem são as principais motivações para não cumprir toda a vida apenas durante a manhã, isto é, para continuar fazendo. Ter medo suficiente para ter que fazer. Ter coragem suficiente para dizer não ao relaxamento dos músculos e da intensidade que os fins-de-semana e os banquetes prometem. Este relaxamento físico e mental é acompanhado de um relaxamento ético potencialmente perigoso. Bloom viaja durante meses. Adivinhamos como ficará no final da viagem.

Mary era central na vida de Bloom, ela tornava coeso e completo o mundo. De certo modo, o narrador iliba Bloom: “Quem erra por amar demasiado deve ser perdoado. / Bloom amou demasiado Mary, mulher bela / que foi morta. Mas Bloom deixou a sua cidade / e avança” (Tavares, 2010a: 164; III.142). Bloom culpa-se por ter agido

instintivamente, matando o pai. Procura redenção pelo ato, o Espírito, tenta ser bom na sua vida futura, avança. Bloom “deve ser perdoado” porque amou, o narrador iliba-o. Como, *mutatis mutandis*, Vasco da Gama iliba D. Fernando: “Desculpado por certo está Fernando, / Para quem tem de amor experiência; / Mas antes, tendo livre a fantasia, / Por muito mais culpado o julgaria” (Camões, 2005: 122; III.143). Camões observa que todos os que experimentaram o amor desculpam D. Fernando e que mais nocivo do que amar é não ter o freio à fantasia que o casamento permitiria.

Um ato irrefletido, como o de Bloom, pode acontecer durante uma vida. A culpa excessiva sobre si próprio amesquinha: quem o faz não deixa de sentir uma repulsa por si mesmo potencialmente perigosa. Nem sempre controlamos o nosso corpo, o corpo com o qual amamos, com o qual matamos. *Uma viagem à Índia* é uma reflexão lúcida sobre a perda de controlo do corpo, que pode acontecer a qualquer um, por mais educado e culto que seja (como Bloom).⁸⁷

O corpo é um tema relevante em *Uma viagem à Índia*, tem uma importância análoga à que a pátria tinha em *Os Lusíadas*. “Meu corpo, minha terra”, escreveu Paul Valéry (2016: 53) em *Fragments narrativos*. Uma personagem de Valéry descobre o seu corpo como terra que se percorre. Tal como Bloom que, na sua viagem à Índia, descobre o seu corpo. Maravilhada, confessa o seu amor pelo ombro direito: “Tenho um fraco pelo meu ombro direito, beijo-o por vezes, falo-lhe. Ele é eu e não eu. Observo-me no banho, interrogo-me: o meu corpo pertence-me?” (*ibidem*). Não possuímos o nosso corpo, não o controlamos em todos os momentos, ele também é não eu, é eu sendo ele. Esta viagem de Bloom nasceu da estranheza que o seu corpo lhe provocou: “Como se pode pensar em ti, a mais íntima e mais estranha das coisas?” (*ibidem*) A estranheza parece tanto maior quanto o nosso corpo é íntimo, nosso, e o que é nosso é conhecido, está explicado, compreendido, pelo menos assim o pensamos. Julgávamos conhecê-lo e afinal... Viver é estar sempre a descobrir o corpo: “Os meus seios surpreendem-me. Parecem-me belos. Mas que fazem sobre mim estas belas formas de carne? Afinal, aquilo a que chamamos meu corpo, é o fruto de uma quantidade de descobertas! Alguma vez nos exploramos até ao fim?” (*ibidem*) Descobertas físicas e de outra ordem, mais interior: “Por vezes, um gesto improvisado, um movimento que se

⁸⁷ A doença é outro momento em que não existe controlo sobre o corpo. Lenz Buchmann vive uma experiência que pode ser lida ironicamente: é forte e dominador, mas, doente, não consegue controlar o corpo – o que é mais seu – no momento exato em que alcançou a posição do mundo em que mais queria estar, a que lhe permitiria dominar muitas pessoas. Lenz vive mesmo um momento em que domina a cidade, mas não esse volume mais pequeno, mesquinho, o corpo: “Lenz Buchmann, diga-se – e as intensas dores de cabeça não eram alheias a esse facto –, sentia por vezes que tinha menos domínio sobre o seu organismo do que sobre a cidade, e tal sensação orgulhava-o e assustava-o ao mesmo tempo” (Tavares, 2007a: 238).

faz para não cair, dão-nos a sensação do *completamente novo* em nós” (*ibidem*; itálicos do autor). Bloom descobre o completamente novo num gesto inesperado, na morte do pai, que resultou do modo como, amando, inesperadamente também descobriu, em si, algo de completamente novo. O corpo de Bloom, ao longo da sua viagem, fará muitas coisas de que Bloom só terá consciência depois. Quer fugir do corpo, mas o corpo não o abandona, o corpo cuja estranheza ele descobriu quando amou Mary. Nem sequer conhecemos bem o nosso corpo em quem temos de confiar para conseguirmos viver com o mínimo de lucidez. O nosso corpo, segundo Valéry, é tudo quanto sabemos: “Ousaria eu escrever ‘meu corpo’? Tudo o que sei dele? Não o meu corpo, o dos médicos, mas aquele que conheço em mim. Não sei nada para além dele” (*ibidem*). O corpo que tomamos comumente como nosso é o corpo dos médicos, com peso, altura, ritmo cardíaco, doenças. Mas o outro corpo, o que conhecemos em nós, íntimo e estranho, com sobressaltos e inquietações, que sabemos dele? Sabemos alguma coisa Das suas intuições, afeções e ligações? Do que ele nos faz descobrir? A sabedoria que Bloom procurava na Índia esteve em parte sempre ali, no seu corpo, muito próxima mas incognoscível, dificilmente convertida em palavras: “Nem tudo o que se passa / pode ser escrito” (Tavares, 2010a: 38; I.27), diz-se na proposição de *Uma viagem à Índia*. É essa “sabedoria primária” (*ibidem*) que está em vísceras como o coração.⁸⁸ Continua Valéry:

Não sei nada para além dele. Ele é a minha ciência, e creio bem que o limite de toda a ciência, ele, os seus encargos, as suas perturbações, as suas necessidades e os seus aborrecimentos, as suas regularidades e respectivas fugas, as suas digestões, menstruações, e as sujas secreções húmidas do Amor. (*Ibidem*)

O corpo é a nossa ciência, tudo o que sabemos está nele e nos seus movimentos interiores e exteriores. Os órgãos sabem tudo o que há para saber. O amor fez com que Bloom descobrisse este passageiro inquietante. A epopeia tavariana é constituída por dez cantos em que a ciência do corpo de Bloom se manifesta. Até ao canto X, em que Bloom decide, conscientemente, agir. O amor é o início desta descoberta do corpo, que

⁸⁸ A sabedoria do corpo manifesta-se em muitos passos do território textual de Gonçalo M. Tavares. Em *A máquina de Joseph Walser*, por exemplo, o protagonista, que se reunia todos os sábados em casa de amigos para jogar, levanta-se da mesa, bem mais cedo do que habitual, e vai-se embora: “Sem saber porquê. Estava inquieto” (Tavares, 2011d: 166). Não temos mais explicações para o comportamento de Walser. Depois, caminhando pelas ruas, Walser vê uma mulher andando de modo esquivo, como se na iminência, pensou ele, de cometer um adultério. Era a mulher de Walser e ia encontrar-se com Klober Muller. Ironicamente, podemos usar a argumentação de Walser, para não ter participado na guerra, para explicar o modo como saiu instintivamente da casa de Fluzst M: “Não devo falar do que não entendo, dizia a si próprio Walser, muito menos devo agir sobre o que não entendo. Deve assistir-se àquilo que não se entende. Apenas” (*idem*: 167). Devemos deixar, apenas, que os instintos decidam.

é, segundo Valéry, o limite do pensamento científico. Não há saber exterior ao corpo. O medo – de que falava o senhor Swedenborg – é atravessar o desconhecido, descobrir as formas que o corpo inventa em nós.

Bloom cumpriria pena numa prisão, pois as leis civis punem os instintos de matar quando eles matam (não os punem quando são pensamentos, ou se canalizam para atividades legais). Mas as coisas não aconteceram deste modo. Bloom reconheceu que a imprevisibilidade da existência vem de dentro do seu corpo. Assinala o narrador, durante um sonho de Bloom: “Nada é homogêneo sobre a terra, muito menos / o organismo” (*idem*: 94; II.57). Não se controlou, os instintos agiram por ele; por isso, Bloom procura expiação.⁸⁹ Quer esquecer os instintos, o corpo. Encerra-se no pensamento. Mas Bloom tem o essencial, embora não o reconheça efetivamente: “Por mim, não me queixo. / Estômago cheio, boas pernas, boa cabeça” (*idem*: 156; III.114), diz Bloom. Tem força, mas não a usa.⁹⁰

5.11. Roubo de energia, marginalidade e políticas de felicidade

Amar rouba energia e entusiasmo na ação sobre o mundo:

É verdade “que um baixo amor os fortes enfraquece”
mas também o grande amor torna ridículos os grandes,
pois o amor é, em energia material sobre o mundo,
um roubo – apesar de, em sensações, ser magnífico.
O amor será útil internamente,
mas externamente não carrega um tijolo.
Disso nunca tive dúvidas. (*Idem*: 162-163; III.137)

Esta estância incorpora uma citação de um célebre verso camoniano e uma alusão à estância 139 do mesmo canto d’*Os Lusíadas*, onde Vasco da Gama analisa o amor de D. Fernando por D. Leonor Teles de Menezes. Gonçalo M. Tavares prossegue o jogo intertextual enquanto desenvolve a sua teoria sobre o amor de Bloom. O amor rouba “energia material sobre o mundo”, quem ama, pouco ou nada faz para além de amar. Enfraquece, rouba movimentos, embora, interiormente, seja sensacional,

⁸⁹ Franz Biberkopf pensa o mesmo sobre o crime que cometeu, o assassinato da namorada, Ida: “Eu não matei a Ida. Pode acontecer a qualquer um a mão escorregar-lhe num ataque de fúria” (Döblin, 2010: 209). Biberkopf quer dizer que não teve a intenção de matar Ida, não matou com premeditação. Apesar disso, vive com medo da sua força depois de ter saído da prisão.

⁹⁰ Como Franz Biberkopf, que se gaba dos músculos que tem, mas que não consegue fazer nada de importante com eles: “Porque não sabes quem eu sou. Quem é o Franz Biberkopf. Ele não tem medo de nada. Eu tenho punhos. Olha os músculos que eu tenho” (Döblin, 2010: 211).

provoque sensações embriagantes. O amor é sentimento improdutivo, “não carrega um tijolo”, observa Bloom com humor. Atira o amador para um estado inerte, inapto para ligações com o mundo. Toda a energia de um corpo é canalizada para outra pessoa; para a preservação da embriaguez provocada por sensações interiores excelentes. Quem ama é, em potência, a inércia a que a melancolia é propensa.

O amor é marginal, está ao lado da eficiência mercantil, segundo Bloom:

É desarranjo de estratégias e planos;
surpresa ritmada, uma ilegalidade exaltante que não prejudica
os vizinhos. Mas atenção, de novo: o amor não faz bem aos países,
não desenvolve as suas indústrias, nem a economia.
Disso nunca tive dúvidas. E por isso é preferível não. (*Idem*: 163; III.139)

Uma embriaguez interior e inútil socialmente, mas também o desarrumo de planos existenciais. Amar é uma experiência individual que pode desarranjar o funcionamento de uma comunidade ou de um país. D. Fernando, por exemplo, provocou instabilidade política ao Reino. Camões refere que o amor amolece uma víscera, o coração, tornando-a inapta para o mundo onde se luta: “o coração, sujeito e dado / Ao vício vil, de quem se viu rendido, mole se fez e fraco” (Camões, 2005: 121; III.139). Bloom diz que é preferível não amar, não se colocar à margem. O amor é energia que não é utilizada para produzir coisas, para acumular dinheiro ou alimentos, para reproduzir capital. Não obedece a leis nem deveres civis, nem é alvo de legislação, o Estado não interfere nos sentimentos, não quer saber se estamos apaixonados ou não, por mais lancinantes que as relações amorosas possam ser: “qual é o país que pode impedir que o amor / entre?” (Tavares, 2010a: 163; III.140), pergunta Bloom com humor, pressupondo que interditar o amor melhoraria os índices económicos de um país. Também não é um bem transacionável: “Não é mercadoria traficada em caixas” (*ibidem*). Não o é porque “O amor não se vê como / se fosse uma presença. / É demasiado completo / para ter uma forma” (*idem*: 164; III. 141). O amor não se vê porque ocupa todo o corpo de uma pessoa, “como / se fosse uma presença” e, nesse sentido, não é legislável. Não tem uma forma, é invisível e está em todo o lado, como Deus, de acordo com a relação entre o que é “demasiado completo” e o que tem uma “forma”. Ter uma forma pressupõe a incompletude dos vivos. Deus não tem forma, como o amor. É vazio que tudo ocupa, que impede que a forma ocupe espaço. O amor é pouco humano, inimigo da forma, segundo Bloom. É demasiado, não tem dimensão fixa,

e serve fins estritamente individuais e existenciais, é um exercício de liberdade. É esfera da existência situada além da contabilidade, da *ratio*, do que é mensurável e explicável. Não se legisla, em suma, sobre o que não tem forma nem sobre a embriaguez interior.

Noutro ponto da obra, refere o narrador: “Mas Mary não era um assunto de Estado, / era o seu assunto individual. E devido à política de boa / aplicação dos recursos / não havia instituições colectivas que tratassem de tragédias mesquinhas. / Bloom, no fundo, é apenas um ser humano” (*idem*: 220; V.36). O Estado não quer saber da felicidade individual; quer saber, com toda a delicadeza e atenção, da saúde (física, sobretudo), do trabalho, mas não quer saber se alguém está infeliz ou não. Se uma pessoa é saudável, se trabalha, se recebeu educação, são as coisas com que o Estado se preocupa. O narrador explica com minúcia e ironia este ponto, em V.57:

Somos muito felizes. Nas análises, a urina
nada acusa, e o sangue não é tirado à força com uma espada
como acontecia nas batalhas de séculos anteriores;
o sangue agora sai através de uma finíssima agulha
trazida por uma enfermeira obesa.
O Estado preocupa-se com a tua saúde
e, progresso enorme, manda as boas-festas pela televisão. (*Idem*: 228; V.57)

Não há políticas ativas para combater as tragédias interiores, como as há para o emprego, ou para uma doença mortífera. Isto porque, diz esquivamente o narrador com algum sarcasmo, existe uma “política de boa / aplicação dos recursos”, recursos que sirvam para conservar o corpo do cidadão no limiar, pelo menos, da eficiência laboral. Recursos canalizados para vigiar a vida e produzi-la, para decidir como o corpo (soberano) dos cidadãos deve viver. Cada pessoa está a sós com uma tragédia individual. O Estado português não lida com a relação de Bloom e Mary como lidou com a relação entre D. Pedro e Inês de Castro. A saúde mental e social de Bloom não interessa, pelo menos até se tornar imprevisível e ameaçadora para a comunidade. Bloom não está bem do ponto de vista mental e social.

Bloom encostou-se à felicidade. Quando ela desapareceu, caiu. A viagem à Índia é cair da felicidade até ao chão, o desespero. *Uma viagem à Índia* é uma narrativa sobre a perda de inocência: Bloom não vai ser feliz para sempre com Mary, isso é

irreparável.⁹¹ O destino de Bloom revela o perigo da felicidade: “O perigo na felicidade. ‘Agora tudo me acontece pelo melhor; de agora em diante amo qualquer destino; quem terá prazer em ser o meu destino?’” (Nietzsche, 1999: 94). Quem está feliz acredita que tudo acontecerá pelo melhor, e revela uma dificuldade tremenda em confrontar o pior quando ele aparecer. Quem está feliz tem, em relação à vida, a postura passiva de quem espera. Mas a constatação de que a espera do que nunca vem foi em vão, pode conduzir à brutalidade: “E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz” (Lispector, 1989: 64). E Bloom quer muito ser feliz, quer muito amar. É um itinerário violento da vontade forte de amar e ser feliz. Que conheceu um primeiro momento na morte do pai. Bloom e D. Pedro I conhecem a necessidade cruel de amar.

5.12. Peso de estar vivo

*Com mãos e pés
E boca falo e mexo-me no mundo.
Álvaro de Campos*

Quem está apaixonado segrega dopamina, o neurotransmissor ou hormona da felicidade. Deixar de segregá-la retira muita energia ao corpo. Um dos sintomas da depressão é esta quebra energética, este roubo. Bloom procura a felicidade, mas não necessariamente o amor. Bloom diz não ao medo, ao entusiasmo, e sim ao tédio e à previsibilidade. É preferível uma vida sem amor, mas com uma mulher. Este desejo tem como finalidade uma ilusória sensação de leveza. Bloom perde peso nos seus comportamentos e pensamentos, tornando-se, aos poucos, mero peso físico que caminha. Mantém-se à margem, pois cometeu um crime, o seu segredo.

Bloom deseja uma felicidade sem riscos, sem amor, deseja fazer desaparecer o peso de estar vivo: “Pois ser homem é estar fixo; é pesar, pesar sobre alguma coisa”, escreve María Zambrano (2000: 58) em *A metáfora do coração e outros escritos*. Estar vivo é pesar sobre o corpo; o amor permite esquecer um pouco esse peso, que tenderá a desaparecer quando o tédio e a inércia se instalarem no corpo de Bloom. Quando se ama,

⁹¹ Alceste, antes de ter sido sacrificada em favor de Admeto, faz os seguintes votos para os seus filhos: “Casamento, esposa e glória para um, / marido, casamento e honra para a outra; / e que os filhos não morram mais cedo que a morte bem velha, / e que, acima de tudo, não sejam felizes antes do tempo, / esse erro tão vulgar” (Tavares, 2014f: 27). É difícil haver um melhor desejo de um pai ou de uma mãe: que os filhos é que não sejam felizes prematuramente. Qualquer idade é cedo demais para ser feliz. Bloom, por exemplo, foi feliz cedo demais. E agora quer reparar essa desordem.

continua ser necessário transportar um corpo, as suas vísceras e dores.⁹² É esse o peso da mortalidade:

É que nada no percurso, no mundo, se faz sem peso;
mesmo no ar o homem sabe que em breve
regressa ao que pertence e, lá em baixo, o chama.
Bloom olha para os sapatos,
para os joelhos, para o seu peito, exige um espelho,
quer entender o volume que por vezes esquece
enquanto fala. Falar (ou mesmo escrever) entretém,
pode convencer, seduzir – mas jamais resolve. (Tavares, 2010a: 240; V.91)

Temos um peso e um corpo que quer entender olhando-o ao espelho. Mas nada o explicará, nem falar, “ou mesmo escrever”. Não querer ser apenas um peso, eis o difícil, para o melancólico que atravessa a perda, a dor e a decepção (Bloom foi enganado pelo pai e pelo seu corpo) e deseja a leveza. Somos seres com um corpo extremamente frágil e perecível. Esse peso que é o corpo puxa-nos para o chão.⁹³ Nem o sentimento amoroso pode eliminar a lei da gravidade, embora, em certos momentos mais sonhadores, pareça o oposto.⁹⁴ Somos seres que se agarram ao chão, que inevitavelmente hão de lá morar. Devemos assumir esse peso de estar vivo, para que as nossas decisões não sejam tomadas ao acaso. Mas devemos fazer alguma coisa para que a vida não seja só pesadume. Uma atividade instigante e ética, onde possamos aproveitar a potência do corpo, para evitar que ele se transforme num volume.

Os humanos vivem em queda, evitam-na como podem. Andar é, de certa forma, uma queda minúscula. Viver é evitar cair já, agora; é tentar cair devagar. Bloom esquece o corpo enquanto fala e plana aborrecidamente sobre existir, viajando durante meses. Agir é um esquecimento ativo, não anestésico, do corpo, atualizando a sua potência. A dor, a velhice e a doença são estados e fases em que se sente mais o corpo.

⁹² Observa-se em “Alguns dólares sobre teatro e outras notas menores”, um texto incluído em *A colher de Samuel Beckett*: “O meu corpo perderá o peso, mas por enquanto existo” (Tavares, 2002b: 36). Quando o corpo é só peso não existe, não pode existir.

⁹³ “O primeiro ponto de referência da vista não é, pois, como pretendiam os mestres italianos, o das linhas de fuga que convergem para o horizonte, mas o da fina pressão de uma atracção universal que nos impõe a sua orientação para o centro da Terra, que nos impede de cair” (Virilio, 2000: 22). O equívoco de Bloom passou por ter olhado para a frente, para o horizonte longínquo e vago, antes de ter constatado que o seu corpo pesa, é atraído para o centro da Terra, num equilíbrio precário em que se mantém em pé sem cair, como um funâmbulo – ou até ao momento em que acabará por cair. A vida do corpo é uma queda que dura anos. Viveremos mais eticamente quanto percebermos para onde devemos dirigir o olhar, onde está o centro da existência.

⁹⁴ Vergílio Ferreira, em *Pensar*, nota com humor como é ridículo transportarmos todo o peso dos órgãos para todo o lado: “Não é absurdo termos de transportar sempre connosco toda a tralha que temos no corpo? Compreende-se, por exemplo, que transportemos o estômago e mesmo os intestinos quando vamos a um banquete. Mas quando fazemos desporto? Ou alombamos com um carregão? Ou? Detive-me então a imaginar o que do corpo se conservaria, depois da ‘ressurreição dos mortos’. E concluí que bastaria a pele” (Ferreira, 2013: 39). Seria bom deixarmos os órgãos em casa quando vamos fazer outras atividades. O corpo não é, digamos assim, muito prático, é absurdo fazermos tudo o que temos a fazer sempre com todos os órgãos. A morte virá para nos aperfeiçoar – depois, só ficaria a pele. Fica definido por Vergílio Ferreira uma espécie de corpo-sem-órgãos, que atribui toda a profundidade à pele, com o vazio por dentro. A morte é isso? Não, a vida é isso, é só disso que precisamos, diz (com humor) Vergílio Ferreira.

As duas catástrofes que Bloom experienciou são peso acrescentado à massa corporal, de que se pretende libertar até, caso-limite, desaparecer totalmente. O morto já não consegue carregar o seu peso; é ser apenas peso. E é esse o destino de Bloom, quando avança sem a força nem o entusiasmo do passado. Fazer e desejar são modos de cair, mas não evitam a queda. Apolo, personagem de *Os velhos também querem viver*, que salva o amigo Admeto da morte, é descrito como alguém “ambicioso, como todos os que não obedecem à lei da gravidade” (Tavares, 2014f: 20). A melancolia acentuada é obediência à lei da gravidade: o único fim é cair. Esse amolecimento pode conduzir a derivas éticas, enquanto não se trabalha para esgotar as possibilidades de um corpo. Quem desobedece às leis da gravidade é como um guerreiro.

5.13. Coração que se afasta do corpo

O coração, se pudesse pensar, pararia.

Bernardo Soares

Em *Uma viagem à Índia*, o amor é ardente e obsessivo desejo de felicidade. O amor ou é paixão ou não é nada, deve colocar tudo o resto em segundo plano. “O amor”, escreveu Ernesto Sampaio, “é o único mito de pura exaltação que a humanidade conheceu. O único que parte do coração do desejo e visa a sua satisfação total. O único grito de angústia capaz de se metamorfosear em canto de alegria” (Sampaio, 2005: 89). O amor devora tudo, é satisfação total. Aos humanos foi concedida a graça do amor, uma espécie de intrusão do maravilhoso e do mítico na esfera mais terrena: “Com o amor, o maravilhoso perde o carácter sobrenatural, extraterrestre ou celeste que possui em todos os mitos, regressando de algum modo à sua origem para se inscrever nos limites da existência humana” (*ibidem*). É um vestígio do maravilhoso no século XXI. Todo o maravilhoso da epopeia camonianiana parece condensar-se, aliás, na experiência amorosa de Bloom. *Uma viagem à Índia* é sobre o modo como uma personagem se debate com o fim do maravilhoso na existência, arrastando-se, penosamente, durante meses. O amor é o divino à nossa escala, dá “corpo às aspirações primordiais do indivíduo”, que deseja fundir carne e espírito, deseja fundir-se com o mundo, devolvendo o indivíduo ao Um: “O desejo, no amor, longe de perder de vista o ser de carne que lhe deu origem, sublima o seu objecto numa espécie de sexualização do universo que restabelece no homem uma coesão anteriormente inexistente” (*ibidem*). O

amor quer tudo aqui, agora, sempre, não admite separações: “O amor não admite a menor restrição: tudo ou nada, sendo o tudo a vida e o nada a morte” (*ibidem*).

A melancolia aparece com a separação, é o hiato interposto entre amante e amado. Quem se afasta da pessoa que ama sente o mesmo que Joseph Walser sentia ao afastar-se da sua máquina no fim de cada dia de trabalho. Duas separações que determinam uma outra, aquela entre “o coração de um homem e esse mesmo homem” (2011d: 192), sentida por os que tiveram ataques cardíacos. O amator que se separa da coisa amada sente um afastamento do coração: “O coração afasta-se do resto do corpo” (*ibidem*). Bloom sente esse peso do coração no corpo, como um órgão à parte. Viajar até à Índia deveria recolocar o coração no seu lugar. O melancólico compreende que a separação é possível, que entre ele e os outros ou os objetos pode haver uma distância: “O organismo de Walser ficava, quase se poderia dizer, melancólico, no momento em que o motor parava e ele percebia que estavam ali, em jogo, afinal, duas coisas: ele e a máquina” (*idem*: 193). O Um eram dois, sempre foram, é esta a revelação melancólica. O Um era uma fantasia, porque sempre foi um mais um: “Duas coisas incompatíveis, separáveis, duas coisas que se podiam afastar” (*ibidem*). Estamos sempre sozinhos, eis o que a separação melancólica ensina tanto a Walser como a Bloom. Somos incompatíveis com outros corpos ou máquinas. Nada é definitivo, a vida é um somatório de acontecimentos que não acrescenta nada ao vazio: “E a melancolia vinha desta evidência: ele e a máquina eram duas coisas que se podiam afastar” (*ibidem*). Estar vivo implica perceber que nos podemos afastar das pessoas e das coisas mais importantes. Perceber que o coração fará viagens para longe do corpo. O olhar de Walser passa a ver fendas em todo o lado, tudo ameaça desagregar-se: “Com o motor parado Walser via-se explícito no mundo; olhava então em volta: todas as coisas entre si se podiam afastar” (*ibidem*). Walser vê-se explícito no mundo, sozinho. Ele é um corpo no mundo, que se liga a pessoas e coisas das quais também se poderá vir a afastar.

Quem ama muito pode reagir colericamente a este afastamento. O custo da separação pode ser muito alto: a morte ou, quando menos, a errância de um coração definitivamente afastado do corpo. A infiltração da melancolia altera o modo de aproximação dos outros, acrescentando uma delicadeza oriunda do medo que antecipa nova separação e mais sofrimento. Corremos o risco do cinismo, ou de uma vida com a paralisia própria de quem acha que não sofrer é sinónimo de ser feliz. Essa será a versão desiludida do amor que Bloom tem depois de perder Mary. Não só como precaução de uma futura perda, mas também como preservação de ligações em aberto. Mas Bloom

poderia continuar a tentar estabelecer novas ligações amorosas com pessoas, objetos, atividades. Com a lucidez de que nada é definitivo, a vida não é “um somatório imortal de comportamentos” (*idem*: 276), como acreditava Joseph Walser. É fundamental escolher as ligações amorosas com pessoas, objetos e atividades, mantê-las e consolidá-las ao longo do tempo. O isolamento total do mundo é uma via para o desespero, para um certo desamparo em que não existem ligações amorosas a pessoas, coisas e atividades. Esta teoria tem um fundo deleuziano, somos as nossas ligações amorosas.

5.14. 1 com muitas possibilidades

Bloom conheceu, com a perda de Mary, uma liberdade radical: todas as ligações são de novo possíveis. Em momentos de dor, encontra-se, com espanto e estranheza, o corpo. Somos um corpo, ou nem bem isso. Escreveu Gonçalo M. Tavares em *Atlas do corpo e da imaginação*: “A dor como o que mais nos empurra para fora do mundo e para dentro do corpo” (Tavares, 2013a: 331-332). Quem sofre é forçado a desviar os olhos do mundo de modo e a observar o corpo onde a dor se manifesta. Porque sofre, dificilmente pode aprender, dificilmente pode pensar e, ainda menos, agir, torna-se um corpo apenas com dimensão interior.

O mundo está desligado depois da perda de Mary, mas é possível religá-lo de uma maneira nova. Através da ação ética e da ligação a outras pessoas e objetos. Não segundo uma lógica moral compensatória ou expiatória depois de um ato terrível, mas seguindo a força e a intensidade do desejo. Em clave deleuziana, diz-se em *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, num fragmento intitulado “Depressão” (Tavares, 2009: 21): “Não há nada a fazer”, eis o primeiro momento após a decepção. “Mas podes fazer algo”, escreve Tavares (*ibidem*), tens um corpo, estás vivo, com saúde física e com “1, 2, 3, 4, 5, 6: seis possibilidades” (*ibidem*). Há possibilidades, muitas, uma liberdade radical, que Bloom pode experimentar. “Mas há um limite: depois de fazeres tudo verás que não há nada a fazer” (*idem*: 22). A depressão acontece quando todas as possibilidades foram esgotadas, quando tudo foi feito. É o ponto-morto antes do recomeço – um novo dia traz novas possibilidades. Para evitar a depressão, portanto, o senhor Swedenborg recomenda-nos que tenhamos sempre projetos em aberto. Amar obsessivamente tornou-se um pórtico da depressão de Bloom, pois apenas existe na condição de ser a única possibilidade. Dizendo-o com brutalidade, a única alternativa a

este amor obsessivo é, em certos casos, a morte – uma totalidade substitui a outra.⁹⁵ A agitação amorosa, que empurrava Bloom para junto de Mary, manteve-se depois de ela ter desaparecido. Mas falta o lugar para onde dirigi-la.⁹⁶

Bloom tem possibilidades em aberto; viaja porque já é capaz de agir. Mas porque não age eticamente, prolonga o sofrimento. Segundo a leitura de Aristóteles que Giorgio Agamben desenvolve em “Ideia do poder”, um dos fragmentos de *Ideia da prosa*, o prazer é realização da potência, é ação, gasto: “O prazer – pode ler-se no tratado que o filósofo dedicou ao seu filho Nicómaco – é aquilo cuja forma é completa em cada instante, perpetuamente em acto” (Agamben, 1999: 63). Há uma oposição entre potência e prazer: “Desta definição resulta que a potência é o contrário do prazer. Ela é aquilo que nunca está em acto, que sempre falha o seu objectivo, em suma, é a dor” (*ibidem*). A potência é, segundo Agamben, o que nunca está em ato, é a inércia melancólica, a potência máxima, que não está em ato. É também a dor que a inutilização da potência implica. Quem tem toda a potência e não age é onipotente, atingiu o máximo de dor, “confund[indo] o cúmulo da dor – a onipotência – com a maior das perfeições” (*idem*: 64). Um caso que não será tão incomum: alguém que sofre, com as suas possibilidades inexploradas, considera-se cheio de poder. De facto, tem-no; o prazer é, assim, “fim da potência”, “impotência” (*ibidem*). “Na obra, como no prazer”, remata Agamben, “o ser humano desfruta enfim da sua própria impotência” (*ibidem*). Fazer justiça ao que pode um corpo é realizar o dever ético da impotência. Nem sempre é possível, porquanto há muitos poderes que afastam o ser humano da impotência, do ato. O poder é “as forças que obrigam a potência a manter-se em si mesma” (*ibidem*). Nem sempre a atualização da potência depende de condições subjetivas. Ou antes, talvez o estritamente subjetivo seja atravessado de um lado ao outro pelo social e pelo político – e não exista, assim, um sujeito estrito. Só existirá na medida em que não seja sujeito, em que rompa a rigidez molar que o fixa em determinadas coordenadas sociais e políticas. A liberdade é uma descoberta pessoal, quando as condições sociais a parecem tornar impossível: “A liberdade, porém, pode ainda querer dizer a oportunidade de descobrir o que se deseja fazer (...)” (Marcus, 1999: 63). Bloom não descobre o que quer fazer. A liberdade é um acaso de circunstâncias e inteligência – o de ter vivido e

⁹⁵ No limite, escreve Adam Phillips morrer é o método de esquecimento mais eficaz: “A única maneira de esquecer o passado é descartá-lo, matá-lo, e a única maneira como o podemos fazer com alguma segurança é morrendo” (Phillips, 2010: 83).

⁹⁶ Lê-se em *Livro do desassossego*: “O amor agita e cansa, a acção dispersa e falha, ninguém sabe saber e pensar embacia tudo” (Soares, 2003: 394). Por isso, Soares quer cessar o desejar e o esperar: “Mais vale pois cessar em nós de desejar ou de esperar, de ter a pretensão fútil de explicar o mundo, ou o propósito estulto de o emendar ou governar” (*ibidem*). Soares procura uma espécie de budismo, que não quisesse explicar nem desejasse emendar a desordem do mundo.

interpretado, o de experimentar o desconhecido. Um acaso que Bloom não reconhece: “Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar os encontros, aumentar a potência de agir, afectar-se de alegria, multiplicar os afectos que exprimem ou encerram um máximo de afirmação” (Deleuze & Parnet, 2004: 80). Bloom, no início da viagem, não possui ligações. Não se rende à vida (nem à morte). Quando se encontra no bosque parisiense, o narrador caracteriza Bloom assim: “É um organismo que tem tudo em potência” (Tavares, 2010a: 399; IX.89). Bloom é onipotente como um imortal; encontra-se, em vias de participar numa orgia, no ponto mais intenso de dor.

Somos 1 com muitas possibilidades.⁹⁷ O ser não é imóvel e inalterável, à semelhança do eterno, ser são possibilidades de ser. Uma tragédia larga-nos de novo no mundo; ou melhor, faz-nos constatar que somos, por condição, seres largados no mundo, náufragos. Bloom constata que está-aí, exposto ao mundo e condenado à liberdade. Está perdido, não consegue fazer o itinerário para novas ligações afetivas, para nascer de novo.⁹⁸ Bloom é, em síntese, “la eterna adolescencia de la humanidad” (2016: 57), como refere Tiqqun em *Teoría del Bloom*. A potência que não se atualiza, paralisado diante da sua potência.

Estar no mundo é estar num espaço extrauterino, amplo, aberto. Explica Peter Sloterdijk, em clave heideggeriana: “Por conseguinte, ser no mundo significa, em primeiro lugar, o mesmo que ser fora – ao pé das coisas, ao pé das pessoas – e estar sob a pressão do efectivo” (Sloterdijk, 2008: 164). Estar apaixonado – daquela forma intensa – implicava uma ausência de mundo. Daí que Bloom se experimente, após a perda amorosa, enquanto “puro absurdo” (*ibidem*), até porque, como explica Sloterdijk: “Cabe-lhe ter de ser um próprio eu existente que *não* se pode compreender no reflexo das coisas exteriores” (*ibidem*; itálico do autor). O ser lançado no mundo não se conhece, não encontra no exterior o apoio que desejaria. A fuga é a reação a este lançamento no mundo, afirma, heideggerianamente, Sloterdijk: “‘O homem é o *ido*’ (Martin Heidegger) – o ido! Quer dizer que os sujeitos, para começar, no funcionamento

⁹⁷ Afirma o narrador de *Os velhos também querem viver*: “Dentro do 1, do positivo, do vivo: infinitas formas de viver – do camponês ao astronauta (...)” (Tavares, 2014f: 73). O negativo é o 0, que também muda, mas apenas em consequência da ação do exterior: “E dentro do 0, do negativo, do corpo já morto, / inúmeras formas ainda, digamos, de permanecer mortíssimo, / pois a matéria morta, também ela, não é matéria que não muda (...)” (*ibidem*). Em vida, assinala o narrador entre parênteses nesta reflexão sobre as diferenças entre vida e morte, alguns homens aproximam-se do 0: “como dormem ou preguiçam alguns vivos; / como em pleno 1 não hesitam em docemente avançar / para vários zeros aparentes, convictos e sucessivos” (*ibidem*). Depois de uma tragédia, não nos devemos esquecer que somos 1. Caso contrário, se esperarmos muito, seremos 0 alterados pelas circunstâncias.

⁹⁸ Em *A mobilização infinita*, Peter Sloterdijk considera que cada nascimento decorre de um “parto prematuro”, pois o ser humano não está preparado para o mundo, nem este é um espaço sólido e firme onde ele encaixe, é, antes, um espaço que se abre indefinidamente, no qual vai, com mais ou menos delicadeza, entrando, fazendo-o e moldando-o: “Os homens não chegam como sujeitos sólidos a mundos robustos; antes pelo contrário, o mundo abre-se para eles, por terem nascido um pouco ao lado e terem sido expostos no não dado, no inquietante” (Sloterdijk, 2002: 124). Uma sensação análoga é sentida após uma tragédia.

exterior, não podem ser outra coisa senão espontâneos desertores” (*ibidem*; itálico do autor). A relação mais instintiva do sujeito com o exterior é a fuga.

A consciência nasce de uma espécie de pudor ou delicadeza para com o exterior. Quando começar a ganhar nojo, Bloom acelera vertiginosamente a fuga do mundo. Tal nojo é motivado pelo facto de que, no exterior, nada nem ninguém o pode resolver: “As vidas dos outros não nos comovem, pensa Bloom. A tua / vida é uma equação que não consigo resolver / porque não te amo. E também o oposto: / não consigo resolver a tua vida porque / não te odeio” (Tavares, 2010: 48; I.54). Cada ser humano caminha, escreveu Sloterdijk (2002: 79), “para o que nunca houve”, logo tem que “ensinar a si próprio aquilo que não pode aprender com mais ninguém” (*idem*: 79-80). Cada vida humana é irrepitível, debate-se com problemas únicos, e, por isso, não há professor que a resolva. É neste sentido que se experiencia a angústia e a excitação da aventura ética que cada vida humana é. Nada pode resolver e antecipar o absolutamente novo, irrepitível e imprevisível. Queixa-se Bloom, no final do canto I: “Por que razão não é a vida apenas uma ordem que respira / onde para cada momento existe apenas uma acção certa?” (Tavares, 2010a: 68; I.105) Eis uma queixa recorrente entre humanos, a espécie animal chamada, a cada instante, a decidir. Não há apenas uma opção certa, há várias, e ainda outras erradas, o que torna o momento da decisão, o que torna viver, muito difícil. Bloom desejaria, como todos os humanos em dívida com aquilo que podem fazer, que a vida implicasse menos decisões, logo fosse mais tranquila, menos propensa a dúvidas: “A vida individual como algo de didáctico e estúpido / onde se pedisse apenas uma repetição dos dias / que outros já tivessem praticado em perfeita segurança” (*ibidem*). Bloom clama por uma vida estúpida, vivida de modo igual às que outros viveram, vida didáctica, segura, uma vida com guião, sem imprevisibilidade, com soluções já formuladas para os problemas que aparecessem.

Bloom sabe – sabê-lo-á *de facto*? Bloom é o teórico que nunca consegue fazer, permitindo-nos um riso amargo de cada vez que um desejo de fuga e de afastamento assoma. Personifica um nojo de mundo que é muito comum entre os mortais, novos e velhos, pobres e ricos, ocidentais e orientais, sobretudo quando a infelicidade bate à porta, quando se constata que a vida devém.

Bloom é o sujeito com anomia e opaco emotivamente da contemporaneidade.⁹⁹ Sem vislumbre de futuro, de um tempo pós-histórico, e que representa todos os que não

⁹⁹ Ballard, um dos autores que melhor representaram esse sujeito de uma era pós-humanista, disse em entrevista: “O futuro do planeta, pelo menos para nós, no Ocidente, será de um tédio de morte. Passamos de um canal para outro, de uma moda para outra,

sabem o que fazer no presente com o seu corpo. Bloom “aparece a la vez como causa y efecto de la liquidación de todo *ethos* substancial”, escreve Tiquun (2016: 43). Ele é o homem sem substância porque não atualiza a sua potência, como Deus ou o adolescente revoltado, “el hombre que se ha vuelto *realmente* abstracto por haber sido efectivamente separado de cualquier medio, desposeído de cualquier pertenencia y más tarde arrojado à la erranza” (*ibidem*). Um ser para sempre abstrato, que não age, corpo que apenas se move, sem ligações, condenado à errância. Um ser “indiferenciado que en ninguna parte se siente en casa” (*ibidem*), que perdeu o coração que permite as ligações, num mundo que “solo engendra átomos”, que só individualiza, separa.

Um ser que não vive no tempo. Raoul Vaneigem, interessado em compreender como é que o presente nos é subtraído, seja através do espetáculo, dos *gadgets*, de toda uma organização meticulosa do tédio, seja ainda através de uma relação com o trabalho cada vez mais embrutecedora, enunciou esta lei: “Age como se nunca devesse existir futuro” (Vaneigem, 2014: 138). Explica ainda que “[t]udo o que se deve construir se constrói no presente” (*ibidem*) e acrescenta que “[f]uturo, passado, peões dóceis da história cobrem apenas o sacrifício do presente” (*ibidem*). O século XX foi um século histórico, que sacrificou o presente em proveito de um futuro que nunca chegou a acontecer como previsto. No século XXI não há futuro, por isso se diz que a era é pós-histórica, nem presente, subtraído pela organização do tédio, do entretenimento e da informação. Do século XXI só se pode olhar, portanto, para o passado individual e coletivo. Este quadro filosófico-histórico permite-nos compreender melhor *Uma viagem à Índia*, a sua relação irónica com *Os Lusíadas*, o seu retrato impassível deste século, sem ingenuidade quanto ao que nos reserva o futuro e sem a nostalgia quanto ao que se fez no passado. Apenas diz que existe um tempo, o presente, que pode ser aproveitado: “Nada trocar nem por uma coisa, nem pelo passado, nem pelo futuro. Viver intensamente, para si, no prazer sem fim e na consciência de que aquilo que vale *radicalmente* para si vale para todos” (*ibidem*; itálicos do autor).

Em virtude das circunstâncias difíceis, de um crime irreparável, talvez não seja possível a Bloom continuar. Está com nostalgia da anterior ligação, ainda possui Mary bem viva na memória; evidencia-o a repetição, como um refrão, de “E lembra-se de

de umas férias de três dias para as seguintes, e já não há nada que nos espante ou nos entusiasme. A verdade é que quando temos algum tempo livre, a única coisa que nós, ocidentais, fazemos de boa vontade, quase como autómatos, é ir às compras. Eis o que é e o que há-de ser cada vez mais o nosso planeta: uma comunidade que compra coisas que não lhe fazem falta, que pode ter tudo aquilo que é possível imaginar para se divertir, mas que se aborrece de morte, porque perdeu o gosto pela vida” (*apud* Lippolis, 2016: 41). Tal aborrecimento é desejado até explodir em violência, que pode significar uma explosão da vida que estava adormecida. Mas tal só acontecerá, ressalve-se, e falamos de uma violência em sentido estrito, porque o sujeito renunciou a agir eticamente.

Mary” (IV.4-8). O sofrimento encrava a digestão da experiência e o esquecimento. Mas agimos porque esquecemos, esquecemos porque agimos. Esquecer interiormente, sem ação ética, é impossível. Viajando poderia esquecer. Bloom lembra-se também do pai:

Lembra-se do seu pai, que tanto admirou,
e do modo como nele parecia sustentada metade do mundo,
um pai que na infância havia sido tão perfeito
que dele se recordava como quem se recorda
de uma mulher.

Lembra-se ainda de ver homens nus,
arrastados pelas ruas, magríssimos, maltratados,
muito mais mortais que todos os outros.

E lembra-se de Mary. (Tavares, 2010a: 168; IV.5)

Bloom encostava-se ao pai como a uma parede sólida que protegia. Essa parede ruiu, Bloom está só, pode ser atacado. Bloom saiu da infância, perdeu ilusões e entrou na idade adulta. Na entrada de “Virgílio” em *Biblioteca*, pode ler-se: “Morremos da infância quando pela primeira vez nos perdemos na cidade. E na segunda vez morremos de amor. E na terceira, de tudo morremos, o que é morrer simplesmente” (Tavares, 2004b: 175). Perder Mary foi a segunda morte de Bloom, o momento que assinala a entrada na fase em que se começa a morrer. Morrer de amor implicou que Bloom se perdesse pelo mundo, como aconteceu na primeira morte da infância. De outro modo, saiu da ordem e entrou na floresta, num espaço não controlado, cujos perigos podem vir de qualquer direção: “Mas ouçamos uma história (outra parábola?): / Um duro homem avança por uma rua / que termina numa floresta como antes na infância / avançara por uma floresta que terminava / numa rua” (Tavares, 2010a: 41; I.36). A infância é uma saída da floresta para a ordem enquanto na idade adulta reentramos na floresta. Bloom sai de um espaço protegido e entra na floresta, a meio caminho da sua vida.

Na litania de Bloom, Mary é uma memória forte, evocada em associação com memórias estranhas. Tais versos evocam outros de *I*, provavelmente o livro mais lírico de Gonçalo M. Tavares. Eis o primeiro verso de “Os mortos”: “Não há mortos que morram tanto como os nossos” (Tavares, 2004c: 147). E: “Se um daqueles que nos pertence morre sete / ou setenta vezes no coração, / de quem apenas ouvimos falar morre uma vez, na sua data, / e os que sempre viveram longe / morrem-nos metade ou um oitavo” (*ibidem*). Os nossos morrem várias vezes no coração, através da memória. O

coração de Bloom é um órgão que ainda não reencontrou o ritmo certo para viver dentro do tempo. Mas não devemos esquecer a referência ao pai, sustentáculo de “metade do mundo”, que era recordado “como quem se recorda / de uma mulher”. O pai era a outra metade do mundo para além de Mary.

Uma ideia aclarada no canto V, quando o narrador se debruça sobre a viagem de Bloom entre Lisboa e Londres: “E o mundo não tem metade/ porque nunca está inteiro (...) / O mundo nunca está completo: faltam pessoas que nos morreram” (Tavares, 2010a: 211; IV.13). Trata-se de um conselho que o narrador endereça a Bloom: é uma ilusão pensar-se que o mundo esteve alguma vez completo. Vivemos em incompletude, essa é a nossa condição. A melancolia permite compreender que a ingenuidade é impossível, não é mais possível ver o mundo completo, ele terá sempre falhas. Uma certa melancolia é importante, a que permita aceitar a incompletude do mundo. Mas a ação também é fundamental – há que contrariar aquela incompletude, sem pretensões a acabar com ela. Somente nos é possível atingir a ordem possível, avançando sem ter explicado tudo. Se explicar tudo é condição, nunca se avançará. Mas é necessário um sentido para continuar, com as afeções e as ligações privilegiadas. Viver é transportar o peso do corpo, da responsabilidade e das lembranças que persistem teimosamente.

6. Pensamento

Eu conheço-me, e isso me basta, e isso deve bastar, conheço-me porque me assisto, assisto a Antonin Artaud.

Antonin Artaud

6.1. Segredo e explicações

Bloom não fará nenhum feito porque “levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto” (*idem*: 32; I.10). Também o Bloom joyceano transportava um segredo: ele sabia que Molly, às 16 horas de 16 de junho de 1904, teria um *rendez-vous* com Blazes Boylan, um boxista que a cortejava. Vagueou por Dublin, desde manhã até à noite, sempre com isso na cabeça. Quando reencontrou finalmente Molly, no derradeiro capítulo de *Ulysses*, à noite, não foi capaz de dialogar, escutando apenas o longo monólogo da mulher no leito, antes de adormecerem.

Transportar um segredo é inibidor, bloqueia movimentos. Os dois Bloom pensaram em demasia durante as respectivas viagens. Pensaram porque estão em sofrimento e na expectativa. O Bloom tauriano não quer revelar o ato que lhe escapou, conhecido no canto III: o assassinato do pai.¹⁰⁰ Não fossem os encontros com o amigo Jean M e o sábio Shankra, o segredo estaria intacto. Guardar alguma coisa forte acrescenta hesitação aos gestos, obriga a uma atenção redobrada, instalando uma vigilância interior sem intervalos, não só porque o segredo deve continuar a ser segredo, mas também porque não se quer ter razões para novos segredos. O segredo é um obstáculo à ação, encerra o sujeito na interioridade. A melancolia de Bloom manifesta-se também aqui, portanto – ele tem um segredo.

Quer descobrir, não o Graal, mas as razões que o levaram a agir daquela maneira. Quer justificar-se, explicar-se, apaziguar-se. Essas explicações desaguiariam, se fosse possível ir até ao fim delas, na fórmula da natureza humana. Mas os gestos são mais importantes, todavia, do que a Verdade: “É certo que os Gregos tentaram aperfeiçoar / tanto a Verdade quanto o gesto, / porém as ideias foram de longe as coisas mais mudadas” (*ibidem*; I.11). Uma estância que deixa claro que a epopeia tauriana se deve ler à luz dos Estudos Clássicos: “Eis pois o momento de colocar a Grécia / de cabeça para baixo / e de lhe esvaziar os bolsos, caro Bloom” (*ibidem*). *Uma viagem à Índia* acentua mais o gesto do que a Verdade e as ideias.

O narrador assinala as suas expectativas em relação a Bloom:

¹⁰⁰ Esta epopeia é individualista, para além das razões aduzidas, porque o seu protagonista sofre e quem sofre está só. Bernardo Soares, depois de considerar que não podemos sentir pelos outros, evoca um episódio significativo: “Relembro, com tristeza irónica, uma manifestação de operários, feita não sei com que sinceridade (pois me pesa sempre admitir sinceridade nas coisas colectivas, visto que é o indivíduo, a sós consigo, o único ser que sente). Era um grupo compacto e solto de estúpidos animados, que passou gritando coisas diversas diante do meu indiferentismo de alheio. Tive subitamente náusea. Nem sequer estavam suficientemente sujeitos. Os que verdadeiramente sofrem não fazem plebe, não formam conjunto. O que sofre sofre só. Que mau conjunto! Que falta de humanidade e de dor!” (Soares/Pessoa, 2003: 178). Com ironia e uma certa animosidade não resolvida pela ironia, Soares explica que as multidões são mentirosas, só o indivíduo é honesto no que sente.

Esperamos, pois, Bloom, que cresças e que crescendo
vás directo à realidade
e não pares. Porque não basta
encostares-te aos acontecimentos,
o que pensámos para ti é bem mais profundo,
não basta conheceres sete teorias,
terás que subir a sete altas montanhas. (*Idem*: 35; I.19)

Mais importante que saber sete teorias, é subir sete altas montanhas. A epopeia enuncia-o claramente: pouco podemos explicar. Mais importante do que a teoria, é o movimento ético. Bloom não deverá encostar-se aos acontecimentos, mas provocá-los. A melancolia deriva em parte da vontade de tudo explicar.¹⁰¹ Deriva, pois, da procura de teorias, princípios ou fórmulas que possam precaver da imprevisibilidade. Bloom é um nome para o ser teórico, em estado de estupefacção diante do comportamento humano: “Teoría del Bloom / donde el Bloom no es el *objeto* de la teoría / donde la teoría no es sino la actividad más familiar / la tendencia *espontánea* de una criatura / esencialmente *teórica*, / de un Bloom” (Tiqun, 2016: 127). Bloom é o nome para o trágico (e o cómico) de um ser teórico, deslocado do cenário viril e ativo de uma epopeia. O ser teórico vive dentro, sobretudo, e encontra álibis para não agir.

6.2. Teoria, expectativas e decepção: o senhor Walser e Bloom

*Afinal, ninguém consegue que as coisas, incluindo os livros,
lhe digam mais do que aquilo que já sabe. Para aquilo que,
por experiência, não se tem acesso, também não se tem
ouvidos.*

Friedrich Nietzsche

Como o senhor Walser, Bloom pretende esconder-se da decepção, desejando incorporar o mundo em sua casa, uma conquista da “racionalidade absoluta” (2006: 13) erigida no meio da floresta intransitável. O senhor Walser só parece aceitar jogar o jogo da vida de acordo com as regras por ele próprio definidas: não vai ao encontro do mundo, espera que ele venha ao seu encontro. Não o toca, espera – tem grandes expectativas! – que ele o toque. Afasta-se do mundo para que ele não altere a sua forma.

¹⁰¹ Com desalento, constata Álvaro de Campos, no poema “Meu pobre amigo, não tenho compaixão que te dar”: “Compreender é ser impotente” (Pessoa/Campos, 2002: 419); compreender é um desperdício de potência. Em “Estou cansado da inteligência”, afirma ainda “Pensar faz mal às emoções” (*idem*: 406), e dá um murro na mesa: “Pára, meu coração” (*ibidem*).

Para que as suas expectativas se mantenham intactas, impermeáveis ao medo. O senhor Walser, em casa, estaria num mundo previsível e protegido, não houvesse problemas inerentes à racionalidade absoluta. O devir é intrínseco à lógica do mundo e nenhuma racionalidade o suspende. Se o senhor Walser não quer tocar no mundo, ou quer tocá-lo de forma asséptica e civilizada, então o mundo entra em força pela casa adentro, virando-a do avesso. O infinito é inabitável, Walser acabará por transformar-se. Franquear a entrada de casa, deixar atrás o exterior vivo, era assim interpretado pelo senhor Walser:

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

A diferença essencial entre a casa e a floresta está entre o que se conhece (totalmente) e o que se desconhece, entre a civilização e a natureza. Recusar a natureza inclui recusar o que é natureza em nós, o corpo e os instintos, que são como o inacessível e desconhecido de dentro. O corpo está no lugar das “coisas vivas que não compreendemos na totalidade e não nos compreendem”. Por mais distante do bairro que esteja, o senhor Walser confrontar-se-á com o tumulto e o imprevisto.

Walser deseja estar dentro daquilo que conhece. É fundamental reler “Expectativas e decepção, ou na casa do Senhor Walser”, onde Luís Mourão (2009: 35-36) afirma:

É por isso que a racionalidade absoluta é sempre ilusória. A casa está cheia de imperfeições, como é próprio das casas. Se não hoje, amanhã será. É a lei do tempo. E o que vale para as casas, sobretudo quando são uma conquista da racionalidade absoluta no seio das florestas, é válido para as teorias. A teoria é uma morada para o sujeito. Um refúgio para o medo. Uma conquista da racionalidade absoluta no seio do caos – ou da floresta da multiplicidade das ideias, se se quiser. A teoria cria grandes expectativas, porque nos dá a ilusão de que com ela bem poderemos dispensar os incómodos do confronto com a realidade. Ou com o Outro. A realidade, tal como o Outro, tem essa coisa irritante de seguir os seus próprios desejos. E para cúmulo, quase nunca os desejos da realidade, ou do Outro, coincidem com

os nossos desejos. Mas para os seres verdadeiramente teóricos, isso não chega a constituir um problema. Walser é um ser verdadeiramente teórico: não tem qualquer teoria, não vive separado da teoria como se a teoria fosse um produto do seu pensamento ou de qualquer outra sua qualidade ou atributo. Walser coincide com a teoria. Enfim, não completamente. Como já se disse, há um problema. Que ao longo da manhã se acrescenta de outros pequenos problemas.

A teoria enquanto refúgio do medo do caos. Walser é a personagem mais teórica do *Bairro*, explica adiante Luís Mourão (*idem*: 36), pois “toda a teoria se consubstancia nessa conquista da racionalidade absoluta que é a sua casa.” Bloom, por seu turno, expõe, através de diálogos ou monólogos, ao longo da obra, a sua teoria sobre o mundo, enquanto, ao mesmo tempo, não converte essa teoria em gestos. Falta-lhe, segundo entende, um suplemento de teoria, que beberia do sábio indiano. Uma expectativa que é verdadeiramente teórica: nunca há conhecimento suficiente para o imprevisível.

Bloom é um teórico segundo um desvio irónico do sentido etimológico – contempla, está diante do templo, observa, é dois olhos cognoscentes sem corpo. Diz o narrador sobre Bloom, quando se abateu uma tormenta durante a viagem interior para a Índia:

Enquanto na natureza então a tragédia se prepara,
Bloom, distraído dos acontecimentos pelos
pensamentos, recebe o sol como um jardim
o receberia: estando quieto e feliz e ficando
mais quente. Adormece e acorda, fala com
homens, tenta entendê-los, lê muito,
experimenta teorias para tudo; procura,
por exemplo, uma teoria que lhe permita
pisar melhor a Primavera. (Tavares, 2010a: 261; VI.38)

Como Walser, Bloom afasta-se da natureza. Bloom não se prepara, como a natureza o faria, pois está “distraído dos acontecimentos pelos pensamentos”. Esta viagem à Índia é a negação do corpo; Bloom parece um jardim, máquina que recebe. Incapaz de conter os pensamentos, de os direcionar para onde pretende (a disciplina exerce-se não só sobre os atos como sobre os pensamentos), incapaz de agir. A melancolia é este estado de incapacidade física, de encerramento no mundo mental. Talvez pensar proteja da alteridade que descobriu quando matou. Porém, enquanto pensa, não entra num programa de existência que atualize a sua potência.

Uma viagem à Índia é sobre as expectativas de Bloom depois do fim do relacionamento amoroso com Mary. Tanto o senhor Walser como Bloom parecem defender-se da decepção. Walser esconde-se numa casa na floresta, Bloom viajando pelo mundo. Mas no território de *O Bairro* essa decepção não se mostra nem se duplica. (Uma decepção não assinala o fim de nada. Bloom espera compensação porque já sofreu muito, pensa que está imune porque recentemente sofreu muito, como se não fosse possível continuar a cair. *Uma viagem à Índia* prova que a decepção se pode duplicar enquanto esperamos por alguma compensação pelo nosso sofrimento.) Walser não padece das consequências duras provocadas pela decepção. Não equaciona suicidar-se, como Bloom, pois *O Bairro* é uma série sem dor, sem morte, é outro mundo. Bloom não tem esse privilégio e sofrerá com uma fuga falhada da realidade. Bloom não viaja para a Índia – viaja, sem o saber, para fora da vida. Bloom está vivo, com saúde e força depois da catástrofe. Para Bloom, todavia, estar vivo parece o mais importante. A vida não se explica, mas a inexplicabilidade e imprevisibilidade podem acrescentar-lhe entusiasmo, não só angústia. O problema da teoria é que os dias são imprevisíveis, dependem de encontros com o Outro, que tem essa “coisa irritante de possuir os seus próprios desejos e expectativas” (Mourão, 2009: 36).

Lembremos estes avisos do narrador: “não basta conheceres sete teorias / terás que subir sete altas montanhas” (Tavares, 2010a: 35; I.19). Para subi-las, a teoria é desnecessária. Esta é a profundidade que o narrador deseja para Bloom: não desenvolver intrincadas teorias, mas subir montanhas, com força e vontade: “Porque não basta encostares-te aos acontecimentos” (*ibidem*). Para subir montanhas, Bloom não pode encostar-se aos acontecimentos, não deve esperar que o mundo venha ter com ele, tem que agir. Para ultrapassar esse cabo tormentoso que é a dor, é necessário subir, avançar. A prova que se coloca diante de todos os que desejam ser sábios: a dor. A teoria ajudaria, idealmente, a eliminar o medo da vida e, com isso, instalaria o tédio. O tédio inamovível seria reduzir a vida a uma fórmula. É inútil “experimenta[r] teorias para tudo”, lembra o narrador, porque a existência individual não tem fórmula, senão atos. Na proposição do poema, o narrador já havia dito: “Não falaremos de heróis que se perderam / em labirintos / nem na demanda do Santo Graal” (*idem*: 29; I.3). Não há Graal algum, é esse o saldo gnosiológico do poema, embora Bloom pareça procurá-lo. É inútil procurar na teoria a explicação apaziguante das causas para o que nos acontece, e ainda querer antecipar os efeitos do que nos pode acontecer. Nenhuma teoria é infalível, muito menos acaba com o caos múltiplo de ideias. Mas é claro que querer conhecer faz

parte da condição humana. O ser humano quererá sempre avançar no frêmito inquieto do conhecimento, embatendo no desconhecimento de si e do mundo, suportando o pior da sua natureza.

A teoria acentua a melancolia de Bloom, insinua o narrador. Contorna o medo que é o modo como o amor funciona, em que se confrontam e dialogam os nossos desejos e expectativas com os desejos e expectativas do outro. Evitar o medo é evitar a estranheza de sermos em relação com o Outro. O ser mais teórico é o ser cuja forma é imutável. Esse ser, à margem do medo e do imprevisto, usa a teoria para substituir o mundo:

Supostamente, a teoria diz o mundo. Na verdade, pretende substituir-se a ele. Para além das vagas razões que nos são dadas para que a casa de Walsler esteja distante do todo do bairro, as razões da teoria explicam muito bem esta necessidade de distância. Mesmo que necessidade não seja a palavra mais adequada. Ou então deveríamos falar de necessidade estratégica. Longe do mundo, para não ser contaminado por ele e consumir a vitória sobre ele: o triunfo da racionalidade absoluta. (Mourão, 2009: 36-37)

A casa do senhor Walsler, a sua teoria, substituiria o mundo. Bloom viaja à Índia à margem, tomando as suas expectativas demasiado a sério, pondo-as à prova. Tem duas grandes expectativas: tornar-se um sábio e esquecer o passado. Parte para a sua viagem otimista, mas não em excesso, não está feliz, mas ligeiramente melancólico, o que não é mau: “Porém Bloom não parte de Lisboa feliz, o que já não é mau” (Tavares, 2010a: 33; I.12). Está triste, pois a vida feliz com Mary não se concretizou. Talvez a melancolia o ajudasse a não se iludir de novo, mas não é isso o que acontece. Bloom formula expectativas que não passam para os músculos, não ganham realidade.¹⁰² As suas grandes expectativas manifestam uma insatisfação com o presente: “A expectativa é uma maneira elegante de se afirmar que algo não está feliz no tempo em que se encontra”, lê-se em *Breves notas sobre ligações* (Tavares, 2012a: 241; itálico do autor). Bloom viaja para encontrar alguma coisa, para afetar-se de alegria: “Estar triste é igual a ter perdido algo” (*ibidem*). Só quem está triste, só quem perdeu algo e se perdeu, pode encontrar: “As coisas são encontradas pelos homens que se perderam” (*idem*: 242). E Bloom descobrirá algo na viagem: descobrir o equívoco das suas expectativas.

¹⁰² Em *Os velhos também querem viver*, quando os homens carregam o corpo de Alceste durante o cortejo fúnebre, o narrador observa como eles parecem contagiados pelas expectativas da mulher que morreu: “Expectativas ganham assim matéria real, passam para os músculos; / não são impulsos aéreos, / formas simbólicas de não ocupar espaço no mundo; / pelo contrário, o que vem de Alceste, / mesmo já depois de morta, é força concreta, / teimosia invisível que diz: não parem, em frente, / até ao fundo, para baixo. O caso está terminado” (Tavares, 2014f: 63). Alceste diz àqueles homens para não hesitarem, que avancem, teimosamente e com força. As expectativas de Bloom não ganham matéria real, são “impulsos aéreos” não concretizados, culminando num crime.

E como acreditava na possibilidade das suas expectativas, e estas falharam, então nada mais faz sentido para Bloom. No canto X, no bosque parisiense, uma prostituta apaixonou-se por ele. Abraça-o amorosamente – Bloom mata-a. Analogamente, num mundo mais luminoso, Walser mandará reparar com urgência a fenda do telhado. Uma fenda que Walser interpreta desta forma:

(...) claro que a fenda não era apenas isto: qualquer coisa que não está. Pelo contrário, bem pelo contrário: naquele momento Walser sentia que um qualquer elemento avançava por ali – uma matéria que vinda de cima lhe batia na cabeça, como numa traquinice, lhe batia uma vez, depois outra e escondia-se. (Tavares, 2006: 34)

Luís Mourão (2009: 39-40) leu assim este passo:

Para o dizer rapidamente, o que fica fora da racionalidade absoluta desta casa só pode ser da ordem da “traquinice”, da brincadeira, do jogo, do imprevisível. Tudo aquilo que nos poderia aproximar menos angustiadamente e menos dominadoramente da realidade. Esta fenda é um apelo ao jogo da realidade. E o jogo da realidade tem isto de profundamente ético: na medida em que a interação é imprevisível, as regras não podem ser definidas antes, vão-se construindo durante a própria interação, clarificando a escolha não antes de ela ser escolha mas no movimento e nas consequências de ela ter sido essa escolha e não outra.

Nem as expectativas de Bloom, nem as de Walser, se concretizaram. Ambas se relacionam com a previsibilidade e com a racionalidade absolutas, que se alcançariam através de um divórcio com a natureza. Para Walser, isso não constitui um problema, ele continua com expectativas, imune à depressão. Para Bloom, sim, há consequências. O narrador é de um humor cruel, apresentando o espetáculo grotesco que assinala o fim da teoria de Bloom:

Mas vejam, venham ver: a teoria suspendeu
a respiração e um facto evidencia-se no solo.
Um cadáver foi encontrado no lago de um parque
três crianças (de onde vieram elas?) gritaram alto, entusiasmadas,
confundindo um corpo silencioso
com um pequeno barco com o casco quebrado. (Tavares, 2010a: 447-448; X.132)

Esta estância assinala a suspensão da teoria, o ato, o assassinato da prostituta. A teoria suspendeu-se: para Bloom, era a teoria, ou nada. A teoria falhou, nada resta a

Bloom e isso “evidencia-se no solo”. Bloom tornou-se um assassino porque a teoria falhou. Uma estância importante, a que voltaremos.

6.3. Subir montanhas

A oposição entre saber teorias e subir montanhas, enunciada em I.19 de *Uma viagem à Índia*, conhece em *Atlas do corpo e da imaginação* uma explicitação filosófico-literária. No fragmento “movimento como fuga”, Gonçalo M. Tavares começa por citar dois versos do início de *A gaia ciência* de Nietzsche (2000: 21): “Como é que se deve atacar a encosta? / Sobe e não penses nisso”. Estes versos revelam que não pensar é importante para atravessar uma dificuldade. Saber tudo não é condição necessária para fazer. Bloom quer reparar o ato que lhe escapou e, ainda, procura a sabedoria que evite sofrer novamente: a anulação da vontade, o fim da ação.

Bloom procura razões para não agir. Gonçalo M. Tavares, desenvolvendo a injunção nietzschiana para uma ação imediata e firme, não entravada pelo pensamento, afirma que “agir pressupõe a expressão de uma novidade, de uma certa surpresa” (*ibidem*). Agir é imprevisível, não é o corolário lógico de uma cadeia de razões ou causas: “Se não considerarmos as repetições de um gesto, estamos, nas acções, face a um mundo que está a acontecer naquele momento, um corpo que se está a *libertar da posição anterior*” (*ibidem*; itálicos do autor). Agir faz acontecer um mundo, liberta o corpo do passado: “O movimento pode ser visto, assim, como uma novidade, por um lado, e uma *libertação do passado*, por outro” (*ibidem*; itálicos do autor).¹⁰³ Não há ato, movimento ético, que não seja um esquecimento do que fizemos. Uma ação é movimento imprevisível, traça novos itinerários. Bloom viaja para sair da posição anterior, para se libertar do passado.

Não se percebe bem em que é que uma viagem cria “um mundo que está a acontecer naquele momento” (*ibidem*). Esse mundo a acontecer é o do que se faz, do feito que atravessa o desconhecido e reconfigura o mundo tal como o conhecemos. Quando Bloom mata o pai, um mundo novo é criado. Mas Bloom viaja à Índia para, diz o narrador, encontrar um “tédio surpreendente” (Tavares, 2010a: 52; I.64). Um tédio provocado não pela novidade do que se faz, mas do que se vê. Uma forma de

¹⁰³ Escreveu Nietzsche, na segunda *Consideração intempestiva*, que o ato exige o esquecimento: “Todo o acto exige o esquecimento, da mesma forma que a vida dos seres orgânicos exige não só a luz como também a obscuridade” (Nietzsche, 1976: 107). Esquecimento da história, do século, mas também esquecimento de si mesmo, como se um ato fosse impessoal.

entretenimento que desvie a atenção do vazio. Não quer que nada significativo aconteça, afasta-se da imprevisibilidade inere. Deseja o tédio, mas não quer um tédio monótono, quer um tédio com novidades. Mas não há tantas coisas novas assim, “cada uma delas é nova só uma vez”, como escreveu Fernando Pessoa (2003: 369). Depois, “a sensibilidade é limitada, e não vibra indefinidamente”, continua Pessoa (*ibidem*), “um excesso de cousas novas acabará por cansar, porque não há sensibilidade para acompanhar os estímulos dela” (*ibidem*). O projeto de Bloom está condenado ao fracasso.

Bloom procura o tédio do animal que recebe, com prazeres básicos, e o imprevisível do imaginário das façanhas e da aventura:

(...) No outro lado do mundo
procurava uma alegria nova
ou, se possível, várias. Alegria que misturasse prazeres
de animal doméstico alimentado em prato
com os de animal selvagem e bruto que se alimenta
dos ataques imprevisíveis que na floresta faz às vítimas
mais fracas. (Tavares, 2010a: 52; I.64)

Alegrias que permitissem contornar a necessidade de ter que agir e que se reinventar. Mas mesmo essas alegrias não são acessíveis segundo o quadro comum da viagem contemporânea, que é mais feita de tempo, e não tanto de espaço, e de não acrescentar desconhecido à vida comum. A viagem acentua o embotamento que o fim da relação amorosa provocou. Qualquer movimento é esquecimento, mas isso não significa que Bloom mude na direção que pretende: “Em cada movimento o corpo diz: *eu já não sou o corpo que fui*” (Tavares, 2013a: 243; itálicos do autor). O corpo de Bloom que viaja à Índia procura esquecer o corpo que Bloom foi. Mas essa mudança acontece para pior, torna-se um assassino ao matar racional e conscientemente uma prostituta. Torna-se outro, num sentido em que certamente não desejava à partida: “É evidente que me preparei com cuidado / para avançar para o outro lado do mundo, / e mais longe que isso: para o outro lado de mim próprio” (Tavares, 2010a: 196; IV.85), diz Bloom a Jean M antes de viajar pela Europa.

Na reflexão que vamos lendo do *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares associa um outro termo, “fuga”:

O movimento, qualquer movimento, é a *fuga de uma posição*, da posição anterior do corpo; fuga, sim, mas controlada: quando os dedos pegam minuciosamente num fio de lã caído no chão definem, no espaço, uma fuga organizada, fuga com um determinado objectivo, fuga que racionaliza o destino para onde se dirige. (Tavares, 2013a: 243; grifos do autor)

Movimento, esquecimento, fuga. Bloom foge de uma posição com um determinado objetivo – a imobilidade, a sabedoria. A sabedoria, segundo Bloom, é um conjunto de saberes que dispensaria os incómodos da ação e da realidade.

Num outro fragmento, “imobilidade: museu”, continua Gonçalo M. Tavares (*idem*: 244; itálicos do autor): “A imobilidade é *não sair da posição anterior*, trata-se de uma ligação fixa, não desejada, ligação ao passado”. A sabedoria era, para Bloom, um atalho para prosseguir imóvel, o que não afastaria o passado, o que atesta que viajar durante meses não é um movimento ético: “Diríamos mesmo que, em termos de movimento, a imobilidade é a manifestação de um *excesso de memória corporal*; de uma memória que não permite que o corpo avance, que o corpo se torne presente, novidade” (*ibidem*; itálicos do autor). Bloom comporta este excesso de memória corporal: os movimentos do passado em direção a Mary. De algum modo, matar de novo comprova que Bloom nunca saiu do passado. Bloom procura um novo itinerário, tentando sair da imobilidade melancólica. Refazer ligações, traçar o caminho de novos afetos. Todavia, Bloom sofreu muito e tem muita dificuldade de fazer. Subir as montanhas altas do sofrimento é difícil:

A imobilidade física não é ausência de movimento mas *fixação* – transformação do movimento no seu oposto como no conceito de museu; tempo guardável, pois, como uma jóia, como qualquer coisa que ocupe espaço, volume, este é o tempo fixado, tempo perversamente tornado contemplável, movimento – também ele – que se pode contemplar uma e outra vez: eis a imobilidade. (*Ibidem*; grifos do autor)

A imobilidade de Bloom, que observa e pensa mais do que faz durante os meses desta viagem, deriva da fixação num tempo guardado. Bloom é tempo guardado, museu. O passado como coisa observável com melancolia. O melancólico contempla o tempo, não está dentro dele. O tempo é um tema central de *Uma viagem à Índia*, umbilicalmente ligado à melancolia. Não é por acaso que a imagem eleita para capa é um pêndulo criado por Luís Maria Baptista e Diogo Castro Guimarães do grupo Os Espacialistas. No início do canto IV, quando o narrador repete, como um sortilégio, que Mary é uma das memórias de Bloom, percebemos inequivocamente que o nosso herói

observa o tempo como uma coisa. O tempo parou, Bloom encontra-se do lado de fora. Depois da perda de Mary, Bloom existe de modo imperceptível. Possui um corpo, que muda, mas que não sente a passagem do tempo, sem a percepção psico-existencial da mortalidade. Estar fora do tempo é ter disponível, ilusoriamente, todo o tempo do mundo. Como o tem um imortal. Bloom vê o mundo a partir de um dentro embotado, não convertível em gestos que seriam o seu modo de se ligar com ele. O tempo não existe, é uma abstração a que atribuímos quantidades para organizarmos as nossas tarefas, criarmos limites para a nossa finitude. Criar unidades de tempo é dar uma ordem, estabelecer um início e um fim. Isso é essencial para anteciparmos o que aí vem, defendendo-nos da dor, do frio e da morte. Sentir o tempo como uma coisa, todavia, é supô-lo mais existente do que tudo o resto. Não é colocá-lo ao lado dos outros seres e coisas, é sobrepô-lo a eles. Viajando para a Índia, Bloom acentua a sua exclusão do tempo, contempla o passado obsessivamente até ao ponto em que a potência já não tem condições para se atualizar. Bloom viaja em pensamento:

A imobilidade é, ainda, e voltando à análise dos versos aforísticos de Nietzsche, um excesso de pensamento sobre o que fazer a seguir. A imobilidade face a uma encosta existe quando o corpo está centrado na pergunta: ‘Como é que se deve atacar a encosta?’ Eis, pois, que a compreensão do que se vai fazer se torna um obstáculo. Compreender é não subir. Subir é compreender durante o movimento. (Tavares, 2013a: 244-245)

Trata-se de um parágrafo fundamental para se entender as encruzilhadas filosófico-existenciais de Bloom: pensar em subir a montanha inibe de subir a montanha. Não se pensa antes, mas agindo, assim se ultrapassam obstáculos. Bloom viaja com o peso da memória e das expectativas e desconfiado das suas ações. Todavia, não se compreende antes de se viver o que não se sabe. Durante a viagem, Bloom não conseguiu incorporar o inesperado com calma. Bloom tem expectativas muito altas em relação à Índia, onde espera encontrar o Espírito e a sabedoria. Diante de Shankra, Bloom converte-se num “herói entusiasmado” (Tavares, 2010a: 320; VII.78), deixa de ser lúcida e ligeiramente melancólico.

Como se esquece uma decepção? Indo à Índia, responde Bloom. Falhando a teoria, o entusiasmo cessa e Bloom não concebe a realização de nenhum movimento posterior. O assassinato do pai foi um ato, um feito sem nenhuma teoria. A partir daí, Bloom deseja agir antecipando todas as consequências dos seus atos. Mas isso é não agir, é não subir a montanha. Bloom substituiu a ação pela teoria porque não quer errar

de novo. Isso implica esquecer o seu lado animal e valorizar a racionalidade. Não há, todavia, Espírito no mundo, a viagem à Índia demonstrou a Bloom que no mundo só há movimentos e ações, corpos e confrontos, através dos quais vamos mudando. Na viagem, Bloom confrontou-se de novo com o fundo incompreensível das coisas, mas só lhe interessavam as suas expectativas de felicidade e bondade em função das quais se permitiria viver. Por isso Bloom só tem vontade de subir a montanha quando se encontra diante do sábio Shankra que, a seus olhos, inicialmente, corporiza a teoria e a espiritualidade: “Bloom em frente ao sábio Shankra tornou-se / de imediato consistente, tal como em / frente à montanha alta existe sempre a vontade / de a subir” (Tavares, 2010a : 313; VII.60).

Bloom é um ser teórico que procura a santidade. Sabe – no plano teórico – que é preciso subir montanhas. No entanto, estranhamente, Bloom também sabe a distância entre o que teoriza e o que efetivamente faz. Confessa Bloom em conversa com Jean M: “Nem a ciência nem o mundo / poderão ser aprendidos / com a cabeça inclinada / sobre a mesa. Não lhe parece, Jean M? / (Ah, mas como sou falso: gosto bem mais de ler / do que de subir montanhas)” (*idem*: 150-151; III.97). Apesar de saber que é fundamental subir montanhas, Bloom reconhece-se (interiormente) um “falso”, um intrujão, que defende teorias que não coloca em prática. Envaidece-se com as suas formulações teóricas; reconhece que não pode subir as montanhas que o narrador lhe pede para subir, antecipando inclusivamente o quão miserável será a viagem.

Bloom pensa, não sobe. Não se pode controlar a imprevisibilidade da existência, deve-se agir apesar de não ser possível antever todos os efeitos de uma ação, mas tal não significa se deva agir de qualquer maneira, sem ter em conta o outro, sem uma moral e uma ética (Bloom, ironicamente, acaba por agir sem pensar minimamente, matando). Bloom sabe que só se sobem montanhas não pensando, mas não sobe nenhuma. Bloom tinha curiosidade com a Índia e com a espécie humana; avançou. Tornou-se lúcido: “Subir uma montanha não é andar, nada de mais diferente. Subir é uma forma de progresso mental. Andar é mudar de posição” escreveu Gonçalo M. Tavares (2016). Bloom andou, não subiu a montanha. Subir a montanha é corajoso, é sair de uma posição cómoda, é atravessar o caos de olhos bem abertos. Mas respirar na montanha é difícil. O confronto com a montanha é uma inevitabilidade para todos os vivos: “Sem a montanha não existe subida” (Tavares, 2010a: 314; VII.64). Resta saber se a subimos. Só assim é possível progredir mentalmente. Em todas as vidas, há montanhas para subir.

6.4. Ordem e nostalgia do Um

*é evidente, enfim, insisto, que podemos explicar,
mas é melhor não*

Gonçalo M. Tavares

Esta ideia segundo a qual o pensamento excessivo é um obstáculo à ação (à criação, por exemplo, de uma epopeia no século XXI, uma montanha importante) é enunciada no canto I de *Uma viagem à Índia*.¹⁰⁴ A oposição entre pensamento e ação estabelece a distância crítica de *Uma viagem à Índia* em relação a *Os Lusíadas*. Os navegadores portugueses – como outros heróis clássicos – agiram, como homens, pois nem o animal nem deus são capazes de agir em finitude. Cada vida humana é única e irrepetível, contém uma potência não atualizada sem o fazer ético.

Pouco se explica, a vida não se diz a si mesma, mas o coração humano não se apazigua sem explicações, pulsando pesada e contorcidamente em certas ocasiões. É um órgão recôndito, escondido, hermético, uma víscera.¹⁰⁵ Órgão que simbolicamente representa a convulsão interior, revolvendo-se escondido do exterior. Talvez com o animal o ser humano ainda tenha muito a aprender:

Víscera que esquece menos que a cabeça – o coração.
Se queres informações sobre o passado, Bloom,
fala com os homens de uma cidade,
mas se desejas surpreender de uma vez a
sabedoria primária
passa uma tarde ao lado de um animal
sem linguagem.
Nem tudo o que se passa
pode ser escrito, eis o que já sabíamos. (Tavares, 2010a: 38; I.27)

Uma viagem à Índia é uma epopeia sobre esse recesso: o coração. Temos acesso, até certo ponto, ao coração de Bloom. É sobre o seu equilíbrio, sobre a desarmonia que procura debelar, que versa o poema. Sobre essa víscera que leva os homens, em momentos mais duros, a matar ou a amar outros. Nem tudo o que se passa no mundo pode ser explicado, nem tudo o que se movimenta cá dentro, na víscera que se dilata e

¹⁰⁴ “Pensar [é] um importante narcótico”, escreveu Walter Benjamin (*apud* Sontag, 1992: 26). Pensar entorpece, ajudando a esquecer.

¹⁰⁵ O coração é investido de nobreza, como escreveu María Zambrano (2000: 23; grifos da autora) em “A metáfora do coração”: “O coração é a víscera mais nobre porque leva consigo a imagem de um espaço, de um *dentro* obscuro secreto e misterioso que, em algumas ocasiões, se abre”.

contraí, que por vezes acelera bruscamente, e outras parece parar, encontra a causa que o explique. O narrador fala ainda de uma “sabedoria primária”, a do animal, a dos instintos. Agir é fundamental, mas só é possível com consciência da mortalidade. Fazer depende de uma “sabedoria primária”, uma espécie de estupidez natural, os instintos. Só avançando sem os assombros da teoria se poderá fazer alguma coisa eticamente motivada que fique. Bloom está inquieto com o seu passado, o seu coração não sossega. Não encontra a temperatura certa entre ele e o mundo depois das mortes trágicas de Mary e do pai. Recuperar essa sintonia com o exterior, eis o objetivo da sua viagem à Índia. Sossegar a inquietação do coração.

Bloom tenta restabelecer a ordem perdida na sua vida pessoal através de uma viagem, não dissociada de um desejo de reconstituição da ordem exterior. A explicação clara da desordem que aconteceu no passado, seria, para Bloom, a sabedoria que cessaria a inquietação e acalmaria a dor. No entanto, viver implica tanto a inquietação como a dor.

A ciência é um projeto humano que visa sossegar os sobressaltos das vísceras, explicando tudo o que acontece, erradicando o imprevisível. Como o cientista, o melancólico deseja uma ordem que a vida não comporta. A melancolia de Bloom tem um pouco de nostalgia fantasiosa do tempo em que o Um, a harmonia, existiu. Numa crónica intitulada “Melancolia”, Gonçalo M. Tavares desenvolve o tema:

Sejamos claros: a ordem é tão necessária quanto a melancolia. Uma e outra, aliás, estão ligadas. É uma certa inclinação da memória que faz aparecer o instinto da arrumação, da ordenação, da classificação. Antes de o mundo ser mundo – variado e barulhento como é – talvez fosse apenas um ponto, e é desse tempo que a melancolia sente falta. (Tavares, 2014b: 90)

O tempo em que o mundo era um ponto, em que não era mundo, é disso que o melancólico sente falta quando a memória se inclina de um certo modo.¹⁰⁶ O amor passado ou a infância podem corresponder ao tempo do Um.¹⁰⁷ A nostalgia do Um faz

¹⁰⁶ Franz Biberkopf está desiludido por não haver ordem no mundo. Reinhold, amigo de Franz, não aguentava ficar com uma mulher mais do que um mês. Ficava farto e mandava-a embora. Também não tinha paciência para ficar sozinho, pelo que mudava de mulher com frequência. Mas não tinha coragem para mandar as mulheres embora. Pediu a Franz que namorasse as mulheres que Reinhold abandonava. Ao início, Biberkopf entrou no esquema, mas depois saturou-se, pois queria ficar com uma delas, Cilly. Franz avisou Reinhold de que não era moral tratar as mulheres daquele modo e ficou convencido de que este tinha entendido a mensagem. Em conversa com um amigo comum, Meck, Biberkopf está muito contente pela sua contribuição para a ordem do mundo: “Franz está feliz da vida. Quase que se põe aos pulos, de tão contente que está. Aquilo que ele conseguiu! Quem havia de ser, senão cá o rapazinho. E o rosto ilumina-se-lhe num sorriso para o amigo Meck, que não lhe recusa admiração. ‘Pois é mesmo assim, Meck, vamos pôr ordem no mundo, damos cabo disto tudo, e depois, alguém que se atreva!’” (Döblin, 2010: 254).

¹⁰⁷ Esta nostalgia do Um foi teorizada no Humanismo Renascentista, como o explica Vítor Aguiar e Silva: “Na raiz da melancolia ficiniana encontra-se o sentimento de uma *perda* originária: a perda da *unidade* originária, como é reiteradamente afirmado no *De*

aparecer “o instinto da arrumação, da ordenação, da classificação”. A ordem nasceu da melancolia, da constatação de uma perda irreparável, arruma-se na tentativa de recuperar a ordem original, expiando uma culpa e tapando o vazio com felicidade e experiências.¹⁰⁸ A Índia é metonímia desse Um, espaço onde Bloom reencontraria o tempo mítico de que “a melancolia sente falta”. Bloom viaja para recuperar a ordem interior perdida, para reencontrar a bondade humana de que trágicas circunstâncias fizeram duvidar. O Um não comporta a falta e constitui um convite à imobilidade, tudo o que Bloom deseja. Mas essa falta é imaginária: houve sempre vazio, que se deve olhar de frente, avançando, fazendo, segundo Gonçalo M. Tavares. É uma certa inclinação da memória que imagina a plenitude.

Sem psicanalisar demasiado, podemos chamar mãe a esse lugar, onde cisões e falhas no mundo não existem. Quando volta a Lisboa, Bloom é informado de que a sua mãe havia morrido há meses. Bloom recebe a notícia com indiferença, está demasiado embotado para chorar. A Índia revelou-se um sítio pouco espiritual, a mãe morreu. Como se a morte da mãe reiterasse o fim definitivo das ilusões, assinalando o fim da ingenuidade.

Retomando a crónica, refira-se que o melancólico não deseja o mundo tal como é, “variado e barulhento”, mas outra coisa. A melancolia implica, pois, um êxodo do mundo.¹⁰⁹ Mas não nos esqueçamos que a melancolia é “necessária”, desde logo porque é ela que ativa esse “instinto de ordenação”, impede a desordem absoluta, que também é fundamental.

Não existe o Um, existe o múltiplo, mas alguma ordenação é possível. Colocar

amore, o tratado de Ficino que tão larga e profunda influência exerceu entre os meios cultos do Renascimento, sobretudo na Itália e na França. Essa perda originária é um afastamento do Pai, da plenitude do Uno. Saturno é o deus do tempo e, por conseguinte, da diferenciação e da separação, mas é também o deus do desejo da *nostalgia*, isto é, do desejo de regresso à unidade originária” (Aguilar e Silva, 1994: 212-213; itálicos do autor). Tal melancolia era comum entre os “homens invulgares” (*idem*: 213) e não implicava inércia, configurada enquanto “consciência dos limites da condição humana, é a memória da plenitude perdida e o reconhecimento da caducidade e da fragmentação presentes, mas é também a impulsão, a atitude dinâmica, a *protentio* para recuperar o bem originário, para retornar ao Pai, num movimento de *epistrophē* que é fundamental no neoplatonismo renascentista” (*ibidem*). Existe um vazio que instiga o fazer sem desespero: “A melancolia ficiniana, em suma, inscreve-se numa antropologia optimista e heroica, pois que a perda não é pensada como irrevogável, nem o homem se afunda numa tristeza lutuosa ou se excrucia numa culpabilidade desesperada” (*ibidem*).

¹⁰⁸ Em *Malinconia*, um dos tratados contemporâneos de maior importância sobre o tema, Jean Clair explica a origem da associação clássica entre melancolia e geometria (explorada em *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* e, sobretudo, *A máquina de Joseph Walser*): “La confusión entre melancolia y geometría, entre sensibilidad melancólica y carácter *more geometrico*, remonta también a las doctrinas neoplatónicas del Renacimiento cuando las siete artes liberales se colocaron bajo el influjo de los siete planetas. A Saturno, en tanto que *auctor temporum*, gobernador del tiempo, iba a corresponderle la Geometría y, en general, todo lo que se refiere a la medida del tiempo, del espacio y sus aplicaciones. El geómetra, que trabaja con los números, es aquel que vive bajo el imperio de Saturno” (Clair, 1999: 80). O melancólico quer medir as coisas e o tempo. O historiador de arte francês adscrive o tipo melancólico a um princípio de ordem, ao desejo de se “confinar en un espacio delimitado, organizado segundo referencias sólidas y claras” (*idem*: 107). Refira-se que Jean Clair consagra o seu estudo às produções artísticas do período entre as duas Grandes Guerras do século XX, em que os índices de melancolia – e de desejo de ordem – eram gigantescos.

¹⁰⁹ Abrigar-se no número, no exato, no previsível, é partilhado por Theodor Busbeck, o sociólogo de *Jerusalém* que quer explicar a violência através de gráficos e fórmulas, e por Michel Djerzinski, personagem de *As partículas elementares* de Michel Houellebecq (2013: 70): “O universo humano – ele começava a dar-se conta do facto – era decepcionante, cheio de angústia e amargura. As equações matemáticas traziam-lhe alegrias serenas e vivas”.

um número nas coisas – por exemplo, organizar um território textual por séries – é diminuir a melancolia, é atenuar a falta do Um. A organização absoluta e permanente não existe. Repudiar a desordem é, em certa medida, repudiar o devir, desejar viver dentro do que se sabe e controla, é não querer viver uma vida em direção ao desconhecido. A matemática nasce do tempo, segundo Gonçalo M. Tavares:

Contar é uma tarefa que apareceu depois de se perceber que o tempo existe. O 1, 2, 3, 4 existe porque existe espaço e tempo. A matemática apareceu porque o Homem não morreu logo no início. A espécie fundou, portanto, ao mesmo tempo, a ciência dos números e a melancolia. (*Ibidem*)

O “tempo do Um” funda o tempo. Só existe tempo porque concebemos um “tempo do Um”, porque somos capazes de conceber diferenças entre ele e o presente. Estão diretamente ligadas a percepção do tempo e a melancolia. O melancólico sente em demasia o tempo como algo que lhe é exterior, Outro, como uma coisa separada. Calcula-se o tempo disponível em função dessa separação originária.¹¹⁰ O que é uma necessidade, lembremos, e uma alegria, pois “não morremos logo no início”, temos tempo de vida (não sabemos quanto, mas temo-lo). Porque temos tempo, podemos contá-lo. E porque existe tempo e espaço onde outros seres e coisas existem, podemos contá-los. Ser melancólico é importante: ter ciência matemática, contando horas e minutos, organizando o tempo, arrumando objetos, organizando o espaço. Esta organização é a reação (possível) à melancolia, mas não resgatará nenhuma imaginária ordem original. De certa forma ainda, pois, os números anulam os sentimentos, entre os quais a melancolia, como afirma Bloom em conversa com Shankra: “Porque também aprendi isto, caro mestre, / os números não são compatíveis com melancolias, / qualquer número a nível do coração é zero” (Tavares, 2010a: 314; VII.62). Os números anulam a melancolia. Um número não faz o coração contorcer-se, suspendendo a interpretação: “Cada religião tem pensamentos claros. / Mas, entre raciocínios, são preferíveis / os numéricos que pelo menos acalmam a cabeça / desamparada – Bloom não acredita / em milagres” (*idem*: 442-443; X.116). Uma das formas para cessar o desamparo de Bloom

¹¹⁰ No diário *Livro das horas – II. Um arco singular*, Maria Gabriela Llansol reflete sobre um súbito aturdimiento, sobre a pervasão melancólica: “Queria viver com o tempo. Abri *Forgerons et alchimistes*, de Mircea Eliade, em *14. Arcana Artis*, p. 131. São 10h 25m da manhã, e uma rápida opressão se instila, um sentimento de abandono. É o *nigredo*, a massa confusa, fria. Ou ‘alma danada’? *Soror mystica* Jane Leade. *Regressus ad uterum* / Nota: muitas vezes me sinto reduzida à *prima materia*.

– Aquele que quiser entrar no reino...

– Qual reino?

– ... deve primeiramente entrar com o seu corpo em sua mãe, e aí morrer. O mundo inteiro deve poder entrar na sua mãe, a *prima materia*, a massa confusa, o abismo, para alcançar a própria eternidade” (Llansol, 201: 78). A melancolia é um “sentimento de abandono”, exprime um desejo de “viver com o tempo”, não o sentir como estranho e vago. Exprime-se através de pensamentos vários, desconexão, dispersão, errância danada, fantasia. Deseja vagamente voltar ao Um, ao útero, à “*prima materia*”, ao indiviso.

seria reinventar-se eticamente, para que não alastre o fundo negro, inerte e fantasista da melancolia. Outra forma poderia ser mergulhar nos “raciocínios numéricos”, os quais, à semelhança dos “pensamentos claros”, suscitam mais certezas do que dúvidas, mais crença do que interpretação.

Roland Barthes e Robert Musil dá um contributo importante para este tema. A criação de sistemas, filosóficos, matemáticos, ou de outra natureza, de pensamentos meticulosamente estruturados do princípio ao fim, são sintomáticos de uma aversão melancólica à desordem: “Um sistema isola-se do mundo. O sistema, qualquer que ele seja, é uma declaração de guerra ao exterior. Toda a ordem impõe um interior e um exterior. E o exterior é o inimigo. A desordem não” (Tavares, 2004a: 113). Um sistema (ou uma teoria) institui uma fronteira clara entre exterior e interior, motivada por um certo asco provocado pelo exterior. O interior, limpo, submete o exterior a um processo ordenador e purificador, criando um sistema claro e ordenado. Aceitar a desordem, segundo *Roland Barthes e Robert Musil*, é não aceitar a separação clara entre exterior e interior: “Há na desordem uma fronteira que nunca fecha. Aquilo que é interior ou exterior jamais estabiliza” (*ibidem*). Criar um sistema, uma ordem, significa, pois, enclausurar-se no interior, em pensamento. Não ordenar tudo ao milímetro, não criar uma teoria extraordinária, um sistema alternativo à realidade, preserva a ligação com o exterior e instiga a capacidade de agir. A desordem é a forma de que se reveste a ação humana, atenuando as distâncias entre interior e exterior. Agindo, o exterior deixa de ser a maldade que deve ser substituída (pelo bem, que é o sistema, que seríamos nós).

Continuemos a ler a crónica: “Uma certa tristeza que ainda se sente quando estamos diante de uma parede coberta de números ou gráficos. Uma tendência quase exacta para cair no desespero” (*ibidem*). Ordenar, classificar, sistematizar, teorizar, são modos exatos de cair no desespero. Não o contornam, não estão conscientes da sua ameaça; a convicção de que tudo está a bater certo esconde por momentos o facto de que se está a entrar no desespero. Os números e os gráficos não resolvem uma profunda melancolia. Olhar para uma parede coberta de números ou gráficos provoca “uma certa tristeza”, pois nesse momento uma “certa inclinação da memória” evoca aquele “tempo do Um”. Desviamos o olhar da desordem enquanto olhamos para aquela parede onde o Um reaparece. A exatidão parece uma solução para o desespero, mas devemos equacionar a possibilidade de os efeitos serem inversos, isto é, de o desespero aumentar com a exatidão. Justamente porque não aceitamos que a multiplicidade e o barulho não cessem. Quanto mais números e gráficos se acrescentam, pôr um ponto final à desordem

torna-se mais inverosímil e a exasperação e o desespero aumentam. Não existe fórmula (matemática, filosófica ou outra) para a existência. Observa Bloom em diálogo com Jean M: “A vida é notável e minuciosa, / mas não admite explicações. (E eu bem o sei, diz Bloom.)” (Tavares, 2010a: 180; IV.38). É melhor não explicar até ao limite, não só porque querer explicar tudo nos empurra para dentro, às vezes tragicamente, emudecendo a alegria do corpo, mas também porque fazê-lo seria inútil, pouco se conseguiria explicar dos acontecimentos de uma vida, como também o narrador de *Uma viagem à Índia* observa: “De facto, não há fórmulas fixas nem para a montanha” (Tavares, 2010a: 186; IV.58). O vazio não desaparece, o tempo do Um não existe. Mas é uma opção ser alegre fazendo, o que constitui um insulto para a maioria ocidental, como observa o narrador: “Para alguns encontrar a alegria parece um insulto, / como se a alegria não fosse mais que uma / desistência” (*ibidem*).

Gonçalo M. Tavares continua deste modo a crónica que estamos lendo: “O mundo humano quis introduzir, é certo, um certo lirismo em certas equações, mas o que sucedeu foi o inverso: o lirismo como que ganhou o vício da contabilidade: quanto sofri? quanto sofreu uma cidade?” (Tavares, 2014b: 90). Conta-se tudo, até o sofrimento. Procuramos igualdade no sofrimento, todos devem sofrer o mesmo. Bloom, de certa maneira, matou o pai porque quis retribuir ao Outro o sofrimento que o Outro lhe causara. Gonçalo M. Tavares (*ibidem*) remata a crónica da seguinte forma: “Porém o sofrimento desarruma. Isto é: a humanidade continua por endireitar. O que é muito bom e muito bom.” A desordem é a interferência do devir e da multiplicidade, sem os quais não há vida. Mudar é ser permeável ao medo e, até certo ponto, à força do Outro, como considera Gonçalo M. Tavares em *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*: “O Medo é a sensação provocada pela proximidade do Outro”, nesse sentido “é o Outro que nos muda”, portanto “Sem o Outro (vento, homens, mulheres, animais, coisas) eu permaneço imóvel e igual” (Tavares, 2009: 38-39). Não é deixar-se ser moldado pelo Outro, é dar uma direção individual a essa força: “Como o tempo prossegue, permanecer imóvel é avançar na direção desagradável. Não mudar não é ser imortal, é envelhecer. Aproveitar, então, o medo para mudar, seguindo a direção desejada” (*Ibidem*). A humanidade continuará por endireitar, a sofrer e a lutar, pois está sujeita ao tempo e ao devir; mas aproveitar essa força para fazer algo ético, para ser vivo duas vezes.

6.5. Perder a vida por delicadeza

Nous nous sentions si forts, nous voulions être doux!

Rimbaud

Bloom encostou-se à felicidade, à expectativa de uma vida com Mary. Caiu, mas avança no presente, com muita vontade, na direção da felicidade. “Cuidado, pois, Bloom, com a tua vontade”, recomenda o narrador (Tavares, 2010a: 33; I.12). Diferente, todavia: mais espiritual e delicada, pois tornou-se violento no passado, e com menos problemas, considerando Bloom ainda a possibilidade de viver com uma mulher. Quando a realidade avança, Bloom, como outros mortais, retrai-se, foge para dentro. Mas foge durante muito tempo, o que terá consequências duras.

Ao longo de *Uma viagem à Índia*, o narrador e o próprio Bloom tecem considerações sobre uma delicadeza, o contraponto ideal à brutalidade da morte do pai. O pai de Bloom, como vimos, considerava o mundo “assunto vulnerável às suas acções” (Tavares, 2010a: 141; III.66); contrastivamente, Bloom é um melancólico, vulnerável às acções do exterior.¹¹¹ A melancolia resulta de uma queda, vem depois de um estado em que a ordem, supostamente, existia. Em que havia coincidência entre os nossos desejos e os da realidade.

No canto III, quando narra a história da sua família a Jean M, Bloom relaciona queda com delicadeza:

Tudo cai na terra com urgência, mas tudo
se levanta ou voa, sem pressas – o mundo não tem
os dois sentidos equilibrados. Como se existisse
um estilo perfeito e antigo na queda e uma novidade
motora (que ainda não funciona) no levantar voo.
Mesmo naquilo que não se move: o que é mais antigo
não faz força para respirar. (*Ibidem*)

Duas velocidades: a rapidez com que se cai e a lentidão com que se levanta, pois levantar-se é descobrir uma “novidade motora”, é encontrar novos movimentos, reinvenção ética. Devemos aprender a cair, diz Bloom, e levantar-nos com a mesma

¹¹¹ Podemos entender que esta delicadeza é também local, portuguesa, onde todos querem ser delicados, vulneráveis, por simpatia e excessivo respeito pelas convenções sociais, às expectativas dos outros, rasurando o seu próprio desejo, em obediência a uma lógica tribal. É uma hipótese, deixada em aberto pela epopeia. Em *Aniquilação* de Imre Kertész (2003: 16), a questão também se coloca, tendo como pano de fundo a Hungria e respetivo contexto sociopolítico: “Aqui todos estragam a vida. É esta a especificidade do local, o *genius loci*. Quem, aqui, não estraga a vida é porque, simplesmente, não tem talento.”

urgência com que caímos. O que é difícil, pois as leis da física não se suspendem. Haverá sempre um desequilíbrio entre a rapidez com que se cai e a lentidão com que se levanta. Cair é fácil, levantar-se exige muito esforço. Levantar-se é fazer um movimento em direção a uma posição desconhecida. Caímos todos da mesma forma e à mesma velocidade, mas o modo como nos levantamos é individual. Cair parece sempre normal, o que é novo e estranho é o modo como nos levantamos. Levantar voo é um movimento lento, estranho e forte porque contraria as leis da física. Lento porque nos habituamos a movimentos novos. O modo como nos levantamos deve definir o que pretendemos para a nossa existência, é um estilo novo de estar no mundo. Apesar dessa habituação, devemos, o quanto antes, agir com urgência e convicção. O que é mais antigo – a natureza, os instintos – ensinam o que é mais importante – tocar no mundo com força e convicção. Não fazem força para respirar, respiram. Existe uma espécie de vontade biológica que impele ao avanço de modo rude e convicto, a que se deve acrescentar um posicionamento ético claro. Avanço com lucidez. Durante a viagem à Índia, Bloom esquece os instintos, acusando-se por ter assassinado o pai. A delicadeza resulta do esquecimento da biologia, como assinala Gonçalo M. Tavares em *Livro da dança*:

Mas o mais dentro é biologia e o Pudor é a biologia que se perdeu,
e a memória esqueceu o mais dentro porque foi ocupada por signos,
a biologia é antes da memória ter perdido o mais dentro e
a carne não tem Pudor a não ser a carne do cérebro que tem pudor
toda a outra carne não tem pudor a não ser a carne do cérebro que tem pudor. (Tavares, 2001: 102-103)

Fazer depende da carne, dos instintos, é a nossa memória mais antiga, animalesca. Com o tempo, intelectualizamos a existência e velamos a biologia com o pudor. Bloom esqueceu a carne, não é capaz de fazer. Mas o que Bloom viveu não é propriamente de fácil digestão.

A melancolia implica a entrada num estado receptivo e atento ao exterior, à ameaça e à beleza. Para se ser capaz de receber, são fundamentais uma certa idade e um certo sofrimento. Mas a melancolia pode bloquear o pensamento e a ação, como acontece no caso de Bloom. É necessário sacudir a inércia e os perigos que ela comporta (a indiferença ético-moral, a ausência de vontade e sentido, o niilismo, a lascívia) com uma certa brutalidade urgente. Brutalidade recomendada por Bloom a

todos mas inaplicada a si mesmo. Uma brutalidade perdida na acusação que se inflige por ter matado o pai. Porém o mundo continua a agir enquanto não fazemos força.

O ter sofrido não exime da necessidade e da responsabilidade de continuar a agir, a viver, a atualizar a potência de um corpo. O sofrimento não cauciona a preguiça e a indiferença moral,¹¹² a irresponsabilidade e a perversidade. Diz Bloom:

Mas deixe-me dizer-lhe, caro Jean M,
se Deus existe, tem afinal uma educação
tão francesa e tão de guardanapo de linho
que nenhuma acção Dele
se torna aqui em baixo visível
– tal a delicadeza.
Mas se alguém tem poder,
para quê ser delicado? (Tavares, 2010a: 141; III.68)

Deus deve ter recebido uma educação muito francesa e de guardanapo de linho, pois, se age, ninguém percebe ou sente. A delicadeza, o ir para dentro por escrúpulo de viver e abdicação, anula o sujeito. Uma das ironias mais significativas da obra consiste na distância estabelecida entre o que Bloom pensa e o que faz. Bloom não usa o que sabe para se construir eticamente. Bloom, sabe, do ponto de vista teórico, como viver, mas não consegue viver de acordo com essa sabedoria. Saber viver não tem nada (ou tem pouco) de teórico: é um conjunto de movimentos visíveis, como manter a calma e a capacidade decisória nas situações mais tensas, organizar eticamente o tempo. Mais importante do que saber pensar – que é relevante – é saber viver, organizar o tempo, fazer movimentos éticos.

Se alguém tem poder, para quê ser delicado?, pergunta-se Bloom. Ter poder e ser delicado é ser Deus, é ter todo o poder por atualizar. Nada se faz sem uma certa rudeza; ou, no limite, animalidade. Uma reflexão de Walter Benjamin (1992: 42) explica o que está em causa: “Nos nossos dias, ninguém pode cristalizar naquilo que ‘sabe fazer’. A força reside na improvisação. Todos os golpes decisivos serão desferidos com a mão esquerda.” Sem os golpes toscos e improvisados da mão esquerda, nada se faz. Para Benjamin, a improvisação era essencial, só assim conseguia continuar a

¹¹² Um autor tavariano, Henri Michaux, escreveu textos sobre a preguiça enquanto expressão de uma certa desistência de viver, de interiorização da inutilidade e da vanidade de tudo. Um movimento para dentro que afasta o exterior, que se escuta como do fundo da alma, delicadeza que convizinha com o asco. A mesalina e o sonho acentuam esse movimento para dentro. Em “Preguiça”, de *Déplacements dégageants* (1985), pode ler-se: “Preguiça: sonho interminável que sonha a vida / imperturbada, / parêntesis fluido // Em redor, projectos, planos, partidas” (1999: 285). A Índia de Bloom como “sonho interminável” de uma “vida / imperturbada”. A preguiça é um dos modos diletos para lidar com a decepção, na expectativa de uma existência onde a vida existisse menos.

escrever e a pensar. Sem improvisação, não se avança. O fazer tavariano, a proliferação das suas séries, são golpes desferidos com a mão esquerda. Claro que há a técnica de narrar, o ofício de versar, o conhecimento teórico sobre os géneros, o aprofundamento da reflexão, o *labor limae*. Isso são as técnicas em que Gonçalo M. Tavares é forte. Mas o avançar em cada projeto depende da rudeza da mão esquerda, da mão menos hábil, menos técnica, mais tosca, mais animalesca. Se assim não fosse, provavelmente o processo de escrita bloquearia. Gonçalo M. Tavares é um escritor que avança. E que se detém, revendo e cortando lentamente o que fez. Atualizar a potência de um corpo depende da rudeza e da improvisação da mão esquerda.¹¹³

Bloom continua a explicar-se a Jean M:

Ao ar livre é mais difícil esquecermos Deus,
mas, de facto, poder e delicadeza
combinam apenas nos que têm tempo,
nos imortais.
Em nós, míseros humanos, no meio da pressa e do desespero
por vezes descansamos – e eis tudo. (Tavares, 2010a: 141-142; III.69)

Ter poder, como um jovem saudável tem, e ser delicado, é uma combinação só existente em imortais. Bloom explica-se, inconscientemente, a si mesmo, assim como à maioria ocidental. Compreendemos melhor porque é que Bloom é, ironicamente, um imortal, como os navegantes da epopeia camoniana. Bloom desperdiça o seu tempo, não age, pensa, parece ter todo o tempo do mundo depois de ter sofrido. A ação de uma epopeia, como qualquer outra, não é constituída por delicadezas, mas por rudezas. Não vale a pena perdermos a vida por delicadezas. Os versos de Rimbaud de “Chanson de la plus haute tour”, “Par délicatesse / J’ai perdu ma vie”, ecoam por *Uma viagem à Índia*. Não há tempo para adiar o que queremos, sermos pacientes. Estas reflexões de Bloom correspondem à narração das lutas de D. Afonso Henriques contra os muçulmanos, rei que foi assim descrito por Camões (2005: 96; III.64): “Afonso, que não sabe sossegar, / Por estender co’a fama a curta vida”. Afonso, como outros míseros humanos, sabe da sua mortalidade e não sossega. Só quando cai cansado na cama. É o contrário de Bloom, um mortal que se permite sossegar como se fosse imortal. Antes descrever o Cerco de Badajoz, narra Vasco da Gama: “Logo segue a vitória, sem tardança, / O grão Rei

¹¹³ Trabalhar depende do exercício da vontade que sobe a montanha sem pensar como a deve subir. Os instintos avançam logo, evitam pensar duas vezes, como a consciência, que faz perder tempo, contornando a “amargura, doença dos monges” e o desespero por “cada derrota da vontade”, como escreveu Baudelaire (*apud* Sontag, 1982: 24).

incansável, ajuntando / Gentes de todo o Reino, cuja usança / Era andar sempre terras conquistando” (*idem*: 97; III.68). Eis a relação, através da ironia, das características do *homo faber* (como Hannah Arendt¹¹⁴ as enuncia) com o ideário guerreiro. Não é que essa relação seja formulada explicitamente pelo narrador ou por Bloom, ela resulta desta leitura intertextual dos versos d’*Os Lusíadas* e *Uma viagem à Índia*. Os imortais ainda têm tempo, podem ser delicados, adiando o que querem e têm que fazer.¹¹⁵ Viver a nossa vida, entrar num programa de existência, é fugir da morte: não pensamos duas vezes. Fazer depende da consciência de que não há tempo, de que não somos imortais; diz Bloom: “Como num jogo de futebol: ataca quem já percebeu / que ele, ou o jogo que joga, não são imortais” (Tavares, 2010a: 172; IV.15). Bloom não tem tempo para defender-se do passado; uma equipa de futebol só tem 90 minutos para marcar golo, para ganhar, não pode estar indefinidamente à espera da oportunidade certa para atacar. Especular, no futebol, na maioria das vezes dá mau resultado; na vida, dá sempre.

Em V.87, o narrador explica a inquietação de Bloom quanto ao fazer:

Bloom já tinha conhecido os ingredientes absolutos
da acção no mundo, a morte misturada com o amor
numa mistura estúpida. Faltava-lhe então conhecer
o que dentro do corpo existe e faz coisas.
E a expressão “fazer coisas” é bela, se para ela olharmos
atentamente (não é o mesmo que mudar a posição
ou a cor de elementos que já existem). Fazer coisas dentro do corpo
é pôr algo de novo no mundo,
fazer um móvel útil a partir da madeira em desassossego.
Não é fácil, e é importante. (*Idem*: 239)

Em Bloom, explica o narrador, já estavam reunidos os “ingredientes absolutos / da acção no mundo”. Já sabia como o amor obsessivo se mistura com a morte. Bloom tinha todas as condições para fazer, mas faltava-lhe conhecer “o que dentro do corpo

¹¹⁴ Hannah Arendt considera que a nossa condição mortal obriga-nos a fazer. O cosmos funciona de modo cíclico, imortal. Cada vida humana, por seu turno, é uma linha reta, opõe-se aos rituais eternos da natureza. Escreve Hannah Arendt (2001: 31): “Inserida num cosmos onde tudo era imortal, a mortalidade tornou-se o emblema da natureza humana”. O Homem constatou o confronto entre uma vida finita e linear (a sua) e uma infinita e cíclica (a natureza). Continua Arendt (*ibidem*): “É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha recta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico. (...) A tarefa e a grandeza potencial dos mortais têm a ver com a sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos de palavras – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de modo que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmos onde tudo é imortal excepto eles próprios” (*ibidem*). Ser mortal é situarmo-nos no impossível, deixarmos aos que vêm a base com que possam trabalhar e ler o seu tempo.

¹¹⁵ No debate sobre a distância entre pensamento e fazer, Baudelaire, um sonhador indefectível, mestre do devaneio e da nostalgia, que deambulou pelas ruas parisienses em pensamento, que antecipou em décadas o monólogo interior e o romance modernista, manifesta a sua preferência, em *O spleen de Paris*, pela obra sonhada, não manchada pela imperfeição do ato: “Porquê obrigar o meu corpo a mudar de lugar, se a minha alma viaja tão levemente? E para quê realizar projectos, se o projecto já é um prazer suficiente?” (Baudelaire, 2007: 71). O poeta francês fala sobretudo de viagem no fragmento citado.

existe e faz coisas”, que só se conhecendo agindo sobre o material “em desassossego”. É impossível não ler esta estância em regime meta-textual, embora ela possua sobretudo uma significação existencial. O escritor é como um artesão que acalma o alfabeto desassossegado – como resultado, põe “algo de novo no mundo”. A solidão em que ficou depois de perder Mary chamou Bloom à atenção para o vazio que pode fazer.

A tarefa dos humanos é lutar contra os elementos, contra o mundo que opõe resistência.¹¹⁶ No fragmento “resistência” de *Atlas do corpo e da imaginação*, lê-se: “Um obstáculo exige trabalho e combate. Face a um obstáculo a contemplação não basta. É necessário um projecto, uma intenção, e depois uma força activa, concreta, muscular: uma acção que altere. É a resistência do mundo que cria as acções” (Tavares, 2013a: 434). Trata-se de uma reflexão integrante de uma leitura da obra de Gaston Bachelard desenvolvida ao longo da parte IV do *Atlas*. Sem a resistência do mundo, sem obstáculos, não haveria acções.¹¹⁷ Estar no mundo é fazer os movimentos que permitam superar os obstáculos. Só projetos e intenções não são suficientes, é necessário agir, eis uma advertência a Bloom que o narrador vai fazendo reiteradamente. Para agir não é necessário muito, a mão é o essencial: “A delicadeza não necessita de recursos / excepcionais: a mão-de-obra é mesmo a mão, / propriamente dita” (Tavares, 2010a: 186; IV.56).¹¹⁸

Quando decidimos não exercer oposição e somos dobrados pela força que o mundo exerce sobre nós, estamos tomados pela melancolia. Na medida em que é movimento, fazer implica o esquecimento da posição anterior. Fazer é como uma

¹¹⁶ O morto, em consequência, não opõe ao mundo resistência a, como sublinha, com humor, Gonçalo M. Tavares em *A perna esquerda de Paris*: “Vê a actividade dos vivos, como / alteram a paisagem e certos / ângulos fundamentais; na morte, / pelo contrário, / é o lugar que interfere no cadáver, / e não o inverso. Face ao corpo / morto o lugar utiliza / técnicas de engenharia, / e a pele e os ossos técnicas de lugar: / ficar parado à espera, dócil. O cadáver / pode até ser metucioso e impaciente, / mas exerce tais características em / assuntos que não vemos, assuntos / secretos” (Tavares, 2004a: 48-49). O lugar interfere no cadáver, enquanto o vivo interfere no lugar. Alguns vivos exercem a metuciosidade e a impaciência interiormente, de modo secreto. Deus não é mudado pelo lugar (segundo se sabe), mas partilha com um morto a delicadeza e a impercetibilidade da acção.

¹¹⁷ O salteador, protagonista da obra homónima de Robert Walser, era muitas vezes provocado por outros, em virtude do desamparo que transparecia: “As pessoas estavam sempre a barrar-lhe um pouco o caminho, mas esse facto era já, talvez, uma coisa boa apesar de tudo, era, muito provavelmente, uma coisa mesmo muito boa, porque aquilo que nos impede de avançar é um estímulo que nos provoca e nos move, que nos leva a ganhar ânimo, que nos incita a elevar-nos” (Walser, 2003: 57).

¹¹⁸ O movimento e a intensidade são motivos fundamentais no território textual tavariano. Em *Jerusalém*, percebemos como o tratamento psiquiátrico dado aos loucos é uma subtração de movimentos e intensidade, visando apagar o que é mais animalesco. É a reclusão de seres humanos em espaços civilizados e artificiais, sem natureza, onde nem o corpo dos loucos é natureza. O internamento no hospício Georg Rosenberg é um prolongamento maniaco da educação que a mãe dava a Mylia, dizendo-lhe para não tocar com tanta força nas coisas, para ser mais esquiua e contemplativa. Quando fugiu do hospício com Ernst, Mylia tinha um olhar passivo e deslocado, que não agarrava nem fixava, sintoma da enorme passividade induzida pelo internamento. Quando ela e Ernst tentam visitar Kaas, confrontando o segurança da moradia de Theodor, o narrador faz esta reflexão: “Os movimentos violentos de Ernst eram atravessados por aquilo a que se pode chamar *incompetência na forma*, os tratamentos no Georg Rosenberg amansavam os músculos; máquinas feitas para fazer força eram desviadas do objectivo, tornando-se, ao longo de meses, máquinas de contemplação; músculos que observam, que olham da janela, músculos que esperam. Havia assim uma brutalidade incompetente no corpo de Ernst: aquilo que deseja agarrar foi durante muito tempo agarrado, aquilo que agora quer empurrar foi empurrado muitas vezes” (Tavares, 2008c: 192). O tratamento psiquiátrico provoca dor e inércia. A dor psicológica, como a provocada pela melancolia profunda, tem o mesmo efeito que terapêuticas agressivas. Também os músculos de Bloom olham contemplativamente pela janela, também esperam, aliás, também ele foi brutalmente empurrado várias vezes pela vida, também ele revela uma incompetência física, porque está profundamente triste e inerte.

viagem que as mãos fazem, no seu itinerário imprevisível. É nesse sentido que Gonçalo M. Tavares observa, em *Breves notas sobre as ligações*: “Esquecer é uma coisa que se faz. Como o artesão que dirige a forma da cadeira para a madeira neutra que o espera” (2012: 213). O esquecimento é uma coisa que se faz, na medida em que é movimento, isto é, “acto animalesco e intelectual” (*ibidem*) ao mesmo tempo. Esse movimento faz esquecer a “madeira neutra”, convertendo-a em criação. Fazer é a melhor forma de esquecer a forma anterior, o passado, da mesma maneira que a cadeira faz esquecer a madeira neutra. Fazer é uma forma de nos fazermos. Esta reflexão de Gonçalo M. Tavares partiu da seguinte frase de Maria Gabriela Llansol: “O esquecimento activo é uma das condições do movimento” (*apud Ibidem*). Uma frase que complexifica esta questão, pois parece que o esquecimento tem que existir antes do movimento mas, simultaneamente, é dele resultado, na medida em que é ativo. O esquecimento só é possível com movimento e o movimento só é possível esquecendo-se ativamente. Bloom viaja até à Índia, movimenta-se, não só porque esqueceu e se pode movimentar, mas também porque quer continuar a esquecer. A tarefa de Bloom é árdua – viajar com memória. Para além disso, a viagem contemporânea é sobretudo mental, o que torna ainda mais difícil o movimento e mais obsessiva a tentativa de esquecer. Não é qualquer movimento que fará esquecer, tem que ser um movimento eticamente empenhado. Bloom viaja, tira umas férias depois da vida ter acontecido muito. Fica inerte em viagem durante uns meses, só na aparência se trata de movimento. Neste sentido, podemos fazer uma divisão entre os que esquecem e se movimentam energicamente, cujo movimento engendra mais movimento, cujo desejo cria mais desejo, e os outros, “os preguiçosos”, segundo um dos fragmentos de *animalescos*: “há os preguiçosos e há os de boa vontade, boa coragem e músculos, que assumem que a força não é uma coisa que vem, mas uma coisa que se faz, como artesanato” (Tavares, 2013c: 113-114). Os que esquecem são os de boa vontade, os que aumentam a sua força à medida que fazem. Mas também há atos que dificilmente se esquecem, como um assassinato.

Gonçalo M. Tavares converte o ideário guerreiro de *Os Lusíadas* numa teoria existencial sobre o peso de estar vivo. É como se lêssemos Camões à luz das obras de Nietzsche e Hannah Arendt (e Sloterdijk, Virilio, Jünger). E ainda Pessoa, a uma luz irónica. Não é possível apagar o passado, somente morrendo o possibilitaria com segurança. Em alternativa, podemos avançar com o peso do vivido e do que se tem a

viver, fazendo, estribados no presente.¹¹⁹ Depois de um passado difícil, isolado dos outros, sem ligações, Bloom descobre que existe e tem um corpo e, nessa medida, reconhece que pode fazer coisas. Enquanto Bloom não consegue fazer, os heróis d’*Os Lusíadas* conseguem-no, como Vasco da Gama explica ao rei de Melinde:

Da boca do facundo Capitão
Pendendo estavam todos, embebidos,
Quando deu fim à longa narração
Dos altos feitos, grandes e subidos.
Louva o Rei o sublime coração
Dos Reis em tantas guerras conhecidos;
De gente louva a antiga fortaleza,
A lealdade de ânimo e nobreza. (Camões, 2005: 189; V.90)

Bloom não é um *homo faber*, nem um guerreiro, não tem um “sublime coração” nem “ânimo e nobreza”. Mais do que acentuar os feitos, aquilo que é já passado, *Uma viagem à Índia* sobrepuja o que pode acontecer, o que pode um corpo. Depois do vazio provocado pela decepção e pela perda, Bloom ainda possui um corpo que pode fazer, entrar num programa de existência.¹²⁰

Nos séculos XV e XVI, Portugal conquistou a imortalidade. Daí em diante, podemos especular, esse país tem autorização para preguiçar o seu tempo.¹²¹ Disse Bloom ao sábio Shankra: “Claro que tive antepassados crápulas – disse / Bloom. – Nem mesmo os santos, / que não sejam mentirosos, / têm o passado límpido. A suavidade / permanente não é terrestre, é, sim, mentira, e falsa: / ninguém acredita” (Tavares, 2010a: 341; VIII.39). Os antepassados de Bloom eram, genericamente, fortes e

¹¹⁹ “Ele caminhava como os velhos: mais ligado ao anterior passo do que ao próximo” (Tavares, 2006a: 49), lê-se no conto “A mulher” de *Água, cão, cavalo, cabeça*. Bloom, jovem, vive como se já tivesse vivido o mais importante.

¹²⁰ Numa crónica, intitulada “Recomeçar”, Gonçalo M. Tavares associa o recomeço a uma tela em branco. Recomeçar é nascer de novo às suas próprias custas; tudo é possível, todos os itinerários podem ser feitos: “Tela branca no solo. É isso. Começar de novo. Tudo correu mal, mas Alexandre ainda está vivo. Pode fazer algo de diferente. Pode avançar por outro caminho” (Tavares, 2014c: 72). Quando um itinerário se perde, outros são possíveis. Uma tela em branco é a liberdade absoluta – Bloom pode avançar por qualquer lado, fazer o que entender, tem em si muitas possibilidades.

¹²¹ A associação entre tédio e acédia vem sendo explorada desde a Antiguidade, prosseguindo durante a Idade Média: “Durante toda a Idade Média, um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo, abate-se sobre as moradas da vida espiritual, penetra nas celas e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas abadias trapistas dos enclausurados. *Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* são os nomes que os Padres da Igreja dão à morte que isso instila na alma (...)” (Agamben, 2007: 21). Agamben cita relatos de monges que durante o dia sentiam enormes dificuldades de concentração na meditação e na leitura. O monge olha pela janela, caminha pelo mosteiro sem rumo, pensa em assuntos ridículos e elabora cálculos ociosos. Queixa-se, diz-se incapaz de prosseguir as tarefas do espírito. Aumenta a sua languidez, que o torna não só mais permeável à lascívia, como lhe subtrai o apetite. A Patrística advertia, em particular, para os riscos do demónio meridiano. Quando era meio-dia, depois do almoço de um dia que tinha por norma começar bem antes do sol nascer, a vontade de dormir por sobre os livros era grande. Os monges deveriam evitá-lo a todo o custo, dizem algumas obras medievais, para não acordarem irascíveis, cruéis e lascivos. Em *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben explora esta relação entre a acédia e o tédio na obra de Baudelaire. Para o filósofo italiano, a obra de Baudelaire “pode ser entendida, nessa perspectiva, como uma luta mortal com a acédia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de invertê-la em algo positivo” (*idem*: 24). O *dandy* luta contra todo o tempo que tem disponível, tal como Bloom. Já desde a Patrística que se associa a melancolia ao movimento errante.

guerreiros, mas alguns eram crápulas. A suavidade permanente não existe, eis um dos equívocos de quem, como Bloom, quer ser sábio. É impossível viver sem rudeza e sem esses senhores antigos, os instintos. Reprimi-los significa uma vida com ressentimento e angústia pelo que não se fez.

Bloom viveu demais, sobressaltou-se demais; agora deseja a suavidade permanente. É a história de alguns santos e sábios – e a do sábio que Bloom quer ser. Mas – e esta é uma ironia da obra – o caminho que Bloom julga ser para a santidade é, afinal, um caminho para se tornar um crápula. O pai, de resto, já o tinha advertido de que os mansos e delicados são os que, em silêncio, preparam a maldade:

Lembro-me ainda de outra lição do meu pai.
Vigiai os crápulas – dizia – e vigiai os homens
que falam manso; há no excesso de fragilidade
exibida a preparação de uma maldade, pelo menos isso entendi.
Percebe os homens, caro Bloom, dizia-me o meu pai,
alguém se inclinará sobre a tua campa
para recolher rosas para a sua jarra. (*Idem*: 151; III.99)

Mas se não salvou Bloom de se ter convertido num crápula, a lição do pai ao menos parece tê-lo ajudado a salvar-se de crápulas como Thom C e Shankra. A delicadeza é o modo de o crápula esconder e exercer a maldade. Bloom, no caminho para a delicadeza, na tentativa de deixar para trás a brutalidade, torna-se assassino.

Talvez a mais bem-humorada descrição do delicado Bloom tenha sido feita pelo próprio, em Paris, debaixo do tapume de uma loja, durante a conversa com Jean M:

Sou, de uma forma geral,
magnífico. E, avançando ainda para pormenores,
apesar de culto, subo às árvores com a agilidade do
chimpanzé. Sei estrelar ovos e fazer um arroz vago.
E tenho uma força que, quando correctamente aplicada,
se transforma em simpatia. Sei sorrir para duas pessoas
ao mesmo tempo, e tal facto não é descoordenação da face,
mas técnica, aprendizagem, boas famílias e esforço. (*Idem*: 104; II.83)

A delicadeza de Bloom manifesta-se nos poucos dotes culinários, os quais exigem uma destreza táctil particular: no contacto manual com legumes, carne, peixe, na proximidade com o fogo, com alimentos congelados, no manuseio de facas, garfos e

outras máquinas cortantes. Por não cozinhar, Bloom manifesta uma certa repulsa em relação à realidade. Bloom sublima a sua força animalesca em “simpatia”; segundo *Uma viagem à Índia*, a simpatia significa um enfraquecimento da vitalidade e da potência. Uma forma entretida de passar o tempo e civilizar os instintos, enfraquecendo a força vital, através de técnicas e aprendizagem recebidas na sua boa família. Trocar a força pela simpatia, eis, em síntese, a civilização do animal humano. Ainda conversando com Jean M, afirma Bloom: “Os meus antepassados poderosos, por exemplo, / não foram amorosos / e vice-versa (os amorosos não foram poderosos)” (*idem*: 150; III.95). Ser amoroso implica um enfraquecimento; quanto mais amoroso, delicado, menos potente. Mais amor e docilidade, é sinónimo de menos potência. Como se uma amabilidade excessiva para com os outros implicasse renunciar ao que se quer ser.

6.6. Caça, esconderijo e consciência

O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de se pensar.

Joachim Gasquet

A melancolia é tão necessária como a ordem. Sem uma “ligeira melancolia”, não é possível o fazer. O tempo do Um é irrecuperável, nunca existiu, mas é possível fazer alguma coisa enquanto estamos vivos, evitando a desilusão. Levemente melancólicos, atentos, mas não paralisados.

Mas isso ainda não chega. É necessário um esconderijo:

Quando sozinhos e com os nossos hábitos
não nos defendemos, pensa Bloom.
Não há, de facto, esconderijo
para um homem que está feliz.
E mais facilmente é caçado um cidadão apaixonado
que um coelho num campo deserto.
Só a ligeira melancolia permite a existência
de sítios recatados. Bloom olha em redor: não há recato
nem coelhos. E ele, sim, é a caça. (*Idem*: 359; VIII.87)

Uma estância que também pode ser lida em regime metatextual, configurando eticamente o escritor. Mas vamos por partes. Um homem feliz, como Bloom era, está

exposto à desgraça. Como um coelho num descampado, o homem feliz (como um homem extremamente melancólico) não tem onde se esconder. Bloom viaja pelo mundo, contacta com desconhecidos, na esperança de encontrar a bondade. Torna-se um alvo apetecível para outros humanos. Para o homem feliz, o homem ingénuo, tudo o pode atacar, ele está embriagado e desprotegido. Depois da desgraça, Bloom está em queda, precisa de um esconderijo.¹²² Mas só o encontrará se a melancolia for “ligeira”. Entrar na melancolia torna-o “caça” (e não caçador, subentende-se). O homem ligeiramente melancólico procura “sítios recatados”, o seu território. É assim que se defende, que evita o “campo deserto”. Quem possui um bom esconderijo é um caçador, infere-se ainda. E por aqui compreendemos melhor a vulnerabilidade de Bloom: está demasiado exposto, é ele a caça, durante a viagem.¹²³ A felicidade é ingénua, consiste em acreditar que se pode viver sem problemas, sem agressões do outro, sem peso, sem ter que fazer força. Consiste em acreditar que dos outros e de nós próprios só provém bondade. É necessária uma ligeira melancolia, perceber que o ser humano é inseparável do pior. Só assim podemos defender-nos e atacar. Porém, essa melancolia deve conter-se, para não transbordar e fazer sentir nojo pelo mundo. Uma melancolia, uma perceção de que o mundo é complexo, duro e pouco ordenado, é essencial, na dose que nos mantenha lúcidos e com vontade de viver. E continua a ser fundamental acreditarmos no que podemos fazer.¹²⁴

Na estância citada, Bloom encontra-se na Índia onde, por momentos, voltou a ficar feliz. A felicidade torna-nos desatentos ao exterior, desvincula do espaço e do tempo. Pascal Quignard considera mesmo que o tempo é uma perceção cognitiva que os humanos começaram a desenvolver no intervalo entre cair numa armadilha e ser atacado: “O tempo derivou da emboscada seguida do salto dos predadores. O antepassado do tempo vive dissimulado nos dois tempos da primeira *dança da morte*. O fundo do tempo é o alerta” (Quignard, 2003: 75; itálicos do autor). A tensão pela sobrevivência, enquanto somos atacados e perseguidos, é o “antepassado do tempo”. O tempo é a consciência da iminência da morte:

¹²² Lê-se em “O pé”, conto de *Água, cão, cavalo, cabeça*: “Só há sofrimento quando antes existiram planos. Deixa-te escorregar. Em queda é melhor ser como a pedra, depois, no chão, corremos, fugimos do que nos magoa, corremos: voltamos a ser animais” (Tavares, 2006a: 78). Depois de fugir, Bloom deveria fazer como um animal humano, fazer qualquer coisa, continuando a fuga. Foi porque fez planos que Bloom teve uma segunda e excruciante deceção na Índia.

¹²³ Lenz Buchmann via-se como caçador; procurou, em todos os momentos, nunca ser o animal acochado que foge. Tinha orgulho em ser ele quem ataca: “Jamais ser a caça atingida de morte que respira apenas a partir de um ponto mínimo da existência, pensou. Lenz era um caçador, sempre sentira prazer em caçar, não deixaria, em nenhuma situação, que transformassem um caçador em caça” (Tavares, 2007a: 142). Com alguma ironia, acaba por ser caçado, pacientemente, por uma doença.

¹²⁴ Escreveu Robert Walser, em *O salteador*: “A vida só se abre a quem confia nela” (Walser, 2003: 108). Nem muito ingénuo, nem muito melancólico.

Estar alerta. Ficar permanentemente alerta. A tensão temporal da vida pré-humana em estado puro. O alerta é a experiência no estado originário. É a vida da presa, o alerta. É a vida da presa na pré-consciência da predação e na pré-consciência da morte. (*Idem*: 75-76)

A primeira experiência, a experiência mais importante, mais animal e humana, a única experiência, segundo Quignard, é estar alerta. A pré-consciência da morte, um conhecimento que vem de antes da consciência, instintivo, de que a ameaça está aí, de que o predador, a morte, está aí, em qualquer instante, em qualquer lugar, é isso que funda o tempo, a noção de que somos perseguidos, somos caçados pela morte. Bloom é uma presa, como tal perseguido pela morte, mas não se comporta em conformidade com essa condição. Viajando pelo mundo, errante e sem expectativa de um regresso a casa, e muito menos de recolhimento a um esconderijo, Bloom torna-se uma presa. Todavia, uma presa que se desenvencilha de problemas e emboscadas devido à ação dos instintos. *Uma viagem à Índia* sublinha a importância dos instintos, da força que avança sempre, sem delicadezas.¹²⁵

É essencial para o caçador ter um território onde exercer o seu ofício. Como o é para o escritor. O escritor é um caçador, cada livro, uma caça: “Gosto da ideia de um livro ser como um animal. Acho que cada livro que escrevo é uma espécie de animal que eu caço e depois de o matar passo a outro”, diz Gonçalo M. Tavares em entrevista a Maria João Freitas (Tavares & Freitas, 2014). Não apenas somos perseguidos pela morte, também perseguimos alguma coisa, desejamos. Esse é o modo humano de fugir, o desejo. Gonçalo M. Tavares entende o seu trabalho de escrita como um exercício animalesco, caçando linguagens, afeções e ideias. Este exercício depende de um esconderijo: “Outra ideia, também de Kierkegaard (...): ter uma boa vida é ter um bom esconderijo. Se tiveres um bom esconderijo, tens uma boa vida” (*ibidem*).¹²⁶ *Uma viagem à Índia* encena um confronto do prolífico autor Gonçalo M. Tavares com o seu reverso, Bloom. Não necessariamente naquele sentido, defendido por Ana Cristina Correia Gil, segundo o qual “a obra é uma busca de auto-realização do artista e não uma mensagem de exaltação de um povo” (2012: 641). Do nosso ponto de vista, o mais importante na obra não é a encenação da euforia da sua concretização, pois foi feita com

¹²⁵ Na esteira da filosofia de Nietzsche. Leia-se o fragmento 294 de *A gaia ciência*, intitulado “Contra os caluniadores da natureza”: “Que seres odiosos estas pessoas em que qualquer tendência natural se torna rapidamente doença, careta ou mesmo ignomínia! São elas que nos fazem acreditar que as inclinações naturais, os instintos do homem são *maus*; são elas a causa da nossa injustiça para com a nossa natureza, para com toda a natureza!” (Nietzsche, 2000a: 186; itálico do autor). A interiorização crescente de Bloom calunia a natureza, o que em nós é vida que avança sem porquês ou para quês. Esse afundar-se interior implica uma desvitalização da existência, uma das causas para a melancolia, no saldo gnosiológico da epopeia.

¹²⁶ A título de curiosidade, refira-se que Kierkegaard escreveu-o em *O banquete*, pela voz do narrador homo-diegético, William Afham: “Se é verdadeira a frase do poeta: *bene vixit qui bene latuit*, eu vivi bem, porque o meu esconderijo era bom, era muito bem escolhido” (Kierkegaard, 2002: 42). O poeta é Ovídio, que o havia escrito em *Tristia*.

recurso à ironia e, mais relevante, resulta de uma leitura da epopeia camoniana onde essa encenação também consta. O que mais importa relevar, a nosso ver, é que Gonçalo M. Tavares parece ter escrito *Uma viagem à Índia* como um lembrete para as consequências de se ir fundo na melancolia, na nostalgia do tempo do Um e, mais importante, no perigo que é não sentir medo, nada fazer e sentir o tempo como exterioridade absoluta. Para fazer, é essencial um território, um esconderijo, um lugar e um tempo para a caça, para esse exercício animalesco. Viver não é questão apenas de desterritorialização, mas ainda de reterritorialização. Para além do contacto com o outro e o mesmo, com o diferente e a repetição, é necessário cultivar um tempo interior e individual. O tédio de existir resolve-se nesta solidão produtiva, que avança. Essa vida de dentro que se desenvolve de uma forma bem menos estridente que a de fora, a atualidade do século.

“A força”, poema de *I*, permite-nos avançar na exploração deste ponto:

Nunca vi anjos nem aprendi orações
Como aprendi versos, mas desde cedo uma
Certa conspiração calma recolhida na parte
De trás da existência me foi dando
Conselhos, monocórdicos, pontuais;
Uma força constante que
Afastada dos dias e do seu ruído próprio
Me acompanhou. Nada de religioso, nenhum Deus,
Nenhum temor, nenhuma adoração,
Chamemos à coisa: disciplina. E assim está bem.
O mundo avança e acontecem coisas,
E o meu corpo recolhe-se e faz o que tem a fazer. (2004b: 157)

Algo aconselhou o poeta ao longo da vida. Uma força que dá pelo nome de disciplina. Enquanto “o mundo avança e acontecem coisas”, o corpo “recolhe-se e faz o que tem a fazer”. O trabalho de escrita tem a ver com esta necessidade orgânica de recolhimento. Esse fazer cumpre a função de Deus, está na parte “de trás da existência”, como uma vida ao lado da vida exterior onde acontecem coisas. Este poema consta do livro sete de *I*, “autobiografia”; reporta-se, de certo modo, à vivência do autor civil, é uma autoavaliação axiológica e existencial. Une as brincadeiras do passado à atividade presente de escritor. O escritor que se esconde para escrever é a criança que se recolhia a brincar. Este poema exprime um desejo de que a vida assim continue, na

intemporalidade do presente do indicativo. E assim está bem – não se deve interferir naquilo que no corpo funciona. Não se deve julgar o mais instintivo e animalesco. O corpo que faça o que tem a fazer.

Deixar que o corpo faça o que tem a fazer é difícil. Bloom anda pelo mundo, o que poderia significar que na deriva o desejo voltaria a funcionar. Nada mais equívoco, pois a viagem de Bloom não é uma forma de se esconder provisoriamente do mundo, para depois regressar com mais força. A Índia é desejada como um êxodo definitivo do mundo: o esquecimento faria Bloom começar do nada, a sabedoria impedi-lo-ia de sofrer daí em diante.¹²⁷ Porém, Bloom não possui um esconderijo, pensa demasiado, julga e pune os instintos. A consciência é, segundo Nietzsche, um aparelho de inibição, que avalia primeiro e só depois age, enquanto os instintos avançam diretamente, como explica João Constâncio (2013: 216-217):

Porque os instintos são “automatismos”, ajuízam muito depressa e fazem-nos agir antes de avaliarmos de forma consciente e racional as suas avaliações; o “entendimento” (ou o “intelecto”, no fundo a razão consciente) é precisamente um “aparelho de inibição” que nos permite distanciarmo-nos do que percebemos, reavaliarmos as nossas avaliações mais imediatas e ponderarmos as consequências das nossas acções.

Bloom pensa muito antes de agir depois de ter matado o pai. Procurava uma explicação para o inexplicável.¹²⁸ Mas a consciência, sendo importante, inibe, retira movimentos e possibilidades. Porque, justamente, precisa de mais tempo para racionalizar e avaliar, enquanto os instintos sobem logo a montanha. Em momentos difíceis, todavia, não há tempo. Na verdade, nunca há tempo. Bloom pensa no que fez e

¹²⁷ Numa nota de *O estranhamento do mundo*, Peter Sloterdijk explica como, na modernidade, ainda sobrevive a figura do anacoreta, que atravessou a regência saturnina no domínio artístico nos séculos XV e XVI, a fuga da corte e da cidade no século XVIII, o *spleen* no século XIX, até aos vários interruptores da existência no século XX: “Finalmente, no século XX, o homem sobrecarregado entra em cena – como o ser que necessita de repouso. Viagens, distrações, ilusões e regressões aparecem à vista como funções de uma ampla interpretação imunológica da *condição humana*: ausência – como que um interruptor de existência que se encontra à saída – é a protecção imunológica do sistema que é capaz de aprender a defender-se contra a sobrecarga por ‘realidade’” (Sloterdijk, 2008: 59; itálicos do autor). Viajar é uma das formas que o sujeito contemporâneo dispõe para se ausentar e se proteger da realidade, robustecendo, idealmente, o sistema imunológico.

¹²⁸ Sobre o inexplicável e a verdade, lê-se em *Roland Barthes e Robert Musil*: “Claro que o pensamento e a verdade não estão ligados. Pensar muito pode ser equivalente a mentir muito. A qualidade da mentira dá a qualidade do pensamento, enquanto a qualidade da verdade nem sempre corresponde à qualidade do raciocínio. A verdade é simples demais. A verdade é para estúpidos” (Tavares, 2004a: 94). Só temos por seguro que a boa mentira resulta da urdidura de um bom pensamento. Mas não sabemos se um bom pensamento é responsável, ou não, pela verdade. O autor considera que não: “Porque a Verdade requer poucas palavras. Defender o oposto é dizer um absurdo, como este: um mudo analfabeto não tem acesso à verdade. A Verdade é não-linguística. É extralingua. É corporal, orgânica, biológica. A verdade é um órgão” (*ibidem*). Não é por se ser culto ou inteligente, que se sabe a verdade. De facto, até parece que o pensamento que afasta Bloom da verdade, isto é, do dom inato de intuição, da sabedoria, da capacidade de interpretar e julgar as coisas: “Quando muito a Verdade é uma sensação. Um pressentimento. Então os animais têm acesso à Verdade porque têm tantos pressentimentos quanto os melhores profetas. Sim, é isso” (*ibidem*). A dificuldade é nunca esquecer os instintos, o animalesco. Bloom é um exemplo do intelectual desorientado e desvitalizado, que considera que pelo pensamento chegará à verdade ou a uma explicação para a vida. Apesar de pensar o oposto, no périplo por Praga, isto é, que a verdade não se alcança através de simples “associações de desenhos” (Tavares, 2010a: 241; V.92): “Porque a verdadeira Verdade é iletrada (só pode). / Coisa que esmagamos; coisa que nos esmaga” (*ibidem*).

fez planos para o futuro: ir à Índia, encontrar a bondade, viver delicadamente. Um plano utópico que falhou, inexoravelmente. Um plano racional, consciente. Tinha toda a potência e todo o conhecimento necessários, mas não foi capaz de os atualizar.¹²⁹ Bloom não precisava de saber mais, já sabia tudo.¹³⁰

6.7. Peso, obstáculos e monotonia

*Depois de um vento me ter feito frente
Navego com todos os ventos.
Nietzsche*

Bloom está em queda, desaparece devagar. Para além da viagem horizontal, em direção da Índia, viaja verticalmente, em direção à terra. Como todos os mortais. Diz Bloom a Shankra:

Mas também lhe quero dizer isto, sábio excelente:
a minha amada foi morta pelo meu pai,
e eu matei-o. Trago pois um inferno explícito
e localizado. A abundância negativa
não se colhe do jardim como as flores; a lógica
da desgraça é a da queda: sobre nós cai o negativo,
e quanto ao positivo: temos de o levar, de o levantar,
de o inventar.
Somos frágeis no essencial. A terra tolera-nos por breves instantes,
e basta. (*Idem*: 314; VII.63)

Abateu-se a desgraça sobre Bloom. Uma tragédia significa um aumento súbito de peso. Viver torna-se mais difícil e pesado. A verticalidade é mais difícil de manter, os pobres pés humanos parecem não suportar tanto peso. A queda é inevitável.¹³¹ Cair em desgraça acelera a queda de todos os mortais. Mas Bloom pode fazer alguma coisa

¹²⁹ Num ensaio de *Alfabetos*, Claudio Magris articula a melancolia com a não-atualização da potência de um corpo, a propósito de *Niels Lyhne* (1880), romance do dinamarquês Jens Peter Jacobsen: “O protagonista Niels Lyhne sonha sempre partir ‘para as terras de Espanha da vida’, como ele diz; ele sente ‘as moedas da vida’ que lhe dançam no bolso, que tilintam, sem que chegue alguma vez o momento em que as possa sacar, para poder gastá-las. A vida surge como uma potencialidade que não conhece nenhuma atualização” (Magris, 2013: 144). Bloom também tem dificuldade em gastar as “moedas da vida”, a matéria que lhe permite investir na vida. A angústia deriva de se equacionar em que se poderia gastar ou ter gasto tais moedas, do estranho sentimento de perda pelo que nunca foi vivido.

¹³⁰ O conhecimento é “o capricho particular do homem: ultrapassa o necessário” (Tavares, 2006a: 19), lê-se em “Os vivos” de *Água, cão, cavalo, cabeça*.

¹³¹ A obra de Vergílio Ferreira é retomada e desenvolvida em alguns pontos por Gonçalo M. Tavares, em particular na inquirição à mortalidade e na adoção de um estilo reflexivo. Em *Invocação ao meu corpo*, o autor gouveense resume a nossa aventura mortal: “Da infância à velhice está toda a história do homem que se levanta e recai – está o percurso do seu destino de uma horizontalidade a outra: a afirmação máxima do homem está no meio, no máximo de verticalidade, ou seja, da sua grandeza. A razão da terra é a primeira e a última; mas é no pequeno intervalo entre ambas que está o homem. Vitória efêmera, ela assinala o máximo que de nós tiramos e nos define. A significação máxima do homem pode cifrar-se no seu estar de pé...” (Ferreira, 2011: 271).

enquanto cai. Não se apanha voluntariamente a “abundância negativa”. Ela cai sobre nós, vem de fora. Já o positivo é criado por nós, “temos de o levar, de o levantar, / de o inventar”. O positivo é energia ética, é o fazer a que nos dedicamos enquanto estamos vivos, para não nos atirmos de um prédio alto, como afirma o narrador noutra lugar: “O inexplicável não é, muitas vezes, o reduzido número de paixões / por dia, mas sim a razão por que não nos atirmos todos, / um a um, a intervalos regulares, de um prédio alto” (*idem*: 221; V.40). A melancolia vai empurrando para baixo, para a terra. Bloom deseja desaparecer, desejo tornado mais intenso à medida que a viagem se desenrola.¹³²

Estamos sobre a terra, disse Bloom a Shankra, em suporte frágil, os pés. Uma base mínima e frágil que permite andar, entre uma horizontalidade e outra. Brevemente vertical, eis o ser humano. Cair é o que nos acontece enquanto somos verticais. Fazer confere alguma serenidade para não desesperarmos enquanto caímos. Contrariar esse peso com vontade de fazer e crença.¹³³ No entanto, também o peso luta para continuar a pesar, impedindo de avançar, expondo o sujeito a uma incapacidade física e mental. Livrar-se de um peso alto, perder as pessoas que mais se amam de modo brutal, a que acresce a descoberta violenta de que se é capaz de matar, é uma tarefa difícil. Um peso que inibe a intervenção no mundo, que encolhe Bloom, que se acha incapaz de fazer. É similar ao de Mylia, protagonista de *Jerusalém*, embora as causas sejam diferentes:

Havia em Mylia a sensação de que as coisas eram grandes. Uma simples garrafa ganhava proporções gigantescas, e existia ainda uma desvantagem em relação aos pequenos objectos pois o próprio peso era um obstáculo para a acção: como fazer algo se o corpo pesa? (Tavares, 2008c: 194)

O corpo que sente o seu peso só sente os obstáculos, nunca faz o movimento que os contorna. Mylia, no hospício Georg Rosenberg, ganhou peso, sofreu, não consegue

¹³² Jacky Bowring, em *A field guide to melancholy*, considera que o melancólico se deseja esconder, camuflar, passar despercebido. A autora dá três exemplos: o narrador de *Novembro* de Flaubert; Des Esseintes, herói de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans e Roquentin, personagem de *Náusea* de Sartre: “Des Esseintes, Flaubert’s ‘I’, and Roquentin, all want to disappear, to become camouflaged, the melancholy ploy of not wanting to be seen” (Bowring, 2008: 173). A autora relaciona, a partir de Flaubert, este desejo com um certo nojo originado pela fealdade – estética e moral – do mundo: “Flaubert’s character struggled with the ‘restless surge of wicked, cowardly, idiotic and ugly men’” (*ibidem*). Mais do que isso, o melancólico, quando se encontra junto dos outros homens, das massas, também se sente angustiado, pois por vezes vê a sua vontade desautorizada, empurrado por inumeráveis ondas para longe do seu desejo: “Being part of this crowd brought him anguish, the feeling of being ‘like a piece of seaweed swept along by the ocean, lost in the midst of the numberless waves that rolled and roared on every side of me’” (*ibidem*). O melancólico não vive de acordo com o seu desejo, não encontra afinção entre si e os dias, como sargaço errando pelo mar. Este desejo de desaparecer nem sempre cumpre os seus fins: “As outlined in Chapter 2, the strategies of camouflage are often more revealing than concealing, so at the same time as attempting to disappear one can become even more obvious than before” (*ibidem*).

¹³³ Em *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, observa-se, na reflexão “O peso (método para esquecer um acontecimento desagradável)”: “Cada objecto tem peso porque contém dentro de si coisas pesadas, umas dentro das outras” (Tavares, 2009: 61). O mesmo é válido para o corpo, que transporta dentro de si muitas coisas pesadas, órgãos e outras substâncias interiores. Mas: “A última dessas coisas não tem peso: é a leveza absoluta, o Zero” (*ibidem*). Dentro de nós transportamos o vazio, a última das coisas. Esse vazio é o desejo. E se um corpo transporta o Zero, esse corpo não pode ter peso: “O peso não é uma sensação Verdadeira”, “O peso mente” (*idem*: 62). Basta saltarmos para percebermos que o peso é falso. Não temos peso, nem temos forma, como indica o corolário da reflexão (*idem*: 63). Se não os temos, é o nosso desejo (fraco ou forte) que as inventa.

agir. Como fazer algo se o corpo pesa?, pergunta central em *Uma viagem à Índia*. Bloom pesa muito, só ironicamente Bloom se levanta da cadeira, não sai da inércia. O repouso quer mais repouso, o peso quer ser mais peso (como o movimento quer mais movimento, o desejo mais desejo).

Bloom não reage ao facto de por enquanto estar vivo. Sentir a iminência da morte é motivação para fazer. A reação de Bloom é ver o tempo a passar com o menor tédio possível. Nos dois últimos cantos, que narram a decepção após a viagem à Índia, Bloom fica cada vez mais melancólico e sombrio. Antes disso, afirma o narrador:

A infâmia ou o acto heróico não são o ponto final
de nada.
Se o mundo parar de rodar um dia,
o último instante não será bombástico,
mas sim discreto.
As grandes instituições como o universo
só terminam com o tédio; morrerão no
momento em que repetirem um hábito. (*Idem*: 368; X.5)

Clarifica-se a associação entre tédio e morte, em antecipação das derradeiras estâncias do poema. O tédio é o fim; o fim não é estabelecido nem pela maldade, nem pela bondade. A vida avança, às vezes bem, às vezes mal. Cada dia é a novidade, um conjunto de factos que nunca se cruzaram nem voltarão a cruzar. (A monotonia é, nesta perspectiva, uma falta de subtileza.) Dentro dessa novidade, muitos hábitos se repetem. O facto de Bloom ter matado não implica que se encontra no fim da vida. Da mesma forma, a vida de Bloom não pararia se tivesse feito algo extraordinário na Índia. A infâmia e o heroísmo não são o fim de nada, que ingénuo querer sair da vida em grande.

6.8. Lucidez e estar desamarrado de tudo

Bloom afasta-se progressivamente do exterior por via do pensamento e do sofrimento. Nas derradeiras estâncias do canto IX, Bloom está, irremediavelmente, afastado do exterior, convertendo-se numa presença espectral.¹³⁴ Apesar de tudo o que leu e da viagem à Índia que fez, Bloom sente-se perdido.

¹³⁴ Na galeria de personagens da família de Bloom, conta-se Andrés Pasavento, o narrador auto-diegético de *Doutor Pasavento* de Enrique Vila-Matas. Andrés Pasavento tem como herói Robert Walser e deseja desaparecer, ocultar-se. Embora o romance possua o humor característico das obras do escritor catalão, a ação seja sobretudo mental e Pasavento seja um herói cuja patologia insegura e

Não é por se ler muito ou por se ter visto coisas sumamente interessantes que se é melhor pessoa.¹³⁵ Ser-se-á quando muito mais lúcido, como dizem os versos de “energia e ética”, poema do livro sete, “autobiografia”, de *I*: “Não sei pois como viver. O que li e vi / Serve-me apenas para ser mais lúcido, não / Para ser melhor pessoa” (Tavares, 2004c: 167). Ler e viajar não nos tornam necessariamente melhores do ponto de vista moral. Ser lúcido não significa que somos bons. Ser lúcido pode até ser mau. O exercício ético e moral depende de uma certa força e disciplina, exercidas a cada instante. Ser bom é um conjunto de movimentos fisiológicos visíveis. Esse exercício não depende excessivamente da lucidez. Bloom, como já não é feliz, como já não tem Mary a seu lado, entra num estado de indiferença em relação ao que lhe acontece. Ser feliz não deve ser, ao contrário do que pensa Bloom, condição para o exercício moral, nem a infelicidade pode ser desculpa para o comportamento imoral ou para o tédio. Ainda assim Bloom, volta da Índia menos ingénuo – não há Espírito, Bloom é só um corpo que se move. A ética, voltando ao poema de *I*, é direcionar o olhar e o corpo para as atividades, as pessoas e os objetos que nos entusiasмам.

Lê-se em *animalescos*:

Como avançar sem apoios, com o nada por baixo dos pés?, nada de voos, anjos, suspensões de gravidade, aqui tudo é caminhada: o céu está lá ao fundo, como um cemitério de elefantes, um local escondido, uma clareira no meio da floresta negra onde todos dançam ou bebem ou fornicam, ou então nada fazem e o céu terreno é esse nada fazer, estar contente no tédio, talvez seja isso, essa clareira, estar muito tempo sem fazer nada, sem expectativas e sem medo e mesmo assim aguentam, não ficam loucos, não matam, um tédio excelente, o tédio que nos salva, e talvez seja este o segredo do Cristo dos animais, só te salvarás pelo tédio, pela falta de vontade, estás sentado e sentado ficas, levantas-te e levantado ficas, olhas para o fundo por olhar e não por queres ir para lá, estás bem onde

alheada não o reveste de tragicidade, antes de uma certa leveza; embora tais ingredientes estejam presentes, o romance enuncia uma tese que lhe confere alguma profundidade filosófica, que também pode ser a de *Uma viagem à Índia*. No primeiro capítulo, “O desaparecimento do sujeito”, de *Doutor Pasavento*, Andrés, quando perguntado sobre a sua paixão por desaparecer, responde da seguinte forma: “Francamente, não sei – acabei por responder um pouco depois –, ignoro donde vem, mas suspeito que, paradoxalmente, toda essa paixão por desaparecer, todas essas tentativas, chamemos-lhe suicidas, são ao mesmo tempo tentativas de afirmação do meu eu” (Vila-Matas, 2007: 9). Suicídio como afirmação desesperada de um eu, com a delicadeza de um Bloom ou um Walser. De seguida, Andrés enuncia a sua tese sobre o sujeito moderno ocidental: “Soaram muito pertinentes estas palavras *ensaísticas*, ditas ali, nem mais nem menos que no próprio berço do género literário do ensaio. Como se sabe, Michel de Montaigne escreveu os seus livros no cimo de uma torre anexa ao seu castelo próximo de Bordéus. Escreveu-os num estúdio e biblioteca que ficavam no terceiro andar da torre. Ali inventou o ensaio, esse género literário que, com o tempo, acabaria por se ligar à construção da subjectividade moderna, construção em que participaria o próprio Descartes, que também decidiu encerrar-se a pensar num lugar solitário, no seu caso, no bem aquecido quarto de um quartel de Inverno de Ulm. De maneira que pode dizer-se que o sujeito moderno não surgiu do contacto com o mundo, mas sim em quartos isolados onde os pensadores se encontravam sozinhos com as suas certezas e incertezas, sozinhos consigo mesmos” (*idem*: 9-10; itálico do autor). Não é da experiência que, segundo o senhor Pasavento, nasce o sujeito moderno – mas do monólogo interior. De Descartes a Bloom, ao *flâneur* moderno, a única diferença é o cenário. A experiência foi desqualificada filosoficamente ainda antes de o ter sido existencialmente. A viagem moderna possibilita que o sujeito moderno escave o seu isolamento, o buraco negro da subjectividade. Até desaparecer.

¹³⁵ Sentenciou Nietzsche em *O livro do filósofo*: “O instinto de conhecimento sem discernimento é semelhante ao instinto sexual cego – sinal de baixaza!” (Nietzsche, 1984: 22). Bloom será tanto um caso de um “instinto de conhecimento” sem freio nem direção, como o de um instinto sexual baixo, devido ao comércio com mulheres no novo episódio da Ilha dos Amores.

estás e isso é deixar de ser humano, é passar a ser animal de quatro patas, mas é isto que o Cristo dos animais quer, humanos de quatro patas que estejam contentes (...) (Tavares, 2013c: 66)

O céu do animal coincide com o horizonte – está à frente, não em cima. Diz o narrador (tomado pela fúria, como os narradores de *Um copo de cólera* de Raduan Nassar), que esse céu é o tédio, “estar muito tempo sem fazer nada, sem expectativas e sem medo”. O difícil, para o narrador de *animalescos*, é conseguir não enlouquecer e não matar apesar de não se estar a fazer nada. Mas Bloom mata – porquê? Segundo *animalescos*, nada querer fazer significa ter quatro patas, renunciar ao mais humano: trabalhar e, em particular, criar algo que lhe sobreviva, que transcenda o saco de esterco que o corpo é.¹³⁶ Este Cristo ensinaria os humanos a renunciar a viver, a tornarem-se mansos como herbívoros, a desejarem o céu terreno, a pensarem na vida póstuma. Bloom também é manso, lê e pensa muito – ler é uma das modalidades do monólogo interior. Afasta-se do exterior porque está muito ligado ao seu mundo interior.¹³⁷

O pensamento e a leitura são formas que o ser humano possui para se desamarrar de tudo. No fragmento “desamarrados de tudo” do *Atlas do corpo e da imaginação*, assinala-se:

A grande força do pensamento – e também por vezes a sua crueldade – é precisamente esta sensação de estar desamarrado de tudo: no preciso momento em que alguém nos pede ajuda urgente, podemos estar a pensar nas férias da neve que nos esperam. A crueldade – o afastamento em relação ao Outro – começa claramente nesta máquina absolutamente egoísta que é o pensamento. (Tavares, 2013a: 288)

O pensamento pode conduzir à crueldade, na medida em que afasta do exterior e dos outros. Como se o pensamento subtraísse mundo, eis um dos medos dos humanos, que vivem e sofrem:

Separamo-nos mais facilmente do mundo porque pensamos. E neste pensamento a capacidade para *construir ficções* – mundos por vezes ainda mais complexos que o exterior

¹³⁶ Escreve Vergílio Ferreira com humor: “Um corpo e o que em obra superior ele produz. Como é fascinante pensá-lo. Um novelo de tripas, de sebo, de matéria viscosa e repelente, um incansável produtor de lixo. Uma podridão insofrida, impaciente de se manifestar, de rebentar o que a trava, sustida a custo a toda a hora para a decência do convívio, um equilíbrio difícil em dois pés precários, uma latrina ambulante, um saco de esterco. E simultaneamente, na visibilidade disso, a harmonia de uma face, a sua possível beleza e sobretudo o prodígio de uma palavra, uma ideia, um gesto, uma obra de arte. Construir o máximo de sublimidade sobre o mais baixo e vil e asqueroso. Um homem. Dá vontade de chorar. De alegria, de ternura, de compaixão. Dá vontade de enlouquecer” (Ferreira, 2013: 108). O corpo é precário, mas pode projetar-se para o que continuará depois dele.

¹³⁷ Em *O pesa-nervos*, Artaud fala das terríveis sensações por que passa quem está deprimido e em sofrimento: “Os movimentos por refazer, uma espécie de fadiga de morte, a fadiga do espírito pela aplicação da mais simples tensão muscular, o gesto de pegar, de se agarrar inconscientemente a qualquer coisa, a sustentar por uma vontade aplicada” (Artaud, 1991: 22).

– é a capacidade suprema de desligação. Para quê dedicar-me, então, ao que me rodeia? Para quê agir de acordo com esse único exterior, quando posso agir em diálogo com os inúmeros possíveis interiores? (*Ibidem*; itálicos do autor)

Ao contrário dos animais, que “estão por completo fora de si próprios” (*ibidem*), o ser humano está, em muitos momentos, num mundo interior. Todavia, se for muito adentro nesse mundo, pode desvincular-se irremediavelmente do exterior. E tal desvinculação pode assumir as formas de um certo alheamento e passividade, ou outras duras, como a crueldade ou as doenças mentais:

Mas o mundo do pensamento pode separar-se tanto do outro mundo que algo se quebra. Os raciocínios ficam sós. Como uma criança que se perdeu do seu amigo (o mundo exterior) – não do seu pai – e quando o reencontra já não o reconhece. E aqui entramos nas doenças mentais. (*Idem*: 289)

Bloom vai tanto para dentro até ao ponto em que o Outro é indiferente. O pensamento de Bloom é tão individual que perdeu a ligação empática com os outros. A dado momento do banquete em Paris, Bloom faz observações que ninguém, nem o próprio, acompanha ou entende. *Uma viagem à Índia* acompanha de perto e lentamente a quebra do vínculo que unia Bloom ao exterior, o seu itinerário perverso da melancolia contemporânea: desde o isolamento, a viagem interior sem saída, até à crueldade, ao assassinato da prostituta. É esta ação – a ironia mais acerba da epopeia – que comprova que, nesta personagem, o vínculo com o exterior se quebrou definitivamente.

6.9. Bloom de James Joyce: cidade, pensamento e perversão

Ulysses é uma obra que explora sobremaneira o mundo interior do homem normal e a experiência mental que é passear ou viajar por uma cidade moderna. Como se, na cidade, devido aos múltiplos estímulos, os humanos fossem constrangidos a voltar-se para dentro. A nova sensibilidade engendrada pela cidade moderna tem que ver com uma viagem ao fundo da interioridade.

Mas enquanto o Bloom de Tavares mata, no romance de Joyce ‘apenas’ se vasculha a mesquinhez dos pensamentos do homem normal. Leia-se, a título de exemplo, as observações mentais que Bloom faz durante a missa no funeral de Paddy Dignam, evento narrado no capítulo VI, “Hades”:

Father Coffey. I knew his name was like a coffin. *Domine-namine*. Bully about the muzzle he looks. Bosses the show. Muscular christian. Woe betide anyone that looks crooked at him: priest. Thou art Peter. Burst sideways like a sheep in clover Dedalus says he will. With a belly on him like a poisoned pup. Most amusing expressions that man finds. Hhhn: burst sideways. (Joyce, 2011: 130)

A mesquinhez é uma das manifestações da crueldade, do afastamento em relação ao Outro. Neste episódio, num momento tenso e solene, Bloom associa o nome do padre Coffey a um caixão, considera que o seu rosto é semelhante ao de um rufia, observa a sua barriga inchada, prestes a rebentar. Amostras da mesquinhez que atravessa a mente do homem comum num funeral.

O Bloom joyceano é perverso também por desejar rapariguinhas, como acontece no capítulo XIII, “Nausicaa”, onde observa obsessivamente, numa praia, Gerty MacDowell, uma adolescente que ali se encontra com duas amigas – Cissy Caffrey e Edy Boardman – e respetivos irmãos bebés. O narrador deste capítulo (que imita o estilo dos romances de folhetim e das revistas femininas¹³⁸) considera Gerty “enlouquecedora na sua doçura”:

Gerty just took off her hat for a moment to settle her hair and a prettier, a daintier head of nutbrown tresses was never seen on a girl’s shoulders, a radiant little vision, in sooth, almost maddening in its sweetness. (*Idem*: 469)

A dado momento dessa tarde de 16 de junho de 1904, Bloom devolve-lhes uma bola; depois, Gerty chuta-a mas erguendo voluntariamente a saia na direção de Bloom. Depois de Gerty manifestar às amigas o desejo de encontrar um príncipe, que teria que ser mais velho, viril e compreensivo, ao qual satisfaria todas as exigências e todos os desejos, o episódio termina com Bloom masturbando-se escondido nuns rochedos (numa narração em que a ação se encontra *understated*, pois a masturbação acontece ao mesmo tempo que são lançados foguetes):

And Jacky Caffrey shouted to look, there was another and she leaned back and the garters were blue to match on account of the transparent and they all saw it and shouted to look, look there it was and she leaned back ever so far to see the fireworks and something queer was flying about through the air, a soft thing to and fro, dark. And she saw a long Roman

¹³⁸ A adoção de uma linguagem demasiado lírica e sonhadora, fluida, tem como finalidade uma aproximação à interioridade de Gerty. A linguagem permite caracterizar a personagem. Joyce considerou que o monólogo interior de Gerty era escrito num “namby-pamby jamsy marmalady drawersy style” (*apud* Kiberd, 2009: 193).

candle going up over the trees up, up, and, in the tense hush, they were all breathless with excitement as it went higher and higher and she had to lean back more and more to look up after it, high, high, almost out of sight, and her face was suffused with a divine, an entrancing blush from straining back and he could see her other things too, nainsook knickers, the fabric that caresses the skin, better than those other pettiwidth, the green, four and eleven, on account of being white and she let him and she saw that he saw and then it went so high it went out of sight a moment and she was trembling in every limb from being bent so far back he had a full view high up above her knee no-one ever not even on the swing or wading and she wasn't ashamed and he wasn't either to look in that immodest way like that because he couldn't resist the sight of the wondrous revealment half offered like those skirt dancers behaving so immodest before gentlemen looking and he kept on looking, looking. She would fain have cried to him chokingly, held out her snowy slender arms to him to come, to feel his lips laid on her white brow the cry of a young girl's love, a little strangled cry, wrung from her, that cry that has rung through the ages. And then a rocket sprang and bang shot blind and O! then the Roman candle burst and it was like a sigh of O! and everyone cried O! O! in raptures and it gushed out and everyone cried O! O! in raptures and it gushed out of it a stream of rain gold hair threads and they shed and ah! they were all greeny dewy stars falling with golden, o so lively! O so soft, sweet, soft! (*Idem*: 476-477)

Refira-se que Gerty sabe que Bloom se está a masturbar e parece ter prazer com isso. Aliás, as duas horas do final da tarde deste episódio são preenchidas com performances de todas as personagens, que escondendo o que sabem, veem e intentam.

Pensar excessivamente, desligar-se do mundo, pode conduzir à crueldade, à mesquinhez e à perversidade. Para além da masturbação num espaço público, Bloom é *voyeur*, observando compulsivamente Gerty por detrás de uns rochedos. E fá-lo sabendo que a sua esposa, Molly, se encontrou umas horas antes com o amante, Blazes Boylan, um boxista viril, boçal e galante. Este é o segredo que Bloom transporta pelas ruas de Dublin. Não o revela a ninguém, o que ainda o fecha mais na sua interioridade e no silêncio. Durante todo o dia é assombrado por esse acontecimento, guardando-o, digerindo-o interiormente. Enquanto outros falam e agem, Bloom remói esse segredo – porém, em momento algum tenta evitar que esse encontro suceda. Ao invés, Bloom mergulha nas suas próprias fantasias. De manhã, havia trocado correspondência com uma amante desconhecida, Martha. À tarde, observa e masturba-se diante de uma adolescente. É como se Bloom evitasse ostensivamente o conflito, o confronto – o adiasse, deixasse que os seus problemas o devorassem ou se fossem resolvendo mais ou menos por si. Mas enquanto espera que as coisas se resolvam, Bloom resvala moral e

eticamente. Estes dois episódios são emblemáticos da forma como o pensamento é um esconderijo que desvincula do exterior, empurrando impercetivelmente para a maldade.

Bloom vive a maior parte do seu dia no interior, em silêncio, conservando um segredo, observando, tecendo comentários mesquinhos e cometendo pequenas imoralidades. A leitura que Gonçalo M. Tavares faz de *Ulysses* sublinha os perigos do pensamento, do querer explicar demais e no direcionar descontrolado da atenção para o mesquinho ou sórdido. Do século VIII a.C. ao século XXI, de Ulisses a Bloom, existe a diferença entre a imersão no exterior e a imersão no interior. Bloom vai à Índia, inconscientemente, na expectativa de ir mais fundo naquilo que o afasta da vida.

6.10. O senhor Juarroz: a matéria que aborrecia e a chávena de café vazia

O senhor Juarroz é uma personagem que, como Bloom, vive sobretudo em pensamento, a relação com o exterior é difícil. Alguns senhores d'*O Bairro* padecem da mesma patologia, mas os efeitos dela, neste mundo ficcional, apenas são cómicos, não trágicos, como se constata na primeira ficção de *O senhor Juarroz*, “O aborrecimento”:

Como a realidade era para o senhor Juarroz uma matéria aborrecida ele só deixava de pensar quando era mesmo imprescindível. Eis algumas situações em que era obrigado a deixar de pensar:

- quando falavam com ele muito alto
- quando o insultavam
- quando o empurravam
- quando tinha de utilizar qualquer objecto útil à sua volta.

Por vezes, mesmo nas situações atrás descritas, o senhor Juarroz não saía dos seus pensamentos e por isso os outros supunham que ele:

- era surdo (porque não ouvia quando falavam com ele muito alto)
- era covarde (porque o insultavam e ele não reagia)
- era muito covarde (porque o empurravam e ele não reagia)
- era desastrado (porque pegava mal nas coisas, deixando-as cair ao chão).

No entanto, ele não era nem surdo, nem covarde, nem desastrado. Simplesmente, para o senhor Juarroz, a realidade era uma matéria que aborrecia. (Tavares, 2004d: 9-10)

Bloom também é uma personagem para quem pensar é imprescindível. Na verdade, a Índia encarna a hipótese de se poder viver somente pensando, sem o incómodo, o imprevisível e a dor que o mundo comporta. Na condição de inquilino d'*O*

Bairro, sabemos que a relação difícil com o exterior não trará ao senhor Juarroz problemas de maior. Ele poderá continuar a viver deste modo por tempo indefinido. O universo ficcional desta série não parece admitir a dor. Um mundo raro, uma espécie de utopia, em que não se morre nem sofre. N’*O Bairro*, todos são felizes, ou não sentem a tragicidade de o não serem, vivendo numa realidade além do tempo e do espaço.

Bloom, todavia, não tem a sorte dos senhores. Confronta-se com o atrito provocado pelo mundo, quase sucumbirá ao peso de estar vivo. O mais estranho nesta personagem é que, apesar de pensar muito, consegue resolver com engenho todos os problemas práticos que se lhe deparam – mata, foge, engana, rouba. Bloom age instintivamente em momentos importantes, é astuto como os navegadores portugueses, Eneias, ou Ulisses. Todavia, Bloom não deixa de ser como o senhor Juarroz: aborrece-se com os outros, as suas conversas e desatinos, com a viagem, a ponto de esse aborrecimento se converter em nojo, sentimento de que o senhor Juarroz está a salvo.

O senhor Juarroz não vai tão fundo na melancolia. É esse um dos direitos dos inquilinos d’*O Bairro*: as suas patologias são toleradas pelos outros e não avançam até a um ponto sem retorno.¹³⁹ O principal defeito do senhor Juarroz era pensar demasiado – porque o exterior e a matéria o aborreciam. Suscitava-lhe interesse o vazio, com que enchia várias gavetas de casa. O material era mesmo insignificante. O senhor Juarroz possui um sonambulismo preguiçoso que o afasta do mundo, concebendo, a coberto de silogismos, toda a ação como inútil. Leia-se “Objecto no telhado”:

A esposa do senhor Juarroz começava a ficar irritada.

– Sobes ou não?!

O senhor Juarroz, porém, nada ouvia e nada via porque estava a pensar:

a invenção da máquina de lavar roupa permite que um cidadão deixe de lavar roupa com as mãos;

a invenção do telefone evita que o cidadão percorra grandes distâncias só para dar um recado;

a invenção do escadote permite que um cidadão não necessite de subir lá acima. (*Idem*: 19)¹⁴⁰

¹³⁹ *O Bairro* é, porventura, o projeto de Gonçalo M. Tavares mais melancólico, pois nele nenhum obstáculo existe na sua dureza. É como que a concretização ficcional do desejo melancólico de um mundo sem arestas.

¹⁴⁰ O senhor Juarroz é o único, até ao momento, a interagir com mulheres. Os senhores, regra geral, parecem-se com máquinas celibatárias, são comparáveis aos heterónimos pessoanos. Cada um deles tem uma vida interior extensa e densa, que os inabilita para a vida prática. O senhor Juarroz é uma exceção, pois vive com uma mulher. Embora experimente um dissídio – não violento, porque estamos n’*O Bairro*, antes divertido – entre o mundo interior e o exterior. Em nenhum senhor a vida interior é tão intrincada, mas nenhum outro teve a coragem de se confrontar com os problemas de uma vida normal. Mas como nesta série as personagens não mudam, são planas, nenhuma delas vive efetivamente no exterior, nenhuma delas se exaspera com problemas quotidianos.

O senhor Juarroz é um espetador da vida porque pensa demasiado. Não interfere no curso das coisas e tem a sorte que o curso das coisas não interfira muito no que ele é. Juarroz recolhe-se, esconde-se, é delicado. E padece do tal sonambulismo que pode ser confundido como uma espécie de platonismo levado demasiado à letra – só as ideias são reais, o material é aparência da verdadeira realidade. Pode, portanto, desligar-se em absoluto do exterior. No limite, pensa Juarroz, tocar nas coisas é ser-lhes subserviente, seguindo estritamente o princípio segundo o qual cada objeto emite movimentos e, nesse sentido, cada objeto pega na mão, obrigando-a a mover-se de determinada maneira, como acontece no episódio “A chávena e a mão”:

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

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

Mais tarde queixava-se do café frio. (*Idem*: 57)

O senhor Juarroz não quer ser escravo das coisas, não deseja sequer tocar nelas. O resultado desta postura é o queixume. Enquanto pensa, Juarroz não faz o que deseja fazer. A vida passará sem que o senhor Juarroz faça as coisas que pretende, uma vez que não abdica dos seus princípios lógicos, da sua teoria, do seu pensamento. Tendo que escolher entre o mundo e os seus pensamentos, Juarroz pensa; depois, queixa-se. Esta personagem é representativa de um certo tipo de intelectual – muito pensativo e complexo, queixoso e pouco produtivo. Ou melhor: queixoso porque pouco produtivo.

Não é possível escondermo-nos para sempre do exterior. A complicação desenvolve-se no interior, ao contrário do que Juarroz supõe. Escreve Gonçalo M. Tavares em “Breves notas sobre o poder”: “De novo. O mundo não é assim tão complicado: levantas os olhos, baixas os olhos, esticas o braço e tocas; não esticas o braço, és tocado” (Tavares, 2013h: 295). Contrastivamente: “Para o senhor Juarroz tocar num pedaço de terra era um acto obscuro. Era como espreitar pela fechadura da porta uma senhora a despir-se” (Tavares, 2004d: 47). Tocar, por si só, era entendido como uma “falta de gentileza”, um “fracasso, primeiro, do pensamento, depois, da audição e do olfacto e, por último, da visão” (*ibidem*). Toda a ligação física com o passageiro e o aparente comprova a falência do pensamento, considera o senhor Juarroz.

Tocar é sintoma da falha do pensamento, para o poeta racionalista e preguiçoso que é Juarroz: “Só toco nas coisas porque fracassei – disse alto o senhor Juarroz no momento em que dava um vigoroso aperto de mão a um vizinho” (*ibidem*). Tocar nas coisas não permite conhecê-las, pois não existe distância suficiente. Tocar é não compreender. Todavia, o senhor Juarroz está demasiado longe das coisas, não mantém com elas a distância certa, a distância que permita conhecer. Percebemos ainda que não adianta ao escritor ter boas ideias se não as escrever. É preciso ainda que a mão toque o computador ou a caneta e a folha em branco para o escritor ter ideias. Nesse movimento, no dedilhar, talvez já exista o toque que corrompe a pureza do pensamento. É preciso forçar a escrita, conceder-nos a oportunidade de descobrir o que não sabemos, de saber o que não sabemos.¹⁴¹ Na entrevista a Maria João Freitas, o autor caracteriza desta maneira a escrita, por oposição à oralidade (e ao pensamento, acrescentamos):

Na escrita, as palavras estão a aparecer e ficam lá. E é como se ao não se evaporarem, as palavras se contaminassem umas às outras. Consigo atingir camadas mais profundas. Quando acabo de escrever e olho para o que escrevi, muitas vezes penso: eu não sei isto. (Tavares & Freitas, 2014)

O senhor Juarroz pensa tanto, tanto, que desperdiça o que sabe e o que pode saber.¹⁴² Desperdiça a sua potência não agindo.¹⁴³ Os seus pensamentos evaporam-se – e, pensando-os, priva-se de pensar outros pensamentos através da escrita. Não podemos saber se alguém tem alguma coisa de importante a dizer se essa pessoa não o verbalizar, não o converter em palavras. Leia-se “A ausência de provas físicas”:

¹⁴¹ Sobre este tópico, observa Vergílio Ferreira em *Pensar*: “Isto mesmo que escrevo em que é que existia como ideia e como ‘potência’ antes do ‘acto’ de ser escrita? Que escrita nova e coerente isto seria, se a retomasse? Que outro do outro de mim viria à superfície do insondável de mim? Há assim em nós o que jamais saberemos e só o acaso nos vai revelando. Mas é o tê-lo escrito que lhe fixa a sua verdade como nenhuma outra em vez dela” (Ferreira, 2013: 47). O que se escreve não existia antes em pensamento, passou a existir no momento de escrita. Se não experimentarmos, se não tocarmos, vamos morrer desconhecendo muitos dos outros de nós. Essa descoberta é fruto do acaso, mas depende da vontade que quer escrever – deve ser, portanto, necessária.

¹⁴² É claro que o senhor Juarroz é uma personagem construída por uma figura autoral, Gonçalo M. Tavares, e, consciente ou inconscientemente, é um pouco o seu criador. Pergunta Anabela Mota Ribeiro: “Vontade fraca e incapacidade para entender, foi a resposta que deu quando lhe [a Proust] perguntaram qual era o seu principal defeito. Partilha destes defeitos? E que outros pode apontar?” Ao que Gonçalo M. Tavares responde: “Estar sempre a pensar noutra coisa” (Tavares & Ribeiro, s/d).

¹⁴³ *O senhor Juarroz e o pensamento* poderia bem ter-se chamado ‘O senhor Pessoa e o pensamento’. O espectro de Pessoa paira sobre o território textual de Gonçalo M. Tavares, uma presença tanto mais forte quanto essa intertextualidade ainda não se formulou explicitamente. *O senhor Juarroz e o pensamento*, por exemplo, evoca o Álvaro de Campos de “Tabacaria” e o semi-heterónimo que melhor condensou essa fuga para interioridade, o campeão da inação e do escrúpulo de viver, o sonhador mais radical, Bernardo Soares. A relação da obra de Gonçalo M. Tavares com a de Fernando Pessoa existe, e nem sempre é de oposição, como, à primeira vista, poderá parecer. Na fatuidade desta nota, refira-se que Tavares parece extrair os efeitos de uma espécie de mal pensante (que, em *O Bairro*, é apenas cómico) a partir da leitura de autores modernos como Fernando Pessoa, Robert Walser, James Joyce, Henri Michaux, T. S. Eliot, Paul Valéry, Roberto Juarroz ou Robert Musil, que viveram grande parte da vida escrevendo e pensando. É um pouco sobre os medos de uma vida muito tempo vivida em interioridade que se debruçam obras como *O senhor Juarroz e o pensamento* e, num sentido diferente e com outro desenvolvimento, *Uma viagem à Índia*. Mas não apenas sobre os medos de quem escreve, pois a experiência de todos os seres humanos no mundo é deslocada por essência. O mundo é-lhes prometido, não lhes é dado, como acontece com o animal (cf. Sloterdijk, 2002: 121 *et passim*). E isso é assim por efeito de uma evolução anatómica (bipedismo) e cognitiva (a aérea, flutuante e teórica cabeça do animal humano): “Falar, cantar, fazer barulho disforme, / tudo faz parte de um anexo do corpo, / pois tu és um organismo interior, caro Bloom, / bem como todos os humanos. Sentir não tem som, / isso é mais que evidente” (Tavares, 2010a: 107; II.90).

Como era deselegante não ver nada com tantas coisas para serem vistas, o senhor Juarroz ficava em casa, à janela, a ver as coisas do mundo.

Como era possível dentro de casa ouvir o silêncio, o senhor Juarroz abria a janela para entrarem ruídos, pois, no fundo, detestava o silêncio.

Como as mãos eram, acima de tudo, máquinas de tocar nas coisas, o senhor Juarroz, quando ficava em casa em frente à janela aberta, gostava de encostar a sua mão esquerda ao vidro.

Como uma das características mais entusiasmantes do ser humano era a capacidade de cheirar e saborear, o senhor Juarroz, quando ficava em casa com a janela aberta para ver e ouvir, com a mão direita encostada ao vidro para tocar, gostava ainda de beber um café bem quente e de cheiro intenso.

Como gostava muito de pensar o senhor Juarroz, quando ficava em casa, com a janela aberta, e com a mão esquerda encostada ao vidro, a beber um café quente, perdia-se nos seus pensamentos e, assim, quando a sua esposa lhe perguntava o que vira e ouvira da janela, o senhor Juarroz não sabia o que responder porque não se lembrava de nada. E apenas uma chávena de café provava algo: ele bebera, de facto, o café.

O senhor Juarroz pensava muitas vezes que o mundo seria mais físico se as coisas vistas ou ouvidas também deixassem, no fim, uma chávena de café vazia, de modo a provar à mulher que não perdia tempo, como ela o acusava. Mas depois de pensar nada se alterou, pois os pensamentos também não deixavam provas. Apenas o café, apenas o café – murmurava. (*Idem*: 29-30)

Defendíamos que o senhor Juarroz correspondia à figura do intelectual auto-absorto, mas é, simultaneamente, uma figuração do homem comum que vai à janela e se perde em pensamentos (enquanto a esposa, imaginemos, faz alguma coisa prática em casa). Ver e ouvir não deixam chávenas vazias, nem o pensamento. Isso é um privilégio das “máquinas de tocar”, as mãos. Pensar é uma atividade que facilmente pode conduzir à inércia. É preciso deixar chávenas vazias, isto é, provas físicas, da nossa ocupação do tempo. Um motivo que será tratado de forma clara num outro texto, “O árbitro”:

Como o senhor Juarroz não era muito adepto do desporto, optava por competir consigo próprio, através daquilo que ele designava como ‘os seus dois jogadores’: o pensamento e a escrita.

Fazia, assim, jogos para verificar quem era mais criativo: se o seu pensamento se a sua escrita.

Para o senhor Juarroz – que se considerava árbitro desta disputa, portanto: exterior e neutro em relação ao seu pensamento e à sua escrita – a vitória final era sempre da mesma parte: do pensamento. A sua escrita nunca conseguia ser tão original como os seus raciocínios.

Porém, a decisão do senhor Juarroz levantava sempre grande polémica interna pois a escrita argumentava que possuía provas físicas e concretas da sua criatividade, ao contrário do pensamento que nunca apresentava qualquer tipo de prova. A escrita do senhor Juarroz acabava sempre por o acusar de ser um árbitro parcial. Um batoteiro, portanto. (*Idem*: 49)

O pensamento não apresenta nenhuma prova, em oposição à escrita. Juarroz é um árbitro parcial na medida em que não atende a este argumento conclusivo, beneficiando descaradamente o pensamento. Neste ponto, a questão é endereçada ao escritor que possui muitas ideias, mas não se senta a escrever, não está disponível para fazer nem para o confronto com o imprevisto. O humano não está equipado organicamente para saber aquilo que o outro pensa, o outro terá necessariamente que fazer o esforço de o dizer ou de o registar em algum meio, como se assinala em *Atlas do corpo e da imaginação*: “Não capto o pensamento do outro porque não tenho anatomia e fisiologia especializadas nessa acção. Consigo saltar, correr, falar, escrever, abrir e fechar os lábios e os olhos, mas não consigo perceber aquilo em que o outro está a pensar” (Tavares, 2013a: 386). Nesse sentido, pensar é uma escrita mental invisível aos outros: “Pensar seria como escrever numa tinta invisível para os outros, numa tinta que só os meus olhos vêem” (*ibidem*). Em conclusão: “Para quem está ao lado de quem pensa nada acontece; como temos dito: o pensamento é o reino do egoísmo absoluto e da incomunicação” (*idem*: 385). O senhor Juarroz (assim como Bloom) padece deste “egoísmo absoluto”. A escrita é uma das provas da força de um pensamento. A pintura é outra, a escultura, a arquitetura, a dança, tudo formas de a imaginação e a inteligência se manifestarem. Uma isotopia no território textual tavariano:

Fazer é a manifestação da inteligência maior do humano; pensar não basta, construir cenários interiores mesmo que complexos não basta. *Pensar é como que um fazer não material*, não visível, não corporal. É um fazer desprovido de substâncias, eis o pensar ou o imaginar (...)

Passar do imaginar ao *fazer o imaginado*, é dar o passo essencial: é criar novas coisas, pôr novos volumes no mundo; é, enfim, passar do homem individual para o Homem. (*Idem*: 384; itálicos do autor)

Importa “fazer o imaginado”, imaginar fazendo. Colocar novos volumes no mundo é responder à condição humana. O senhor Juarroz (tal como Bloom) apenas pensa, são seres preenchidos por cenários interiores. Não é de estranhar, pois, que, para

o senhor Juarroz, os sentidos contaminem a pureza do pensamento. Só na cabeça as coisas encaixam e fazem sentido, como exemplifica “A concentração”:

O senhor Juarroz por vezes punha uma venda nos olhos para não ser distraído pelas formas e cores das coisas.

Quando as coisas além de existirem também faziam sons, o senhor Juarroz, em apoio da venda, utilizava algodão nos ouvidos.

Porém, certas coisas, devido aos seus aromas fortes, insistiam em infiltrar-se pelo nariz do senhor Juarroz, o que o levava, por vezes, a tapá-lo com uma mola.

Assim, com os olhos, o nariz e os ouvidos tapados o senhor Juarroz podia pensar à vontade, sem qualquer interferência do exterior.

Antes de entrar por completo nos seus pensamentos, o senhor Juarroz dizia ainda, para quem o quisesse ouvir:

— Agora, por favor, não se aproximem de mim. Acima de tudo não me toquem. Não estraguem tudo.

E com a venda nos olhos, o algodão nos ouvidos, e a mola no nariz, o senhor Juarroz, tendo o cuidado de manter as mãos no ar para não tocar em nada, tinha então momentos de pura felicidade de pensamento.

Como gosto do mundo, murmurava. (Tavares, 2004d: 63)

A concentração consiste em estar completamente recolhido a si, método perfeito do indolente. Os raros momentos de felicidade do senhor Juarroz alcançavam-se com o absoluto egoísmo e a intransitividade quase completa. Quase, porque ainda se escuta um murmúrio, uma ínfima ligação ao exterior. O senhor Juarroz, como está sempre mergulhado nos pensamentos, comunica com o exterior apenas através de murmúrios, palavras emitidas mais para dentro do que para fora. Só comunica de forma audível com o exterior naqueles momentos em que pretende afastá-lo, colocá-lo à distância, silenciá-lo.¹⁴⁴ O mundo existe em demasia para o senhor Juarroz. Só gosta dele quando não se mescla com o mundo interior. Trata-se de mais do que um retrato caricatural do escritor que se esconde para escrever, na medida em que o escritor só se esconde do mundo provisoriamente. É, por isso, um retrato mais abrangente do homem comum, para quem os problemas do quotidiano são intoleráveis, homem que desejaria que o exterior estivesse domesticado como um cão obediente.

¹⁴⁴ Segundo Peter Sloterdijk, o humano distingue-se do animal por ser capaz de conseguir colocar o mundo à distância. Isolando-o, o ser humano isola-se: “O que chamamos cultura é a consequência tardia de, há cem mil anos, um animal – mais desperto do que os restantes – ter colocado à sua volta mais distância que todos os outros à sua volta” (Sloterdijk, 2008: 195). O humano é a espécie que mais espaço segrega – não ocupa apenas o 1/2 metro² que o corpo ocupa no espaço. É nesta segregação que nasce o tempo interior e, com ele, a cultura, não-prioritária na luta pela sobrevivência: “Na distância ao meio ambiente que garantia o velar colectivo da antiga horda, começou a florescer o supérfluo, o interessante, o risco. O homem tornou-se um animal teórico e ligeiro” (*ibidem*). Nesta distância nascem a teoria e a delicadeza – o humano vai esquecendo a sua herança animalésca e forte.

Um tema que atravessa *Uma viagem à Índia*, merecendo reflexões irónicas:

Diga-se que pensar não é assim tão fácil.
Certos homens, estando sentados,
esforçam-se tanto por esboçar uma ideia
que acabam banhados em suor.
E entretanto cá fora: nada,
nem a carcaça do mais efémero indício
de inteligência. Cada ideia parece estar nesses cérebros
como num labirinto de que só raramente
consegue sair. Bloom pensa naquele pai e nos três filhos.
Que família coerente, murmura. (Tavares, 2010a: 53; I.67)

Pensar não é uma atividade puramente intelectual, exige esforço físico. Formular uma ideia não é uma tarefa mental, que alguns, “banhados em suor”, tentam sem sucesso. A ideia descobre-se no itinerário com derivas e imprevisto feito pelas mãos. Itinerário que o pai e os três filhos cobardes, que por duas vezes tentaram enganar Bloom, manifestamente não conseguem fazer.

O racionalista acusa o corpo e a vida. O pensamento é álibi para não se ter que existir, assumir responsabilidades e dores de estar vivo. As coisas, os Outros, o mundo, são tratados com sobrançeria, pois são mais insignificantes que o pensamento, substância bela e pura. O pensamento permitiu ao ser humano o progresso técnico, mas também moral, artístico. No entanto, quando o pensamento se afasta muito do real, pode tornar-se perverso. Essa perversidade não será mostrada neste universo de *O Bairro*, está reservada para outras séries e outras personagens (como Bloom). É como se esta série elaborasse uma espécie de crítica da razão por intermédio do humor. Crítica que ao mesmo tempo condena uma reivindicação contemporânea, o direito ao tédio, o direito a não ser incomodado. Como se ao Outro só fosse reconhecido o direito a existir na condição de não molestar, de não se fazer sentir, de não existir – de não ser Outro, verdadeiramente. Noutros episódios, vemos como o senhor Juarroz prefere o elevador às escadas, a horizontalidade à verticalidade, o sobreviver ao viver, a inércia ao movimento, as palavras às coisas, a visão ao tacto, o interior ao exterior. Como corolário, prefere o pensamento ao fazer. É que o fazer, o escrever, tem esse inconveniente de colocar em causa as expectativas que o escritor eventualmente tenha. Raramente se escreve de acordo com um plano que se pensou – a própria atividade de escrita empurra para caminhos desconhecidos e, por vezes, inconvenientes. A obra mais

pura e mais conseguida alcança-se mentalmente, como se a obra escrita fosse uma degradação da obra idealizada.¹⁴⁵

Bloom, senhor Juarroz, senhor Walser, Joseph Walser, Lenz Buchmann, Theodor Busbeck, são personagens da mesma natureza. O facto de estarem enquadrados em mundos ficcionais diferentes determina diferenças nos respetivos destinos. Os senhores podem bem ir vivendo embriagados pelas suas expectativas e pensamentos, nada de grave lhes acontecerá. Podem ser chamados à atenção pelos outros, podem sentir-se ligeiramente deslocados, cair. Mas é só – não sentem dor e continuam como sempre. Nem conhecem o mundo, que começa e recomeça na dor. Claro que muitos de nós, apesar de chamados à atenção, apesar de confrontados com o real, continuam como sempre, sem alterações de monta na forma respetiva. Retomando metáforas de *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, se formos quadrados, assim continuaremos, talvez com as arestas ligeiramente limadas.

¹⁴⁵ O Barão de Teive considerava que a obra perfeita só acontece em pensamento, pois a grosseria da ação corrompe a perfeição. Nesse sentido, por delicadeza, abdica de escrever as suas obras, escondendo-se no seu mundo interior e de sonho: “Só tem parte na vida real do mundo quem tem mais vontade que inteligência, ou mais impulsividade que razão. ‘*Dissecta membra*’ disse Carlyle, ‘é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem’” (Pessoa/Barão de Teive, 1999: 51). O Barão de Teive lega à posteridade alguns manuscritos rarefeitos e, em função da sua intransigente racionalidade, da constatação de que não se pode viver racionalmente em todos os instantes da existência e da distância incomensurável que vai da perfeição do pensamento à imperfeição da obra; em função de tudo isto, decide suicidar-se.

7. Melancolia

A paz que sobrevém à cólera: cansaço, indiferença.

Carlos de Oliveira

Tenho uma quantidade de doenças tristes nas juntas da vontade.

Álvaro de Campos

Sem mim, falta-me qualquer coisa.

Robert Musil

7.1. Dor e prazer

Uma viagem à Índia demonstra como, se não houver controlo sobre o pensamento, é fácil tornarmo-nos egoístas, mesquinhos e perversos. Bloom foge para dentro, porque sofreu muito, desvincula-se do exterior, entra no mundo interior, na cadeia infinda de causas e efeitos, de dúvidas e explicações.¹⁴⁶

Bloom, apesar de ter perdido as suas ligações mais significativas, ainda pode pensar, ainda tem companhia: “Uma forma de não estares sozinho: cantas. Outra forma antiga é esta: pensas”, lê-se em *Breves notas sobre música* (Tavares, 2015: 43). Ao contrário do canto, o pensamento não se verte no exterior:

E, de certa maneira, são duas acções com dois sentidos opostos.

Se cantas, algo vai de dentro para fora (o som?). Se pensas, algo vai de fora para dentro, ou de dentro para dentro, ou de dentro para outro dentro noutra sítio do cérebro. Em definitivo: não se pensa para fora, não se pensa de dentro para fora. (*Ibidem*)

Bloom pensa porque algo exterior o obrigou a isso. A viagem de Bloom é sobretudo esta ida ao mais dentro. Bloom tornou-se escravo da sua dor. Lê-se em *Atlas do corpo e da imaginação*, num fragmento que tem por referência as reflexões sobre a escravidão de Hannah Arendt em *A condição humana*:

A dor como o que mais nos empurra para fora do mundo e para dentro do corpo. Esta associação entre escravidão e dor intensa não deixa de merecer reflexão: o escravo coloca todo o seu corpo ao serviço do exterior, enquanto a “dor insuportável” colocará todo o corpo – todas as suas partes – ao serviço dessa dor, sendo que, neste caso, serviço significa atenção virada *para*, ou mesmo: subserviência; a dor forte num certo local do organismo torna todo o corpo virado para ela, numa subserviência física que faz anular toda e qualquer vontade. (Tavares, 2013a: 331-332)

A propósito da dor física, devemos reler *Aprender a rezar na era da técnica*. As duas últimas partes da obra narram a saída do mundo de Lenz Buchmann, cujos dias, após o avanço da doença, passam a ser dedicados em exclusivo ao corpo, cessando a

¹⁴⁶ Paul Valéry define ser humano no diálogo *A alma e a dança*. Erixímaco descreve a excitação de Fedro quando via Athikté a dançar. Fedro considerava que os pés da bailarina produziam algo novo, encetando entre eles um diálogo entusiasmante, levantando-se um corpo do chão. Os pés da bailarina são artesãos, criam alguma coisa. À excitação de Fedro, observa Erixímaco: “Tu não sentiste nada que não fosse legítimo e obscuro e, portanto, perfeitamente conforme à máquina dos mortais. Não somos nós uma fantasia organizada? E o nosso sistema vivo não é uma incoerência que funciona, uma desordem que age? – Os acontecimentos, os desejos, as ideias, não se relacionam em nós do modo mais necessário e mais incompreensível?... Que cacofonia de causas e efeitos!...” (Valéry, 2009: 104). O ser humano enquanto “incoerência que funciona, uma desordem que age”, “cacofonia de causas e efeitos”. É inútil querer explicar tudo. Uma incoerência que funciona, eis o ser humano, eis Bloom.

atividade política e até o comportamento violento e perverso (embora o narrador nos indique como Lenz continua agressivo em pensamento). Lenz fica ao serviço do corpo, da sua doença física: “Dir-se-ia dotado de um microscópio que virara exclusivamente para si próprio e que substituíra toda a variedade de instrumentos de visão que ele antes possuía” (Tavares, 2007a: 274). Passa a observar microscopicamente o seu corpo. Dantes via a multiplicidade, a partir do momento em que fica muito doente, Lenz “olhava e via apenas uma coisa do mundo – o seu próprio corpo –, mas via-o com outra acuidade, com um alcance a que nunca antes chegara” (*ibidem*).

Tal como Lenz, virado para a sua dor física, Bloom fica virado para a sua dor psíquica e interior, regressando uma e outra vez ao passado.¹⁴⁷ Bloom olha microscopicamente para as suas memórias e para o seu corpo. Bloom sofre porque a espécie humana é capaz de se lembrar e não esquece facilmente. Mas pode esquecer fazendo, fazer é esquecer. À semelhança do escravo, que não manda nos seus gestos e é dominado pelo capataz, Bloom é escravizado pela memória; como Lenz é vigiado e maltratado pela doença:

A saúde deixava espaço para a acção, não impunha regras ou limites, ao contrário da doença que lhe vigiava os movimentos – por vezes semelhante a uma avó cautelosa que impede a criança de andar mais rápido, outras vezes mais próxima de um senhor sádico que repete, sem parar, as inúmeras acções que o outro não pode executar, no fundo, por incapacidade orgânica. (*Idem*: 274-275)

Bloom possui uma doença do foro psicológico, está controlado por uma dor que lhe vigia e rouba movimentos e que expõe a sua incapacidade orgânica, transformando-o numa espécie de indústria filosófica.

A dor, desvinculando do exterior, também lembra que somos um, que temos um corpo, existimos: “A dor prova a minha existência, a dor prova que a minha existência não é a tua, é uma outra. Porque a ti não te dói esta minha dor” (*idem*: 332). É através da dor que reconhecemos, com rigor, que existimos, passando a conhecer-nos melhor: “Esse pode ser o ponto inicial, esse conhecimento: começo a conhecer-me porque tive dores, isto é: vi-me obrigado a olhar para mim – desviar os olhos do mundo e centrá-los em mim” (*ibidem*). Ganha força a ideia de que Bloom faz uma viagem com vista a um autoconhecimento – depois da decepção, o mundo desaparece. Bloom viaja mas continua

¹⁴⁷ Leia-se *O homem ou é tonto ou é mulher*: “Quando sinto menos posso preocupar-me com o mundo, / brincar com a poesia, / com a filosofia e com as palavras. / Mas quando sinto, deixo de conseguir pensar” (Tavares, 2002c: 74). Sofrer é sentir demasiado, impede de pensar e, no limite, corta toda a ligação afetiva com o mundo.

a sofrer, não se consegue libertar da dor.¹⁴⁸ Não se consegue afastar de si mesmo, por mais longe que viaje no espaço.¹⁴⁹ O pensamento acentua essa ligação a si mesmo e, por extensão, à sua dor. A dor individualiza, separa, quem sofre é um: ninguém conhece a dimensão da sua dor, ninguém a experimenta como o sujeito que sofre.¹⁵⁰

Partindo da obra de Hannah Arendt e das reflexões de epicuristas e estoicos, Gonçalo M. Tavares considera que o ponto máximo de felicidade não reside tanto no prazer e na satisfação física e sensual, mas na ausência de dor. Quando a dor mais aguda desaparece, eis o momento em que se é mais feliz:

Abolida que está a escravidão, a felicidade residirá por completo, seguindo a linha dos estóicos e epicuristas, na ausência de dor, e escravo será aquele – eis um ponto de vista – que não se consegue afastar e libertar de uma determinada dor física. (*Idem*: 333)

Bloom não se consegue libertar da sua dor, não se consegue observar de longe, como recomendaria um estoico. Bloom esconde-se da vida para que a dor esteja ausente. O prazer estaria na ausência de dor, não na sua libertação. A ausência de dor como prazer traduzir-se-ia por uma vida devotada ao tédio, como um refúgio para a felicidade. A dificuldade de todos os seres humanos prende-se com o afastamento da dor, com o não se deixarem dominar por afetos tristes. Essa é a principal tarefa de Bloom, não consentir que a dor trágica que experimenta o iniba da alegria de fazer. Mas não só a dor escraviza, o prazer também. A busca do prazer, o hedonismo, é só mais uma forma de desvinculação do mundo, de enquistamento:

O mundo é pois algo que existe na ausência de perturbações no corpo individual: *o mundo só está presente se o corpo estiver ausente*, eis uma fórmula; corpo ausente tanto no sentido negativo (dor) como no sentido positivo (prazer): no prazer forte o mundo também desaparece. (*Idem*: 335; itálicos do autor)

Este é um dos eixos hermenêuticos do território textual de Gonçalo: o mundo existe na ausência do corpo. Pense-se novamente em Lenz Buchmann: quando o corpo aparece, cessa a aventura profissional e política. Pensemos em Mylia e no modo como a dor experimentada no hospício Georg Rosenberg significa uma retração subjetiva e um apagamento de mundo. Ou Bloom, que vê o mundo fugir a galope depois da dor

¹⁴⁸ Quem sofre está sozinho, com quem morre: “Nem fragmentos da morte dos outros nos tocam” (Tavares, 2006: 45).

¹⁴⁹ “Olhava à minha volta e nada via além da minha dor”, observou Sófocles (2006: 27) em *Filoctetes*.

¹⁵⁰ Artaud escreveu: “Nem mesmo os balidos da carta oficial têm qualquer eficácia contra este facto da consciência: a saber, que, mais ainda que da morte, eu sou senhor da minha dor. Todo o homem é juiz, e juiz exclusivo, da quantidade de dor física e de vazio mental que pode francamente suportar” (Artaud, 1991: 29). Ninguém manda nem conhece a minha dor, nem os médicos, diz Artaud.

psicológica. A dor corporal impõe um êxodo do mundo. Só no esquecimento do corpo proporcionada pela saúde é que o mundo existe. Esta observação de Gonçalo M. Tavares reconduz-nos às conclusões do capítulo precedente sobre o amor: Bloom experimentava uma ausência de mundo no momento em que estava apaixonado e feliz. A dor acentua um enquistamento que já estava em curso. O mundo só existe quando nos encontramos num estado neutro: nem em sofrimento, nem com prazer. Em *A condição humana*, Hannah Arendt afirma que só na ausência de dor conseguiremos sentir o mundo, algo impossível quando estamos irritados, voltados para dentro:

Normalmente, a ausência de dor é apenas a condição física necessária para que o indivíduo sinta o mundo; somente quando o corpo não está irritado, e devido à irritação voltado para dentro de si mesmo, podem os sentidos do corpo funcionar normalmente e receber o que lhes é oferecido. (Arendt, 2001: 237)

O maior prazer consiste na libertação da dor, ao contrário do que defendiam os epicuristas, que acham que devemos procurar a ausência de dor. Explica Gonçalo M. Tavares, relendo *A condição humana* de Hannah Arendt:

Especifica ainda Arendt: “A ausência de dor geralmente só é ‘sentida’ no breve intervalo entre a dor e a não-dor”, e tal observação é fundamental pois esclarece o seguinte: uma vida absolutamente saudável, isenta de dor, nunca poderá sentir a libertação da dor e tal, em vez de ser considerado um bem para uma vida, poderá ser considerado como um mal, como uma falta; como se pudéssemos dizer de uma biografia: ele teve muita coisa, teve quase tudo, nunca teve uma dor, foi feliz; porém só lhe faltou uma coisa: a sensação de libertação de uma dor. Sem esta não se tem uma vida completa. (*Ibidem*)

A viagem de Bloom à Índia foi menos uma tentativa de libertação da dor do que o primeiro passo para uma vida desejavelmente isenta de dor. O caminho para esta vida sem dor é o tédio. A dor, indesejável, permite evitar enquistamentos, narcisismos e ingenuidades, obriga a devir. Sem dor não existiria libertação da dor, não era possível conhecer o prazer mais forte. Em sociedades viciadas em felicidade, como as ocidentais, e nos produtos que a provocam e vendem, desde os livros de autoajuda ao Prozac, não é esta a ideia mais comum.¹⁵¹ Segundo *Uma viagem à Índia*, o fazer possibilitaria a

¹⁵¹ Em *Problema XXX*, Aristóteles considerava que a maioria dos génios padeciam da sintomatologia melancólica. É uma discussão que atravessou os séculos, suscitando debate entre autores medievais, como Agamben demonstrou em *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, como no Renascimento e no Barroco, onde avulta, entre vários e ilustres nomes, o de Robert Burton, no clássico *The anatomy of melancholy*. Já no século XX, Walter Benjamin, Erwin Panofsky e Julia Kristeva, entre muitos outros, também dedicaram estudos relevantes ao tema. Em *Against happiness*, ensaio sobre o tema da autoria do *scholar* Eric. G.

libertação da dor e o esquecimento do passado. Mas a viagem de Bloom só aparentemente é um movimento diferente dos movimentos do seu passado. No fundo, é para o passado que Bloom deseja ir, para o tempo em que a dor ainda não existia. Lisboa é associada ao passado doloroso, por isso viaja até à Índia, na tentativa de não mais pensar na dor.

7.2. Atirar o coração para longe

*Meu coração faz pá como um saco de papel socado
Com força, cheio de sopro, contra a parede do lado.*

Álvaro de Campos

Quando a dor se instala, há o risco de se instalar também o tédio e o nojo. No fragmento “movimento e dor”, Gonçalo M. Tavares considera que a intensidade da dor dependerá da atenção que lhe concederemos: “A nossa atenção torna-se assim uma espécie de manípulo de volume, fundamental para o corpo, principalmente no combate à dor” (*idem*: 349). Não que essa atenção – aos outros, às coisas, atenção ética – diminua “a intensidade objectiva da dor” (*ibidem*), como o autor ressalva, mas diminui, pelo menos, a intensidade subjetiva. A Índia possui uma tradição filosófica, literária e cultural associada à ausência de dor, por via da anulação da vontade e do desejo. Bloom quer esquecer-se da dor, desanuviar, por viaja até à Índia. No entanto, o manípulo de volume da dor do corpo de Bloom não funciona devidamente – não basta a execução de movimentos novos, é preciso direcionar os pensamentos para o sítio certo, desviando-os do sítio onde se sente dor. E não está a funcionar devidamente ainda porque a dor de Bloom é demasiado dura, ou porque Bloom é falho de vontade, demasiado racional e explicativo? A epopeia não oferece ao leitor o apaziguamento de uma resposta. Conduz-nos por dentro da questão. Ao procurar a ausência de dor na Índia budista, ignorando a possibilidade de fazer, Bloom continua a ir afinal na direção do passado. E ainda vai na direção do futuro, pois uma vida em que se procura a ausência de dor é uma vida em que pouco mais se faz do que envelhecer. Esta desvinculação do presente conduz

Wilson, considera-se que um dos principais problemas do século XXI consiste na fixação na procura da felicidade, para a qual o contributo da cultura capitalista americana tem sido decisiva. A erradicação da melancolia será responsável pelo fim da criatividade e das obras da imaginação: “I can now add another threat, perhaps as dangerous as the most apocalyptic of concerns. We are possibly not far away from eradicating a major cultural force, a serious inspiration to invention, the muse behind much art and poetry and music. We are wantonly hankering to rid the world of numerous ideas and visions, multitudinous innovations and meditations. We are right at this moment annihilating melancholia” (Wilson, 2008: 4). Talvez estejamos a caminhar para a constituição de sociedades felizes, sociedades de “self-satisfied smiles” (*ibidem*), sorrisos que não sofrem nem experimentam.

Bloom até ao mais dentro do dentro, até ao fundo mais estranho e perverso do pensamento. *Uma viagem à Índia* reflete sobre a centralidade da dor, sobre a sua importância subjetiva. Uma ideia que um verso de Edmond Jabès (1991: 12) sintetiza com beleza: “La douleur est un coquillage. On y écoute perler le cœur.” Na dor ouve-se o coração perlar – como na concha se ouve o som longínquo do mar, na dor ouve-se o coração a bater. Como se tivéssemos que esperar pela dor para finalmente ouvirmos o coração. Para o conhecermos melhor, o ritmo dos seus batimentos, as suas torções. Coração que, dentro da dor, se converte numa pérola frágil.

Uma viagem à Índia encena a transformação do coração de um indivíduo, Bloom. As tragédias abatem-se sobre a carne. Não são metal, mas magoam. O rádio que Bloom transporta é uma alegoria mecânica do seu coração, que também não funciona:

As pulsações são insuspeitas quando ocorrem no coração.

Mas há outras.

Bloom sentiu na roupa que vestiu antes do embarque
um movimento semelhante a breves sobressaltos ritmados
e aí percebeu que a roupa tem também um tempo,
um segundo tempo, para além da duração material
dos tecidos. Que a roupa tem um coração e pode parar:
eis o que Bloom percebeu.

(Mas talvez parte da explicação estivesse aqui:

o rádio do pai, aquele que nunca funcionara,

ali vai ele, no seu bolso.) (Tavares, 2010a: 200; IV.96)

Parece que há roupa com mais movimentos do que outra. Roupa que provoca exaltação, outra provoca tédio, excita ou repele. A roupa contagia os outros e quem as usa, provocando sensações e movimentos diferentes. Mas o narrador parece dar uma pista para percebermos o significado do rádio de Bloom: é o coração instalado no bolso. É como se, em parte, as pulsações sobressaltadas de Bloom fossem marcadas por aquele objeto. Bloom viaja até à Índia na expectativa de que o seu coração volte a funcionar, batendo a um bom ritmo, dentro do tempo, dos dias. Volte a estar afinado, o que é uma tarefa difícil, como refere “Canções”, poema de *I*: “O coração necessita de afinação como os rádios. / Por vezes, em simultâneo, escutamos duas canções, / e uma perturba a outra, / e não é bom para os ouvidos. / Mas qual o botão que afina o coração? / Não é assim tão fácil” (Tavares, 2004c: 40). Encontrar o botão que afina o coração, eis um dos

objetivos da viagem de Bloom. A afinação do coração é uma tarefa que leva uma vida inteira, mas em alguns momentos é mais urgente fazê-la.

Pensa Bloom, durante a sua viagem interior para a Índia:

E se te vires obrigado a parar,
não recomeces a correr na mesma direcção.
Tropeça, levanta-te, fecha os olhos e avança.
No mundo, o sofrimento ensina mais
do que cem professores bem-intencionados.
Fugir do sofrimento que impede o recomeço, sim,
mas não dos outros. Os sofrimentos
não são todos da mesma espécie animal:
de uns, saís aperfeiçoado – pensa Bloom –,
de outros, canino e obediente. (Tavares, 2010a: 284; VI.97)

Bloom viu-se obrigado a parar. Deve correr noutra direcção, não apenas espacial, mas existencialmente. Fazer alguma coisa. Os sofrimentos maus, os sofrimentos que entristecem, amolecem, desses deve fugir. Deve resistir à dor, resistir a apenas ser peso. Mas outros sofrimentos devem ser encarados com calma, avançando. Bloom sabe isto, mas não consegue fazer nada em conformidade com a sua sabedoria. Não sabe, portanto. Sabe que é importante não continuar na mesma direcção do passado, sabe que precisa de inventar movimentos, inventar um outro corpo. Sabe que alguns sofrimentos ensinam muito. Sabe que se deve fugir, a espécie humana não teria sobrevivido tantos milénios se não tivesse desenvolvido uma certa sabedoria e humildade na arte da fuga.¹⁵² Sabe que certos sofrimentos são importantes na sua formação ética, outros nem tanto.¹⁵³ Mas talvez Bloom não tenha conseguido fugir dos sofrimentos que impedem o recomeço. Bloom não tem vontade interior suficiente para resistir à força das circunstâncias. Quer ver-se livre do peso, tornar-se leve, como o recomenda o século, que repudia a dor, que

¹⁵² Numa das microficcões de *Short movies*, “Queda”, um homem tenta, a partir de um telhado, salvar um menino que se encontra resvalando num outro telhado próximo. Depois de algumas indicações, tentando que o menino se movesse de determinada forma, o homem cai no espaço entre os dois telhados e morre. O narrador considera que o homem pensava que era “mais forte” do que realmente era, julgando-se “imortal”. Enquanto a criança continuava a “tentar equilibrar-se, meio curvado sobre o seu telhado, respeitando as alturas, as vertigens, o peso do corpo e o seu equilíbrio, respeitando, portanto, o seu próprio medo”, o homem “que era tão bom que até queria ajudar o menino não respeitou o seu medo, foi um pouquinho arrogante, e o que acontece com os que são um pouquinho arrogantes é que caem de mais de vinte metros e morrem” (Tavares, 2011b: 135-136). É necessária, portanto, uma certa humildade na arte da fuga, que se relaciona com o respeito para com o medo instintivo.

¹⁵³ Nietzsche escreveu, num fragmento de *A gaia ciência* intitulado “A sagesa do sofrimento”: “O sofrimento não tem menos sagesa do que o prazer: tal como este, faz parte, em elevado grau, das forças que conservam a espécie” (Nietzsche, 2001: 200). Sem uma certa resistência ao sofrimento, não era possível que a espécie humana tivesse sobrevivido. Saber sofrer é fundamental para continuar, avançar. Nietzsche ainda fala, neste fragmento, de dois navegadores: um, quando se aproxima a borrasca, esconde-se, diminui a sua energia; o outro, pelo contrário, aumenta a sua energia, enfrentando a borrasca de frente. Este último pertence à estirpe dos “pescadores da dor” e “conservadores da espécie”: “São conservadores da espécie, estimulantes de primeira qualidade, quando mais não seja porque resistem ao bem-estar e não escondem o seu desprezo por essa espécie de felicidade” (*ibidem*). Nietzsche recusa a associação, tantas vezes feita, do bem-estar e do conforto material à felicidade.

vende a felicidade em pacotes de viagens ou através de prostitutas divinas. Não quer viver com pesos nem responsabilidades. Não consegue fazer nada com o que faz porque o seu coração pulsa em sobressalto. Não o consegue controlar, direcionar a sua intensidade para algo importante subjetivamente. Quem amou como Bloom amou, e ainda por cima matou, não desliga a atividade frenética do coração de um momento para o outro. Poderia canalizá-la para outra atividade.

Mas o desejo de quem atravessa esse sofrimento é que o coração desacelerasse bruscamente. Num conto de *Água, cão, cavalo cabeça* em torno da catapulta, observa-se: “Na verdade, utilizar-se máquinas para o lançamento de projecteis pesados é bom, como o coração, que é pesado, demasiado pesado, e, em alguns momentos, como era bom atirá-lo para longe” (Tavares, 2006a: 73-74). Momentos como os que Bloom vive. Atirar o coração para longe, ficar com o vazio, “com um buraco no sítio do peso” (*idem*: 74). Às vezes é importante lançar o coração para longe, o que permite ver com mais nitidez, libertar o corpo para a ação, evitar o desespero. Nem sempre é fácil, é o trabalho de uma vida, controlar o ritmo do coração, mais rápido, lento, mais agitado, retraído, calmo: “Nos rapazes e raparigas com desgostos amorosos e que são cumprimentados na rua também se usa a mesma técnica, já conhecida dos antigos: uma máquina de guerra. Atirar o coração para longe. A catapulta” (*ibidem*). Uma máquina de guerra fundamental para se poder avançar. Uma máquina que mande para longe essa bomba orgânica: “Broken heart. A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every day” (Joyce, 2011: 113).

7.3. Configuração antropológica desta Ilha dos Amores

Que fazia, meu Deus, desesperado em Paris? Não era possível ser mais imbecil.

Enrique Vila-Matas

Bloom sofre como nunca sofreu, e isso tem efeitos. Na Índia, observa Anish, em conversa com Jean M, descrevendo o que vê (Bloom e a cidade indiana): “Ninguém se encosta a si próprio tão / intensamente como quando sofre ou como / quando entra num mercado de uma / das nossas grandes cidades” (*idem*: 305; VII.41). Quem sofre está demasiado colado a si próprio, o espaço que o seu corpo segrega é muito curto. Está retraído, é empurrado para junto do seu corpo. Fala menos, vincula-se menos ao exterior.

A fuga do mundo é, na maioria dos casos, silenciosa.¹⁵⁴ Quem sofre pensa mais, sente-se sem força para vencer a resistência do exterior.¹⁵⁵ Quem sofre é empurrado para o diálogo consigo mesmo.¹⁵⁶ O pensamento é uma área imunológica que protege do exterior. Bloom foge para dentro porque tem frio: “O consumo, / por mais que o repitam, não é invenção do capitalismo: / os deuses formaram homens incompletos, / com estômago, frio e vaidade, como queriam outro resultado?” (*Ibidem*). Consumimos porque somos incompletos, sentimo-nos carentes e desprotegidos. Temos de e queremos comer com fausto, passamos frio existencial, somos vaidosos, vivemos em função da beleza e dos outros. Temos defeitos e necessidades, por isso fugimos para o consumo. Bloom foge para o consumo (viagens, prostitutas) e para a sua cabeça.

Bloom está dentro, diz Anish. E ainda mais dentro ficará com a nova decepção que teve na Índia, ao ser enganado por um homem que se fez passar por sábio. Bloom foge da Índia, voltando a Paris a convite de Jean M, que contratou três prostitutas:

Jean M queria pois dar um valioso reconforto
ao seu amigo Bloom e planeava uma festança, mas
cuidadosamente – pois na mistura podem sempre surgir erros.
Em Paris, encontram-se mulheres em catálogos
que abrangem os gostos mais particulares e os desejos
mais extraterrestres.
Jean M, enquanto aguarda a chegada do avião de Bloom e Anish,
consulta então páginas visualmente afirmativas,
mas sucintas a nível de vocabulário.
Por vezes, abre muito os olhos, outras vezes fecha-os
e exclama coisas. (*Idem*: 381-382; IX.41)

Observe-se Jean M, culto, a organizar uma orgia com zelo e sem querer cometer nenhum erro. Tudo deve ser preparado ao milímetro; o desbragamento deve ser organizado racional, meticulosamente. Jean M limpa uma casa para ser suja. Mesmo no amor, o imprevisto deve ser erradicado. Note-se ainda como, na linguagem elusiva (e

¹⁵⁴ “As frases existem devido à ausência de uma doença eficaz. Falamos porque não nos dói o suficiente”, lê-se em *Roland Barthes e Robert Musil* (Tavares, 2004a: 87-88). A dor emudece, torna-nos atentos ao essencial, o corpo.

¹⁵⁵ “A cabeça é sítio para uma fuga mais rápida que as outras, posso entrar na raiva e voltar, e um segundo depois entrar no tédio, e depois voltar” (Tavares, 2006a: 76), lê-se em *Água, cão, cavalo, cabeça*. Fugir a um acontecimento forte exige mais do que uma fuga para a cabeça, para onde fugimos muitas vezes.

¹⁵⁶ Quem sofre descobre a cada vez a sua alma, confronta-se com ela. Peter Sloterdijk, em *O estranhamento do mundo*, considera que Sócrates, em alguns momentos, recolhia subitamente a si mesmo, tornava-se surdo às alocações exteriores. Esta forma de fazer filosofia tem que ver com uma espécie de isolamento acústico, de recusa (temporária, pelo menos) de imersão no exterior. É no contexto desta discussão que Sloterdijk define a alma como “um escutar relativo a si mesmo” (2008: 174). Neste sentido, *Uma viagem à Índia*, ao recuperar, como material, o monólogo interior joyceano, lê-se como uma espécie de tratado da alma para o século XXI, as suas viagens e cidades. Bloom procura reencontrar a sintonia certa para o seu rádio interior, a alma, os pensamentos.

irónica) desta estância se afirma que Jean M consulta o catálogo em páginas da internet e, para além de não moderar a pulsão escópica, ainda parece na iminência de se masturbar, exclamando coisas. Ao contrário daquilo que acontece no episódio camoniano da Ilha dos Amores, em *Uma viagem à Índia* não existe um cântico da voluptuosidade e do erotismo, do contacto, não: o amor é vivido à distância, de modo virtual e solitário e com intermediação da máquina.

De resto, a contratação de prostitutas através de catálogo virtual evidencia um desfasamento emocional e carnal sem precedentes (porque potenciado por dispositivos tecnológicos). Um diagnóstico desenvolvido por Paul Virilio em *A velocidade da libertação*, em particular no capítulo “Da perversão à diversão sexual”. Nessas páginas, Virilio considera que o amor à distância, seja através da modalidade do casamento virtual ou da cibersexualidade, substituiu o clássico “rpto nupcial” (Virilio, 2000: 144), no qual, após uma cerimónia, os noivos iam para longe com a expectativa geral da consumação sexual. O par clássico que copula está em desintegração, “a ponto [de] a repulsão recíproca prevalece[r] sobre a atracção, a sedução sexual...” (*idem*: 145). Diz Virilio (*ibidem*), indo ao cerne do diagnóstico tauriano da melancolia contemporânea:

Com efeito, *substituir potencialmente* a conjunção imediata dos corpos por uma discreta *disjunção mediática* graças aos artificios da cibersexualidade, é desencadear um processo de *desintegração fisiológica e demográfica* sem exemplo na história. (*Ibidem*; itálicos do autor)

Através das máquinas, é o contacto com o outro, sexual ou outro, que é colocado em cheque, o que implica um enfraquecimento vital por onde a melancolia alastra. A cibernética, segundo Virilio, lançou no desemprego as “*call-girls*”, como já havia lançado as “raparigas de rua”, e “dispensará amanhã o macho e a fêmea, numa humanidade totalmente desqualificada em proveito das *sex-machines* da masturbação mediática” (*idem*: 146). Trata-se de um diagnóstico duro e certo, o modo como a intermediação das máquinas desaloja o ser humano da energia e bloqueia o contacto com o outro. Torna-o mais passivo e ansioso, dentro de um processo mais vasto em que a energia humana vem sendo paulatinamente substituída pela energia gasta pela automação. Na medida em que a sexualidade mobiliza cada vez menos energia, engendra um “envelhecimento precoce” (*idem*: 147), uma “desorientação espacial e temporal”, aliás, uma “dessincronização completa com o seu meio ambiente” (*idem*: 149), um exílio “do mundo geofísico e do corpo físico do outro” (*idem*: 151). Nos

termos (pessimistas) de *Uma viagem à Índia*: “Em menos de um século já ninguém se lembrará / que os antepassados sempre exerceram a afectividade / sem tecnologia. / O mundo avança e o metal organiza-se” (Tavares, 2010a: 186; IV.56). As máquinas infiltram-se no modo como os seres humanos sentem e se afetam, o que pode investir a relação inter-humana de traços patológicos, em que se abdica da construção de mundo com o outro, em cenário de confrontação responsável: “*O sexo já não existe, foi substituído pelo medo*. O medo do outro, do diferente, prevalece sobre a atracção sexual” (Virilio, 2000: 150; itálicos do autor). Substitui-se o outro e o sexo com o outro pela “imagem”, que “prevalece sobre a coisa” (*idem*: 151), configurando-se uma “*derrota do facto de fazer amor*, aqui e agora, em proveito de um intermediário maquínico, em que a ‘distância’ se torna *distensio*, distensão e dissensão dos parceiros” (*ibidem*; itálicos do autor). Neste sentido, a tecnologia realizou uma espécie de “metafísica do amor” (*idem*: 153) em que o contacto corporal se dissipou. E, em articulação com o capitalismo, tornou-se possível criar um “bordel cósmico” (*idem*: 152), potenciado pelas “telecomunicações interactivas” (*ibidem*).

Bloom é um ser extremamente sexualizado, que procura a beleza e as formas entusiasmantes em todas as mulheres. Mas essa sexualidade é pouco sensual, é sobretudo mental. Bloom está preso a uma “*sexuación omnipresente y a la vez jamás vivida*” (Tiqqun, 2016: 25). Essa sexualização é vivida mentalmente, experimentada em surdina, silenciada: “De ahí el carácter”, explica Tiqqun (*ibidem*), “esencialmente espectral, el aura siniestra de la pornografía contemporánea de masas: no es sino la presencia de una ausencia.” A imagem pornográfica é a presença da ausência do corpo, torna presente, na sua insubstância virtual e imagética, o escoamento da sensualidade. É a evidência de que o corpo não funciona, não existe: “En el mundo enteramente semiotizado del Bloom, un falo y una vagina sólo son signos que remiten a otra cosa, a un referente que ya nadie encuentra en una realidad que no cesa de desvanecerse” (*ibidem*). A sexualidade de Bloom resulta da irritação corporal provocada pelo pensar excessivo, pela inércia e pela melancolia. Um corpo que se movimenta de modo frenético e tenso, que não encontra as suas ligações e afeções, torna-se melancólico e, potencialmente, lascivo. Em rigor, Bloom não consegue ligar-se a outro corpo.

Ainda segundo o diagnóstico viriliano, assinala-se que a erosão do contacto e a desvitalização consequente, para além de provocar uma individualização crescente, tem como efeito óbvio “o declínio da unidade do povoamento familiar” e a “autarcia do celibatário insensível” (*ibidem*). Como mecanismo compensatório, prossegue Virilio,

reforça-se “a busca de intensidade, os ‘desportos limite’, encontrando estes cada vez mais equivalentes na busca de experiências sexuais de alto risco” (*ibidem*). Bloom e os seus amigos procuram no bordel cósmico a vida de que as suas existências carecem. Uma tentativa desesperada de contacto físico que é também um modo de fugir ao confronto e ao compromisso intersubjetivo.¹⁵⁷

Estão os três com três prostitutas, numa casa situada num bosque parisiense, a atualização irónica da Ilha dos Amores. O episódio original é o coroamento dos heróis lusitanos, assinala a sua ascensão ao Olimpo devido ao alcance humano dos seus feitos. É um prémio devido à expansão político-económica e religiosa do Império, que, através da experiência, aumentou o conhecimento humano, negando a indolência e a luxúria próprias de outros nobres. Trata-se de um episódio, resumidamente, que exprime a mundividência renascentista, de acordo com a qual o Amor é um princípio organizador, debelador da maldade e da crueldade, que permite a aproximação do humano ao divino. Mas o protagonista da obra de Gonçalo M. Tavares não realizou feitos que merecessem um prémio. Por isso o encontro com as prostitutas não o premeia, antes conduz Bloom à realização de um ato hediondo. Uma compensação física pelo falhanço espiritual:

Jean M conhecia a história trágica de que Bloom
fugira desde Lisboa, e já percebera que a viagem
à Índia nada resolvera.
Preparava, pois, para contra-balançar o
falhanço intelectual e espiritual, um volumoso prémio
fisiológico para o seu amigo Bloom. Comprava bebidas;
escolhia receitas afrodisíacas. E combinava com
mulheres fáceis facilidades ainda maiores. (Tavares, 2010a: 374; IX.21)

Um prémio pelo fracasso, assinala-se ironicamente. Dada a dificuldade em resistir ao mundo, em fazer, em agir, há sempre refúgio no mais fácil, pensa Jean M. A diversão sexual é uma fuga ao esforço de construção da personalidade, fuga que não deixa de fora os amigos bloomescos, Jean M e Anish. Não é prémio para Bloom pelos feitos, é uma compensação pelo que não fez e pela nova desilusão. Uma compensação perversa, análoga à que Theodor Busbeck, médico que investiga a violência, procura em *Jerusalém*. Na janela de sua casa, num espaço teórico e contemplativo, Busbeck “estava

¹⁵⁷ Raoul Vaneigem, numa perspetiva mais sociológica e antropológica, considera que o “desejo inextinguível de conhecer apaixonadamente tantas raparigas encantadoras nasce na angústia e no medo de amar” (2014: 43). O episódio da Ilha dos Amores é reescrito em *Uma viagem à Índia* com o espectro deste medo do isolamento, do compromisso e do contacto físico.

simultaneamente excitado e nostálgico” (Tavares, 2008c: 24) e parece chamado a divertir-se:

A janela tornava-se, naquele momento, a intermediária da contradição. Uma forte energia puxava, por um lado, Theodor para fora da janela, e dava-lhe ordem para descer as escadas e para rapidamente procurar companhia. *Procura pêlos públicos*, Theodor, *uma compensação pública*, murmurava ele com um sorriso perverso. *O mundo tem obrigação de me compensar pelos dias maus.* (*Ibidem*; itálicos do autor)

Como se sofrer e ter sofrido concedesse direitos inalienáveis ao divertimento e à perversão. Hoje já fiz o bem, já trabalhei, sofri, fiz as minhas tarefas, concedo-me a liberdade de desperdiçar tempo, divertir e ser perverso. Não deveria sofrer, eu, pensa Busbeck. Estava destinado aos dias bons, só aos dias bons. Repare-se como Busbeck justifica, através do pensamento lógico e do narcisismo, a sua perversão. Busbeck considera-se demasiado bom para sofrer; não merece sofrer, merece que o mundo o compense do sofrimento. Também Bloom procura uma compensação para o sofrimento. Já que nem o Espírito nem a bondade existem, sempre há algum consolo carnal:

Está vivo e sofreu,
e procurou ainda fazer do sofrimento
um sistema para conhecer o mundo
e os homens. Porque ele conheceu-os, aos homens.
Foi à Índia, foi roubado. Merece pois apaixonar-se uma vez
ou fornicar cem. É assim que pensa o seu
amigo, Jean M, o parisiense. (Tavares, 2010a: 380; IX.38)

Bloom achava que estava mais apto para conhecer os homens porque sofreu. E o que é facto é que passou a conhecer melhor os homens e sofreu ainda mais. Por isso, merece um prémio. O episódio do bosque parisiense não surge, portanto, após um feito memorável, na verdade precede um feito desprezível de Bloom, mais uma ironia acerba:

E Bloom olha em redor e sente-se feliz.
Num bordel perfeito, pode o homem
que procurou o seu Espírito na Índia
sentir-se tranquilo? A resposta é sim.
O corpo raramente é previsível: são muitas e variadas
as infiltrações em qualquer percurso moral.
Mas isso já Bloom sabia. Não precisava de ter falhado tanto. (*Idem*: 413-414; X.27)

Bloom está feliz com as prostitutas, apesar de considerar feia a que lhe coube em sorte. Não encontrou o Espírito, o sábio indiano era um oportunista, um materialista (no mau sentido da palavra). Sobre as razões deste fracasso, assinale-se por ora que o sábio também era muito delicado, de uma falsa delicadeza que escondia as piores intenções. Bloom encontrou na Índia o contrário daquilo que esperava. Bloom quis testar uma e outra vez a bondade humana – falhou. Mas ainda tem o consolo do corpo da prostituta, falhado o consolo espiritual. Ele cujo corpo conheceu infiltrações num percurso moral.

A compensação de Bloom está carregada de ironia – como não existe Espírito, Bloom terá que convencer-se de que só existe o material. Para isso, o mais indicado é uma terapia de choque, equaciona Jean M: o mergulho na venalidade. Assim ficará claro para Bloom que vive na mais estrita imanência. No entanto, na distribuição das três prostitutas entre ele, Jean M e Amish, coube-lhe a mais feia, ou, pelo menos, é isso que Bloom pensa. Ao mesmo tempo que manifesta repulsa em relação ao mundo, Bloom lembra-se de Lisboa, que após a viagem nunca esqueceu, de que nunca fugiu. Porque tem memória, Bloom não consegue fugir:

Bloom está cansado, pensa na viagem que fez
e nos livros que leu,
olha para a mulher que acabou de versar
(louvado seja o Senhor: afinal não é bela)
e pensa nas pessoas que talvez o
esperem em Lisboa (quem sabe?).
Bloom, que dizer deste homem?
Foi à Índia e veio, Bloom, e aí percebeu que
não há Espírito.

Está vivo e, por isso, é menos ingénuo,
não é santo nem sábio; é um corpo e move-se, nada mais.
Bloom olha de novo para a mulher ao seu lado,
mas agora, na sua cabeça, só vê a cidade
de Lisboa. Lisboa e Lisboa.
Está na hora; rápido: é isso!,
aperta os botões da camisa, Bloom. (*Idem*: 401; IX.94-95)

A beleza não é exatamente o lugar para onde se deve dirigir o olhar, como Bloom parece supor. É só mais um modo de fugir da decepção, impedindo a assunção de que tem um corpo e uma ética a construir. O exterior aborrece e causa asco porque

Bloom está dececionado – e a decepção empurra-o ainda mais para dentro. O mundo é, para Bloom, um cárcere dos factos, só lhe resta escapar para dentro. Ou para Lisboa, que virá a acentuar ainda mais esse desejo de fugir, ao contrário do que, em Paris, Bloom imagina. Bloom avançará cada vez mais para dentro, até quase sucumbir ao peso de estar vivo. Falhou em ser santo e sábio: é apenas um corpo que se move (sem desejo). Mas, pelo menos, não é ingénuo. Para ele, assim como para a maioria ocidental, a forma mais eficaz de evitar a dor existencial é não viver, existir sem exposição ao imprevisto. Confunde Bloom prazer com tédio, afasta-se dos afectos que o poderiam alegrar, não deseja, não faz.

Bloom aceitou docilmente o convite de Jean M (como Vénus que organiza o encontro na Ilha dos Amores). É um pouco sobre a educação para a obediência, para o seguidismo, que versa *Uma viagem à Índia*.¹⁵⁸ Bloom segue os outros de uma forma algo acéfala, pouco ética, com um certo medo do confronto consigo mesmo. Bloom opõe-se à figura do guerreiro: é passivo, intemperante, não exerce a sua força de vontade. É incapaz, no banquete, de moderar o uso dos prazeres. Explica Foucault em *História da sexualidade – volume II. O uso dos prazeres*: “Ser intemperante é, com efeito, estar num estado de não resistência e em posição de fraqueza e submissão em relação à força dos prazeres; é ser incapaz dessa atitude de virilidade para consigo que permite que se seja mais forte do que si próprio” (Foucault, 1994: 99). Bloom queria ser um santo, alguém que quase não deseja, mas renunciar a desejar é mais difícil do que moderar um desejo. O santo é o exato reverso do dissoluto, estado em que Bloom cai depois da viagem à Índia.

O facto de a maioria agir num determinado sentido convence da necessidade de agir do mesmo modo. Em particular nos jovens, isso é frequente.¹⁵⁹ Podemos considerar a epopeia tauriana como uma ‘arte de viver para a geração mais nova’, para citarmos o título de uma obra do situacionista Raoul Vaneigem. Cada um deve experimentar o que quer fazer, descobrindo a sua vocação. A vocação emana das experiências que se fazem no presente, não é algo que esteja soterrado em memórias. Aliás, Bloom pensa o que é na perspectiva do que fez no passado. Olhamos mais para o passado e o futuro e menos

¹⁵⁸ Séneca, na carta 37 do livro IV de *Cartas a Lucílio*, considera que só há um caminho para a sabedoria, em “linha recta” (ao contrário de Bloom, que viaja de forma zigzagante), “em passo firme e constante” (Bloom hesita com frequência), fazendo uso da “razão” (Bloom age impulsivamente) (Séneca, 2014: 132-133). Caso tal não suceda, escreve Séneca (*idem*: 133), caímos na indignidade: “A indignidade não está em ‘irmos’, mas em ‘sermos levados’, em perguntarmos de súbito, surpreendidos, no meio de um turbilhão de acontecimentos: ‘Mas como é que eu vim parar aqui?’”

¹⁵⁹ Lê-se no conto “O pé” de *Água, cão, cavalo, cabeça*: “Os cadáveres entregam-se aos outros e às coisas como os bebés recém-nascidos. Nem é tanto a vontade de se deixar ir, é a falta de força para recusar, é mais isto, não sou ingénuo. Quem é forte fica sozinho” (Tavares, 2006a: 77). Bloom, apesar da saúde, da força e da inteligência, é incapaz de recusar, de dizer não. Não é vontade de se deixar ir, é falta de força para exercer a sua vontade.

para o presente. A percepção do tempo de Bloom deveria estar focada exclusivamente no presente, considerando, apenas, como unidade de tempo, o dia, que é tudo o que temos. Não deveria sentir o tempo como vectorizado para o futuro, como o historicismo nos inculcou durante décadas, apenas senti-lo no presente.¹⁶⁰

Bloom é alheio a estas considerações, vai atrás dos outros, está feliz. O episódio da Ilha dos Amores camoniana pode configurar-se como uma “fuga à história e um protesto contra ela”, observa Aguiar e Silva (1994: 143). Neste episódio, Camões resolve a sua percepção maneirista do mundo como desconcerto, como realidade cheia de divisões, lutas e dores, imaginando uma ilha situada para além do espaço e do tempo, da geografia e da história, onde todas as divisões tivessem sido dirimidas, onde o desejo fluísse livremente, onde a harmonia e a doçura tivessem sido restabelecidas. Donde, em suma, tivesse sido erradicado o mal. É neste sentido que pode ser lida a reflexão de Jorge de Sena (*apud Ibidem*; itálicos do autor): “a Ilha é a *catarse total*, não apenas de todos os recalcamientos, mas das misérias da própria História, e das misérias da vida no tempo de Camões e fora dele. É a reconciliação, a transcendência.” De certo ponto de vista, Bloom pensou que em Paris encontraria uma utopia, isto é, um espaço-tempo pleno, sem falhas, sem devir, uma espécie de seio materno. Não há grandes diferenças entre a Índia e o bordel parisiense – são momentos diferentes da mesma fuga do mundo, das suas cruezas e deceções.¹⁶¹ Porém nessa fuga só se agravam as cruezas e as deceções, as misérias e os recalcamientos, não há reconciliação nenhuma, muito menos catarse. Uma fuga à desilusão que só a agrava; Bloom, afinal, não foge da História, como os navegantes portugueses, mergulha na História, no século XXI, especialista em atrair pessoas para o divertimento e o desperdício, feliz e desesperado, de energias criativas e cognitivas.

Este bordel não tem os contornos idílicos e bucólicos que a ilha bem-aventurada e embriagante desenhada por Camões:

¹⁶⁰ Em *Livro da dança*, Gonçalo M. Tavares relaciona a dança com a alegria do aproveitamento do dia, só se dança dentro do tempo: “a dança, o que deve ser? / o dia, o dia!” (Tavares, 2001: 75). Noutro poema, complementa: “Re-lembrar a Tranquilidade de não ter FUTURO” (*idem*: 87), no que parece um reconhecimento da paragem da história. Devemos, existencialmente, lembrar-nos, a cada instante, que não temos futuro, para uma imersão absoluta na imanência.

¹⁶¹ É claro que ninguém suportaria uma vida absolutamente imersa na realidade. É necessário alguma fuga. O sono, por exemplo, é a configuração natural da ausência de mundo, os divertimentos parecem seus derivados culturais. A questão, tal como *Uma viagem à Índia* a formula, prende-se com a natureza dessa fuga. Para Gonçalo M. Tavares, a fuga depende de um bom esconderijo, que auxilia na configuração de um tempo interior produtivo, para que depois na vida exterior exista o envolvimento e a imersão que os outros justificam. Peter Sloterdijk, em *O estranhamento do mundo*, considera que, se não fosse a fuga à realidade, o ser humano não se distinguiria do animal. É da condição humana este comportamento patológico, este desligamento por vezes levado demasiado longe, seja através das drogas, do misticismo, do entretenimento, da música, da religião, da utopia, dos livros, do erotismo. O humano é patologicamente um fugitivo, só fugindo do exterior foi capaz de erigir filosofias, artes e civilizações. Neste sentido, sintetiza o filósofo alemão: “Se, a partir do estado actual das ciências humanas, se tivesse de julgar a natureza do seu objecto, teria de se definir o homem como o ser que se evita a si mesmo sempre que pode” (Sloterdijk, 2008: 157).

Na paisagem esplendorosamente erótica da ilha, por entre as vívidas cores, os odoríferos pomos e plantas, as músicas e cantos sortilégos, os nautas descobrem, para usar as palavras de Bloch, “a paisagem do desejo *ante rem*, a própria mulher como a paisagem que espera” (...). (Aguiar e Silva, 1994: 152)

Bloom encontraria no corpo da prostituta o regaço que a Índia não lhe concedeu. Mas não era aquela a mulher que Bloom idealizava. Não deseja aproximar-se do desconhecido e da parte da realidade que não controla. Ter assassinado a prostituta estabelece a renúncia ao jogo da realidade, um encerramento cada vez mais hermético em si próprio.¹⁶² Depois daquele passado e das grandes expectativas defraudadas, Bloom sente nojo e mata.

O narrador descreve com minúcia a festa orgiástica:

Naquela casa havia ainda um sistema de luzes
semelhante a um jogo: a ciência exacta
de iluminar e escurecer; uma metáfora
em lâmpadas do outro jogo: o da sedução.
Electricidade que esconde e exhibe, eis
o que cada mulher traz ao mundo quando
seduz; e Bloom sorri, entretanto, para a prostituta
que relata ainda a vida nada poética que teve. (Tavares, 2010a: 414; X.28)

Bloom escuta a história de vida da prostituta, evento que se encontra no lugar do discurso proléptico da ninfa sobre os feitos futuros dos governadores portugueses na Índia. A ninfa torna-se uma mulher que seduz através da conversa. Mas enquanto os navegadores portugueses bebem com avidez as palavras dela, Bloom está embotado, não escuta. Podemos imaginá-lo tentando escutar com o cotovelo esquerdo sobre a mesa, com a mão respetiva encostada ao ouvido, a postura tradicional do melancólico, tal como retratada ao longo dos séculos por vários pintores e escultores. Contar histórias é uma parte do jogo da sedução, que se relaciona com esconder e ocultar, revelar um pouco e sugerir o que de bom está escondido.¹⁶³ É também neste vaivém de iluminação e obscuridade, abertura e fechamento, revelação e ocultamento, que se joga o erotismo.

¹⁶² Lóri, protagonista de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* de Clarice Lispector, sente angústia existencial e está isolada. Resguarda-se do mundo, esconde-se, tem medo de experimentar, receia a vida e o que não controla. Já teve alguns relacionamentos, mas nunca amou, nunca se entregou a outro. O romance de Lispector é sobre a iniciação ao amor e à vida, ao rompimento da paquiderme: “Temia que Ulisses se cansasse daquela sua resistência paquidérmica em deixar o mundo entrar nela, e desistisse” (Lispector, 2013: 50). Mas as circunstâncias, o mundo, continuam a agir.

¹⁶³ Uma metáfora visual relacionada com o vestuário: “O lugar mais erótico de um corpo não é o ponto em que o vestuário se *entrebrea*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como muito bem o disse a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a camisola),

7.4. Maldade e nojo

*Arre, a humanidade é uma coisa muito complexa...
Tenho-a observado com os olhos e os
nervos, e ainda não percebi.*

Álvaro de Campos

Após a excitação, Bloom pensa na busca falhada do Espírito na Índia:

Mas o espírito não se alcança por fora
– qualquer anatomista
o confirmará. Desconcertantes erros
de avaliação ética atingem pessoas treinadas
em fazer taxinomias
a partir da aparência.
Os olhos são máquinas que discriminam
cores e formas, mas um acto não é apenas cor e forma,
é também a sensação que o suporta.

Os olhos vêem apenas a parte minúscula que
nas infinitas substâncias se deixa ver. (Ámen.)
Nem sempre, como se disse, são os maus a praticar maldades
ou os bons a praticar paixões.
Os actos distribuem-se aleatoriamente
pelos homens, e Bloom, por isso mesmo ou por outra coisa
no meio do jantar começa a tossir, a pensar
e a ganhar nojo. (*Idem*: 414-415; X.29-30)

A alma não se encontra no corpo, como qualquer anatomista confirmará.¹⁶⁴ Nem a partir de dentro do corpo se consegue aceder à alma de outra pessoa. O anatomista não conhece os pensamentos, as sensações, os medos, os desejos, os ódios, as obsessões, do corpo que estiver a dissecar, como não o conhece qualquer outro mortal que observe o outro a partir de fora. São frequentes os erros de “avaliação ética” a partir da “aparência”. Não podemos aceder à intimidade do outro, não podemos ver o

entre duas margens (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa própria cintilação que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (Barthes, 2009: 134-135). A excitação depende de uma “revelação progressiva” (*idem*: 135), refugia-se na “esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca)” (*ibidem*).

¹⁶⁴ Num passo em que se fala sobre a influência hegemónica da medicina sobre os discursos do corpo, reduzindo-o à carne, a ossos, músculos e órgãos, Bragança de Miranda escreve: “Não dirá Claude Bernard, provocatoriamente, em finais do século XIX, que já tinha aberto muitos cadáveres sem nunca ter encontrado a alma na ponta do bisturi. Mas estranhamente parecia difícil desembaraçar-se dela” (Bragança de Miranda, 2012: 86).

pensamento do outro, as suas “acções no tempo, não visíveis” (Tavares, 2013a: 349). Não podemos ver o Espírito, a bondade, a maldade, no Outro, só vemos ações no espaço, visíveis, não captamos “actos interiores” (*ibidem*), como diz o título de um fragmento de *Atlas do corpo e da imaginação*. Há ações que não podemos garantir que aconteceram, refere Gonçalo M. Tavares a partir de *Fichas (Zettel)* de Wittgenstein:

Estamos perante verbos estranhos – pois o verbo é uma expressão da acção, da iniciativa; e aqui estamos perante verbos psicológicos ‘ver, acreditar, pensar, desejar, não significam fenómenos. Mas a psicologia observa os fenómenos *de* ver, acreditar, desejar’. (*Idem*: 349-350; itálicos do autor)

Não sabemos se outro acredita como diz acreditar; temos, por nossa vez, de acreditar na sua palavra, como no caso do arrependimento de John Bloom. Não sabemos se o outro deseja, tem esperança, sente dor, remorso, arrependimento.¹⁶⁵ Cada um tem a sua “existência privada” (*ibidem*), um encadeamento de “movimentos ínfimos” (*ibidem*), sensações, pensamentos, intuições, medos. *Ulysses* propôs-se exaurir a “existência privada” de algumas personagens, concebendo uma espécie de fenomenologia ética através do monólogo interior. O angustiante para a personagem, Bloom, e para muitos humanos, é não conseguir pôr um microfone dentro da cabeça dos outros. A literatura-Bloom tem como função a análise microscópica da alma. A avaliação ética de alguém depende do conhecimento da sua existência privada. Neste sentido, só há juízos morais, segundo critérios axiológicos relativamente variáveis, feitos a partir das ações corporais dos outros. Não existem juízos éticos, pelo menos, juízos éticos feitos com rigor. Esta é uma das causas da melancolia contemporânea, segundo a obra: o impossível desejar saber aquilo em que o outro está a pensar e que está a sentir. Diz o narrador de *Uma viagem à Índia* que um ato no espaço não é “apenas cor e forma”, é também “a sensação que o suporta”, não é apenas movimento visível, é ainda movimento invisível, íntimo, sensação.¹⁶⁶ Vemos o comportamento, mas nunca a sensação que o suporta. Nesse sentido, organicamente,¹⁶⁷ não estamos equipados para conseguir ver o dentro do outro; somente vemos “a parte minúscula que / nas infinitas substâncias se deixa ver.

¹⁶⁵ Sublinhe-se que Wittgenstein considera que ver também é um fenómeno interior, como acreditar ou desejar: “Ter os olhos abertos e direccionados para algo, não é ver algo” (Tavares, 2013a: 350).

¹⁶⁶ Explica Savater em *O conteúdo da felicidade* (1995: 25; itálicos do autor): “Verifica-se que a partir de fora, a partir da perspectiva da descrição e explicação causal objectiva, *todos os interesses são visíveis, excepto o interesse ético.*”

¹⁶⁷ Esta limitação orgânica é explicada por Gonçalo M. Tavares em *Atlas do corpo e da imaginação*: “Trata-se pois de uma *incapacidade do corpo humano*, de um *não ser capaz*. Não somos capazes de ler/ver/ouvir/tocar/cheirar/saborear/sentir o pensamento do Outro, tal como não somos capazes de saltar vinte metros em comprimento. Estamos face a uma *incapacidade física*, repetimos, fisiológica, e não psicológica, filosófica ou intelectual” (Tavares, 2013a: 386; itálicos do autor).

(Ámen.)”.¹⁶⁸ Os olhos são máquinas imperfeitas, que nos faz julgar muito mais do que o suposto a partir do pouco que vemos.

Nas estâncias citadas, compreende-se como o mundo humano é imprevisível: os bons podem fazer gestos maus; e os maus, gestos bons.¹⁶⁹ Bloom não consegue distinguir a maldade nos outros como consegue distinguir a cor e a forma do seu corpo e os seus movimentos. Olhamos mas não vemos a maldade, somos cegos. Trinta ou quarenta anos de uma vida boa moralmente pode ser interrompida por um ato moralmente condenável. Como dizem os versos de *Uma viagem à Índia*: “Mas o inesperado não tem fórmula, / e mesmo o passado tem coisas / que ainda amanhã serão surpreendentes” (Tavares, 2010a: 89; II.45). O passado continuará a ser surpreendente, nunca deixará de ser inesperado. O inesperado continuará a acontecer. É muito difícil enfrentar isto, reconhecer que não somos bons, ou, pelo menos, não somos bons em todos os instantes da vida. Apesar disso, não devemos acusar o devir. Bloom angustiava-se com a possibilidade de ter agido como os homens que considera maus. Esta aleatoriedade do bem e do mal é angustiante, pois de qualquer lado pode provir a ameaça que vai matar ou magoar, ou que vai salvar. Para onde olhar, se nos queremos defender? Não sabemos, mas, por via das dúvidas, devemos esperar que o mal venha de qualquer lugar. Devemos, para nos protegermos, respeitar o nosso medo. Uma das formas de se ser ingénuo consiste justamente no pouco respeito devido ao medo. Uma vida sem dor seria uma vida sem medo, sem mal, uma vida ingénuo. A melancolia contemporânea resulta da constatação de que nada disto é possível. O Bem e o Mal não são substâncias inseparáveis,¹⁷⁰ que não se mesclam, que não sejam provocados pelo mesmo corpo, no mesmo dia.¹⁷¹ É também por constatar isto que Bloom ganha nojo pelo mundo, está consciente de que separar Bem e Mal não é óbvio.¹⁷²

¹⁶⁸ É de notar o comentário (que se repete noutros versos dos últimos cantos da obra) entre parênteses à observação sentenciosa. Gonçalo M. Tavares faz autoironia, faz humor com o tom sentencioso, e às vezes hermético, que lhe tem sido apontado pela crítica.

¹⁶⁹ Se Bloom é um exemplo de um bom que faz gestos maus, Marius, o protagonista de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, pode ser um mau que faz gestos bons, ajudando Hanna, a menina com trissomia 21.

¹⁷⁰ No epílogo de *Crime e castigo*, quando Raskólnikov – um criminoso que partilha com alguns traços com Bloom – se encontra na Sibéria, dominado por febres delirantes, sonha que uma peste vem das profundezas da Ásia para a Europa. Uma peste que só deixa sobreviver uns quantos eleitos, dominados por umas “criaturas microscópicas”, “espíritos dotados de inteligência e vontade: as pessoas que as alojavam nos corpos de imediato se tornavam possesas e loucas” (Dostoiévski, 2011: 507). Uma peste que torna as pessoas mais inteligentes, demasiado inteligentes, possuidoras de verdades inabaláveis, como nunca antes lhes havia acontecido: “Povoações inteiras, cidades e povos inteiros ficavam contaminados e enlouqueciam, desvairavam-se e não se compreendiam uns aos outros. Cada qual julgava ser o único a estar na posse da verdade e olhava atormentado para os outros, batia com os punhos no peito, chorava e torcia as mãos” (*idem*: 508). Uma parábola sobre como o conhecimento científico complexificou aquilo que antes parecia mais simples, separar o Bem do Mal, ao ponto de engendrar o desnorte, o caos e a arrogância, pois cada pessoa acha que a sua especialidade é o Saber (Raskólnikov é um sociólogo teórico): “Ninguém sabia a quem julgar e como julgar, ninguém chegava a acordo sobre o que era o bem e o mal. Ninguém sabia a quem acusar e quem absolver. As pessoas matavam-se umas às outras numa raiva absurda” (*ibidem*). Cada um era dono da verdade, ninguém sabia onde estava o bem, ninguém sabia onde estava o mal, nenhum comportamento humano era avaliado pacificamente. É neste ponto que Bloom se encontra – como avaliar? Como julgar? Onde se encontram critérios claros e distintos? Não existindo, concluir que tudo vale é um equívoco tremendo.

¹⁷¹ Durante o seu passeio pelo bairro, em reflexão sobre a importância do polegar oponível, observa, com humor e lucidez, o senhor Calvino: “Tinha sido a habilidade na manipulação do polegar que possibilitara ao ser humano a conquista do mundo – sabia o

Logo após a paragem em Londres, onde quatro homens (aparentemente amigos, acompanhados por uma mulher sedutora, Maria E) lhe prepararam uma armadilha, Bloom manifesta inquietação com o assunto: “E Bloom, como todos os seres vivos, / preferiria que a vida decorresse num tabuleiro / onde todas as peças estivessem visíveis, as amigas / e as inimigas” (*idem*: 85; II.33). Era preferível que todas as intenções dos outros fossem claras; isso subtrairia angústia à existência, é difícil antecipar o mal. Não há teoria que permita saber de onde e quando ele pode provir: ele pode vir de qualquer lado, não há marcas no Outro que nos permitam identificá-lo.¹⁷³

Reconhecer que não existe ordem no mundo gera melancolia e uma recusa do mundo. O mundo não é lírico, parece dizer-nos a epopeia tauriana. O lirismo nasce, de certa maneira, desta melancolia, da consciência de que ao mundo falta ordem, de que ele não está bem assim. Recusar a delicadeza significa recusar esta distância por relação ao mundo instituída pela melancolia, isto é, por uma nostalgia exasperante da ordem e da harmonia.¹⁷⁴ E implica a possibilidade de vencer a resistência do mundo, fazendo. Nostalgia, no entanto, descrente quanto à ordenação absoluta do caos: “O tédio é a sensação física do caos, e de que o caos é tudo”, escreveu Bernardo Soares (2003: 345). O caos existe e não tem saída. Bloom tem nostalgia da ordem, do amor, e com a lucidez

senhor Calvino – mas o polegar oponível da maldade servia também para pormenorizados trajectos amorosos. E tal confusão e mistura entre bem e mal, dor e prazer, estava longe de ser a única no mundo” (Tavares, 2006c: 67).

¹⁷² Num diálogo irónico de Gonçalo M. Tavares, refere-se que os vinte anos – que um dos intervenientes está a cumprir – são a idade certa para, finalmente, se estudar o superficial, não ensinado em universidades, como distinguir o Bem do Mal:

- O difícil é como perceber o Mal? Essa é a questão. Dez mais dez você entende.
- Não se percebe o Mal como se percebe uma soma.
- Exacto. E não se percebe o Bem só por se ser muito inteligente. E isso é terrível!
- Ou seja, um imbecil pode distinguir melhor o Bem do Mal... É isso?
- Parece-me que sim.
- Isso é estranho!
- Repare. Não se pode estudar para tentar perceber o Bem e o Mal. Isso não se aprende. Não há universidades...
- Pode-se, portanto, estudar as teorias e correntes artísticas, o futurismo, o construtivismo, o imperialismo...
- Isso não é...
- Pois não, o imperialismo não é uma corrente da arte... O pontilhismo, o impressionismo, enfim, podem-se estudar correntes artísticas – mas não se pode aprender a distinguir o Bem do Mal como se aprende na escola a distinguir o Barroco do Romantismo. (Tavares, 2012b: 98)

A inteligência não habilita ao entendimento do Bem, o que é “terrível”. Bloom parece um caso deste tipo; inteligente, mas nem por isso habilitado a distinguir claramente o Bem do Mal. Nem o sofrimento, acrescentado à inteligência, parece auxiliar Bloom. Na verdade, essa é uma tarefa que a vida a cada momento exige, nada é claro e óbvio. Na sequência do diálogo, a personagem que está a educar o jovem adulto observa (que lembra Theodor Busbeck, o investigador do Mal de *Jerusalém*): “Pode estudar as datas do Mal, as datas dos massacres, os números, as quantidades de pessoas mortas, pode estudar e saber quais as razões históricas que estiveram na origem de acções terríveis, mas isso não é estudar o Bem e o Mal, isso é estudar as consequências do Bem e do Mal. Continuará sem perceber nada, sem saber distinguir o Bem do Mal – e isto, sim, é o essencial” (*ibidem*). Em consequência, pois, assinala o jovem ironicamente: “Estudou toda a vida vários assuntos, é doutorado em cinco especialidades, e o Mal está mesmo, mesmo, sentado ao pé de si e Vossa Excelência diz: ‘Bom dia, como está, senhor?’” (*ibidem*). Bloom pode ser este senhor a quem se dá os bons-dias. Distinguir o Bem do Mal não é fácil:

- E é assim, insisto: o Mal não se percebe como uma adição ou um verso.
- O Mal, por exemplo, pode exprimir-se em perfeito português.
- Ou então dar erros grosseiros.
- Não há previsibilidade. Não há regras (*ibidem*).

¹⁷³ “A doença tem marcas, a pobreza tem marcas, a maldade não tem marcas. Os feios têm marcas”, escreveu Gonçalo M. Tavares em “A moeda”, conto de *água, cão, cavalo, cabeça* (Tavares, 2006a: 56).

¹⁷⁴ “O verdadeiro amor é ordem e beleza”, sintetizou William Gaddis (2010: 75), a beleza, a ordem e o amor de que Bloom sente falta.

séria e o fim da ingenuidade, aproxima-se do desespero. Diante do fundo dionisíaco e violento da vida, Bloom perde a calma.

Bloom pensa, tosse e “começa a ganhar nojo”, refere-se na estância X.30. As pessoas e a existência começam a ser, para Bloom, repelentes, das quais deve guardar distância. Olhou demais para o fundo incognoscível do mundo. Sentiu tanto nojo que deixou de avaliar os seus próprios comportamentos: “A náusea diante da porcaria pode ser tão grande que nos iniba de nos lavarmos – de nos ‘justificarmos’”, diz um adágio de Nietzsche (1999: 97). Bloom sente que o mundo é tão grotesco que tudo o que fizer só pode estar acima dele – está justificada logicamente a participação na orgia do bosque parisiense.

Este movimento para fora do mundo já se havia iniciado com a viagem à Índia, país concebido como um nirvana, onde a delicadeza seria desejável e possível, onde seria possível viver de modo imóvel e suave. Mas a vida implica trabalho e dor, até que a última palavra – a morte – dite o fim. Bloom queria dizer a última palavra – a Índia assinalaria o fim do sofrimento ainda em vida. O desejo de Índia era o desejo de transitar da existência para a não-existência, de uma vida empírica, agressiva e dura para um mundo espiritual, etéreo e apático. A Índia seria o útero, espaço protegido. O pensamento, expresso através do monólogo interior, pode ser um simulacro desse útero, um espaço plano, desértico, sem as dobras e as arestas do mundo, do fora.¹⁷⁵

7.5. Do pensamento à fantasia e ao amor

O pensamento humano é poderoso, institui uma distância em relação ao mundo que permite resolver equações matemáticas, problemas lógicos, desenvolver o conhecimento científico, criar obras artísticas. Desenvolve-se porque a relação do humano com o exterior é pautada pelo estranhamento. Só pensamos porque nos afastamos das ameaças do mundo. Esta fuga permite ao ser humano, desejavelmente, voltar ao mundo com outra força. Caso contrário, não valeria a pena ter fugido.¹⁷⁶ O

¹⁷⁵ Sintetiza, com humor, o narrador de *A perna esquerda de Paris*: “Deixa as grandes questões: o pensamento aparece quando a matéria diz Não a uma das nossas vontades. Se não conseguires abrir uma laranja estás perante um problema de filosofia” (Tavares, 2004a: 37). Quando a matéria resiste, começamos a pensar, o que permitirá avançar com outra força.

¹⁷⁶ Escreveu Peter Sloterdijk (2008: 35): “O que chamamos homem é, na verdade, o ser vivo aporético sem saída. Ele é o ser que tem de fazer de si mesmo algo diferente do que é, para poder suportar a sua falta de saída. A própria humanidade só é inteligível como a saída que o animal sem saída fez na sua fuga para a frente. Neste sentido, os homens são, desde o princípio, criaturas da fuga para a frente, rebentos da metáfora, da metamorfose. Enquanto eles, a fim de acharem uma saída, aceitarem qualquer esforço para se tornarem outros, mantêm em funcionamento a história da espécie como trabalho para uma saída.” Não havendo um programa biológico claro que pudesse seguir, o humano inventa novas saídas para um exterior inapelavelmente estranho. Estranho porque aberto, obrigando à interminável tarefa que é formular um sentido através do qual o desejo funcione.

problema para Bloom é que de nada valeu ter fugido para o pensamento: não encontrou uma solução para o enigma da existência humana. Na tentativa em compreender o ser humano, este foi-se-lhe tornando cada vez mais estranho. Bloom está terrivelmente confuso e é perseguido interiormente por um crime que cometeu. Vai cada vez mais para dentro, fica cada vez mais distante dos outros, até ao ponto em que o exercício da crueldade se torna possível, pois já não existe empatia alguma.¹⁷⁷ Observa o narrador:

Bloom começou pois a tossir e a pensar
– ou algo afinal ocupou a sua cabeça e pensa por ele.
Livros de mitologia grega
são agora atacados pelas raízes
de jovens ciprestes.
E algures, num canal de televisão,
vêm-se moscas pousadas sobre os destroços
de um avião e de um homem.
Desliguem a televisão, pede Bloom. Mas ali não
havia televisão. (Tavares, 2010a: 415; X.31)

Na cabeça, Bloom é dominado por uma espécie de cinema perverso, que emite imagens à sua revelia.¹⁷⁸ Alucina: as duas imagens parecem exprimir a ideia de que a

¹⁷⁷ *Crime e castigo* de Dostoiévski é um poderoso intertexto que nos permite uma melhor compreensão da marginalidade. Tanto Bloom como Raskólnikov vivem uma grande parte das suas vidas no interior, são puramente teóricos, errantes e indolentes, tornando-se pouco empáticos e cruéis. No capítulo IV da IV parte de *Crime e castigo*, num diálogo tenso, Raskólnikov diz a Sonja que a decisão que ela tomou de enveredar pela prostituição foi em vão, pois nunca conseguiu tirar a sua família e ela própria da miséria. Não compreendia a lógica dessa decisão, nem compreendia como é que Sonja não desesperava com a situação (mais tarde, Raskólnikov perceberá que é a crença em Deus que ajuda Sonja a não se descontrolar), nem sequer como conseguia prostituir-se mecanicamente, sem luxúria nem devassidão. Como conseguia, enfim, na sua existência miserável, manter a lucidez e a calma. Neste contexto, Raskólnikov faz este exercício teórico: “‘Tem três caminhos à escolha – pensava. – Atirar-se ao canal, ir para o manicómio, ou... ou mergulhar, finalmente, na devassidão, que embrutece a mente e torna o coração empedernido” (Dostoiévski, 2011: 305). Um exercício teórico duro, que o narrador não deixa passar em claro: “Este último pensamento era para ele o mais nojento; mas era jovem, já cético, teorizava e, portanto, era cruel; a partir daí, não podia deixar de acreditar que a última saída, a da devassidão, seria a mais provável” (*idem*: 305-306). Este caminho, da teoria à crueldade, atravessado por um ceticismo no ser humano, que *Uma viagem à Índia* explora, neste ponto prosseguindo a investigação do romance de Dostoiévski.

¹⁷⁸ Em *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*, Giorgio Agamben lembra a lista das *filiae acidiae*, formulada pela Patrística. Entre essas filhas, contam-se, entre outras, o “*torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar” (Agamben, 2007: 25), que é muito próxima da fuga ou divagação mental, “*evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si mesmo e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi* [instabilidade de lugar ou de propósito] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento” (*ibidem*). Bloom apresenta estes sintomas, no seu afã de saber – uma curiosidade pelo ser humano que o leva a viajar de modo errante, a fugir do mundo para o pensamento desordenado, de fantasia em fantasia. A melancolia e a depressão manifestam-se na “incapacidade de controlar o incessante discurso (*cogitatio*) dos fantasmas interiores”, de que se queixavam muitos monges na Idade Média. Agamben esclarece que “*cogitatio*, na linguagem medieval, sempre se refere à fantasia e ao seu discurso fantasmático; só com o ocaso da concepção grega e medieval do intelecto soberano, *cogitatio* começa a designar a atividade intelectual” (*ibidem*). Portanto, a ligação entre pensar (muito) e fantasiar é muito clara desde os gregos. Só com Descartes fantasia e pensamento se separaram filosoficamente. De certa forma, é uma crítica da razão e do pensamento que, literariamente, Gonçalo M. Tavares desenvolve em *Uma viagem à Índia*. As drogas que Bloom consome durante o banquete acentuam esta errância mental das imagens e das palavras. Explica Agamben a ligação entre depressão melancólica, doença e droga: “Sob o efeito da depressão melancólica, de uma doença ou de uma droga, qualquer um que tenha provado essa desordem da fantasia sabe que o fluxo incontrolável das imagens interiores é, para a consciência, uma das provas mais árduas e arriscadas” (*idem*: 26). Uma das formas de travar esse fluxo imparável e descoordenado de imagens e pensamentos consiste no ‘ideário guerreiro’ que *Uma viagem à Índia* recupera, reformulando-a com outras referências, implicações existenciais e com o filtro da ironia, de *Os Lusíadas* de Camões. Só fazendo se poderá fazer cessar a deambulação de fantasia em fantasia. Refira-se ainda, para terminar esta nota longa, que outra das filhas da acídia é a “*malitia*”, que Agamben (*idem*: 25) caracteriza enquanto “ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem como tal”.

natureza domina a cultura, o que, por sugestão, representa os medos de Bloom – que os instintos, que identifica com a maldade, o dominem. São imagens que dizem um certo medo de perder o controle. Não havia nenhuma televisão naquela casa do bosque, mas Bloom continuará a alucinar. Talvez isso seja o efeito intoxicante do nojo de Bloom:

Bloom faz pequenos movimentos
como se aquilo que a sua cabeça visse
tivesse som.
Enquanto há acerto entre o que os nossos ouvidos ouvem
e o que os nossos olhos vêem,
a vida prossegue. Porém, ali na casa, na mesa,
a confusão é tanta que se o mundo avança é em ziguezague como um doido. (Tavares,
2010a: 419-420; X.45)

Bloom vê coisas interiormente a que não correspondem sons exteriores. A linguagem do canto X é também mais alucinada e delirante sintaticamente do que a das outras estâncias. A confusão perceptiva com que se debate Bloom resulta do repúdio pela aleatoriedade no comportamento humano. Do ponto de vista de Bloom, o mundo não tem ordem e se avança é em ziguezague. Observando Bloom, o narrador não se poupa à ironia. Uma forma de estar no mundo revela-se ali, naquele momento: estar no mundo “em ziguezague, como um doido”. O mundo não tem, definitivamente, ordem: é aceitável viver de forma errante em busca do prazer seguinte segundo desejos de outros.

Esta deriva acentuada de Bloom, que perdeu em absoluto as coordenadas espaço-temporais e existenciais, que não se consegue fixar num pensamento, que não sabe o que faz nem porque o faz, como um farrapo que vagueia, teve origem num amor obsessivo.

Parecendo uma doença nefanda, “O amor espalha-se até nada ficar no centro. / Pancadas intensas da vida sobre os vivos / e a vida repete as pancadas e repete e repete” (*idem*: 417; X.37). Fala-se de um amor obsessivo que não se consegue esquecer; que martela lá dentro, uma e outra vez, aliado ao remorso e ao ressentimento vingativo. Amor que já perdeu em absoluto a ligação com a pessoa amada. Que se tornou apenas este martelar interior, pálida evocação do que foi, como um deserto que cresce. O amor é uma das explicações para as “pancadas intensas” da vida repetidas obstinadamente, “até nada ficar no centro”, até a vontade de fazer alguma coisa desaparecer totalmente,

A malícia que constituirá o assassinato da prostituta por Bloom, durante uma viagem em que se manifestou o “ambíguo e irrefreável ódio-amor pelo bem”.

até o desejo parar, até o vazio sem possibilidades se consolidar interiormente. A vida é agressiva, percute as suas pancadas uma e outra vez. O nada vai alastrando, até tudo ser indiferente. O nojo aumenta à medida que o nada devora metros da existência – o nada cresce subtraindo mundo.¹⁷⁹ O nada de Bloom começou no amor; ou melhor, uma vez que o amor devora tudo, nada fica depois de ele ter acabado. Mary era o íman que mantinha coesas as coisas. Era tudo; desaparecida Mary, fica nada. Tudo está ligado pelo amor; tudo aparece desligado depois de se ter amado, o mundo fica inconsistente.

As pancadas que vão sendo dadas dentro de Bloom, desde a morte de Mary, laceram-no devagar e com pertinácia. O amor individual é mais importante do que a glória do país: interessa-nos mais que a pessoa que amámos tenha morrido do que a circunstância política em que se vive: “A superfície de um país largo é mais pequena do que a superfície do corpo de alguém que amo e morreu; o corpo à minha frente no velório” (Tavares, 2004a: 27), lê-se em *A perna esquerda de Paris*. Uma argumentação que permite novo confronto com a epopeia camoniana: “A perplexidade nas medidas, distúrbios na fita métrica. Não há fitas métricas mentais ou formas de ciência instintiva ou ciência que sente” (*ibidem*). A fita métrica não pode ser usada por quem sofre; nenhuma fita métrica calcula o sofrimento: “Nenhum instrumento é exacto enquanto choras. Toda a ciência treme nos teus olhos comovidos” (*idem*: 28). O que é a Índia, Portugal, comparados com a morte da pessoa que amámos? Deveria existir um mapa da intimidade, uma representação do que somos por dentro, do que nos fomos tornando: “A intimidade é uma narrativa gigante, uma história sem fundo como certos buracos que assustam. A tua intimidade é maior do que a história do teu país: não há patriotas, há mentirosos” (*ibidem*). *Uma viagem à Índia* desenha um mapa detalhado da intimidade de Bloom. Desce fundo nos seus pensamentos e micro-percepções, sem

¹⁷⁹ Numa pequena ficção de Gonçalo M. Tavares publicada em 2010 na *Colóquio/Letras*, “Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio”, há duas personagens, “um homem com vocação para encontrar o nada” (2010d: 168) e um segundo homem, um homem comum. A primeira personagem só parece encontrar substância no entretenimento (*ibidem*). O narrador afirma que não há homem que possa dizer o seguinte: “Podem procurar à vontade, dentro de mim não encontrarão o nada. Tudo em mim está ocupado e tem um sentido. Em mim, nem o homem com vocação para encontrar o nada em qualquer sítio encontrará esse tal nada” (*ibidem*). Todos temos um nada, somos permeáveis ao tédio, ao quotidiano e ao sem-sentido. A última parte desta ficção mostra a dificuldade do segundo homem em ver-se livre do nada. Não é possível deitá-lo fora como se deita um saco cheio de ar, como se esse “saco vazio fosse a parte que em mim não me deixa ter um sentido para todas as coisas” (*idem*: 169). Não se deita simplesmente fora esse nada. É impossível, por mais viagens à Índia que façamos. Atravessando momentos de dor, temos de conviver para sempre com esse vazio, o qual estará sempre ativo: “sei que continuo com um bem localizado nada a montar e a desmontar consecutivamente tenda algures na parte mais débil deste meu organismo” (*ibidem*), ao qual, acrescenta este segundo homem, “que uma mulher um dia, por descuido ou ilusão de apaixonada, chamou de belo corpo acima da terra” (*ibidem*). Pressente-se que aquele nada teve origem numa relação amorosa, como o de Bloom. O parágrafo final é de uma rara pungência. Fala do modo como este segundo homem se esconde, devido ao nada que fez tenda; se esconde tanto até desaparecer. Este segundo homem fala do modo como esse nada foi, imperceptivelmente, alastrando até o conduzir ao suicídio. A vontade de se suicidar não se revela a ninguém; é um segredo, o segredo mais doloroso, o segredo que Bloom levou nesta viagem à Índia: “E nestes dias em que me sinto caminhar ao lado das toupeiras e com elas fazendo a melhor das amizades, eis que relembrar palavras simpáticas de uma mulher me faz cair ainda mais, e soterrado, finalmente, por completo, sei que só se a morte me esconder mais ninguém, por mais que vasculhe, encontrará essa ponta do nada em que começou a minha depressão e em cujo centro a minha firme vontade de morrer se foi construindo, sólida e tranquila, como a construção sem pressas de uma casa” (*ibidem*).

recorrer a explicações obtusas e abstratas: “Mas deves proteger os teus filhos dos conceitos. Como os proteges dos cães bravos e do buraco na rua, protege os teus filhos do abstracto, protege-os do que só existe na explicação dos homens” (*ibidem*).

7.6. Interrupção do pensamento, budismo difuso e cigarros doidos

Meu Deus! Que budismo me esfria no sangue!

Álvaro de Campos

Encolher os ombros e fugir sem rumo parecem ser os únicos gestos possíveis para Bloom. Pelo seu pensamento passam as hipóteses do que poderia ter sido, da felicidade desaparecida em definitivo. Uma ausência de afetos absoluta, a tristeza, alia-se à incapacidade total de formular sentido, de escutar e ver com nitidez. Nem isso importa: “Uma mulher canta linguagem” (*ibidem*; X.38). Que sentido extrai Bloom do que se ouve? Nenhum. Prossegue o narrador:

Há interrupções no universo quando eles
se picam no dedo – eis o clássico egoísmo.
Anish cortou-se – queixa-se do mundo.
Jean M diz que vai falar pessoalmente
com ele, com o dito mundo. Bloom olha pela janela, parece farto.
No céu as nuvens pretas
e as aves um volume mais pequeno.
O que é que eu disse? – pergunta Bloom. (*Idem*: 420; X.46)

O egoísmo é isolamento, um certo desapego. O mundo começa com a dor – uma picadela é suficiente. A picadela foi a decepção que desinchou a vaidade e a felicidade de ter aportado na Índia mítica e espiritual, onde a bondade humana se encontraria. Quando o mundo começa, cessa o universo, isto é, a esfera pessoal, o fluxo do pensamento e o prazer. As “interrupções” do mundo são pautadas, naquela casa, pela queixa, como é comum entre a maioria ocidental.¹⁸⁰ O mundo e a dor existem, interrompem o prazer e o tédio – eis mais um contributo para uma radiografia do sujeito contemporâneo, que se

¹⁸⁰ Segundo a taxinomia do narrador de *O saltador* de Robert Walser, podemos incluir Bloom, Anish e Jean M na categoria dos delicados/queixosos: “Há muitas pessoas que se queixam das grosserias dos seus semelhantes. No fundo, porém, não lhes interessa absolutamente nada que deixemos de ser grosseiros. Tudo o que lhes interessa é lamentarem-se, queixarem-se e sentirem-se infelizes. Cá por mim, prefiro ser um grosseirão a preceito do que um queixoso. Os mais grosseiros acabam, as mais das vezes, por ser os mais delicados. Os mais delicados sentem isso e não perdoam aos grosseiros a ótima embalagem com que eles envolvem o tesouro da sua delicadeza. Os delicados cobrem as suas grosserias com uma capa de delicadezas” (Walser, 2003: 95).

queixa a cada vez que o prazer, o entretenimento ou a autoimersão cessam. Um ligeiro corte é suficiente para levantarmos os olhos para o mundo, ganha-se mais lucidez. Queixamo-nos de cada vez que somos obrigados a parar, uma ingenuidade que exprime um desprezo do mundo. A delicadeza de Anish, Bloom e Jean M é uma fuga do mundo. A queixa é clássica como a delicadeza do agir, as quais, com a experiência, se vão moderando. No entanto, o narrador sugere que essa queixa e essa fuga são constantes, pelo menos para Bloom, visando um estado permanente de não-dor e de não-confronto com o mundo, como só um ser que se crê imortal e renuncia à vida o pode desejar.

Bloom está muito distante do mundo, encontra-se tão desorientado que nem sabe o que disse. Parece que não é ali, naquela festa orgiástica, que Bloom desejaria estar. Bloom está “farto”, irritado, por isso não consegue ligar-se ao mundo. Mas não o assume, não decide sair dali. Nada parece ter significado, nenhuma forma de vida, nenhuma opção. Está ali ao sabor da corrente, como tantos outros ocidentais que procuram o prazer ou o divertimento apenas porque sim, irrefletidamente, mas que talvez encontre algumas explicações: (i) uma espécie de horror ao vazio e ao isolamento, que parte da associação de que o vazio e o isolamento são invariavelmente nocivos para o sujeito e que se procura tapar; (ii) neste sentido, divertir-se é social e psicologicamente entendido como uma espécie de narcótico ou de método de prevenção para sintomas depressivos; (iii) divertir-se é obrigatório, uma lei colectiva; (iv) a ausência de dor, a não-dor, é um estado que se identifica com o prazer (ao contrário daquilo que os estoicos defendiam: é a libertação da dor o maior prazer). Porém, Bloom sente que a diversão não é sinónimo de vida. Bloom não deseja deixar-se ir ao sabor da corrente, em obediência a uma espécie de pulsão suicidária, mas não consegue dizer ‘não’, não exerce firmemente a sua vontade, que vai sendo esmagada pela errância moral. Bloom não quer participar numa orgia, beber, fumar, mas não tem força para recusar.

A orgia, que se apresentava como fuga da morte e dos afetos tristes, acentua-os mais. Outros modos de adormecer a dor, de não a encarar, são o álcool e a droga:

Entretanto, no mundo real, no banquete,
bebe-se aguardente e outros líquidos e outros fumos –
e Anish e Jean M, com um fósforo estúpido,
derretem de novo um material simples
mas que faz pensar muito e de forma estranha.
As mulheres entregam-se a comentários fantásticos

e há ainda, clara e evidente, uma nódoa na toalha. (*Ibidem*; X.47)

O mundo real, neste momento da vida de Bloom, é o banquete. Anish e Jean M preparam o consumo daquilo que possivelmente é haxixe,¹⁸¹ “um material simples” que se derrete e “faz pensar muito e de forma estranha”.¹⁸² Naquele banquete, após a orgia, consumiram-se drogas e bebeu-se álcool, como acontece entre jovens ocidentais. Esta epopeia desenvolve uma reflexão na linha do que era habitual acontecer em textos clássicos, nos quais os temas de amor e sexualidade se misturavam com assuntos relacionados com a dietética.

Neste momento de desalento, após nova desilusão na Índia, os amigos providenciaram a Bloom uma substância libertadora da dor, o que, durante séculos, foi incumbência do transcendente.¹⁸³ “A droga”, explica o cardeal Joseph Ratzinger, “resulta do desespero num mundo que é sentido como o cárcere dos factos, no qual o homem não se pode aguentar por muito tempo” (*apud* Sloterdijk, 2008: 89). Bloom parece assombrado por uma perceção do mundo enquanto “cárcere dos factos”, trágica, fatalista, de acordo com a qual a sua vontade não poderá alterar o rumo dos acontecimentos. Um mundo de que parece ter-se esvaído a ética e no qual o sujeito não parece mais poder aguentar-se. Continua Ratzinger: “A droga é a pseudomística de um mundo que não acredita mas que também não consegue livrar-se da demanda da alma de um paraíso” (*apud Ibidem*). Esse paraíso consiste na anulação da vontade e do desejo, é uma tentativa de viver num mundo sem dor. Se há algo que nós, ocidentais, procuramos, é não sentir dor, sobretudo através das várias formas que a diversão assume e de um certo budismo difuso manifesto na prática de várias artes (como o yoga) e religiões orientais. Provavelmente, tal “budismo difuso” é a religião dominante na Europa no século XXI (Sloterdijk, 1999: 56). Bloom deseja um modo de vida oriental,

¹⁸¹ No fragmento “Haxixe em Marselha”, Walter Benjamin explica as sensações associadas ao consumo desta droga, entre as quais “uma mudança ininterrupta entre estados oníricos e de vigília, um vaivém constante, e por fim esgotante, entre diversos estados de consciência; este afundamento e esse emergir podem dar-se no meio de uma frase” (Benjamin, 2004: 229). Até no meio de uma frase, quem fuma haxixe vai do interior, de uma recordação ou um pensamento, até ao exterior, alternadamente. O haxixe acentua o movimento de Bloom em direção à interioridade, curto-circuita mais a sua relação com o exterior. Em consequência, o fumador de haxixe, quando não se liberta desse fluxo interior, experimenta cansaço e dor: “Surgem imagens e séries de imagens, recordações há muito soterradas, regressam cenas e situações que começam por suscitar interesse, às vezes prazer, e finalmente, quando não conseguimos libertar-nos delas, cansaço e dor” (*ibidem*). Para além disso, explica Benjamin, existe uma vaga sensação de alarme e angústia, a que se associa a sensação de que tudo parece provir do exterior, incluindo o que dizemos ou fazemos: “Somos surpreendidos e assaltados por tudo o que acontece, também por aquilo que dizemos e fazemos. O riso, tudo o que dizemos, atingem-nos como acontecimentos vindos de fora” (*ibidem*). O que se diz ou faz parece ter sido feito por um outro, um estranho, por algo exterior, como acontece com Bloom, admirado pelo que diz e faz.

¹⁸² O progressivo isolamento de Bloom é instigado pelo consumo de haxixe. Jünger, em *Drogas, embriaguez e outros temas*, explica o efeito desta droga, ao analisar a obra de Baudelaire: “Mais do que o ópio, o haxixe prestava-se à crítica e à náusea da civilização próprias do dandismo. De um ponto de vista metafísico, faz-nos penetrar em profundidades menores; além disso, não nos arranca à sociedade, se bem que dela nos isole” (Jünger, 2001: 299).

¹⁸³ Escreveu Jacques Derrida (*apud* Sloterdijk, 2008: 89): “Desde que se despovoou o céu das transcendências, desloca-se uma retórica fatal para este espaço vazio, o fetichismo toxicómano.” Tal fetichismo visaria, pois, preencher a perda da transcendência.

caracterizado pela renúncia de viver e pela delicadeza.¹⁸⁴ As drogas são a continuação desse modo de vida, uma porta de saída do mundo, no sentido da delicadeza e da doçura. Todavia, como assinala o próprio Bloom, “Em todo o mundo o mundo é mundo. / Não há interrupções em forma de não-humanidade, pensa Bloom” (Tavares, 2010a: 372; IX.15). Bloom deseja afastar-se do mundo dos humanos, o que implicaria retornar à inexistência. Viajou até à Índia de forma demorada porque pode, tem dinheiro e tempo para isso, procurando, desta maneira, alterar o curso dos seus pensamentos.¹⁸⁵ Como essa alteração não aconteceu, Bloom tenta uma nova fuga, através das drogas, do álcool e das prostitutas. Uma nova fuga que seria ainda uma forma de esquecer. Mas que acentuarão o delírio, o descontrolo do imaginário e do pensamento, durante o banquete.

Hannah Arendt defende a hipótese de o consumo de drogas ter como finalidade a repetição do “alívio da dor”:

Acredito que certos tipos benignos e bastante frequentes de apego a drogas, geralmente atribuídos a propriedades formadoras de hábito destas últimas, talvez se devam ao desejo de repetir o prazer experimentado com o alívio da dor, acompanhado de intenso sentimento de euforia. (Arendt, 2001: 169)

As drogas proporcionariam a Bloom um pequeno prazer que substituir o grande prazer: o alívio da dor provocada pela dupla decepção.

7.7. Cultura como narcose, colecionismo

A epopeia tavariana encena um confronto entre consciência e instintos. Para Nietzsche, a consciência era o nosso órgão mais recente e, por isso, o menos desenvolvido. Considerava um erro valorizar mais a consciência do que os instintos, cuja sabedoria, porque mais antiga, está mais desenvolvida do que a da consciência.

¹⁸⁴ Sobre a forma como o haxixe promove a delicadeza e/ou a apatia, conta Walter Benjamin que, sob o efeito desta droga, num bar em Marselha, não deixou gorjeta como era habitual, devido a um receio de ser observado: “Ontem, sob o efeito do haxixe, mostrei-me mais avaro; por receio de dar nas vistas por alguma extravagância, acabei por atrair ainda mais as atenções” (Benjamin, 2004: 232). Num restaurante, Benjamin (*ibidem*) diz ter pedido um segundo prato – depois de umas ostras – também devido a uma excessiva delicadeza: “Isto não era apenas gula, era antes claramente uma delicadeza para com as comidas que não queria ofender com uma recusa.”

¹⁸⁵ No texto em que explana as suas razões para o suicídio, que cometeria disparando sobre o coração, Henri Roorda (1993: 29) observa: “É mais fácil para o rico do que o pobre esquecer os grandes pesares: aquele pode partir; e ao alterar o cenário da sua vida alterará também, por momentos, o curso dos pensamentos. Quem sabe se, levando o caso a peito, não irá encontrar a amiga que o ame a ‘ele próprio’?” Alterar o curso dos pensamentos, encontrar uma mulher que o ame, eram os objetivos da viagem de Bloom.

A história da consciência é, a partir de determinado momento, a história dos livros. Bloom transporta dois na sua mala, *Cartas a Lucílio* de Séneca e *Teatro completo* de Sófocles. A cultura funciona, de certo modo, como as drogas:

O teatro e a música empregados como um haxixe e um bétel europeus! Ai de mim! Quem nos há-de contar a história completa dos narcóticos!... É a quase totalidade da história da “civilização”, da civilização a que se dá o nome de superior! (Nietzsche, 2000a: 105; II. 86).¹⁸⁶

Nietzsche pensava sobretudo naquele teatro e naquela música que não despertam pensamento nem paixão, nas artes de espetáculo que embriagam e fazem esquecer as dores da vida, deixando os espetadores com “o ar de mulas cansadas, demasiado castigadas pelo chicote da vida” (*idem*: 104). Todavia, a forma como Nietzsche remata o fragmento permite que se prolongue a comparação a outros campos da civilização.¹⁸⁷ De certa forma, *Uma viagem à Índia* desenvolve esta ideia:

Bibliófilo, apesar de por vezes agir, e muito,
mas bibliófilo dos olhos aos dedos que seguravam a página,
Bloom era homem capaz de assaltar um país
à mão armada só para entrar na sua biblioteca privada,
e, da terceira prateleira a contar de cima, tirar, por exemplo,
um original da “Imitação de Cristo”
com uma capa antiga, magnífica. (Tavares, 2010a: 348; VIII.57)

O narrador, ironicamente, aponta o contraste entre bibliofilia e ação. Bloom agiu muito quando matou o pai, ato que elimina passado e muda radicalmente o futuro.¹⁸⁸ Assinala o narrador, com humor, que Bloom se deslumbra com aspetos acessórios dos livros, como as capas. Ainda há a ter em conta que o bibliófilo, um colecionador,

¹⁸⁶ A história do pensamento mistura-se com a história dos narcóticos. O pensamento também é uma narcose, permanente: “Há, como vimos, dois processos que os seres humanos não conseguem fazer parar enquanto viverem: respirar e pensar. De facto, nós somos capazes de reter a nossa respiração por períodos mais longos do que aqueles em que conseguimos abster-nos de pensar (se é que isso é possível)”, eis uma das *Dez razões (possíveis) para a tristeza do pensamento*, segundo George Steiner (2015: 47).

¹⁸⁷ Mais interessado no campo dos media, de cuja evolução derivaria a civilização, e, até, a essência humana, Marshall McLuhan (2008: 55 e seguintes) considera que a nossa cultura marcadamente tecnológica tem um efeito narcótico, obviando – como o fazem a droga, o álcool ou a religião – as experiências traumáticas. Considera que a origem da palavra “Narciso” reside precisamente no termo grego *narcosis*, que significa entorpecimento. Narciso estaria entorpecido pela sua imagem, por uma extensão de si próprio (constatação que aproxima Narciso de Pigmalião). A tecnologia – a literatura, a música, a tecnologia em geral como é entendida comumente – cose as nossas feridas narcísicas.

¹⁸⁸ “Aboli, diz Bloom a Shankra, todo o meu passado / de uma vez, no momento exacto em que matei o meu pai. / Há certos actos raros que juntam a forte memória ao esquecimento. / Lembro-me e esqueço-me; esqueço-me e lembro-me” (Tavares, 2010a: 337-338; VIII.29). Um ato em que se cria uma nova vida e se apaga todo o passado. Apaga ainda tudo o que era idiossincrático num sujeito. Um ato que diz a quem o comete que a maldade está em todos em potência, que não há bons de um lado e maus do outro. É o início de uma outra vida. Um ato que se torna, por isso, obsessivamente lembrado no resto da vida.

concebe cada cidade que visita como uma fortaleza que esconde um tesouro, como explica um grande colecionador (e melancólico), Walter Benjamin:

A compra do colecionador tem muito pouco a ver com as que fazem numa livraria um estudante, quando precisa de um compêndio, um homem do mundo, quando quer dar um presente à sua dama, ou um viajante, para encurtar a próxima viagem de comboio. As minhas compras mais memoráveis fi-las em viagem, como transeunte. A propriedade e o ter subordinam-se à tática. Os colecionadores são pessoas com instinto tático; a sua experiência diz-lhes que, ao tomarem de assalto uma cidade, o mais pequeno alfarrabista pode ser um forte, a papelaria mais fora de mão uma posição-chave. Quantas cidades não se me abriram nas caminhadas que fiz em busca de livros! (Benjamin, 2004: 2011)

Instinto tático que Bloom teve quando aproveitou a tentativa de assalto de que foi alvo para, por seu turno, assaltar os ladrões. Bloom foi enganado espiritualmente, mas não materialmente, demonstrando saber negociar e enganar. Primeiro, tentaram trocar as suas duas edições raríssimas de *Cartas a Lucílio* de Séneca e *Teatro completo* de Sófocles por um exemplar, raro e antiquíssimo, de *Mahabharata*:

Bloom pensou: viajei tanto e tanto viajei para agora terminar em negócios bibliográficos. Pensava (pensa Bloom) que a sabedoria não tinha número de páginas, mas enganei-me. Há livros e livros (livros a mais, pensa Bloom).

Já não há sábios, há leitores – exclama Bloom. Tudo é paginável: a inteligência, a ciência, a religião.

A linguagem entrou no mundo pelos urros antes das batalhas, mas aperfeiçoou-se: ganhou pormenores, mas não visão de conjunto.

Bloom tosse, sorri, ganha tempo. Aponta para o infinito e acerta.

Ou então falha. Que fazer? Bloom está confuso, mas quer partir.

Mas aceitou a troca dos livros: negócio feito.

Bloom já conhecia os estragos que o bom e o mau tempo europeus provocavam nos livros sábios, agora poderia perceber e cheirar o pó antigo da Índia num velho livro. Mercadorias intelectuais não deixam de ser mercadorias, mas pelo menos dão a ilusão de uma certa grandeza.

Sempre fui colecionador – disse Bloom –,
aceito a troca e parto. Shankra sorriu. (Tavares, 2010a: 355-356; VIII.78-80)

Como acontecia durante as viagens de Walter Benjamin, também a de Bloom conhece negócios bibliográficos,¹⁸⁹ mas levados a cabo de forma criminosa. Bloom será vítima de uma tentativa de roubo do falso sábio, do guru corrupto e seus amigos. Antecipa-se, roubando o fio de ouro de Shankra, o qual trocará pelos seus livros. Fugirá da Índia com mais um livro, *Mahabharata*, para além dos outros com que já viajava. A sabedoria que Bloom encontra na Índia são livros, como os que encontraria no Ocidente. Se calhar não é bem assim, como pensa Bloom, pois “há livros e livros”. Se a sabedoria se encontra nos livros, isso significa que não há sábios, só leitores. Houve a substituição de uma ideia de sabedoria fundada na calma atuante e no dom de conhecer o outro por uma outra essencialmente livresca e teórica. Como se quem lesse não conseguisse, no século XXI, converter em vivido o que lê e sabe. Como se estivesse mais interessado em consumir do que em mudar a vida com o que lê e viver melhor fosse menos importante do que colecionar.¹⁹⁰ Para Bloom, ler tranquiliza e afasta do mundo, como uma droga. Antes de prosseguirmos, assinale-se a reflexão breve do narrador sobre a linguagem. Ela nasceu dos “urros”, é um aperfeiçoamento lógico do informe animalesco, “ganhou pormenores”, mas ainda assim não nos permite nenhuma “visão de conjunto”. A linguagem, por mais especializada que seja, apenas permitirá entrar em pormenores. Ela não possibilitará nenhuma revelação do ser.¹⁹¹

7.8. Santidade por via do tédio e da abjeta neutralidade

A viagem de Bloom ilustra a dificuldade em se conseguir ser sábio, conseguir suportar o sofrimento. Demonstra ainda como é ridículo tentar ser sábio segundo os preceitos formulados pelos estoicos, até porque Bloom desenvolve um conflito com o

¹⁸⁹ Nietzsche fala sobre o facto de ser na modernidade vulgar qualquer um negociar, como, no passado, era vulgar caçar (Nietzsche, 2000a: 67), como se negociar cumprisse, agora, esse instinto predatório.

¹⁹⁰ Em “A paixão de coleccionar em Walter Benjamin”, Maria Filomena Molder (1999: 50) define colecionar como atividade que envolve uma grande concentração e ainda contração do sujeito sobre si próprio. Viver em contração significa viver em pensamento, como Bloom e como Joseph Walser, outro fervoroso colecionador. (Contração que também significa uma condensação do mundo, dos seus *disjecta membra*.)

¹⁹¹ No prefácio a *70 poemas para Adorno*, escreve Gonçalo M. Tavares (2015c: 7): “Falar: uma forma de venda parcial, um modo de jogar tragicamente à cebra-cega. A linguagem verbal suspende a visão forte e exaustiva. Fala para não veres tudo.” Uma oposição entre a linguagem e o absoluto, a linguagem não diz o absoluto, o terrível. As experiências mais duras são incomunicáveis, quando se vê tudo não se fala. Falamos porque não nos dói o suficiente. Continua Tavares (*ibidem*): “Um animal cego e bípede é, afinal, o ser humano – esse falador. Diante do terrível, falas, e assim vês apenas metade ou um quarto ou um milésimo. Falas por pudor. E gritar é ainda uma expressão informe de pudor”. Não sendo possível dizer o terrível, é possível dizer um pouco, e dizê-lo é ver um pouco. Gritar também é dizer – é um dizer informe. Para além de dizer a dor, o grito ainda exprime o pudor. Não conseguimos dizer tudo, gritamos.

seu inimigo interior.¹⁹² O humano Bloom aproxima-se do divino (o santo) através do nojo do mundo. Em clave nietzschiana, e com ironia, diríamos que Bloom está no caminho certo para a sabedoria, uma vez que revela uma certa “obstinação contra si próprio” (Nietzsche, 1997: 141). Obstinação que conduziu Bloom ao desbragamento sexual: “É sabido que a fantasia sensual é moderada, até quase suprimida, pela regularidade das relações sexuais, que, ao invés, ela é desencadeada e desregrada pela abstinência ou desordem dessas relações” (*ibidem*). O itinerário de Bloom para se converter num santo condu-lo à delinquência, a ponto de ter assassinado uma prostituta:

Bloom está tão indiferente à má
gramática da prostituta que não cessa de falar,
e sente tão pouco – quer a natureza que o rodeia
quer os cidadãos ao seu lado – que é quase,
naquele momento, um Espírito.
Bloom é assim santo subitamente.
E fica feliz ao pensar nisso.
Chegar ao profundo religioso
pelo tédio e pela abjecta neutralidade,
eis agora o que lhe resta. (Tavares, 2010a: 446-447; X.129)

Parece que Bloom encontrou, finalmente, o que tanto procurou, o Espírito (ironia). Quis tanto ser delicado e espiritual que deixou de sentir qualquer vínculo com o exterior. Nietzsche explicou como o Cristianismo e o Budismo, duas religiões pessimistas, injuriaram o natural, os instintos, como Bloom faz durante a sua viagem interior à Índia. Algo perigoso, de que o narrador já o havia advertido: “A Natureza não suporta certas injúrias” (Tavares, 2010a: 259; VI.33). Tais passos da epopeia tavariana devem ser lidos com Nietzsche:

¹⁹² Um conflito que se constrói subjetivamente e com particular recorrência na modernidade, como defende Bernstein, segundo a explicação de Eric Santner: “What is at issue in the so-called disenchantment of nature cannot, finally, be captured by the notion of a ‘fitness’ of embodied subjectivity and world, which is ultimately a secularized version of what the religious of revelation call *providence*; what is at stake is rather the possibility of feeling *libidinally implicated* in the world, of being in the world in a fundamentally erotic sense, in a word, of being in love with the world – *of finding the world to be enchanting*. What Bernstein suggests is that modernity induces a fundamental disruption in this love relation, literally and metaphorically a kind of breakup *with and so of the world* (and self). At some level, human subjects are no longer able to fully throw in their lot with the world in a libidinal sense. Their inscription into the space of meaning has become depleted of erotic charge, fails to secure a powerful libidinal bond with social reality. We are there, in the midst of the social space, but this space feels dead and we, too, no longer feel alive. Our *jouissance* is no longer dependably dispersed amid our doings in the world but congeals into dense, symptomatic blockages that, as Bernstein argues, can be elaborated only in the realm of (modernist) art, and even there only with great difficulty and never fully successfully” (Santner, 2011: 123; *itálicos do autor*). Nem o mundo é um espaço encantado com que o sujeito se una, parece morto e ele parece não estar vivo – não há uma vivência erótica do mundo. Só na arte (modernista) pode ser restabelecida uma ligação orgânica com a realidade. Bloom experimenta, durante a sua viagem, a aridez da modernidade tal como Bernstein aqui a enuncia, o afastamento do corpo e de uma relação física e intensa com a realidade.

Nesse tempo, a psicologia servia não só para suspeitar de tudo o que é humano, mas também para o injuriar, o flagelar, o crucificar; o homem *queria* achar-se o mais iníquo e mau possível, procurava ter medo pela salvação da alma, desespero ante a sua própria força. (Nietzsche, 1997: 147; itálico do autor)

De certa forma, Bloom procura a “salvação da alma” através da viagem, suspeitando de tudo o que é humano, o que tanto lhe permite antecipar-se à maldade dos outros, como o leva a renunciar à sua força e a cometer um assassinato e a tentar suicidar-se. Continua Nietzsche:

E, no entanto, esse sofrimento com o que é natural é completamente infundado na realidade das coisas: ele é apenas a consequência de opiniões *acerca* das coisas. Reconhece-se com facilidade como os homens se tornam piores por designarem como mau o que é inevitavelmente natural e, mais tarde, o sentirem sempre como tal. A habilidade da religião e daqueles metafísicos, que querem que o homem seja mau e pecaminoso por natureza, é tornarem-lhe suspeita a Natureza e, logo, *tornarem-no* ele próprio mau: pois, assim, ele aprende a sentir-se como mau, visto que não pode despir a veste da Natureza. (*Ibidem*; itálicos do autor)

Bloom está na senda desta suspeita do que em si é natural, desta obstinação, que por vezes se torna desprezo de si próprio. Esta suspeita estende-se a tudo o que é natural, que passa a ser mau.¹⁹³ Implica renúncia de viver e queda no tédio. Cria-se um santo que, no texto nietzschiano (um conjunto de fragmentos intitulado “Acerca da ascese e santidade cristãs”), comete vários “actos de atormentação de si próprio”, um “meio”, continua Nietzsche,

pelo qual essas naturezas lutam contra a lassidão geral da sua vontade de viver (dos seus nervos): servem-se dos estimulantes mais dolorosos e das crueldades, para, durante uns tempos pelo menos, emergirem daquele torpor e daquele tédio, em que a sua grande indolência espiritual e aquela submissão a uma vontade alheia, que nós descrevemos, tão amiúde as fazem cair. (Nietzsche, 1997: 144)

A crueldade é, em alguns casos, o modo de despertar do torpor, do tédio e da indolência espiritual. O mesmo parece ter acontecido com Bloom, que cometeu um

¹⁹³ Bloom é um dândi, em conformidade com a definição de Baudelaire. Um ser civilizado que, apesar de ter fome, de querer fazer, opta por ficar quieto, a pensar e observar: “A mulher é o contrário do dândi. Portanto deve causar horror. A mulher tem fome e quer comer; sede, e quer beber. Está com cio e quer ser fornicada. O grande mérito! A mulher é *natural*, isto é, abominável. Assim é sempre vulgar, isto é, o contrário do Dândi” (Baudelaire, 1999: 63). Bloom, o homem póstumo, civilizadíssimo, tem fome, mas não come.

crime que expressa o nojo fundo da proximidade humana. Este ato grotesco será a resposta do corpo de Bloom à “lassidão geral da sua vontade de viver”. É neste ponto que a acídia, que assolou durante séculos monges e padres cristãos, se encontra com o *ennui* e a depressão,¹⁹⁴ que Nietzsche identificou na vida e na arte do seu tempo. *Uma viagem à Índia* revela como uma vida de pensamento, que evitasse os instintos e, em consequência, a dor,¹⁹⁵ numa iniciação à santidade e à delicadeza, pode engendrar efeitos perversos. O mundo teórico e contemplativo em que se encerra Bloom tem consequências perversas. A vida é persistentemente insidiosa. Se nada fazemos, se nos remetemos a uma esfera interior, assumindo uma postura passiva, o mundo e os outros vêm ter connosco e moldam-nos. Mas há um antídoto para Bloom, chama-se Camões – é preciso fazer, é preciso lutar, não nos devemos deixar moldar (em absoluto, pelo menos) pelo mundo nem pelos outros.

7.9. Vinho, víscera, religião

Que angustiosa, esta voracidade, esta fusão analfabeta com a instável matéria do mundo! Agora sou inteligente. Existo, existe o universo. Duas realidades distintas, inimigas, inúteis. Sim, deite mais brandy.

Herberto Helder

No banquete, depois da orgia, havia um indício, “uma nódoa na toalha”, de que algo terrível iria acontecer:

Qualquer edifício começa a ruir
– e também os impérios –
a partir de uma nódoa de vinho
numa toalha perfeita. Isso é bem certo e sabido.
Seis humanos sentados numa mesa lasciva
fumam coisas, bebem outras
– e uma prostituta está a contar pelos dedos
os homens que já amou. (Tavares, 2010a: 420-421; X.48)

¹⁹⁴ Um ponto que formulámos em nota anterior. Lembremos as observações de Giorgio Agamben (2007: 24): “A descrição patristica do acidioso não perdeu, à distância de tantos séculos, nada da sua exemplaridade e da sua atualidade e parece, pelo contrário, ter oferecido o modelo para a literatura moderna às voltas com o seu *mal du siècle*.”

¹⁹⁵ Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres de Clarice Lispector*, Ulisses, num dos seus discursos didáticos de iniciação à vida, diz a Lóri, a sua discípula e futura amante: “E então você não quis nada disso. E parou com a possibilidade de dor, o que nunca se faz impunemente” (Lispector, 2013: 38).

A desordem pública começa na esfera privada. A violência, a desordem e a corrupção moral e pública originam-se na forma como cada um se comporta quando ninguém observa.¹⁹⁶ “Isso é bem certo e sabido”, assinala o narrador, numa linguagem coloquial, de senso comum. As grandes desordens começam nas pequenas desordens. E Bloom está muito sensível à desordem do mundo de que a nódoa é metonímia. Neste ambiente de dissolução de individualidades, de nostalgia do Um, de alívio das dores de estar vivo, Bloom prossegue a sua viagem sem rumo:

Bloom levanta-se e quase salta
em direcção ao tecto;
parte um copo, as vísceras balançam.
Vinho a cercar o coração, diz Bloom,
o nosso herói
– que está maldisposto e melancólico.
(Uma mulher morreu, Bloom amava-a.)

Os corpos têm braços, simulam gestos bruscos,
mas o dia escapa-se, não consegues pousar
um único dedo no dia de hoje.
És exterior, e não o querias ser.
Uma viagem à Índia bastou para verificar que os homens
se correspondem,
entre o Ocidente e o Oriente,
com cartas ininterruptas;
falam a mesma língua antiga, a de qualquer
predador. (*Idem*: 421; X.49-50)

Para despertar do torpor, Bloom salta, agita-se. Contorce-se, está pensativo, meditando, descompassado. A vida não deveria ser bem aquilo, ele não deveria estar exatamente ali. “As vísceras balançam”, não por medo, mas devido a uma inquietação e

¹⁹⁶ Bernardo Soares, um dos companheiros de alma de Bloom, em *Livro do desassossego*, assinala, com algum humor, que é contraditório que um revolucionário queira mudar o mundo sem conseguir controlar-se. Acha, inclusivamente, que é uma condição do revolucionário (e do reformador) a ânsia (tirânica, no limite) de controlo. Mas como não é possível exercê-la sobre si, exerce-a sobre os outros: “Revolucionário ou reformador, o erro é o mesmo. Impotente para dominar e reformar a sua própria atitude para com a vida, que é tudo, ou o seu próprio ser, que é quase tudo, o homem foge para querer dominar os outros e o mundo externo. Todo o revolucionário, todo o reformador, é um evadido. Combater é não ser capaz de combater-se. Reformar é não ter emenda possível” (Soares/Pessoa, 2003: 174). O revolucionário (no sentido comum) é um “evadido”, alguém que foge à tarefa de fazer-se. O último parágrafo deste fragmento termina com ironia: “Revolução? Mudança? O que eu quero de veras, com toda a intimidade da minha alma, é que cessem as nuvens átonas que ensaboam cinzantemente o céu; o que eu quero é ver o azul começar a surgir de entre elas, verdade certa e clara porque nada é nem quer” (*idem*: 175). Bernardo Soares é um revolucionário que deseja mudanças na paisagem natural, não na social. É um esteta e um individualista, um revolucionário estético. Nesse sentido, também ele é “impotente para dominar e reformar a sua própria atitude com a vida”, que não seria mais que não falhar aquilo em que todos os humanos falham: a “verdade certa e clara porque nada é nem quer”. Soares isola-se dos outros, vive uma vida de interioridade quase absoluta, trabalhando e almoçando na Baixa lisboeta, porventura na busca desse ser que simplesmente existe, sem nada querer.

a uma agitação dolorosas. É descrita uma inércia que se prolongou demasiado no tempo, Bloom revela-se incapaz da mais pequena ação. Tem muitos sintomas depressivos; a preguiça e a falta de vontade monumentais inviabilizam qualquer ação.¹⁹⁷ Vinho cerca o coração de Bloom: inquieta uma víscera magoada. Mas também esquenta perigosamente a dor. Uma bebida que faz parte das festividades báquicas e dos não menos exuberantes simpósios. Embriagar-se é encher-se, tornar interior o que detinha uma existência exterior e individual, é incorporar. É apropriado tomar vinho nesta circunstância – aquando do retorno de Bloom da sua viagem – pois, como assinala Ernst Jünger (2001: 113), “A verdadeira virtude do vinho, a sua força mágica, revela-se no retorno, nas festas periódicas dos países vinícolas.” O vinho assinala a circularidade da vida, simbolizando, nesta obra, a circularidade da viagem de Bloom.¹⁹⁸ Esta periodicidade contrasta sobremaneira com a “monotonia técnica” (*idem*: 127): “Aqui, o pulsar do coração; ali, o ritmo do motor; de um lado a máquina; do outro, o poema” (*ibidem*). Bloom parece usar o vinho – símbolo do retorno – para que o coração recupere o seu pulsar habitual. Embriagar-se é um método desesperado para incorporar o exterior, torná-lo interior. Na impossibilidade, ainda, de poder estar dentro do tempo, o nosso herói bebe vinho, seguindo o conselho de Baudelaire, formulado em “Embriagai-vos”, poema de *O spleen de Paris*:

É preciso estar sempre bêbado. Tudo reside nisso: eis a questão. Para não sentirdes o horrível fardo do Tempo que esmaga os vossos ombros e vos inclina para a terra, precisais embriagar-vos sem tréguas.

Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, à vossa vontade. Mas embriagai-vos. (Baudelaire, 2007: 97)

¹⁹⁷ Em *Livro do desassossego*, Bernardo Soares expressa este estado em fragmentos como “Intervalo”. Soares está tomado pelo tédio e pela inação devido a uma questão idiossincrática: um amolecimento da vontade, uma delicadeza excessiva. Soares, uma personagem decadente, experimenta o tempo de fora, conta-o enquanto retira pétalas a flores, como quem apenas envelhece. Mas, ao contrário de Soares, Bloom parece não desejar este estado:

“Transbordei de mim não sei para onde, e aí fiquei estagnado e inútil. Sou qualquer coisa que fui. Não me encontro onde me sinto e se me procuro, não sei quem é que me procura. Um tédio a tudo amolece-me. Sinto-me expulso da minha alma.

Assisto a mim. Presenceio-me. As minhas sensações passam diante de não sei que olhar meu como coisas externas. Aborreço-me de mim em tudo. Todas as coisas são, até as suas raízes de mistério da cor do meu tédio.

Estavam já murchas as flores que as Horas me entregaram... A minha única acção possível é i-las desfolhando lentamente. E isso é tão complexo de envelhecimentos.

A mínima acção é-me dolorosa como uma heroicidade... O mais pequeno gesto passa-se no ideá-lo, como se fora (houvesse de ser) uma coisa que eu realmente pensasse em fazer.

Não aspiro a nada. Dói-me a vida. Estou mal onde estou e já mal onde penso em (poder) estar” (Soares/Pessoa, 2003: 192).

¹⁹⁸ Noutras observações sobre a embriaguez, escreve Ernst Jünger (2001: 125): “Esquecer qualquer coisa, fugir de qualquer coisa e, ao mesmo tempo, querer atingir, querer ganhar qualquer coisa – é entre estes dois pólos que se move todo o problema da embriaguez.” A viagem de Bloom é uma forma de embriaguez, de esquecer e de tentar fazer. Mas o vinho é uma droga sacrificial, que ajuda a aguentar o peso de um conhecimento insuportável, mas há um preço a pagar pelo seu consumo (o corpo, a potência): “Oferece-se o corpo em sacrifício porque há algo forte demais que não se poderia suportar sem o álcool” (Deleuze, 2004).

Bloom embriaga-se de vinho, tenta tornar interior o exterior, mas não funciona. Há outras formas de embriaguez, com outros valores éticos – a grande embriaguez é a saúde, contagiada por força e intrepidez. Não é natural no corpo querer apenas existir, como acontece com Bloom. O corpo quer desejar mais.¹⁹⁹

O vinho contagia de melancolia, inércia e sonho, por isso era caro a Baudelaire. Escrevem, em contraponto, Nietzsche: “As bebidas alcoólicas são-me prejudiciais; um copo de vinho ou de cerveja durante o dia basta para transformar a minha vida num ‘vale de lágrimas’ (...)” (Nietzsche, 2000: 138). Segundo Nietzsche, a alegria não é provocada pelo vinho, mas pela sensação de que aumenta a força, a energia, o poder. Com o vinho a vida é um vale de lágrimas. Fragiliza, empurra para o interior, torna traiçoeiro quem o consome, invertendo o adágio latino, *in vino veritas* (*idem*: 139). Como afirma Nietzsche, “a dor não vale como objecção contra a vida” (*idem*: 200). A pretexto da dor, não devemos caluniar a vida e a existência. Nietzsche dá ainda outros conselhos dietéticos fundamentais para se atingir aquilo que designa como “grande saúde”, próxima da virtude renascentista (de certo modo cantada em *Uma viagem à Índia*): “Como te hás-de alimentar, precisamente no *teu* caso, para chegares ao máximo de energia, de *virtù* ao estilo renascentista, de virtude isenta de moralina?” (*idem*: 137). A saúde é desejo que quer aumentar, implica continuar a fazer, atualizando a sua potência. Em X.114 autoriza-se, de alguma maneira, esta convocação de Nietzsche, ao afirmar-se que Bloom “bebera vinho cristão” (Tavares, 2010a: 442). A religião cristã criou, segundo Nietzsche, Sloterdijk, Deleuze, um plano de fuga do mundo, que Bloom põe em prática indo à Índia em busca do Espírito, da bondade, da delicadeza espiritual: “Bloom recorda-se de missas onde as palavras / eram expostas fantasticamente no altar, / como se fossem ouro ou bondade” (*idem*: 444-445; X.123).

O vinho configura-se, pois, como mais um modo de fuga; o seu consumo habitual e exagerado visa a resolução de problemas fundos, relacionados com o ser, numa tentativa desesperada de viver sem dor – mas o vinho só a adormece, não acaba com ela, não proporciona, de acordo com a perspetiva estoica, nenhum prazer.²⁰⁰ Talvez adormecer a dor seja tudo quanto reste fazer em circunstâncias como as de Bloom. Um

¹⁹⁹ Escreveu Nietzsche, em *A vontade de poder – O niilismo europeu*: “Os fisiologistas deveriam reflectir antes de apresentarem o ‘instinto de conservação’ como sendo o instinto fundamental de todo o ser orgânico. O ser vivo quer, acima de tudo, desenvolver a sua força. A conservação não passa de uma consequência, entre outras. Por mais que pese aos princípios teleológicos supérfluos, todo o conceito de *instinto de conservação* é um desses princípios” (Nietzsche, 2004: 151). O instinto fundamental do ser orgânico, para Nietzsche, consiste em desenvolver a sua força, a sua potência.

²⁰⁰ O consumo frequente de vinho implica o sono, o esbanjamento de possibilidades, e a negação da existência. Escreveu Baudelaire, num dos poemas (“Le vin des chiffonniers”) de um ciclo dedicado ao vinho: “Pour noyer la rancoeur et bercer l’indolence / De tous ces vieux maudits qui meurent en silence, / Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil; / L’Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!” (Baudelaire, 2003: 244). Deus dorme, o humano bebe, duas formas de onipotência, de não gastar potência.

herói que procura viver de modo manso, sem maldade nem dor (nem força). O vinho consola das dores da existência, como a mãe onde voltamos a ser Um.²⁰¹

7.10. Viagem como sonho, deuses e cansaço

Pode Bloom superar a dor? Esta é uma das insolubilidades de *Uma viagem à Índia*. Bloom cometeu um crime grave, assassinou o pai, algo que achava impensável. No entanto, não age conforme o peso desse conhecimento insuportável, não se cega, como Édipo. Viaja pelo mundo, rouba, foge, tira remelas dos olhos, observa, conversa, pensa, forna, mata, como se nada grave tivesse acontecido antes. A cegueira trágica fica por conta do narrador, que assume, com ironia, o peso do conhecimento insuportável. (A ironia é um dos modos de suportar o trágico.) Apesar dos conselhos do narrador, poderá Bloom continuar? Entregando-se às autoridades, ou seguindo uma vida espiritual, ou uma vocação, com energia e ética? Ou só com o suicídio? Compreender que o mal emerge a dado momento da vida é suficiente para se aceitar o que aconteceu? Se Bloom é cego ao que de trágico a existência tem, o narrador poderá padecer de uma cegueira diferente, pois, em certas circunstâncias, não bastará fazer e avançar. Lemos a obra sem certezas absolutas quanto ao que pensar – o leitor continuará cego, diante da vida e da ética dos outros. Não se vê o mundo interior dos outros, nunca vamos perceber, é preciso calma.

Voltemos às estâncias X.49-50, onde se lembra o luto de Mary. Este poema pode ser como uma litania pelas pessoas perdidas, segundo o *topos* do *ubi sunt*.²⁰² Onde estão os nossos mortos? Bloom não se recolhe em luto e confunde a perda de Mary com a perda do eu. Anda pelo mundo como se fosse um conquistador de mulheres, como se fosse muito forte, como se nada o abalasse, é incapaz de assumir a sua fraqueza. A manifestação mais intensa deste impasse subjetivo consiste na incapacidade – um sintoma depressivo – que Bloom revela em, como diz X.50, “pousar / um único dedo no dia de hoje”. Bloom é incapaz de agir, os dias passam-lhe por cima da cabeça, tomado pela indolência contemplativa. Mas alguns psiquiatras apontam, segundo Jacky

²⁰¹ Joseph Walser, que foge e se esconde de existir, bebe vinho. Afirma-o Klover Muller, num dos extensos monólogos maldosos, que Walser ouvia sem interromper: “Meu caro Walser, enquanto o vinho se infiltrar maternalmente no seu organismo, vossa excelência não moverá um músculo em defesa da pátria” (Tavares, 2011d: 187). O vinho é substância maternal que provoca inércia.

²⁰² Um *topos* subsumido à melancolia, como explica Jacky Bowring, no livro *A field guide to melancholy*, no qual rastreia o *topos* em obras de Shakespeare, Laurence Sterne ou Georges Perec: “Peter Schwenger identifies a contemporary *ubi sunt* in George Perec’s *Life: a User’s Manual* where the character Serge Valène, a painter, recalls a lengthy list of things which have passed through his 55 years of residence in the apartment building: ‘Where are they now, the Van Houten cocoa tins, the Banania cartons with the laughing infantryman, the turned-wood boxes of Madeleine biscuits from Commercy? Where were they gone, the larders you used to have beneath the window ledge, the packets of Saponite...’” (Bowring, 2008: 109).

Bowring (2008: 51), que a melancolia possibilita e até engendra ação, enquanto a depressão convida à inércia. Seja como for, a vida de Bloom consiste na negação do corpo, do que os seus braços podem fazer: vai adentro na decepção e na maldade, não converte o que o sabe em vida, pois não vai ao encontro do que pode, aborrece-se e emperra. Bloom pode, eventualmente, escrever, dado o que sabe e leu, como indicam os seus pensamentos e o conteúdo da sua mala de viagem. Ou pode fazer outras coisas, dada a sua juventude e o que viveu. Mas torna-se exterior ao tempo, não consegue agarrar o dia nem um pouco. Não está dentro do tempo, nada consegue fazer, contra o seu desejo.²⁰³ Importa menos, na mudança que Bloom intenta, a relação com o espaço (a Índia) do que a relação com o tempo: como é que organiza o seu tempo, como é que entra nele? Esta exterioridade relaciona-se ainda com o segredo que Bloom transporta, com o crime que cometeu e que guarda na consciência, debatendo-se com ele continuamente. Está dentro, desligado do exterior, atravessado por pensamentos e dúvidas, que originam mutismos mais ou menos estranhos. A melancolia de Bloom consiste em ser exterior ao tempo (não fazendo um seu uso ético) e ao mundo (ao qual assiste passivamente, como um espectador).²⁰⁴ Bloom não age; observa, pensa. Em X.50, dizia-se: “És exterior, e não o querias ser” (Tavares, 2010a: 421; X.50). Bloom, por efeito da dor e dos narcóticos, desejaria nunca mais ser chamado ao exterior, a existir. Porém, como acontece a todos os vivos, ele tem que agir e falar.

É possível considerar que a viagem de Bloom à Índia foi um sonho. Regressemos à entrevista que Gonçalo M. Tavares concedeu a Pedro Mexia aquando da publicação da obra:

O que acontece poderia acontecer, no limite, num sonho. É até uma hipótese de interpretação: a viagem à Índia de Bloom não ter realmente acontecido de forma física e tudo se ter passado na cabeça de Bloom. Um percurso mental ou um sonho. É uma hipótese. (Tavares & Mexia, 2010)

No canto VI, quando Bloom viaja para a Índia, evento vagamente descrito – no que parece evidenciar a intenção de multiplicar leituras –, depois de se despedir de Jean M, o narrador afirma: “E aí começou a viagem interior de Bloom / para a Índia (...)”

²⁰³ Pergunta Anabela Mota Ribeiro: “‘Das minhas piores qualidades’, respondeu o escritor da *Recherche* quando lhe perguntaram do que gostava menos. E no seu caso?” Ao que Gonçalo M. Tavares responde: “Gosto muito pouco de quem não utiliza o seu tempo de vida na sua própria vida” (Tavares & Ribeiro, s/d). Uma chamada de atenção para a necessidade do confronto consigo próprio.

²⁰⁴ Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, quando Lenz Buchmann adoce gravemente, só realiza movimentos com os olhos, vendo televisão, como se todo o espectador fosse um doente terminal, segundo esta “alegoria mecânica da morte”, com apenas os dois olhos ativos, enquanto o resto do corpo está inerte (Meneses, s/d). A melancolia de Bloom lembra o estado terminal de Lenz, como se *Uma viagem à Índia* tomasse como ponto de partida o epílogo de *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

(Tavares, 2010a: 248; VI.5). Portanto, a hipótese formulada por Gonçalo M. Tavares, em entrevista, é deixada em aberto pelo texto. Ela está relacionada com a exterioridade de Bloom, que interpretamos à luz do que significam o sonho e o tempo em *O sonho criador* de María Zambrano.

À semelhança da realidade, o sonho opõe resistência. No real, todavia, essa resistência pode ser vencida, ou, pelo menos, pode tentar vencer-se essa resistência. Já no sonho, “a nossa vida mais espontânea e mais alheia”, onde estamos “isentos de intervenção” (Zambrano, 2006: 23), somos exteriores ao que vemos e nos acontece: “Em alguns sonhos assistimos com um raciocínio que nos segue fielmente, que se adapta ao que neles sucede; nunca discordamos como discordamos da realidade que se nos dá em vigília” (*idem*: 24). Zambrano considera que há obras literárias que “têm o carácter de sonhos; são obras trágicas, a tragédia grega, e na literatura moderna obras como *O Processo* de Kafka, ou toda a obra de Dostoievski” (*ibidem*).²⁰⁵ Poderíamos incluir nesta lista *Uma viagem à Índia*, uma vez que Bloom é uma personagem trágica naquele sentido em que sente e pensa que o que lhe acontece não pode ser alterado por nenhum movimento seu.²⁰⁶ A exterioridade de que fala o narrador interliga-se com a fatalidade – Bloom assiste àquilo que faz,²⁰⁷ vivendo na vigília como no sonho, segundo a fenomenologia feita por Zambrano (*ibidem*): “Esta qualidade de sonho advém de o protagonista não se perguntar nem estranhar; aparece imerso na angústia ou noutra estado de ânimo qualquer, como um peixe na água.” Personagens sonambúlicas, que

²⁰⁵ Este argumentário vai ao encontro da tese de *Crime e castigo*, romance com o qual se pode estabelecer um diálogo intertextual com *Uma viagem à Índia*. A decisão de Raskólnikov de matar Aliona Ivánovna foi tudo menos pacífica e isenta de hesitações. Em alguns momentos da diegese, parece que algo transcendente impele o herói, contra a sua vontade, à realização desse ato. É nesse sentido que se justifica uma aproximação do trágico ao sonho. Raskólnikov, sabendo por acaso que, num dia preciso, entre as seis e as sete horas, Ivánovna se encontrará sozinha em casa, executa o seu plano de assassinato de uma forma simultaneamente alheada e mecânica. Entre as dúvidas e hesitações estava a escolha do instrumento com que matar. O plano inicial de Raskólnikov passava por matar Ivánovna com o machado da cozinheira da sua senhoria. No momento em que o tenta roubar sorrateiramente, o narrador tece considerações sobre o trágico e o sonho inerentes a este assassinato: “Correu para a porta, escutou, agarrou no chapéu e começou a descer os treze degraus da escada, devagarinho, sem barulho, como um gato. Tinha pela frente o mais importante – roubar o machado da cozinha. É que decidira havia muito que a coisa tinha de ser feita a machado. Isto porque a alternativa, uma navalha de jardineiro que tinha, não lhe dava confiança, ou antes, não confiava sobretudo nas suas próprias forças, por isso optara definitivamente pelo machado. Notemos, a propósito, numa particularidade respeitante às decisões definitivas tomadas por Raskólnikov neste assunto. Tinham uma estranha característica: quanto mais definitivas se tornavam, mais absurdas e monstruosas se lhe afiguravam. Apesar da sua dolorosa luta interior, no fundo nunca chegara a acreditar, por um instante que fosse, na probabilidade de levar a cabo os seus planos” (Dostoiévski, 2011: 70). O definitivo revela-se no mais absurdo e monstruoso, reconhece-se no mal, quando é feito sabendo-se de antemão que é mal. Mas o definitivo talvez seja outro nome para aquilo em nós que não temos força nem coragem de enfrentar. E por aqui nasce uma melancolia maldita – um nojo definitivo de si mesmo. “O definitivo tédio de / Bloom”, como diz o narrador nos derradeiros versos (Tavares, 2010a: 456; X.156), é este pesadelo de que não se pode acordar, uma existência em vertigem cujos movimentos são imparáveis, uma existência morta, selada, já definida.

²⁰⁶ Gonçalo M. Tavares, em entrevista concedida ao canal TV Cultura Digital, considera que *Uma viagem à Índia* é mais trágico do que os romances d’*O Reino*: “Os acontecimentos são trágicos mas o Bloom está sempre a dizer: ‘Bem, isto não tem importância. Matei alguém mas isto não é muito importante. A seguir posso beber um copo de água.’ Ou seja, provavelmente ainda é mais trágico do que os outros [*Jerusalém e Aprender a rezar na Era da Técnica*]. Nós já não damos peso e importância à tragédia ainda é mais violento. Mas há uma primeira fase que até pode ser divertida, espero eu” (Tavares, 2011c). *Uma viagem à Índia* não é uma obra “divertida”, embora “numa primeira fase” o possa parecer, a fase anterior à desilusão na Índia.

²⁰⁷ Também os heróis d’*Os Lusíadas* são trágicos, desta perspectiva, pois são comandados pelo Destino, o que lhes subtrai alguma humanidade, pois não sofrem, não têm paixões, não duvidam, não se encolerizam: “A viagem faz-se sem hesitações, sem paixões, de acordo com o programa” (Saraiva, 1980: 123).

assistem à sua vida com a angústia própria de estar fora do tempo, de nada poder fazer para vencer a resistência da matéria.

O sonho existe num plano atemporal, pois só no tempo é possível agir. Por isso os deuses são preguiçosos e não agem, porque não vivem no tempo (a eternidade não é feita de tempo), logo não têm uma potência atualizável. O narrador adverte Bloom logo no início da narração: ele não deve ter os deuses por modelo, não deverá desejar ser imortal como eles:

Poderás acusar os deuses de serem possuidores
de uma técnica de governo muito particular,
que no fundo se poderá resumir dizendo:
tudo deixa acontecer até ao fim.
Não poderás, pois, Bloom,
atribuir demasiada complexidade a este modo alto
de fechar os olhos, baixar os braços
e repousar as pernas. São os deuses, Bloom,
não são o teu assunto.

Os deuses actuam
como se não existissem, e assim
não existem, de facto, com extrema eficácia. (...) (Tavares, 2010a: 36; I.21-22)

Os deuses, como não agem, como não vivem no tempo, vivem deixando tudo acontecer até ao fim. Isto é, podem não intervir na vida, podem descansar. Os deuses, como nada fazem, como vivem como se não existissem, como se a sua ação não alterasse nada no mundo, reflete com ironia o narrador, “não existem, de facto, com extrema eficácia”. A inexistência dos deuses é comprovada, deste modo, não com argumentos teológicos, mas com argumentação de natureza cinética.²⁰⁸ Acima dos deuses está o Destino, que define o modo como tudo acontece até ao fim. Bloom, depois do que lhe aconteceu, parece ter adotado este modo de vida divino e inerte. Teria como objetivo, pois, viver o resto da sua vida em acordo com um *dolce far niente*. Essa é a

²⁰⁸ Em *A mobilização infinita. Para uma crítica da cinética política*, Peter Sloterdijk explica como a modernidade estabelece um corte cinético muito forte com o passado. Mas mais do que um incremento de velocidade, trata-se de um corte ético e ontológico, pois o ser humano sabe que pode intervir no mundo e que pode fazer coincidir o mundo com o que pensa dele: “Nenhuma evidência penetrava tão profundamente nas mentalidades pré-modernas como esta: as coisas acontecem sempre de modo diferente do que se pensa. Pois, embora o pensamento possa caber aos homens, a decisão continua, em todo o caso, a ser assunto dos deuses” (Sloterdijk, 2002: 23). Na modernidade, contrastivamente, a decisão cabe ao humano: “Com o advento da modernidade, porém, as coisas passam a correr como os homens pensaram (...). Impelida por uma mistura de optimismo e agressividade que faz história, ela abriu a perspectiva da criação de um mundo, em que as coisas se passam como se pensa, porque se pode aquilo que se quer e se tem a vontade de *aprender* aquilo que não se pode. É a vontade de poder da capacidade própria que, nos tempos modernos, faz andar o curso do mundo” (*idem*: 23-24; itálicos do autor). Mas Bloom, depois da tragédia, decide não interferir no mundo.

ironia destas estâncias: Bloom vive como se não existisse, contentando-se sabiamente com o espetáculo do mundo.²⁰⁹

Para Sloterdijk, a subjetividade é definida em termos cinéticos, é “o esforço-que-eu-sou” (2002: 141). É autointensificação, movimento que gera mais movimento. O mundo é (re)criado nesse esforço definidor da subjetividade: “Os limites do meu esforço são os limites do meu aguentar, limites do resistir, do perseverar, do conter, do manter” (*ibidem*). O nada aparece quando surge o esgotamento, quando as promessas de mundo fracassaram, fazendo com que cesse a resistência (sob a forma de movimento) que o sujeito opõe ao mundo: “É a vaga do cansaço da vida, que rola por cima dos diques das promessas quebradas e faz com que os corpos passem a ser tão pesados como as suas próprias pedras tumulares” (*ibidem*). Bloom sucumbiu a este cansaço das promessas de mundo que desabaram – a vida feliz com Mary, a vida feliz na Índia. Abdicou depois, de modo algo inconsciente, das suas possibilidades. Não esgotou essas possibilidades – cansou-se antes da sua realização. No início da obra, está cansado, inerte diante da sua potência; mas, no fim, de certo modo, parece esgotado, isto é, daí em diante já não pode enunciar possibilidades: esgotou as possibilidades que não realizou. Bloom chega a Lisboa esgotado, como se tivesse realizado feitos. Tão pesado como uma pedra tumular, quase cai no rio, o peso que é o nada: “Esse nada penetra na experiência própria do sujeito extenuado, quando este chega aos limites da sua resistência” (*ibidem*). Bloom não está imóvel depois de ter agido, experimenta a imobilidade que antecede a ação. Como não definiu aquilo que desejava fazer, a sua imobilidade terminou com a realização de um ato grotesco (o assassinato da prostituta). Segundo Sloterdijk, é no esgotamento das possibilidades, no movimento incessante, que o sujeito, na Modernidade, se constitui e aprende o mundo: “Aquilo que nenhuma crítica externa lhe pode dizer, aprende-o ele com os sintomas da sua própria exaustão” (*ibidem*). O sujeito aprende, pelo movimento, o que de outro modo nunca aprenderia.

Neste sentido, só os humanos conhecem o cansaço, só eles podem desistir de atualizar a sua potência, pois vivem no tempo, têm corpo e agem: “Deus não é cansado. / Cansado é pernas que podem andar sentadas na cadeira. Deus é pedra. Não há cadeira nem PERNAS” (Tavares, 2002a: 31). Deus só se pode vincular ao verbo ‘ser’, não ao ‘estar’, porque ‘estar’ depende da transitoriedade do fluxo temporal. Deus é o Ser, como

²⁰⁹ Aludimos à célebre ode de Ricardo Reis, que começa assim: “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo, / E ao beber nem recorda / Que já bebeu na vida, / Para quem tudo é novo / E imarcescível sempre” (Pessoa/Reis, 2000a: 125). Versos que colocam em perspectiva o novo que Bloom queria encontrar na viagem, assim como o sábio em que se desejaria tornar. Para o sábio, para aquele que não intervém no mundo, o imortal, tudo é, pois, “imarcescível”.

o sonho, como os mortais que se acreditam imortais. São, imóveis, inertes. Só respeitando a existência do tempo se torna possível agir – só despertos podemos agir: “*Nunca em sonhos executamos uma verdadeira acção na qual superamos um obstáculo ou encontramos a solução de um enigma que nele próprio se tenha apresentado*” (Zambrano, 2006: 25; itálicos da autora). O sonho é a dimensão da maior passividade, durante o qual assistimos à revelação hermética do nosso ser. E o sono é a esfera onde nos protegemos provisoriamente das dores inerentes à existência, ganhando o fôlego necessário para lidarmos com elas. É uma necessidade orgânica e psicológica que, em alguns casos depressivos, se torna patológica. Zambrano dá o exemplo de um sonho:

Um sonho que se repete: uma rua que se fecha até que por fim acaba por ficar aberta. Talvez tenha acontecido que neste caso surja alguém para nos acompanhar. Mas não houve, em contrapartida, um sonho no qual o protagonista que vê a rua fechar-se ante si consiga, depois de se ter perguntado, colocado em questão, *pensado um momento*, atravessar a rua. (*Idem*: 25-26; itálicos da autora).

Em certos sonhos, nunca paramos para pensar um momento, tomando uma decisão e agindo em conformidade com ela. Não podemos decidir o que fazer quando sonhamos, é como estar a assistir a um filme. Assistimos a esse filme de um lugar privilegiado, mas não podemos interferir nele, mesmo que sejamos nós o protagonista. É porque não existe, em sonho, esse instante ético da decisão, que somos temos de concluir que nos sonhos não existe tempo: “*Em sonhos não existe tempo; quando sonhamos não temos tempo. Ao acordar devolvem-nos o tempo*” (*idem*: 26; itálicos da autora). Quando sonhamos somos provisoriamente imortais, experienciando instantes de vida sem tempo, onde não é possível decidir. Quando acordamos, somos devolvidos ao tempo. É importante dormir bem para, depois, agir bem.²¹⁰ E é também por isso que ver televisão ou cinema ou navegar na internet (em excesso), poderíamos dizer, é assumir uma imortalidade que não possuímos. É continuar a dormir por outros meios. Durante o sono, somos privados do uso do tempo, apesar de continuarmos imersos nele: “*O que determina este facto é estarmos sempre suspensos do uso do tempo, estarmos nele imersos mas sem o poder usar; assistimos, mais propriamente, a um tempo sem dono*” (*ibidem*; itálicos da autora). No sonho, não somos donos do nosso tempo, eis um ponto

²¹⁰ Recomenda Gonçalo M. Tavares numa crónica para crianças da revista *Pais & filhos*: “Antes de agires, dorme. Antes de falares, dorme. Antes de protestares, dorme. Antes de gritares, dorme. Antes de dizeres que não, dorme. Antes de dizeres que sim, dorme. Antes de dizeres talvez, dorme” (Tavares, 2014g). O senhor J, a personagem que pensa desta maneira, defende que a almofada dá bons conselhos, que afina “a voz sensata que fala para o ouvido que ouve com atenção” (*ibidem*). Dormir torna mais sensata a nossa voz interior, escutada por um ouvido interno; nesse sentido, dormir é “a forma activa de preparar uma acção” (*ibidem*).

fundamental para entendermos as errâncias e a melancolia de Bloom, que vive sem desejar usar o seu tempo. Zambrano explica ainda que, no sonho, não existe passado, percepção do tempo, não existe nenhum “vazio” ou “poro no decorrer temporal” (*ibidem*). Os eventos e imagens sucedem-se durante o sonho sem intervalo entre eles, sem que se perceba que houve de facto uma sucessão. Num sonho nada acontece verdadeiramente, tudo o que nele se apresenta é “coetâneo”, pesa “sobre nós” (*idem*: 27). Mal de uma vida que seja vivida assim, sem a defesa cognitiva que permite atirar “*para o passado os acontecimentos da nossa vida*” (*idem*: 26; itálicos da autora). “A vida seria um pesadelo”, conclui Zambrano (*idem*: 27). O sonho apresenta-se como um bloco temporal sem fissuras, sem poros por onde agir e decidir; o sonho, como dirá Zambrano, é o ser: “A estrutura do tempo no sonho é sem poros, é um tempo compacto onde não podemos entrar. De certo modo, somos externos ao que nos sucede; a consciência não intervém, pelo contrário, separada, assiste” (*ibidem*). O sonho é como a vida de Bloom, na qual o próprio não entra, à qual só pode assistir, por efeito de uma inação depressiva.

Segundo Zambrano (*ibidem*), “[o] mundo do sonho é o mundo de Parménides”, é o Uno absoluto sem poros nem divisões, sem movimento nem fazer, eterno:

As “aporias” de Zenão de Eleia, dirigidas a provar a impossibilidade do movimento – o movimento não pertence ao ser – têm a sua realização no sonho; o sonho, tal como o *Uno* de Parménides, não tem poros. Por isso no seu interior todo o impossível o é já, tudo é ou não é, absolutamente. (*Ibidem*)

A vida de Bloom é o ser onde ele próprio não entra, onde nenhum movimento é possível. O itinerário melancólico de Bloom é, paradoxalmente, negação do movimento, dado que ele é um espectador daquilo que lhe acontece, experiencia a sua vida como a um sonho, do exterior: “*O sonho é o aparecer estático da vida. Mas como a vida psíquica é em si mesma movimento, acontecimento, o sonho é paradoxalmente a imobilidade de um movimento, o absoluto de um movimento*” (*ibidem*; itálicos da autora). O que Bloom vive é como uma aparição estática, porque acontece num plano atemporal e num espaço vazio, onde não existe peso nem gravidade:

O vazio aparece no sonho como lugar; todo o sonho tem lugar no vazio. Tanto que poderíamos dizer: o vazio espacial é o lugar natural dos sonhos.

Neste vazio as imagens flutuam ou deslizam privadas de gravidade, de peso. (*Idem*: 28)

Considerando que o que acontece no sonho acontece num lugar sem espaço nem tempo, Zambrano observa que nos sonhos todo o movimento é “puro” (*idem*: 29), pois não é alvo de nenhum condicionamento; ocorre no vazio, o contrário do espaço:

Entendemos por vazio: *onde não há peso nem resistência (distância a percorrer)*.

Espaço: onde há uma resistência para os corpos e para o movimento uma distância a percorrer. (*Ibidem*; itálicos da autora)

No sonho, não há peso nem resistência a vencer; logo, não há nada a fazer. Nele, não existe o movimento tal como o entendemos, manifesto no espaço-tempo. O movimento no sonho é um “ser-movimento”, um “movimento aparente”, ou um “movimento-quietude, substancial” (*ibidem*), não se conquista no espaço-tempo. “Por isso”, conclui Zambrano

este movimento [do sonho] não pode ser modificado nem rectificado. Razão pela qual nos sonhos em que há um obstáculo a ultrapassar, um espaço, por breve que seja, a franquear, nunca se consegue. E quando se consegue, não existiu de forma alguma a sensação de se ter feito alguma coisa. (*Ibidem*)

Nenhum obstáculo é ultrapassável, mas, mesmo que o seja, nunca temos a sensação de ter feito alguma coisa. A realidade no sonho partilha, assim, algumas semelhanças com o que acontece na vida quando se experimenta estados depressivos. No sonho, quando somos tomados pela tensão que antecede um feito, acordamos:

Por exemplo: num sonho aparece um objecto qualquer, cuja posse é muito valiosa, a uma distância pouco perceptível da mão; quando a mão se mexe para o agarrar, o sonho desvanece-se. E o mais provável é que acordemos se houver o desejo de nos apoderarmos dele, quer dizer: *a tensão que precede um movimento real. Em sonhos não se pode fazer nada; a única acção que nos é permitida é acordar, fazer o possível por acordar.* (*Idem*: 30; itálicos da autora)

Através de María Zambrano, compreendemos que a viagem de Bloom ocorre num vazio espacial análogo ao do sonho, alegoricamente falando.²¹¹ Não há gravidade nem peso numa personagem que matou o pai; Bloom não age, pensa. É uma espécie de dupla leveza quando o peso deveria ser sentido duplamente: pelo crime cometido e pela

²¹¹ Análogo ainda aos “não-lugares” (Marc Augé), os lugares sem história nem identidade, que fazem a cidade contemporânea (centros comerciais, autoestradas, aeroportos, bombas de gasolina, hotéis).

existência em si, sobre a qual está a morte. Uma personagem que experiencia o vazio numa contemporaneidade donde se escoou o trágico, o que significa viver sem peso nem gravidade. Bloom mata e a seguir diverte-se. A exterioridade de Bloom – que resulta da interioridade levada ao limite – só cessará com o acordar, com a ação. Como escreveu Zambrano, a única ação de um sonho é acordar. O assassinio da prostituta é quando Bloom desperta do sonho, agindo. Mas antes de avançarmos mais na leitura deste canto X, no que conduz Bloom a um progressivo desaparecimento, devemos complicar a nossa argumentação com mais duas considerações sobre o sonho. Se formos até ao fim no entendimento de *Uma viagem à Índia* como um sonho, teremos que concluir que espaço, tempo e ação são categorias narrativas absolutamente ignoradas por esta obra. Isto para além de contornar alguns modos de representação literária, como a descrição de espaços ou a caracterização de personagens, numa obra apresentada como epopeia. O autor leva longe o seu lance conceptual. E talvez devamos inferir a ausência na da vida contemporânea de espaço, tempo e ação. É neste quadro civilizacional que Gonçalo M. Tavares escreve uma epopeia, cujos eixos são o espaço e a ação.

Configura-se uma Era em que se deseja viver sem resistência, sem obstáculos a contornar, sem atrito. O sonho é um lugar onde estamos a salvo de ter que agir, de confrontar-nos com a resistência que os desejos do Outro e da realidade nos opõem. Até porque a ação está condenada à imperfeição, mais uma razão que a consciência encontra para a inércia.²¹² Mais do que isso: para muitos ocidentais, como Bloom, devorados pelo demónio da depressão, os obstáculos da vida não são ultrapassáveis. Não o são porque é desejada uma vida sem eles. Como um obstáculo obriga a tomar decisões, a agir de uma maneira ou de outra, uma vida sem obstáculos é uma vida que segue uma direção inequivocamente. E como esta vida não é possível, a alternativa é a queixa: “Precisamos de culpados e felizmente para isso existe o mundo. Nós somos a vítima; o mundo, o culpado. E parece sensata esta decisão, vinda de quem vem (de nós, é evidente)” (Tavares, 2013h: 289).²¹³ Culpa-se o mundo porque sofremos, ele é culpado

²¹² Observa Bernardo Soares: “A inação consola de tudo. Não agir dá-nos tudo. Imaginar é tudo, desde que não tenda para agir. Ninguém pode ser rei do mundo senão em sonho. E cada um de nós, se deveras se conhece, quer ser rei do mundo. Não ser, pensando, é o trono. Não querer, desejando, é a coroa. Temos o que abdicamos, porque o conservamos sonhado, intacto, eternamente à luz do sol que não há, ou da lua que não pode haver” (Soares, 2003: 177). Agir é a corrupção do todo, estilhaça o absoluto. Abdicar fazer é possuir, é essa a única chance que temos de ser reis do mundo. É todavia, apesar de o perfeito não se manifestar, Soares teve a humildade e a autoironia suficientes para escrever os seus fragmentos imperfeitos e incompletos.

²¹³ Até porque o mundo, em toda a sua complexidade, é o oposto do 1, uno e sem fissuras; em consequência, são-nos exigidas decisões a cada instante: “O mundo, de facto, não se entende ele próprio entre si, digamos – e por isso é que estar vivo exige, apesar de tudo, algumas decisões: vou para aqui e não para ali, por exemplo. Fico aqui e não ali, outro exemplo. Faço isto e não aquilo ou aquilo. Enfim, em suma, síntese: se o mundo fosse organizado como o número 1 é organizado, o mundo dir-nos-ia, a determinado momento, *Vem*; e nós, obedientes, iríamos” (Tavares, 2013h: 291).

porque é predador de Ocidente a Oriente. Não é nesse mundo, predador e resistente, que Bloom desejaria viver. Esta ‘sensatez’ é queixa narcísica por onde cresce a decepção.

7.11. Fenda, divertimento, grupos, réptil

Ser humano, uma definição: “Apetite, jeito para utensílios, / medo, egoísmo, avidez e excitação” (Tavares, 2010a: 421; X.51). Uma máquina de afeções – de ligação a outros e a objetos. De criação de objetos para melhor dominar a cidade, os outros, um “predador inventivo”, segundo Spengler (1993: 61). Mas nem sempre é fácil dominar-se, cuidar de si. O ser humano é animal que sente, apesar da paisagem técnica e dura que o envolve. Como Bloom sentiu para ter matado o pai; mas, agora, está prestes a assassinar um ser humano por indiferença, porque não sente. Fez todo o itinerário mental para o nojo do mundo. Tornou-se máquina, incapaz de afeções, de ligações. Ou santo, místico.²¹⁴ Melancólico, Bloom é incapaz de fazer, ligar-se, ser afetado alegremente.

Bloom está triste; por isso, considera-se no direito de não fazer nada, dá-se tempo para não fazer nada. No entanto, está vivo e deve ter algum cuidado: “cuidado, atenção: não te cortes nos vidros dos outros” (Tavares, 2010a: 422; X.52). Não é isso que tanto Bloom como os seus amigos acham: “Ao lado de Bloom, Anish fuma um cigarro doido / e deita as cinzas numa fenda que existe no meio do mundo. Ri-se e dá um abraço a Bloom. / Os coveiros vão ter dificuldades / em enterrar homens felizes, murmura” (Tavares, 2010: 423; X.55). Bloom diverte-se, foge do mundo para a interioridade através do “cigarro doido”. Deita as cinzas “numa fenda que existe no meio do mundo”, na fenda que a dor e a decepção abriram nas coisas.²¹⁵ Essa fenda é uma metáfora para a falha do mundo, a falha que a melancolia instala. O mundo não é claro, evidente; falha, como a casa do senhor Walser. Viver com essa falha é difícil. Compreendê-la, betumá-la, apagá-la, é impossível: temos que viver com ela. Não existe

²¹⁴ Escreve-se em *Heróstrato e a busca da imortalidade*: “Não sou um místico, pois um místico é um homem cujos sentimentos se derramaram no seu intelecto. Não o sou, mas sou algo de parecido sem o ser” (Pessoa, 2000: 63). O místico é dominado pelos sentimentos, pensa em função do que sente, não consegue moderar o que sente nem o que pensa. Não consegue afastar-se do que está a sentir. Pessoa desenvolveu esta ideia: “um homem forte, silencioso, ou seja, um homem que guarda a sua força para si (e morre de exaustão inútil)” (*ibidem*). Um homem como Bloom: que guarda a sua força e os seus pensamentos (muitos deles interessantes) para si, não os partilha, não faz com eles nada relevante. Que morrerá cansado por tudo aquilo que não fez.

²¹⁵ “Debaixo da cidade” é um monólogo de uma personagem que se esconde do mundo, debatendo-se com a possibilidade de suicídio. Depois de ter declarado que “Ser consciente. Perceber tudo. Alguém que percebe as pessoas só se pode esconder” (Tavares, 2002b: 70), um entre dezenas de pensamentos estilhaçados, a personagem observa: “Esta fenda na madeira. As falhas. Se não existissem falhas entre as coisas. A ordem. Tudo seria melhor. As falhas separam. Tenho nojo das fendas. Dos buracos. Preciso esconder-me. Rebolar” (*idem*: 72). Personagem lúcida, que vê as falhas no mundo, possui esse conhecimento insuportável, mas que disso tem nojo, sentindo uma certa nostalgia da ordem. Alguém se aproxima da porta de sua casa, o exterior vem, quer vê-lo, tocá-lo, a esta personagem em fuga. Mas ele contrapõe: “Devo calar-me. Não pensar. Fugir para baixo. Para debaixo do chão” (*ibidem*). O último passo da fuga é ir para debaixo do chão. Esta personagem é da mesma natureza que Bloom, quase um seu esboço.

chave de fendas que permita resolver as falhas do mundo, apaziguando.²¹⁶ Em consequência, Bloom desvia-se do mundo para dentro, e depois para o divertimento.

O divertimento é “um desperdício feliz”, “que não salva”, adverte Jean M, antes da viagem de Bloom à Índia (apesar de, depois, organizar a festa em Paris):

Mas se queres compreender
a Índia antes de desembarcares nela – dissera a Bloom –
deves começar por nomear todos os teus movimentos inúteis,
e depois amaldiçoar cada um desses nomes.
O que não te salva é divertimento ou desperdício;
o que te diverte é desperdício feliz, porém, o desperdício
é desperdício: deita-o fora. Primeiro passo para chegar à Índia. (*Idem*: 248: VI.5)

A Índia, segundo Jean M, é a sabedoria que leva aos grandes feitos. Fazer aquilo que salva, eliminar movimentos inúteis, que não acrescentam nada nosso ao mundo nem ao que somos, nos quais desperdiçamos tempo. O divertimento é desperdício; em alguns casos, é tempo imoral. A Índia significa ser afirmativo, repelir para longe o que em nós deseja a morte, o que enfraquece e subtrai afeições. Bloom, ao contrário, diverte-se: fuma, bebe, copula.

Esta noção de amizade importa destacar. Bloom sofre, devido a uma dupla decepção. Tem comportamentos estranhos, que todos, aparentemente, constataam no bosque parisiense. E, no entanto, ninguém lhe concede atenção, dialoga com ele. Cada um persegue a sua pequena façanha narcísica. Cada qual caça o seu prazer. É um grupo de amigos igual a tantos outros, em que cada elemento se encontra, a dado momento, desligado dos demais. Esta atitude terá consequências duras. Bloom está num grupo, mas sozinho, entregue aos seus pensamentos desiludidos e perversos.

Na carta 78 (livro IX) de *Cartas a Lucílio*,²¹⁷ Sêneca dá conta da crise moral que teve enquanto atravessava, durante a juventude, um grave problema de saúde, que quase o contagiou de tuberculose.²¹⁸ O que lhe serviu de consolação para ambas as crises, conta Sêneca, foram os amigos:

²¹⁶ Não existe chave de fendas milagrosa que resolva a decepção e os problemas da existência. Em *O senhor Breton e a entrevista*, reflete-se sobre a magia associável à expressão ‘chave de fendas’: “Não é lógico associar-se este nome a um instrumento mítico, capaz de abrir as fendas do mundo, porventura mesmo a fenda mais negra que é aquela por onde se vê, ao fundo, a morte? Não será esta chave de fendas apenas uma especialidade desse instrumento maior?” (Tavares, 2008a: 42).

²¹⁷ Esta é uma obra que, mais do que intertexto de *Uma viagem à Índia*, pode ser concebida como um hipertexto, como um texto que em *Uma viagem à Índia* se transforma noutro texto. O narrador da epopeia tavariana seria um Sêneca demasiado otimista quanto àquilo que Bloom poderia fazer, embora, claro, não possa aconselhá-lo, pois estamos numa ficção, não no real onde as cartas circulam. *Uma viagem à Índia* é a compilação de um conjunto de cartas vãs, endereçadas ao Bloom contemporâneo.

²¹⁸ *Cartas a Lucílio* de Sêneca faz uma análise minuciosa do seu quotidiano e do seu discípulo, Lucílio. É uma espécie de análise microscópica aos dias – o que cada um faz e deve fazer para melhorar moral e eticamente a vida. Quando dá conselhos a Lucílio,

Também contribuíram para eu recuperar a saúde os meus amigos: nos seus conselhos, na sua companhia, na sua conversa encontrei uma grande consolação. Lucílio, meu excelente amigo, nada ajuda tanto um doente a recuperar como a afeição dos amigos, nada é mais eficaz para afastar de nós a expectativa e o medo da morte. (Sêneca, 2014: 329)

Se os amigos ajudaram Sêneca a suportar os sofrimentos, de Bloom só ironicamente se pode dizer que tem amigos. Bloom sofre em silêncio, é alvo da indiferença geral. Devido, também, a uma impossibilidade orgânica: não conseguimos ver nem ouvir a angústia do outro.²¹⁹ O divertimento é um modo de procurar não se olhar para si próprio, nem para a sua dor, um modo de esquecer que há vida para fazer.

Divertir-se é um mandamento – como se só aproveitasse o tempo quem o não sentisse passar. Num poema de “autobiografia”, “Os grupos”, aborda-se este motivo, de uma perspetiva, aparentemente, estoica:

Mas é estranho isto, e receio o que a vida vai
Fazendo de mim sem a minha autorização.
Com 18 anos adorava mesas grandes, divertia-me,
Via no grupo movimentos e excitações a que
Não chegava sozinho. Como se a alegria entre
Vinte pessoas fosse uma língua que um ser vivo
Isolado não conseguisse formular.
Não morrerei ignorando essa língua, mas agora
Fujo dela: cinco pessoas numa mesa assustam-me
Como um assalto: dá-me!, sinto que me dizem,
E a expectativa dos outros em relação à minha frase,
Ao meu silêncio ou à minha imobilidade,
Encosta o seu frio à minha camisa,
Como o punhal discreto de um bom assaltante.
Não gosto de grupos, de aglomerações intermédias
Entre a amizade e o exército. A amizade faz-se de um
Para um, por vezes de dois para um; em matéria de sinceridade
O número quatro assusta-me. (Tavares, 2004c: 162)

Sêneca está também a dar conselhos a si mesmo, devemos notar. Deste ponto de vista, a obra de Sêneca tem mais semelhanças com uma obra tão radicalmente moderna como *Ulysses* do que eventualmente estaríamos à espera. Tanto Sêneca como Joyce descrevem microscopicamente (o) dia(s) de um homem normal, mostrando que a mais comum normalidade não é isenta de cobiça, avidez, mesquinhez e perversão. Embora o tom de Sêneca seja mais marcadamente moral, não podemos excluir a hipótese de que Joyce não teve apenas por finalidade retratar realisticamente o homem moderno durante um dia normal. Há elos de ligação entre *Cartas a Lucílio*, *Ulysses* e *Uma viagem à Índia*.

²¹⁹ Uma dor cujo alcance só quem a sofre consegue medir: “Sou testemunho, sou o único testemunho de mim próprio. Esta crosta de palavras, estas imperceptíveis transformações do meu pensamento em voz baixa, da pequena parcela do meu pensamento que estava já formulada, e que aborta, sou o único juiz capaz de lhe medir o alcance” (Artaud, 1991: 52).

Considerando o contrato de leitura que “autobiografia” de *I* institui, é possível ler a ética do escritor civil, Gonçalo M. Tavares, nestes versos. Há uma língua que só em grupo se fala, uma alegria que só em grupo irradia. Mas essa língua redundante com frequência em vaidade, em querer mostrar-se, em afirmar-se inteligente e/ou belo. Essa língua provoca uma desarmonia individual. Num grupo, a vontade individual nem sempre é respeitada, em obediência a uma lei de grupo, a uma unidade de ação comum. Esse espírito de comunhão, de incorporação do alimento comum, manifesta-se em torno de uma mesa. Para que essa comunhão e essa unidade de ação se preservem, é essencial que o tempo de um seja pertença de todos. O poeta sente que lhe roubam tempo quando se encontra num grupo, sendo subtraída a possibilidade de fazer algo com a sua potência, pois é moldado pelo grupo. Por isso, foge, não está disposto a sacrificar o seu tempo. Nesta embriaguez fraterna, o tempo flui, o desejo não cresce, envelhece-se imperceptivelmente. Docilmente, cada elemento do grupo abandona a parte essencial de si.²²⁰ O grupo é criminoso porque rouba tempo, afetos, constrange eticamente, o que tem por consequência empurrar cada um dos seus elementos para a inércia e a melancolia. É criminoso também porque espera, vigia o que cada um diz e faz – gestos e palavras devem existir conforme a expectativa do grupo. O grupo é quase uma concentração de câmaras de vigilância, pois o que diverja daquilo que se institui no seu seio é repudiado. A amizade, conclui o poema, “faz-se de um / Para um, por vezes de dois para um”, só assim se exerce a “sinceridade”. Cada grupo cria as suas leis (ditos, comportamentos, hábitos), a que todos devem obediência. Um grupo, numericamente entre a amizade e o exército, é mentiroso; ninguém é natural, nem vive de acordo com o desejo, desenvolvendo a sua subjetividade, dado que todos os seus elementos se encontram coagidos por uma força absurda, que tanto mais forte é quanto se inscreva – como normalmente acontece – na racionalidade do mundo.

Uma questão enunciada em *Um homem: Klaus Klump*: “Há exercícios para treinar a verdade como, por exemplo, ter medo. Ou então ter fome. Depois restam exercícios para treinar a mentira: todos os grupos são isto, e todos os negócios. Estar apaixonado é outra forma de exercitar a verdade” (Tavares, 2007c: 132). Ter fome ou medo são modos de treinar a individualidade, de descobrir o que se é e o que quer fazer. Os grupos – como os negócios, a que Klaus se entrega depois da guerra – são modos de

²²⁰ Observa Raoul Vaneigem, uma referência fundamental para a abordagem destas questões éticas na obra de Gonçalo M. Tavares: “Com que passividade, com que inércia se aceita viver por uma coisa qualquer, agir por qualquer coisa, com a palavra ‘coisa’ a arrastar o seu peso morto por toda a parte. Como não é fácil ser-se como se é, abdica-se alegremente; ao primeiro pretexto, o amor dos filhos, da leitura, das alcachofras” (Vaneigem, 2014: 131-132).

viver a mentira para o que não tivemos coragem de ser. É claro que para quem atravessa uma guerra, como Klaus, esteve preso e foi humilhado, matou, viu dezenas de cadáveres, talvez seja mais difícil exercitar a verdade. Klaus, como Bloom, atravessou a noite do mundo. Duas personagens que não conseguem treinar a verdade individual. Dois anti-heróis, dois homens desiludidos, incapazes de dizer ‘não’ ao modo de vida da maioria, o contrário de Hércules: “É um herói – Hércules – / sabe dizer não” (Tavares, 2014f: 33).

Em suma, o poeta sente que dentro de um grupo se afasta daquilo que é, submetendo-se a um tempo morto, em que não é, nem faz – pelo contrário, é feito, é colocado numa posição passiva, anulando-se a vontade (de fazer). A amizade, escreve-se em *Uma viagem à Índia*, “não faz bem apenas ao currículo” (Tavares, 2010a: 380; IX.39), não é apenas interesse, regista-se ironicamente, mas também “acalma argumentos contra a existência” (*ibidem*), algo que, no bosque parisiense, parece não ter sido antecipado pelos amigos de Bloom. A amizade entre eles não é bem um “erotismo manso” (*idem*: 381; IX.39), o contacto ténue que amansa. Quando levado demasiado longe, quando os amigos passam muito tempo juntos, divertindo-se demais, a amizade doméstica, amolece e pode provocar um tédio doentio. Como podemos ler em *Breves notas sobre música*, um amigo é aquele “nos permite agir” (Tavares, 2015b: 94), que concede liberdade sem qualquer pedido de explicações adicional, não se opondo à nossa ética. Desta maneira, porque respeita o nosso tempo e as nossas escolhas, um amigo é como uma mesa: “Mesa: máquina que não deixa cair as coisas; ter alguém ao lado que não nos deixa cair, eis o importante” (*ibidem*). Mas os amigos de Bloom deixaram-no cair.

Bloom foi ter àquela orgia seguida de banquete sem saber bem como. Está excitado, pensa em seios, ancas e suspira por mulheres bonitas. Fuma, bebe, não sabe o que pensa, nem o que diz. Um ser culto e viajado encontra-se naquele lugar, naquele estado psicológico e social. No canto I, isto já havia sido anunciado: “Saltar, argumentar, rastejar / – eis, em síntese, três formas humanas / de responder a um único mundo. / (E Bloom vai praticar todas)” (Tavares, 2010a: 42; I.38). “Saltar” – o engenho e energia que Bloom pôs nas lutas que travou, em Londres e na Índia; argumentar – a astúcia que Bloom revelou para se antecipar do perigo e fazer amizades; “rastejar” – a excitação animaléscia a que Bloom não consegue renunciar, e a moleza ética que o leva a fumar cigarros doidos e a beber, a participar num banquete no qual não deseja estar. Bloom está rente ao solo, tornou-se um ser rastejante; a excitação fê-lo cair. A excitação pode ser um mecanismo compensatório da decepção. Um mecanismo perverso: quem sofre,

tem direito a um intervalo hedonista ou, no limite, imoral. Porém, os versos dizem que rastejar é da natureza do ser humano. Em quase todos os dias fazemos as três ações – a força, o discurso, a excitação, três formas de o ser humano responder ao mundo.

Num dos fragmentos delirantes e perversos de *animalescos*, fala-se de um banquete no qual todos estão “encostados ao solo” e que, ali chegados, querem “pelo menos poder cair” (Tavares, 2013c: 117). Já que estão ali, sem saber bem como, os comensais pedem para cair, para ir ainda mais para baixo:

(...) é isso que pedimos, levantamos o braço como se estivéssemos num restaurante de perversos e pudéssemos pedir uma queda como quem pede água, uma queda!, e quem está neste estabelecimento a que chamamos mundo está aqui para nos servir na maldade e apressa-se a corresponder ao nosso pedido, já que estamos aqui e chegámos aqui abaixo, que se abra ainda mais um buraco e que o corpo vá até ao sítio onde as pessoas já não se levantam. (*Idem*: 117-118)

Por cada decepção, há maldades e desleixos permitidos. Ir mais fundo na calúnia da vida, na renúncia ao mundo, na fuga à dor. Assim lemos a queda de Bloom:

Levanto o braço enquanto posso, levanto a cabeça como um réptil desajeitado faz, e assim em forma de rastejo lá avanço para aquilo que me atrai sem eu perceber porquê. Não se trata de cair porque se tem de cair devido a uma lei do mundo, trata-se de cair por ordem individual, por um animal estar excitado; sem excitação ou desejo nem uma queda existiria no mundo, é o que me parece, ámen. (*Idem*: 118)

Bloom avança na queda, no banquete que se tornou mundo real, vida, como um “réptil desajeitado”, um animal rastejante inábil naqueles afazeres. Não cai apenas devido à força da gravidade, a algo exterior mais forte que o empurra para baixo, ao corpo que o agride ou mata. Cai por dentro (e para dentro), por “ordem individual”, por desleixada excitação, devido a um exercício fraco do desejo.

Um tema presente em *Breves notas sobre o medo*. Distingue-se o ser humano do animal não tanto através de um parâmetro morfológico ou cognitivo em particular, mas através dos gestos, dos comportamentos:

Entre um animal e o homem claramente distingues, olhando apenas para o exterior, a cabeça de um e de outro; a cauda que no humano nunca aparece: a roupa que jamais apresenta dimensões adequadas ao animalesco (...) (Tavares, 2012a: 200)

Ademais, o ser humano fala, expressa-se em “milhares de línguas e sons” enquanto que “no outro – no animal – [a fala] se assemelha a infantis gatafunhos verbais” (*ibidem*). Mas não se tirem conclusões precipitadas: “Sabes, pois – olhando até distraidamente –, dizer – e como isso te orgulha –: ali vai o homem e ali, mais abaixo, o animal” (*ibidem*). Somos ufanos pela anatomia humana, mas nem sempre existe preocupação com o que podemos fazer com ela:

No entanto, por vezes são os gestos – de um e de outro – que confundes. De tal maneira que, se fosse possível conceber dois tipos de seres sem forma nem linguagem, mas com movimento, homem e animal pertenceriam – juras – à mesma inclinação; inclinação, quase desesperada, para amar umas coisas e fugir de outras. Se esquecermos, dizes, a estética e a frase, estaremos face a uma comunidade de desejos e medo. (*Ibidem*)

Não fossem a estética e a frase (e uma certa verticalidade anatómica), pouco nos separaria do animal. Pertencemos à mesma comunidade de “desejos e medo”, que se movimenta, viaja, algo desesperadamente, em direção àquilo que ama, e foge daquilo que magoa. O animal e o ser humano vivem no desespero com que amam e fogem. Bloom sucumbiu a esta inclinação desesperada para a luxúria, por se encontrar sozinho há algum tempo, por querer fugir do passado. O medo de ficar sozinho fê-lo rastejar até ali (onde tudo está à disposição, nada falta, eis o banquete). Observando os gestos – não o corpo – de ser humano e animal, confundimos um e outro: “E isso mostra que – se quiseres – em pouco tempo conseguirás rastejar como o mais hábil dos répteis” (*ibidem*). *Uma viagem à Índia* é uma epopeia que observa com atenção os gestos de um humano e o modo como ele rasteja. Como fornicava, para compensar o seu sofrimento, e desse modo, como ele se vai transformando em água, perdendo solidez, tornando manso e mole: “a Fornicação deixa a CARNE mais aquática do que na véspera” (2002a: 101).

7.12. Delírio e desordem da máquina do mundo

Bloom corresponde ao sujeito mentiroso submetido à lógica do grupo de forma pouco ética. Não está dentro deste grupo porque se deixou ir, mas porque é incapaz de dizer que não quer estar ali. O narrador já havia avisado Bloom deste perigo:

Não procures uma multidão sincera
porque tal não existe.

Quando numerosos, os homens, os animais,
as plantas, as pedras e até as máquinas
perdem a higiene do raciocínio individual;
e, se abrem a janela que dá para o jardim,
é para cuspir, nunca para te dizer adeus. (Tavares, 2010a: 84; II.32)

Em grupo, Bloom perde “a higiene do raciocínio individual”, a lucidez de pensar o mundo com calma e distância. Experimenta a angústia inerente a estar dentro de um grupo,²²¹ não respeitando a sua vontade individual, não consolidando o seu raciocínio, como se fosse um pedaço de cortiça²²² empurrado pelas marés.²²³ Porque a morte é limite, tudo o que fazemos, no fim, será insignificante, pois acabará por desaparecer. Porque a morte também é condição, porque não somos eternos, nem possuímos todo o tempo, devemos fazer tudo com significado ou valor. É entre estas duas consequências da morte que se encontra Bloom. Torna-se uma presa dentro deste grupo, como o foi no confronto físico com grupos de predadores em Londres e na Índia. Uma presa que se torna predador, matando uma prostituta, desamparada e desiludida, para quem “a verdade é o dinheiro” (*idem*: 210; X.16). A ética exerce-se diante de alguém mais fraco.

Nem Jean M, nem Anish, nem as prostitutas se apercebem da direção tomada pelos pensamentos de Bloom – não lhe pedem que fale, que exteriorize o que pensa de forma mais clara. Bloom dificulta esse reconhecimento, está embotado, o seu coração não funciona.²²⁴ Os outros são-lhe indiferentes, Bloom nem quer seduzir, nem ser seduzido. Bloom delira:

Mas os factos são mais objectivos. Sacos de plástico
carregam frutos tropicais ou corpos depois de acidentes
(a dupla função das coisas).

²²¹ “A multidão arrasta-me para fora de mim mesmo, deixando que se instalem na minha presença vazia milhares de pequenas renúncias”, escreveu Raoul Vaneigem (2014: 39).

²²² Uma metáfora usada pelos estoicos e que Almada Negreiros recupera ironicamente em “A cena do ódio”, servindo-se dela para invectivar todos os que não vivem de acordo o seu desejo (em particular, o burguês), todos os que não conhecem a profundidade do desejo: “Eu invejo-te, ó pedaço de cortiça / a boiar à tona d’água, à mercê dos ventos, / sem nunca saber que fundo que é o Mar!” (Almada Negreiros, 1997: 125).

²²³ As marés, na sua multiplicidade incontável e na sua constância sem sossego, são uma metáfora – e até um modelo – para a massa, explica Elias Canetti (2014: 95). Como os elementos de uma massa, as marés vêm umas atrás das outras, repetindo uma o movimento da outra.

²²⁴ Como o coração de Raskólnikov (todavia, Bloom não cometeu um crime da mesma natureza do cometido por Raskólnikov, pois matou o pai por impulso, não friamente). Quando é chamado à polícia, sente-se aliviado por ter sido chamado por causa de um pagamento de uma letra devido à senhoria, e não por causa do assassinato de Aliona Ivánovna, como pensava, transido de medo. Nesses instantes de alívio, Raskólnikov desabafo com os polícias, conta todas as razões afetivas e socioeconómicas que o levaram a falhar o pagamento da letra. Depois desse desabafo, o narrador observa: “Para já, donde lhe terão vindo tais sentimentos? Agora, porém, se por hipótese a sala ficasse cheia, não de polícias, mas dos seus melhores amigos, nem para eles acharia uma palavra humana, de tal modo lhe ficou deserto o coração. A sua alma manifestava, nitidamente, um sombrio sentimento de solidão e de alienação torturante” (Dostoiévski, 2011: 101). Antes de assinar uma declaração em como pagará a letra e não abandonará a sua residência atual, Raskólnikov sente “vertigens” (*ibidem*), sente-se em queda. Um homem cai, em segredo – eis Raskólnikov, eis Bloom. Raskólnikov era um ser muito pensativo, pouco ativo e vivia isolado num pequeno quarto em S. Petersburgo.

Não convém lavares o coração
numa poça de água suja
e se lavares um dado com seis números
na mesma água – os números
não irão desaparecer.
Não falsifiques a batota – diz Bloom.
E, depois, ri-se muito.

Uma serpente primitiva atropelada
por um automóvel recente, os animais
têm cerimónias que as máquinas nunca conhecerão.
Nas prateleiras mais altas um livro
tem um verso que cega.
Na taberna insulta-se
com verbos malcomportados e, por vezes, cospe-se.

E um rapaz possuído pela inteligência
é ridicularizado por um ser vivo
que tem na mão direita um punhal
e nenhuma vergonha.
Bloom interrompe por momentos as visões e
levanta-se, diz algo, alto, que ninguém percebe
– mas é dentro da cabeça que as coisas acontecem. (Tavares, 2010a: 423-424; X.56-58)

Estas visões febris são consequência da tortura interior a que se submete pelo crime que cometeu, pela perda de Mary e pela decepção e pela constatação da desordem do mundo. É uma espécie de apresentação em síntese da máquina do mundo, tal como Tethys a apresentará ao Gama entre as estâncias 74 e 90.

Cada objeto tem uma “dupla função”, o que assusta Bloom. Um saco transporta cadáveres, ou frutos tropicais; uma faca serve para cortar alimento para uma criança, ou para assassinar alguém. O mundo é concatenação de contrários, uma perceção acentuada na modernidade.²²⁵ Não há ordem, uma coisa serve vários fins, não é a finalidade para que foi feita, é o uso que dela se faz. “Tudo o que é sólido se dissolve no ar”: a constante mudança torna rapidamente obsoleto o que há instantes era novo, nada

²²⁵ Em “Speech of the Anniversary of the *People’s Paper*”, Karl Marx considera que a vida moderna é “radicalmente contraditória na sua base” (*apud* Berman, 1989: 20): “Nos nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário” (*apud ibidem*). A seguir, Marx dá, entre outros, este exemplo: “Vemos como a maquinaria, dotada do maravilhoso poder de reduzir e fazer frutificar o trabalho humano, a única coisa que faz é sacrificá-lo e sobrecarregá-lo” (*apud ibidem*). Este é um dos pontos da dialéctica marxiana, que atravessa todo o processo histórico. Bloom entra em desespero por não se conseguir livrar de olhar o mundo descobrindo nele sempre uma coisa e o seu contrário.

se consolida.²²⁶ É esta impregnação dos contrários que Bloom não suporta, ele que descobriu a ira e o ódio quando matou o pai. Mais maldade e leviandade não lavarão o coração de Bloom, nem farão esquecer o que aconteceu. Bloom ri-se de incompreensão e de terror, ri-se da desordem, antecipando o mal.

Depois desta sucessão de visões, que dispõe o mais antigo e mitológico – a serpente – com o mais recente – o carro, aproximando o animal do humano através dos rituais de ambos (que se distinguem das máquinas, sem rituais), opondo aparentemente a leitura do verso revelador à desleixada cuspidela na taberna, sublinhando que a maldade se sobrepõe (vezes demais) à inteligência, a rebaixa e humilha, depois de tudo isto, Bloom diz algo impercetível, mostra-se incomunicável e isolado. Tudo se passa no seu cinema interior, o cérebro, órgão que não apenas pensa linguisticamente, mas também emite imagens com relativa autonomia. Bloom está em transe, no seu mundo.

Raskólnikov, como Bloom, também delira e entra num estado febril. Assim foi quando o herói dostoiévskiano, num passo que vale a pena convocar neste momento, desejava vagamente visitar um amigo da faculdade, Razumíkhin. Enquanto caminha pelas ruas de São Petersburgo, Raskólnikov pensa na ideia que o obceca ultimamente (assassinar Aliona Ivánovna), alternando-a com outros planos e suposições, como pedir ao amigo que lhe arranje algum trabalho ou explicações a dar (embora Raskólnikov diga não saber o que fazer com o dinheiro, o que fazer com a vida). Raskólnikov é dominado pelos seus pensamentos, pensa algo e o seu contrário, tenciona matar Aliona Ivánovna como logo desiste da ideia, divaga, distrai-se, hesita, o que é ilustrativo da experiência de andar por uma cidade. A dado momento, senta-se num banco de jardim:

‘Humm... o Razumíkhin – disse para si mesmo, com muita calma, como se tomasse uma decisão definitiva –, vou ver o Razumíkhin, claro... mas não agora... vou vê-lo no dia a seguir *àquilo*, quando *aquilo* for feito e o curso das coisas já for outro...’

De súbito, caiu em si.

‘Depois *daquilo*! – exclamou, saltando do banco –, mas será que *aquilo* vai acontecer? Irei realmente fazê-lo?’ (Dostoiévski, 2011: 54; itálicos do autor)

Depois deste episódio mental, Raskólnikov levanta-se, começa “a andar, quase a correr; quis voltar para casa, mas sentiu asco só de pensar nisso” (*ibidem*). “Raskólnikov, a partir daqui, começou a andar sem atentar no caminho que fazia” (*idem*: 55), observa o narrador. De seguida, dá conta do seu estado psicológico:

²²⁶ Uma das razões pelas quais Marx argumentava que na própria dinâmica capitalista já se encontrava insita a semente da revolução.

O tremor nervoso transformou-se em tremor febril; sentiu calafrios: tanto calor, e tinha frio. Com grande esforço, quase inconscientemente, como se movido por uma imperiosa necessidade interior, pôs-se a cravar os olhos em todos os objetos com que deparava, na procura insistente de uma distração, mas não resultava, a cada momento entrava em meditação. Estremecia, mas quando, ao estremecer, voltava a levantar a cabeça e olhava à sua volta, esquecia-se imediatamente do que acabara de pensar e mesmo do sítio por que acabara de passar. (*Ibidem*)

Através do romance dostoiévskiano, é possível compreender melhor não só os ínvios caminhos do itinerário da melancolia de Bloom como uma das suas ironias centrais, porventura a mais acerba: matar é o único feito narrado. Vamos por partes. Raskólnikov vive sozinho num quarto, é estudante. Foi na solidão e no estudo que equacionou matar Aliona Ivánovna, uma velha usurária, que, além de se aproveitar de pessoas em dificuldades financeiras, ainda controla e manipula a irmã. O próprio Raskólnikov recorre aos seus favores, mas agastado com a sua vida e a da velha, decide matá-la. Não é uma decisão tomada resolutamente, é sentida como uma inevitabilidade que Raskólnikov não consegue travar. É um herói só e pensativo que caminha pela cidade em febril meditação.²²⁷ Como Bloom, Raskólnikov está virado para dentro quando mata Aliona Ivánovna. Assassinar é o único ato de Bloom, e Raskólnikov considerava um feito o assassinato de Aliona Ivánovna. Logo no canto II o narrador dava conta de que Bloom ia fazer alguma coisa (numa alusão irónica a John Austin): “Mas Bloom vai fazer coisas, não apenas palavras. / Bloom fará coisas que pertencem ao mundo das coisas feitas / e não coisas que pertencem ao mundo das coisas escritas, / ou seja: não feitas” (Tavares, 2010a: 93; II.54). Ambos os assassinos, Raskólnikov e Bloom, matam numa espécie de transe febril e meditativo, desiludidos com o funcionamento da máquina do mundo.

7.13. Rádio, batata

Continuemos a escavar esta personagem, viajando até ao fundo da melancolia, ao ponto em que o pensamento se converte em crueldade, em que o isolamento e a vontade de não sentir medo conduzem à eliminação do outro. Mas antes, prestemos

²²⁷ Depois de ter cometido o crime e de ter conseguido escapar, eis o que acontece a Raskólnikov quando chega a casa: “Mal entrou atirou-se para cima do divã tal como estava. Não dormia, delirava em devaneios. Se alguém tivesse entrado nessa altura no quarto, ele, decerto, saltaria do divã num grito. Bocados, farrapos de pensamentos formigavam-lhe na cabeça; mas não conseguia agarrar nenhum, concentrar-se em nenhum deles, por mais esforços que fizesse...” (Dostoiévski, 2011: 86).

atenção à forma como Bloom tenta ignorar a melancolia. Afinal, nem tudo parece passar-se na cabeça²²⁸ de Bloom, como dizia o narrador:

Contam-se histórias que medem o tempo,
mas cada humano, já se sabe, tem o seu próprio relógio
– e não o acerta.
À frente de um homem cego a cor vermelha
de um quadro é ridícula,
e as coxas da mulher que Jean M disponibilizou
são encontradas por Bloom à superfície
do seu corpo.
Afinal, nem tudo se passa lá dentro.

O mundo afinal existe e avança – pelo menos acima da mesa
ou ligeiramente abaixo – a nível das coxas dela
e da mão esquerda dele – a menos hábil, a que menos pensa.
Mas, em Bloom, a inconstância prossegue:
o tempo pára ou recua
como se tivesse perdido o norte, o sul e o resto.

Põe, então, sem pensar nisso, a mão no bolso e eis que encontra
a sua referência – o velho rádio do pai –
velho e antigo e, como sempre, avariado.
Depois de Bloom tanto andar, ali continua objecto,
mudo e quedo, como se, com aquela viagem,
o rádio nada tivesse aprendido.

Mas há ainda a bela coxa da mulher, e Bloom está ali
para aquilo e não para outros assuntos. (Tavares, 2010a: 424-425; X.59-62)

Cada ser humano deve dar uma forma ao tempo, que é “coisa invisível e muda, sem cheiro ou sabor, é o nada sem volume nem forma, esse nada que nos esmaga e domina” (Tavares, 2015b: 93). O tempo é desmesurado e informe. Cada ser humano deve tentar dar consistência a esse nada, tornando-o seu, ético. Tarefa árdua que Bloom

²²⁸ Num fragmento com humor, “Cabeça virada para fora”, de *Breves notas sobre música*, Gonçalo M. Tavares fala sobre a necessidade orgânica e animal de estar voltado para o exterior: “Se virares o ouvido para dentro vais ouvir o quê? Os teus pensamentos? O barulho mecânico dos órgãos que continuam vivos? E vais ver o quê (com os olhos virados para dentro e não para fora)? Qualquer filme menor, qualquer música rudimentar de aprendiz de violoncelo é melhor do que isso. Por que razão, então, os nossos ouvidos, olhos e nariz e etc. estão virados para fora? Porque lá fora o espectáculo, apesar de tudo, tem mais variedade” (Tavares, 2015b: 101). Olhamos e escutamos o exterior porque temos de proteger-nos e porque o fora é mais estimulante. Estar voltado para dentro é um privilégio civilizacional – e é graças a esse privilégio que se continuam a criar ficções, a escrever, a pintar. A “variedade” que não existe dentro potencia, contudo, a melancolia.

não consegue fazer, desorientado no espaço, desencontrado com o tempo. É uma espécie de não-corpo que não segrega espaço, não age, não modifica o exterior. Bloom está, pois, inabilitado para lidar com as coxas daquela mulher, como a cor vermelha de um quadro é insignificante para um cego. Aquelas coxas são matéria sobre as quais Bloom não consegue agir, não lhe despertam desejo nem excitação, não fazem o corpo agir. Está concentrado na sua dor insuportável, o seu corpo é infeliz. Existe uma fenda enorme, que não se consegue franquear, que o separa do mundo e dos outros. O rádio que nada aprendeu na viagem é o seu coração desafinado, que não bate a ritmo bom, com ardor e vontade de viver. Está “avariado”, “mudo e quedo”. O coração de Bloom é uma víscera desligada, que necessita de reparação.

Somos resultado das nossas ligações a pessoas, lugares, objetos. A ligação de Bloom a este objeto em particular, o rádio do pai, é pernicioso, tal como poderia indicar o protagonista dos contos de *O médico inverosímil* de Ramón Gómez de la Serna. O dr. Vivar curava os seus pacientes através de um método inusitado, assim como invulgares – mas eficazes – eram os seus diagnósticos e prescrições. Um dos pacientes estava “frouxo” (Gómez de la Serna, 1998: 20), como observava o médico de cada vez que lhe apertava a mão, aperto que todos os dias lhe lembrava “a sua debilidade, o seu apagamento” (*ibidem*), devido às luvas velhas que usava, que o impediam de agir. Quando se encontravam no café, o paciente deixava as luvas inertes em cima da mesa: “As luvas querem andar, exercer o tacto por si mesmas, mas são mãos cerceadas que querem e não podem” (*idem*: 21). O médico fez o diagnóstico e prescreve:

Atira-as fora... Por causa dessas luvas andas tu a piorar... Não há nada que conserve tanto a corrupção do passado como umas luvas de carneira tão antiquadas, muito esticadas, rugosas, tão herméticas... E a corrupção do passado é o pior influxo que uma vida pode ter. Atira-as fora... Não as sentes pegajosas, abafadas, mortas como mãos de múmia?... No fundo delas está o passado, hipócrita como elas... O passado apodrece e cheira mal, como um peixe seco de espinha sombria. (*Ibidem*)

No caso de um amigo com sintomas de envelhecimento precoce, no conto “O envelhecido” o Dr. Vivar descobre que o problema reside no uso do relógio de bolso do falecido pai: “Os relógios ficam pouco a pouco magnetizados pela vida de quem os usa, e adquirem os ressaibos, o temperamento e a secreta intransigência da vida do dono” (*idem*: 38). Recomenda ao amigo que guarde o relógio “numa gaveta como lembrança” (*idem*: 39): “Este teu relógio é que te está a envelhecer prematuramente, sujeitando a tua

vida à do teu pai, pondo-te o coração a descompasso... Deixa-o lá parar. Com isso não desrespeitarás a memória do teu pai, e sobretudo não te desrespeitarás a ti mesmo” (*ibidem*). Noutra conto, o médico recomenda a todos que “virem de vez em quando do avesso o forro das algibeiras” (*idem*: 181), onde se gera “a putrefacção de muita gente, a gangrena das suas vidas” (*ibidem*), pois neles se armazenam “esquírolas do passado, condensações de tempo, detritos do que passou”. Todos os vestígios doentios e malignos do passado, “tudo isso que cresceu na solidão e é concentração do tempo que morreu” (*ibidem*). O rádio de Bloom também é “concentração do tempo que morreu” e direciona a sua atenção para esse tempo inerte, o passado. A debilidade volitiva de Bloom parece provir da circunstância de estar encravado no passado. Para além disso, como acontece em “O envelhecido”, à semelhança do relógio de ouro, também o rádio transmite a Bloom as piores características pessoais do seu pai, em particular, um certo ressentimento odioso. Talvez um médico inverosímil pudesse aconselhar Bloom a ver-se livre daquele objeto, concentrando-se no presente, naquilo que pode fazer agora. Ao invés de funcionar como o fetiche que protegeria Bloom da verdade insuportável e do sofrimento, o rádio é mais o sintoma que os acentua, lembrando a morte do pai.

Em *Ulysses*, Bloom andou durante todo o dia com a batata da sorte no bolso, herdada da mãe e que o protegeria do avanço das prostitutas em “Circe”.²²⁹ Nesse episódio 15 de *Ulysses*, Bloom vai até um bairro com diversão noturna em Mabbot Street em busca de Stephen Dedalus, que, embriagado, se juntou a um grupo de amigos para a farra. Bloom ajuda Stephen na tentativa de recuperar o filho que perdeu. Stephen é um jovem culto e sensível, semiabandonado por um pai alcoólico, Simon Dedalus. É porque constata que Stephen se pode perder ou magoar, pois está bêbado, que Bloom decide ir àquele bairro. A batata é o seu amuleto, a que Bloom se agarra a cada avanço sedutor das prostitutas (em particular, de Zoe Higgins):

(Zoe Higgins, a young whore in a sapphire slip, closed with three bronze buckles, a slim black velvet fillet round her throat, nods, trips down the steps and accosts him.)

ZOE: Are you looking for someone? He’s inside with his friend.

BLOOM: Is this Mrs Mack’s?

ZOE: No, eightyone. Mrs Cohen’s. You might go farther and fare worse. Mother Slipperslapper. (*Familiarly*) She’s on the job herself tonight with the vet, her tipster, that

²²⁹ Na leitura de Derek Attridge, é a masturbação que torna Bloom imune aos avanços das prostitutas (evento que cumpre a mesma função que a droga que Hermes concede a Ulisses para se proteger de Circe): “What protects the modern Odysseus from the sexual enchantment of the brothel, it seems, is his lack of sexual desire, attributable to his recent masturbation” (Attridge, 2007: 69). Bloom masturba-se, lembre-se, observando a adolescente Gerty, escondido nuns rochedos, no capítulo 13, “Nausicaa”.

gives her all the winners and pays for her son in Oxford. Working overtime but her luck's turned today. (*Suspiciously*) You're not his father, are you?

BLOOM: Not I!

ZOE: You both in black. Has little mousey any tickles tonight?

(*His skin, alert, feels her fingertips approach. A hand slides over his left thigh.*)

ZOE: How's the nuts?

BLOOM: off side. Curiously they are on the right. Heavier I suppose. One in a million my tailor, Mesias, says.

ZOE: (*In sudden alarm*) You've a hard chancre.

BLOOM: Not likely.

ZOE: I feel it.

(*Her hand slides into his left trouser pocket and brings out a hard black shrivelled potato. She regards it and Bloom with dumb moist lips.*)

BLOOM: A talisman. Heirloom.

ZOE: For Zoe? For keeps? For being so nice, eh?

(*She puts the potato greedily into a pocket, then links his arm, cuddling him with supple warmth. He smiles uneasily. Slowly, note by note, oriental music is played. He gazes in the tawny crystal of her eyes, ringed with kohol. His smile softens.*)

ZOE: You'll know me the next time.

BLOOM: (*Forlornly*) I never loved a dear gazelle but it was sure to...

(*Gazelles are leaping, feeding on the mountains. Near are lakes. Round their shores file shadows black of cedargroves. Aroma rises, a strong hair growth of resin. It burns, the orient, a sky of sapphire, cleft by the bronze flight of eagles. Under it lies the womancity, nude, white, still, cool, in luxury. A fountain murmurs among damask roses. Mammoth roses murmur of scarlet wine grapes. A wine of shame, lust, blood exudes, strangely murmuring.*) (Joyce, 2011: 599-600)

Quando a prostituta lhe rouba a batata, ele torna-se permeável aos seus avanços. Bloom, tal como Ulisses e os outros navegantes sob o feitiço de Circe, também delira. O imaginário oriental está muito presente neste romance de James Joyce, como um lugar utópico em que todos os desejos se realizariam e nenhum recalçamento seria necessário. A atmosfera onírica no canto X de *Uma viagem à Índia* está relacionada não só com a psicologia do criminoso, tal como a desenvolve *Crime e castigo*, mas também com o capítulo 15 de *Ulysses*, o qual até pode ser lido, no seu conjunto, como um sonho de Bloom. Queria ser decente, ter uma vida espiritual, bondosa, mas, como esse projeto falhou, Bloom descontrola-se e torna-se maldoso. Refira-se que o rádio, que ocupa o lugar estrutural da droga (que Hermes dá a Ulisses) e da batata (que Bloom transporta

no bolso), poderá ser uma reificação da consciência: duas máquinas produtoras ininterruptas de palavras, de um modo, em situações-limite, ensurdecedor e insuportável.

7.14. A beleza

O mundo precisa de tipos diferentes de ti, mais atilados, de gente menos descarada, que veja como as coisas todas são, não é só de açúcar, é de açúcar e esterco, tudo misturado, emaranhado.

Alfred Döblin

Bloom queria esquecer e aprender no mesmo movimento. Viajar para esquecer o que lhe aconteceu e, se possível, aprender enquanto anda e esquece. Estar concentrado em esquecer é lembrar o que aconteceu. Esquecer não é um processo exclusivamente mental. Não se consegue ocupar a cabeça com novos pensamentos se os movimentos não forem novos e entusiasmantes. Com uma máquina orgânica como o coração, o problema não se resolve meramente com uma intervenção técnica/cirúrgica. Nem com uma viagem se resolve a melancolia.

Mas talvez se resolva com a beleza, um artifício que faça esquecer: “Que mulher!, exclama ou tenta pensar, / e de facto nada melhor que a beleza à frente dos olhos / para esquecer a melancolia. / Porém, a mulher não é tão bela assim, bem pelo contrário / – e por isso esquecer é mais difícil” (Tavares, 2010a: 425; X.62). Note-se o registo da micropercepção interior de Bloom, que tenta convencer-se de que a mulher é bonita. Não pensa que o seja, pensa que deveria pensar que o é. Exclama mentalmente aquilo que deveria ser a reação comum de um homem num bordel. Procura encontrar o álibi mental justificativo da sua presença naquele lugar. Ele está lá pela beleza. Mas Bloom não pensa realmente que ela é extraordinária, não está entusiasmado, não deseja estar naquele lugar. Sente-se pouco cómodo ali, ao ponto de estar indeciso quanto ao que deve pensar. Está desorientado, deslocado, ébrio e sem controlo sobre si mesmo. Um dos problemas, como veremos, é que aquela mulher “não é tão bela assim, bem pelo contrário”. Mas, neste ponto, Bloom ainda pensa que a beleza pode ser um consolo.

Esquecer a olhar para o belo talvez seja mais fácil. O belo prende, obriga a não desviar o olhar. Desvia-se o olhar da dor e olha-se para a beleza, que é uma espécie de flor do transcendente. Desvia-se o olhar do feio, do fundo dionisíaco das coisas, para a

beleza. O coração humano vive a eterna luta entre dois deuses: “A vida alterna, / e os dois deuses: / o Branco e o escuro; / o limpinho e o Nojento, / lutam entre si para ocupar o espaço / no Prato, no Coração / No cérebro” (Tavares, 2002a: 101). Suspiramos pelo limpinho quando em face do Nojento, conspurcamos o Branco quando ele aparece. Bloom quer esquecer o escuro e o Nojento mas o rosto da prostituta não ajuda, pensa ele. A beleza é um conjunto de linhas e cores particularmente excitante. Se voltarmos os olhos para a beleza, podemos não sentir dor. Podemos esquecer que essa dor existe, talvez até possamos fazê-lo uma vida inteira. Olhar para a beleza para não sentir dor. Os seres humanos interessam-se pela beleza, a que associam a felicidade. Andam um pouco tontos atrás da ideia de serem felizes ao lado da beleza.

Contemplar a beleza é, antes do mais, contemplação, assunção de uma postura passiva. Bloom sabe-o,²³⁰ teoricamente falando: “Não é ingénuo: / sabe que as belas cores querem dos nossos / olhos a estúpida e parada admiração” (Tavares, 2010a: 318; VII.72). Quem contempla em excesso deixa-se siderar, vê apagada a sua individualidade. A beleza pode ser, em síntese, mais uma modalidade da fuga do mundo. Porém, Bloom prefere (teoricamente) a sujidade que solicita ação: “Prefere a sujidade que ainda pode ser limpa” (*ibidem*). Quando estava em Londres, Bloom quis perguntar aos homens com quem fez amizade – o pai e os seus três filhos – se conheciam “um outro mundo com o mesmo nome / mas mais feliz? Um segundo planeta paralelo / onde o aborrecimento, o sangue e as mulheres feias / não entram?” (*idem*: 54; I.71). Era isto que Bloom procurava na viagem à Índia: um espaço sem chatices, com acontecimentos inesperados mas calmo, sem tédio nem os constrangimentos, a violência e as dores do sangue, só com mulheres bonitas. Um espaço feliz, para o seu corpo descansar. Um outro mundo, uma alternativa ao mundo cheio de enganos, dificuldades e confusões. A demanda de Bloom é metafísica e revela como se chega da metafísica ao niilismo. Mais do que isso, nietzschianamente falando, a viagem revela como a metafísica é o niilismo e como nos fundamentos metafísicos do pensamento ocidental está em potência o niilismo. Bloom percebe claramente que esse espaço não existe, nem na Índia, nem em Paris. Mas não era necessária uma viagem tão longa, ingénuo e perversa para percebê-lo.

Bloom vê defraudada a expectativa de fuga através da beleza: a mulher que lhe calhou não é bela. Uma decepção de um sonho que muitos homens acalentam, estarem próximos da beleza entusiasmante. Não é surpreendente, pois, que “os dedos da mulher

²³⁰ Lê-se em *A perna esquerda de Paris*: “Técnicas para convencer as emoções dos outros: isso é fácil. Díficeis são as técnicas para convencer as próprias emoções” (Tavares, 2004a: 24). Em Bloom, colocam-se estas dificuldades, tanto mais que é culto e viajado.

em quem tocou / [sejam], agora, dedos que enojam” (Tavares, 2010a: 426; X.64). Bloom sente nojo depois de perceber a ausência de ordem no mundo tornada explícita pela fealdade da sua prostituta; ficará mais desorientado e com mais medo. Lê-se em “A beleza”, fragmento de *Breves notas sobre o medo*:

Entre outros efeitos, a beleza, quando enfrentada, desde que não ultrapasse certos limites suportáveis, diminui o medo e a desorientação que por vezes se apoderam de um homem só. Poderás não saber onde estás, com exactidão, no mapa – quer o geográfico quer aquele, mais privado, onde te posicionas em relação aos outros –, mas, pelo menos, estás frente a uma coisa bela – uma mulher, um animal, outro homem, um edifício. (Tavares, 2012a: 162)

A beleza poderia diminuir a desorientação privada de Bloom; mas a mulher não é bela. Bloom não tem garantia de não estar louco, nem o consolo de se saber lúcido:

Não tens tudo, claro – nunca ninguém o teve –, no entanto podes pelo menos garantir a ti próprio que não estás louco, e eis a prova: como alguém no lixo separa diferentes materiais – garrafas velhas de restos de comida –, tu separas o belo do que não o é. E separar é, em parte, ser lúcido. (*Ibidem*)

Essa lucidez não o salvaria, dado que a beleza não dura para sempre. Em parte, a melancolia de Bloom deriva do afastamento da beleza de Mary. A feiura da prostituta é um pormenor que, no contexto psíquico e social em que Bloom se encontra, se torna muito significativo, pois é metonímia do feio e caótico mundo: “Não penses que o mundo tem para ti um rosto”, observa o narrador, dirigindo-se a Bloom, “uma fisionomia de dócil empregado de mesa / ou de mulher bela; / a vida – e o mundo a que está agarrada – tem sim um focinho” (Tavares, 2010a: 84; II.30). Uma verdade que deve ser digerida com calma e alguma ironia. Com a consciência de que, apesar dela, ainda temos corpo, tempo e desejo. E não devemos esquecer que pensando, querendo pôr um ponto final na desordem, caluniamos o corpo, deprimimos: “A Frustração é o Pensamento” (Tavares, 2002a: 101). A pior das traições, a traição à vida, ao corpo que deseja: “Adultério do corpo: Pensar” (*ibidem*). Calúnia do corpo que define, diga-se de passagem, o adultério: pensamento que tenta acabar com a desordem.

A consciência de que a vida tem um focinho, de que a fealdade domina, acentua-se com a circunstância de estar ao lado de uma prostituta feia. Depois de lúcido, ganha nojo. Tudo passa a ser igual, nada adianta, nada tem valor, isto é, tudo tem o mesmo

valor. Parece ter sido a beleza de Mary a salvar Bloom no passado, mantendo-o lúcido, com capacidade de separar. Ao lado da prostituta feia, Bloom sente repulsa pelo mundo, que não é, como deveria ser, um planeta estranho onde apenas existiria a beleza. O mundo é o lugar da fealdade e da desordem, Bloom está muito desiludido e demasiado suscetível. Mata de novo, de certo modo, para corrigir a desordem do mundo. A morte prematura de Mary antecipou um problema com que Bloom lidaria quando a beleza dela declinasse:

Mas nada persiste tempo suficiente. A partir de certa altura, o que é belo como que perde a cor, e perante a queda do que te acompanhava ficas diante de ti como um inimigo que te apontasse às costas uma arma. Não é o melhor dos estados para não te matares. (*Ibidem*)

Diante de Mary mais velha, Bloom estaria diante de um inimigo. Em *O torcicologologista, Excelência*, o autor volta ao tema. Este é um livro constituído por duas partes: a primeira, chamada “Diálogos”, incorpora muitas crónicas dialécticas do autor, pautadas por um tom irónico e sarcástico; a segunda, denominada “Cidade”, é um texto que revela a multiplicidade humana de uma cidade. Centremo-nos num diálogo irónico²³¹ da primeira parte intitulado “Uma forma fácil de chegar à santidade”, no qual uma personagem apresenta a seguinte tese: “Só o que é belo nos faz abrandar o passo. O que é feio apressa-nos o passo. Fugimos do feio como do diabo. À mesma velocidade” (Tavares, 2015d: 197). O belo acalma, é um bálsamo, faz parar, contemplar; do feio fugimos, o feio instiga movimento.²³² Assim, quem chega sempre a tempo é porque foge do que é feio; o distraído, o que chega atrasado, dá atenção ao que é belo. A mesma personagem ironiza a seguir: “E Vossa Excelência não diz: estava aqui a sofrer tanto que nem percebi o tempo a passar” (*idem*: 198). A distração resulta de um olhar dirigido àquilo que é belo. Ninguém se distrai quando sofre. Ao lado de uma mulher bonita, Bloom procuraria não sentir o tempo passar. Se o mundo fosse “exactamente ao contrário” (*ibidem*) daquilo que é, explica a mesma personagem, não sentíamos o tempo passar. Como corolário deste raciocínio, esta personagem diz: “São as pessoas e as coisas feias que nos fazem sentir o tempo. Sem coisas feias não apenas os relógios não

²³¹ A ironia está presente em toda a obra de Gonçalo M. Tavares, como um vírus benigno que vai sabotando o desespero.

²³² Para Schopenhauer, a contemplação estética era um bálsamo para as dores da existência. A contemplação cessaria a inquietação da vontade e do desejo, como se nos transportasse para uma espécie de nirvana: “A filosofia de Schopenhauer mostrou que a contemplação estética apazigua por um instante a infelicidade do homem ao desprendê-lo do drama da vontade” (Bachelard, 2016: 30). No entanto, afirma Bachelard, existe uma “vontade de contemplar”: “Também a contemplação determina uma vontade. O homem quer ver. Ver é uma necessidade direta. A curiosidade dinamiza a mente humana” (*ibidem*). O homem quer sempre ver mais, saber mais; também por isso Bloom viaja.

mexeriam os ponteiros, a própria Terra não se moveria. O feio é o tempo, o tempo é o feio. E assim sucessivamente. É a minha definição” (*idem*: 199).

A Beleza faria com que Bloom pudesse viver sem sentir o tempo passar, inerte e contemplativo. A outra personagem contradiz este argumento ao sugerir que “o bom coração humano trata muito, muito bem o que é feio. Ajuda o que é feio, salva o que é feio, etc., etc.” (*ibidem*). Nem sempre o ser humano foge do que é feio: “Já viu alguém ficar santo porque tratou bem o que é belo, saudável e forte?” (*ibidem*), pergunta retoricamente o segundo senhor. Ser santo, nesta visão, corresponde a tentar remir a fealdade.

Bloom quer fugir do feio, não tem muita vocação para santo, pesem embora as suas intenções, mas nem por isso tem pressa. Mata a mulher feia porque não deseja sentir o tempo passar. Os humanos têm inclinação para a estética; raras são as espécies que se importam tanto com a beleza (o pavão é uma das exceções). A Natureza parece, também aqui, um exemplo: avança sem querer saber se está rodeada de beleza ou não. Nietzscheiramente, a Natureza avança com força e indiferença. E não somos nós quem o diz, é Bloom (em formulação que evoca versos de Alberto Caeiro): “Mas o essencial é ainda isto: / uma flor encolhe os ombros / quer seja cheirada por uma linda menina / de seis anos ou pela fealdade absoluta. / Para a bela flor a beleza é insignificante” (Tavares, 2010a: 148; III.88). A beleza da flor foi descortinada pelos humanos; mas a flor avança sem o saber e sem se preocupar com ela. A flor não existe candidamente, nem simplesmente existe. Existe ferozmente. Luta, como tudo o que é vida, por mais vida. Luta silenciosa e impercetível a olhos humanos, educados pela estética.

A força é, para Bloom, de um ponto de vista teórico, mais importante do que a estética. A propósito, leia-se uma ficção de *animalescos* em que o narrador, (depois de se ter centrado numa carroça, destituída de estômago e, por isso, de desejo) evoca uma ave, o tahake, que não pode voar. A ave transformou-se ao longo da sua evolução, tornando-se sexualmente mais apelativa, perdendo capacidade de defesa e de ataque. Tal evolução é análoga à do pavão, que privilegiou a seleção sexual (em vez da natural):

(...) mas perder força e potência para ganhar elegância parece troca má, errada, falhada. Caminhar menos porque mais elegante o passo, eis como se desperdiça energia, como se atira energia pela janela fora exactamente como se atira água de um balde e se desperdiça essa água tão necessária; não desperdiças energia perdendo a capacidade de fugir e atacar só para seres mais estético, mais admirado, como se o mundo fosse uma competição de

bailarinas e não o que é: é isto: uma guerra, uma luta, tens dentes, eu tenho dentes, estamos prontos (...) (Tavares, 2013c: 112)

O estilo é duro e perverso, mas passos como este não falam apenas de animais, mas também do culto da estética entre os humanos, que privilegiam ser admirados pela beleza ou pela elegância como andam ou se vestem. Adoram ser vistos, fazem pose e têm gestos delicados – e, em consequência, fazem pouco, até porque fazer alguma coisa pode retirar brilho à beleza que custou arranjar. Deste modo, deita-se fora energia e força. O corpo torna-se objeto estético que deve ser admirado. Sem movimento, em particular sem movimento ético, forte, criativo, o corpo não deseja, e um corpo sem desejo não é corpo. Em *O livro da dança*, enunciava-se a violência desta opção pela beleza, em versos (*ostinatos*) como os do poema 53:

o dedo que é só dedo nem sequer é dedo
o corpo que é só corpo só tapa o espaço só tampa o espaço
só tapa o espaço.
– deixem-me ver o espaço
ou então
– deixem-me ver tudo.
(para que importa exhibir o corpo se é só para exhibir o corpo; só importa
exibir o corpo se é para exhibir o que não é corpo)
para que importa exhibir o corpo se é só para exhibir o corpo? (Tavares, 2001: 65)

Ou ainda os do poema 54, que fazem da beleza prolongamento da delicadeza; uma camada de civilização que abafa os instintos (note-se o tom de protesto ético):

Exibição do que TAPA.
Exibição da CORTINA.
Exibição do PUDOR.
Exibir o pudor é violência.
o corpo que é só corpo e não é tudo o resto é um corpo que tapa que
é cortina e um corpo que exhibe o Pudor.
É violento violento violento. (*Idem*: 66)

Pudor que Bloom também cultivou no modo delicado como queria existir desde o assassinato do pai, envergonhando-se, violentamente, da sua força e dos seus instintos.

7.15. Ritmo que deseja, embriaguez devida aos atos, jogo

As coisas muito claras me noturnam.

Manoel de Barros

A festa acabou, as expectativas de felicidade e esquecimento goraram-se, Bloom continua a pensar: “Bloom – em que pensa Bloom? / Os restos de uma refeição exibem o desastre: / o que fica é adversário / daquilo que faz crescer um corpo” (*ibidem*: X.65). Os restos de uma festa são aquilo que um corpo não assimila, tornam o corpo menos forte. Um fim de festa significa que algo já foi feito, que nada se pode fazer. Merece um olhar de desprezo e uma fuga. Mas eis que alguém, em vez de fugir, dança:

Tudo passa depressa – até o ritmo que deseja.
A vontade de viver desaparece depois de se ter feito
tudo, e com intensidade: pratos sujos
confirmam a decadência de um grupo inteiro.
Como se pode ainda dançar?
Mas a prostituta dança.
Por que raio dança ela?, exclama Bloom. (*Idem*: 426-427)

O ritmo que deseja é vazio e desaparece com relativa facilidade. Um nada mantido na condição de a intensidade também se mantiver: “Diga-se que a matéria-prima de um acontecimento intenso / e excitante é, apesar de tudo, desgastável. / O material dos factos (se olharmos atentamente) é nada”, diz o narrador noutra lugar (*idem*: 63; I.95). O ritmo que deseja não está inscrito em nós de uma vez para sempre. É movimento realizado aqui e agora, continuamente. Depois da intensidade, é muito fácil desaparecer a vontade de viver, se não se continuar a agenciar. A prostituta está entusiasmada, apesar da decadência do fim de festa. Não parece aceitável dançar quando o fim de festa convida à mansidão. Mas ela dança, e com uma finalidade precisa, seduzir Bloom, que não se deixa impressionar, está enojado:

Omoplatatas que antes excitavam
agora incomodam,
imperfeições ósseas que fazem Bloom
olhar para dentro. Que ridículo, pensa.
De resto, o começo da manhã não apaga
os séculos anteriores:

a cidade está condenada pela maldade
que permitiu há dois mil anos, e ontem.
Bloom não é mau, mas está com vontade. (*Idem*: 427; X.67)

Dominado pelo nojo, Bloom olha para dentro; o que excitava tem agora imperfeições, incomoda.²³³ E nem a cidade, organizada e racional, o pode salvar, pois também nela se manifesta a maldade, a engenharia e a arquitetura não interferem um milímetro da natureza humana. Há algo mole e arcaico no ser humano que não é alterado pela civilização. (Mas note-se a ironia de o ato animalesco de Bloom ocorrer num bosque, um espaço imprevisível.) Bloom tem vontade de fazer alguma coisa neste momento em que sente nojo, o que não é bom. Não é mau, mas está terrivelmente aborrecido. Juntar um nojo fundo a uma vontade forte não dará bom resultado. Aquela prostituta dança, seduz quem por ela sente nojo. Uma mulher feia aproxima-se do homem que quer afastar-se da fealdade.

Note-se a oposição entre um corpo que dança, que se liberta do peso, movimentando-se graciosamente, e um outro, sorumbático e coberto de pesadume. Um corpo leve e outro pesado, um feliz e outro triste. Bloom matará um corpo que dança, porá fim ao movimento total daquele corpo. Em *A alma e a dança* de Paul Valéry, intertexto de *Uma viagem à Índia*, assistindo à dança de Athikté, Sócrates pergunta a Fedro se existe ou não algum antídoto para “o veneno dos venenos, essa peçonha oposta a toda a natureza” (Valéry, 2009: 110) chamada “tédio de viver” (*ibidem*):

Quero dizer, entende-o bem, não o tédio passageiro; não o tédio por cansaço ou o tédio cujo germe conhecemos ou do qual vemos os limites, mas aquele tédio perfeito, aquele puro tédio, o tédio que não tem origem em nenhum infortúnio ou enfermidade, e que se instala na posição mais feliz de todas que é a de contemplar, – enfim, o tédio que não tem outra substância senão a própria vida, nem outra causa para além da lucidez daquele que está vivo. Esse tédio absoluto não é em si mesmo senão a vida toda nua, quando ela se olha distintamente. (*Ibidem*)

Bloom alcança a lucidez de quem olha a “vida nua”. Neste canto X, após a decepção com a sua viagem à Índia, onde foi enganado e maltratado, Bloom vê tudo

²³³ Na sociedade da transparência, em que todos podem vigiar tudo e todos, não deixa de ser surpreendente que ainda exista algo que os outros não veem, nem controlam, nem convertem em imagem. Escreveu Gonçalo M. Tavares numa crónica da *Visão*: “Andar, discursar e pensar não deixam atrás de si coisas, matérias concretas que ocupem espaço individual no mundo. Tudo bem. Mas na época da imagem uma constatação essencial: a ação e o discurso podem ser filmados, podem ser transformados em imagem, podem ser reproduzidos mais tarde. O pensamento não. (Não podes filmar o pensamento e tal não é um pormenor.) Facto – a impossibilidade de reproduzir um pensamento que não se expressou exteriormente (pelo discurso, pela ação, pela escrita, etc.). Em 2014 há ainda, eis a pequena surpresa, algo privado” (Tavares, 2014d: 14).

nitidamente, descreve com particular crueza a máquina do mundo, talvez por isso se enfie cada vez mais fundo em si mesmo. Percebemos que a ironia desapareceu do discurso e dos pensamentos de Bloom. Mas trata-se de um conhecimento demasiado forte que deve ser gerido com cuidado. É que não há só o mal e a predação no mundo, há a bondade, o humor, o ridículo que tudo assume quando se pensa na morte. O cómico é o que deveria sobrevir à tragédia. É cada vez mais evidente a distância entre o que Bloom observa com lucidez e aquilo que ele faz. Ou antes, porque a lucidez é demasiada, torna-se pouco lúcida, incapaz de separar, de ver que há alternativa ao desespero e à indiferença axiológica. Porque tudo é demasiado ridículo em nós para ser tomado a sério e porque aos outros devemos todo o nosso respeito. Em consequência, afirma Erixímaco, com demasiada lucidez, com esta específica lucidez que sabe que não há ordem nem previsibilidade, mas que desconhece que dentro da desordem e da imprevisibilidade é possível alguma calma e humor, com esta lucidez, portanto, pouco lúcida, lucidez devorada por aquilo que compreendeu, a vontade de viver tende a diminuir: “Não há, certamente, nada em si mais mórbido, nada de mais inimigo da natureza, do que *ver as coisas como elas são*” (*idem*: 111; itálicos do autor). Este tédio profundo só é combatido, acredita Sócrates, não pela embriaguez provocada por sentimentos como “o amor, o ódio, a ambição” ou “o sentimento de poder” (*idem*: 112), como defende Erixímaco, mas com uma embriaguez nobre:

Não vês, portanto, Erixímaco, que entre todas as formas de embriaguez, a mais nobre e mais inimiga do grande tédio é a embriaguez devida aos actos? Os nossos actos, e em particular aqueles que põem o nosso corpo em agitação, podem fazer-nos entrar num estado estranho e admirável... É o estado mais afastado do triste estado em que deixámos o observador imóvel e lúcido que há pouco imaginámos. (*Ibidem*)

A melancolia e nojo de Bloom só seriam sacudidos por uma “embriaguez devida aos actos”. Bloom é o contraponto daquilo que o escritor Gonçalo M. Tavares deseja para si enquanto escritor; ele que afirmava, lembremos, escrever numa espécie de sonambulismo ou embriaguez. Só assim se pode anular este tédio tão oposto à natureza. Só assim se pode abandonar o lugar de “observador imóvel e lúcido” que Bloom tem ocupado. Bloom é apenas dois olhos, pensamento ziguezagueante e sentir instável – o seu corpo não dança, está bloqueado, inerte. Um herói colocado errada e criativamente numa epopeia. Que não age; ao contrário da prostituta, que dança.

Bloom atravessa “a noite mais individual”, “a noite com o seu nome”, tal como Klaus Klump a atravessou (Tavares, 2007c: 87). Atravessa uma crise existencial, torna-se um “ralo” que perde luz para dentro, tal como as coisas parecem, a seus olhos, ter um ralo que perde luz para dentro (*ibidem*). Uma existência aos olhos da qual os objetos perdem luz. Klaus e Bloom desistem de fazer mundo e tornam-se “reductor[es] de mundo” (Mourão, 2011: 59). É curioso (irónico?) como o momento mais lúcido – com mais luz – é o momento em que o mundo e a alma perdem luz para dentro. A luz que se perde para dentro pode ser, em certas circunstâncias, lucidez. Ser lúcido significa instalar um ralo gigante no mundo, uma fenda por onde a luz se perde. Em entrevista a Carlos Vaz Marques, Gonçalo M. Tavares aponta para os perigos que a lucidez pode comportar: “Uma pessoa lúcida não é alguém que vê claramente o mundo. Pode até ser o contrário” (Tavares & Marques, 2010: 32). Ser lúcido é bom, mas também pode ter efeitos devastadores. Bloom, enganado na Índia após a morte do pai e a perda de Mary, e Klaus, com a guerra e a prisão, tornam-se lúcidos, experimentando a noite mais individual. Entrarão em desespero, ambos falharão uma tentativa de suicídio. Klaus viverá uma vida de mentira, na qual avança com determinação; Bloom viverá uma vida vagabunda, sem hábitos nem vontade. O desejável, segundo *Investigações. Novalis*, é: “Uma luz sempre, mas não demasiado. Não é sol” (Tavares, 2002a: 100).

Ser dançarino, embriagar-se com os atos, é uma solução para o tédio e o nojo rejeitada por Bloom, o que aumenta ainda mais o seu nojo e o seu ódio. Bloom tem vontade de matar a prostituta-dançarina, a prostituta-apaixonada, a prostituta-sedutora, uma mulher que apenas se quer aproximar de outro ser humano:

Os crimes rodam, como os planetas,
em volta de cada homem,
e cada crime escolhe o seu cidadão. Nascemos,
e começa a desordem.
A realidade acelera. Atravessada pelos homens,
a realidade perde mitos e ganha engenharia.
As construções são já em maior número
que todas as outras espécies animais. (Tavares, 2010a: 427; X.68)

Entra-se na realidade ao nascer, logo aí começa a desordem. Nascer é sair da escuridão e confrontar-se com uma luz demasiado intensa, da qual devemos desviar os olhos: “Pois nascer é ter de atravessar um invólucro que contém o sujeito dentro, no

qual não pode permanecer, não por risco da sua vida mas do seu ser. É ter de abandonar um lugar onde o ser se encontra dobrado sobre si próprio, imerso na escuridão” (Zambrano, 2006: 110). Nascer é vir para a luz e é ganhar lucidez. Deixar de estar dobrado, constituir-se na anatomia do próprio ser. É ser visto, aparecer, sair da escuridão tranquila. No movimento de nascer, diz Zambrano, estamos desorientados, sem horizonte e cegos: “No instante do nascimento, dos nascimentos, não há horizonte, como não o há quando se ultrapassa o umbral. O movimento consome a visão; nasce-se sempre cego” (*ibidem*). A luz é demasiado forte, ainda não permite separar, compreender. Mais tarde, a luz instaura a divisão. E se a instaura, por que razão não cometer um crime?, pensa Bloom (e cada homem que atravessa uma desilusão o pensará, certamente, nem que seja durante um microssegundo). Avançar na desordem, sem pensar no nascimento. Nascer e avançar na desordem, não deter-se no momento do nascimento, não hesitar. A ordem consistiria em não estar vivo, sem obstáculos pela frente. Cada obstáculo é uma, duas, três possibilidades. É escolha, decisão e força. Um crime é um caminho que pode, a dado momento, ser percorrido por qualquer um. Todos somos criminosos em potência, todos nos podemos deparar com a possibilidade de cometer um crime. Em determinadas circunstâncias, qualquer ser humano pode cometer um crime, até porque “a realidade acelera”, o exterior sobre o qual não exercemos domínio absoluto. Mas nenhuma ordem se recupera através de um crime.²³⁴ Fazer é a nossa forma de responder à realidade, de atacar. As mãos e a inteligência são punhais, os meios com que podemos responder à realidade. Os homens, atravessando a realidade, procuram defender-se através do que fazem. Esta viagem é iniciática porque diz que é preciso fazer, tocar, criar-se eticamente, para nos podermos defender do nojo:

Não há símbolos: tudo existe e arranha. Tudo
é tocável. Certos animais têm sete vidas, mas
sempre uma única morte. Uma diz Jean M,
com o dedo indicador levantado. A mulher de Bloom, entretanto
levantou-se há muito e baila, sozinha, invocando matérias
excepcionais que existem no corpo. Bloom sorri.

O espírito abstracto e o devaneio são interrompidos
pelas ancas da prostituta. O universo aumenta, algures,

²³⁴ Lembremos que o crime de Raskólnikov tinha uma finalidade social: eliminar uma velha usurária, um parasita, segundo o próprio, que apenas sugava o dinheiro, através de juros exorbitantes, de pessoas (sobretudo jovens) que a ela recorriam em desespero para contrair empréstimos. Todos tinham razão de queixa dela; ninguém, por certo, lamentaria a sua morte. Raskólnikov argumentava que o seu crime era um ato de reparação das injustiças sociais, da desordem do mundo.

quando uma mulher dança assim ou mais ou menos assim.

Bravo, dizem os homens.

Bravo, dizem ainda as outras duas mulheres. (*Idem*: 428; X.70-71)

Tudo pode magoar, nós devemos defender-nos. O nojo de Bloom é nojo de tocar e ser tocado, é desejo de autonomia total, de uma vida de puro pensamento sem a indelicadeza do toque.²³⁵ Do ter que sujar as mãos na matéria, do ser tocado pela imundície da matéria.²³⁶ De resto, o banquete é o momento em que o espírito-Bloom toca, quando durante toda a viagem em pouco ou nada tocou.²³⁷ Como certos gatos, temos sete vidas, mas só uma morte. A vida muda, damos saltos mentais e caímos, mas a morte é só uma (uma, realça Jean M com o indicador) e é em função dela que devemos decidir como viver. A prostituta dança, descobrindo “matérias / excepcionais” no seu corpo²³⁸ através do movimento. Em sentido inverso, Bloom continua a pensar:

Bloom, naquele momento, tem a excitação misturada

com muitas imagens. Os pensamentos existem

mesmo quando a mulher de corpo pormenorizado

avança e recua à sua frente numa dança perigosa.

Tenho de regressar a Lisboa, pensa Bloom.

E, de novo, a excitação perde, e por muitos, para a melancolia. (*Idem*: 428-429; X.72)

²³⁵ Mylia é uma personagem que gosta de tocar, com força, intensidade. Não tem vergonha do seu corpo, da matéria, não é mística. Mas foi educada a ser mais delicada: “*Não se toca assim nas pessoas* – escutava uma e outra vez. E assustava-se. (...) O que Mylia desenvolvera por si, na sua solidão, era o toque nas coisas materiais, nas coisas que não falam. Tocava nelas obscenamente, se assim se pode designar o cruzamento da mão de um ser humano com uma mesa, por exemplo, ou mesmo com a falha na madeira de uma mesa” (Tavares, 2005: 44). Mylia queria saber como se tocava nas coisas, ao que a mãe contrapunha: “Com menos força, agarrando menos. Não te envolvas tanto” (*ibidem*). Era educada neste pudor; não tocar nas coisas com força, porque parecia mal, parecia que ela estava “excitada” (*ibidem*), que queria possuir. Mylia foi educada, assim, para a fragilidade, a passividade, a inexistência. Não se deve mexer para não se magoar. Para não magoar.

²³⁶ Em *Atlas do corpo e da imaginação*, observa-se: “É interessante pensar, pois, que a marca-limite do homem alheado do mundo e virado exclusivamente para dentro, é esta: no toque esse homem queria sentir a sua mão e não o mundo. *Eu toco no mundo para perceber melhor a minha mão*; ou ainda: *eu toco no mundo para que o mundo sinta a minha mão*” (Tavares, 2013a: 340-341, itálicos do autor). O homem terrivelmente alheado não tocaria no mundo para, finalmente, sentir que existe, como no caso que o autor aponta neste passo. O homem terrivelmente alheado nem sequer deseja que o mundo lhe toque, nem quer ser tocado: “Eu não quero tocar no mundo, não o quero acariciar, *eu quero é que o mundo me toque*: aquele acto do meu corpo que designam como tocar, eu designaria como: *ser tocado*. Eis o homem exclusivamente virado para dentro, para si próprio” (*idem*: 341; itálicos do autor). Um homem que não quer experimentar, nem quer ser tocado, um caso-limite de alguém devorado por duas deceções, pela maldade que descobriu em si, pela maldade que confirmou no mundo, Bloom.

²³⁷ O seu corpo toca excessivamente na matéria depois de meses de renúncia espiritual. A bebida, a comida e as “volúpias do leito”, como lhes chama Aristóteles em *Ética a Nicómaco* (*apud* Foucault, 1994b: 62), têm um “princípio fisiológico comum”, pois são “prazeres de contacto e de toque” (Foucault, 1994b: 62). Na viagem dos navegantes portugueses, a oposição espírito/matéria não é tão acentuada, pois a viagem nas naus implicou esforço físico.

²³⁸ Através da dança (e dos movimentos do escritor-dançarino), é possível aceder ao real, que José Gil distingue de realidade: “Em todos os casos em que o real irrompe na realidade, arruinando a sua estabilidade, têm sempre lugar certos fenómenos: a relação do corpo com as coisas e com o espaço transforma-se, os corpos que até aí se mantinham separados das coisas e dos outros corpos entram de súbito em contacto, senão em contágio” (Gil, 2001: 192). Com a dança, aquilo que separava desaparece, tudo se une, se contagia, torna-se possível a diluição no exterior, existe uma percepção maior do que se passa à volta do corpo: “Como se uma barreira ou um muro invisível anteriormente os afastasse uns dos outros. Com o surgimento do real, a barreira rompe-se, o muro desmorona-se, o véu rasga-se. Os lugares até então bem fixados das coisas mudam, o mapa dos movimentos (comportamentos) desloca-se e anima-se” (*ibidem*). A partir deste momento, é o corpo o centro da existência, ele materializa o possível, cresce: “O campo do possível imediato alarga-se – quando se supunha que a ordem do mundo iria durar para sempre num presente imutável. O possível é agora o do corpo concreto, do corpo sensorio-motor portador de pensamento, como se os nós que o regulavam (e o amarravam) outrora se tivessem rompido, e o corpo tivesse entrado em expansão. Abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências activas do corpo. Dilatação do espaço do corpo. A palavra liberta-se” (*idem*: 192-193).

Alguns contrastes avultam da observação do comportamento da prostituta e de Bloom: exterior/interior, movimento/inércia, alegria/tristeza. Bloom não consegue deixar de pensar, não consegue ligar-se ao exterior, mesmo com aquela dança que o excita e o obriga a reagir, a participar no jogo da realidade. Só pensa em fugir, em não ser incomodado. O perigo da dança é análogo ao perigo da fenda no telhado da casa do senhor Walser. Bloom não está interessado no imprevisível e livre jogo ético da realidade. Está demasiado lúcido, vê uma terrível ausência de ordem no mundo, anseia melancolicamente por uma ordem que não existe, como não existe previsibilidade nas relações. Aquela dança é feita para Bloom; obriga-o, portanto, a agir, embora ele não manifeste muito interesse nisso. Com uma ironia muito dura, Bloom age num sentido bem diferente do esperado pela prostituta – matando-a – porque deseja muito não ter que agir. É um ato que põe um ponto final na possibilidade de todos os atos futuros, um ato que, retomando termos de Agamben, torna Bloom onipotente. Bloom mata para nunca mais agir. Refira-se ainda que, como vimos, pensar não deixa nenhum vestígio no mundo, não deixa nenhuma coisa nova, nenhum feito, mas influencia decisivamente a nossa relação com a realidade. E se Bloom não age, isso deve-se também ao teor do que pensa e à sua incapacidade em controlar o fluxo dos pensamentos, mesmo quando a prostituta dança daquele modo. Nunca deixamos de pensar, mesmo quando uma prostituta dança lascivamente à nossa frente, até mesmo durante atos sexuais.

7.16. Fim de festa, máquina de sedução, bosque

Toda a situação é algo burlesca. Bloom não diz coisa com coisa, alheado, distante dos demais, que certamente olhariam com algum humor e alguma preocupação aquela figura desorientada e estranha. Bloom não consegue ocupar os seus pensamentos com outro assunto que não a sua decepção e infelicidade.²³⁹ Um cómico provocado pela figura do crédulo, do inocente que pensava encontrar na Índia uma melhor humanidade. Diverte a representação da ingenuidade, a expectativa da bondade alheia. Mas também é terrível observar uma inocência pisada e que se converterá em maldade, egoísmo e mesquinhez. Uma mulher pretende excitar o homem que está nesta condição, um homem que nem num pensamento se consegue fixar, um ridículo heroico. Bloom e a

²³⁹ Roberto Arlt escreveu em 1929 *Os sete loucos*, romance que tem como protagonista Erdosain, homem que, confrontado com dificuldades económicas, desespera e rouba. Depois de ter sido acusado, pela empresa em que trabalhava, de desfalque, pensa, andando em direção a casa, num sentimento próximo ao que Bloom teve naquela orgia: “Havia outro sentimento, e era o silêncio circular que entrara na massa do seu crânio como um cilindro de aço, de tal forma que o deixava surdo a tudo o que não estivesse relacionado com a sua infelicidade” (Arlt, 2015: 11).

prostituta têm formas diferentes de viver a respetiva tragédia. Bloom desiste, fecha-se definitivamente, sente nojo pelo mundo, está farto, isto é, encontra-se no ponto tenso que antecede uma ação grave. A prostituta, por seu turno, deseja continuar, dança, liberta o corpo, deseja ligar-se ao exterior, aos outros. Poderia haver uma oportunidade para dois marginais, uma prostituta e um parricida, poderem reencontrar-se consigo mesmos e com a vida.

Até neste ponto, *Uma viagem à Índia* se aproxima de *Crime e castigo*, pois Bloom e a prostituta têm entre si uma relação análoga à de Raskólnikov com Sonja. Ela sabe cair com calma e crença, não entra em desespero, não equaciona matar-se, não se entrega à devassidão, faz o que tem a fazer, dadas as circunstâncias duríssimas. As coisas não correm bem entre Bloom e a prostituta porque ele é orgulhoso e impaciente, não reconhece as suas derrotas. Para o híper-consciente Bloom, a situação é ridícula, ele sente-o e tem pena de si próprio, amesquinha-se, um sentimento que deriva e alimenta o seu orgulho e narcisismo. É claro que, em face do teor de alguns dos pensamentos de Bloom, torna-se difícil conceber esta situação como cómica. O próprio confessa-se farto e com nojo. São estados de espírito e modos de relação com o mundo desesperados. Está numa festa, Bloom, farto e com nojo do mundo. É surpreendente – continua a ser surpreendente – como esta epopeia tem tanto, mas tanto, a ver com a vida.

Bloom cai, em desespero. Não encontra um sentido para continuar vivo. Nada faz, não treina os instintos. Não encontra ordem, os bons, os maus. Mas haverá ainda uma ordem possível na casa que deixámos? Um sítio onde pousar a cabeça, parar, se possível? Bloom pensa em fugir dali e, entretanto, toda a gente percebeu que ele está metafisicamente sério e maldisposto:

Regressar a casa antes que a desordem
provocada pela nossa ausência se feche numa
segunda ordem que nos expulse – eis
que Bloom pensa em assuntos antigos
enquanto olha para quem dança de forma moderna.
Mas a mulher pára, percebe;
e o banquete perde, naquele momento, de repente,
a condição geral da alegria. (*Idem*: 429; X.73)

Bloom pensa em “assuntos antigos”, no passado, em regressar, finalmente, à ordem, antes que seja tarde. Para Bloom, a ordem está no passado, tudo o que vale a

pena está lá. O olhar de Bloom não está cravado no presente, na dança moderna da prostituta, está lá atrás, no passado, fora do espaço e do tempo em que o seu corpo se encontra. Bloom não está, pois, exatamente no bosque parisiense, mas noutra lugar. Não está exatamente no presente, está no passado, tal como ele o imagina. “A condição geral da alegria” de qualquer banquete só funciona se todos estiverem ali, sintonizados no mesmo espaço e no mesmo tempo. Esta alegria cessa com a contaminação do passado, da nostalgia do Um, que todos reconhecem em Bloom, uma espécie de pedra na engrenagem da alegria daquele banquete, contrariando a exaltação e o entusiasmo gerais. Quando esse sentimento geral de alegria cessa numa festa, o excessivo pode tornar-se violento. É um sentimento terrível, este, o de que o presente não serve. É perigoso porque só o tempo que desapareceu é que é bom para Bloom. Nada mais tem valor, só o passado. Por isso, nada serve no presente, tudo é descartável, sem valor, insignificante, mas no passado não se pode tocar: “Mas repara: o passado não pode ser tocado. Experimenta tocar em algo que sucedeu ontem ou há seis séculos” (Tavares, 2012a: 240). No presente, sim, podemos tocar, naquilo que ainda pode sofrer a influência dos nossos atos: “O passado é intocável, é imortal” (*ibidem*). É aquilo que não se pode transformar, não pode devir, não acaba. Está aí na sua imobilidade definitiva, como deus: “Como já acabou, não acaba. Que estranho, dirás” (*ibidem*). Essa imortalidade do passado é um problema – como fazer o já acabado, sobretudo quando a forma com que o passado acabou incomoda?

A prostituta convida Bloom a passear pelo bosque. Ela está triste e procura ajudá-lo, mas Bloom está farto, decepcionado e nostálgico, o resultado não será bom:

Saem os dois de casa para o bosque
e não há ponto final para as surpresas.
Um decote maravilhoso, sim,
mas Bloom dá um forte estalo na prostituta;
e esta ri. O universo tem dois mil anos,
a moral, algumas leis.
Bloom está nervoso e irritado; excitado e perigoso. (*Idem*: 429-430; X.75)

A prostituta leva Bloom para um lugar desejavelmente calmo, afastado dos outros, onde ele pudesse falar mais tranquilamente sobre aquilo que o apoquentava. Tenta ser amiga dele. No entanto, no bosque há demasiada luz e abertura, pouco recolhimento. É um espaço selvagem. Procurar intimidade num bosque, num espaço sem a monotonia

das linhas retas e da previsão, talvez não tenha sido boa ideia. Este bosque não é um *locus amoenus*, como acontece em *Os Lusíadas*, é mais um *locus horrendus*. Não é um espaço retemperante, nem o que lá ocorre é o coroamento da divindade de algum ser humano. Nem naquele espaço se antecipa o futuro brilhante do herói que o atravessa, como sucede com a gesta portuguesa, que é informada pela Ninfa dos feitos futuros dos portugueses. Não, pelo contrário: Bloom olha para o passado e encontra-se num espaço perigoso onde se tornará violento e grotesco. Não encontrará nenhum reconhecimento, nem nenhuma redenção nesta Ilha dos Amores.

A violência irromperá num espaço animalesco e imprevisível. Em casa, Bloom estava dentro do seu pensamento, que não se manifestava, não se exteriorizava; no bosque, ataca. Não se excita sexualmente, a sua excitação é de outra natureza, é ira e ódio e resultado da melancolia e da irritação. Bloom não tem uma direção, oscila no que deseja e faz, tanto é violento como beija, como o Outono melancólico e errante em que tanto o calor como o frio acontecem. Bloom tem diante de si uma mulher que tenta ajudá-lo, que se aproxima, ao ponto de merecer uma medalha, regista o narrador com sarcasmo.²⁴⁰ Esta prostituta tenta resgatar Bloom, trazê-lo à superfície, fazê-lo falar, superar a decepção de não conseguir controlar nem antecipar a realidade. Percebe que Bloom está em sofrimento, virado para dentro. A prostituta é uma personagem sincera, está ali para ajudá-lo, falar com ele, ouvi-lo. Apesar de desiludida, de pensar que a vida se resume ao dinheiro, está atenta ao sofrimento do outro, responde ao instinto de cuidar. Essa mulher – como Hanna em *Jerusalém* – é também uma máquina de sedução, uma profissional que realça “cada bocado” de modo a provocar entusiasmos num homem:

A mulher é assim: pernas altas,
cabelo preto pintado de forma cuidada.
Rímel nos olhos, sobrancelhas em arco,
pernas grandes e direitas, nada é torto ou imperfeito
e cada bocado é coisa para ser vista.

²⁴⁰ O homem desesperado e a mulher doce, eis um *topos* fundamental na história da literatura (e ainda do cinema). Herberto Helder captou com (auto)ironia a energia da interação entre estes dois polos no conto “Duas pessoas” de *Os passos em volta*. Um homem, regressado de uma viagem pelo mundo (como Bloom), vive num pequeno quarto de um modo quase ascético. Isolado, procura a companhia de uma prostituta. A primeira parte do conto consiste nos pensamentos deste homem: como se fartou de viajar, de observar o ridículo da humanidade, como está cansado, enojado, como prefere a música, o silêncio, a poesia, à impureza das palavras. Na segunda parte do conto, acedemos aos pensamentos da prostituta, os quais põem a nu os do homem solitário. Ela sente-se diante de um náufrago a precisar de quem o resgate da angústia existencial. Ele “cheira a desespero a quilómetros de distância” (Helder, 2001: 162). Ela está cansada de lidar com homens assim, “raça de exploradores” (*ibidem*), que desejam sugar-lhe toda a vida, deixando-a totalmente vazia. Este espetáculo de um homem que se dá na sua fraqueza continua a enternecer a mulher: “Mas estremeço. Cegueira maternal, furiosa força de doçura que me empurra para o homem, para a sua perpétua e louca orfandade. Eu poderia fechar os olhos, avançar por esses equívocos terrenos, chegar lá, chegar lá. E esse espírito abria-se, reorganizava-se – o espírito do último homem” (*idem*: 163). A prostituta doce tenta chegar ao espírito do último homem, de Bloom, salvando-o. Do homem que descobriu que, afinal, não há nenhum sítio (puro) fora do mundo.

No entanto, o mundo é vasto e os tempos mudam,
mesmo no corpo de um único homem.

Bloom olha para ela, e ela faz, naquele momento,
um sorriso que promete não sei o quê
(a mulher ainda tenta – devia receber uma medalha).

Bloom, esse, não tem ilusões: a viagem à Índia
existiu. O futuro e o passado têm agora
a mesma substância, nada mudou.

Valeu pois a pena viajar, pensa.

Pelo menos percebi que nada adianta. (*Idem*: 430-431; X.77-78)

Tudo muda no mundo, eis o surpreendente para Bloom. Ei-lo – acontecimento inesperado há uns meses – diante de uma máquina de sedução, uma prostituta, que embeleza cada uma das suas partes, de modo a provocar excitação. Não pensaria Bloom, certamente, no início da viagem, que viria a encontrar-se numa circunstância tão pouco espiritual, tão decadente. A sua demanda espiritual conduziu-o a um decote lascivo, de uma máquina que destaca rigorosamente o que excita, mostra só na medida em que compele o desvelamento. Através da técnica que as realçam, as cores e formas da prostituta excitam, despertam em Bloom o que é mais animal, estética com finalidades animalescas. Bloom não esperaria encontrar-se ali, as coisas mudam muito. Agora Bloom não tem ilusões, ganhou lucidez com a viagem, o que não é mau, “o futuro e o passado têm agora / a mesma substância, nada mudou”. O que desapareceu é tão irreal quanto aquilo que ainda não existe, são da mesma substância, invisíveis, o Espírito. O presente é o único tempo visível, pois é constituído por espaço, alguns objetos, pessoas, um corpo. Depois das expectativas falhadas, depois de perceber que o futuro não se antecipa, não corresponde a um plano, Bloom desespera. Está cansado de esperar e, portanto, deixa de esperar. Pensa no passado e percebe, do ponto de vista teórico, que não vale a pena olhar para o passado. Talvez o presente seja vaporoso, tempo que não se fixa, mas não há outra solução senão “devir-presente”: “Futuro e passado não têm muito sentido, o que conta é o devir-presente: a geografia, e não a história, o meio, e não o princípio nem o fim, a erva que está no meio e que cresce pelo meio, e não as árvores que têm copa e raízes” (Deleuze & Parnet, 2004: 35). É importante devir-presente, estar no meio, avançar violentamente como a erva. O facto de nada mudar parece assinalar que o futuro é um tempo já feito, ao qual Bloom não pode, a partir do presente, dar forma: “Claro que citares um dia em que foste feliz / não te trará por completo a alegria,

/ já que a memória, como se sabe, / é por definição dessincronizada / com a própria vida presente” (Tavares, 2010a: 78-79; I.15). A memória não faz a nossa alegria, que depende do aqui e agora; só o fazer cria a alegria. Só ligados ao presente nos contagiámos de alegria e força, como se infere destes versos, só na aparência desencantados: “Eis o que a vida é: / um cubículo fechado, infelizmente” (*idem*: 79; I.15). Para Bloom, pois, seria mais importante valorizar o que se faz pelo caminho do que chegar a um lugar. Atender à geografia, ao espaço onde se está, e menos ao tempo, ao que passou e ao que há de vir. Se a viagem serviu para perceber que, nem no passado, nem no futuro, se encontra o que vale a pena, então ela teria sido útil.²⁴¹

O problema é que Bloom conclui que “nada adianta”. Com a perspectiva da morte, e consciente quanto à ilusória expectativa de uma levitante, delicada e eterna felicidade, Bloom conclui que tudo é igual, tudo tem o mesmo valor, matar ou amar, criar ou destruir, escrever ou ir a um bordel. Bloom percebe que não existiu uma idade de ouro lá atrás, nem haverá um paraíso no futuro, mas conclui que nada vale a pena fazer. Poderia ter concluído que não devemos desistir do presente, que não devemos desistir de criar um sentido para o que vivemos, de fazer escolhas com valor porque não dispomos de todo o tempo do mundo – a vida é interrompida definitivamente, em certo momento – para experimentarmos. Bloom não tem calma e entra numa deriva niilista. Não existirá, nem algum momento existiu, a felicidade, mas pode haver uma vida com sentido, de acordo com os valores daquilo que experimentarmos, com a força engendrada por aquilo que queremos fazer. Bloom conclui que o fim da ingenuidade implica que, simplesmente, se deve continuar vivo.²⁴² O que significa que, para Bloom, ou se vive de forma ingénua, ou então viver não vale a pena. Portanto, entre a viagem à Índia e a hipótese do suicídio está um passo minúsculo: “A viagem à Índia, para quem partiu de Lisboa, / foi feita de longos percursos e longas paragens. / Aprendeu mais Bloom em movimento ou / quando parou?, eis a questão principal” (*idem*: 431; X.81). Agora que parou, talvez fosse o momento para Bloom se debruçar sobre aquilo que observou em movimento, diante de humanos em diversas latitudes. Bloom não extraiu consequências positivas do fim da ingenuidade. Mas nada é fácil, observa o narrador quando Bloom está no bosque com a prostituta: “É difícil contabilizar tais assuntos, mas

²⁴¹ Escreveu Séneca (2010: 12): “Muitos dos nossos bens acabam por ser nocivos: a memória reactualiza a tortura do medo, a previsão antecipa-a; apenas com o presente ninguém pode ser infeliz!”

²⁴² Escreve Gonçalo M. Tavares em *Breves notas sobre as ligações*: “Pode-se morrer de infinitas maneiras: doença de coração, tiro, faca, queda de uma montanha, etc. Mas poder-se-á não morrer de diferentes maneiras? Dirás: só há uma maneira de não morrer, é continuar vivo. Muito bem, alguém disse. Mas não, não é bem assim” (Tavares, 2012: 238). Viver como continuar vivo, eis Bloom. Mas não, não está vivo; continua vivo. Não vive; está quase vivo, quase morto; sobrevive. Apesar da força.

o certo / é que agora, naquele momento, as coisas do mundo / rezam para que Bloom avance, saia dali e regresse a casa” (*idem*: 432; X.81). A depressão nasce, muitas vezes, no momento em que se percebe que a felicidade é uma ingenuidade. O fim da ingenuidade torna-se uma evidência no fim da festa. A vida obriga a viver, a agir, a ser fortes, a fazer escolhas com valor. Não podendo ser ingénua e feliz, a vida não é vida, para Bloom.

Pensar deste modo é perigoso. O mal torna-se um efeito da perda de ingenuidade. O mal perde valor enquanto mal, como o bem perde valor enquanto bem. Até poderia ter experimentado o bom, fã-lo-ia com a mesma indiferença e considerá-lo-ia tão insignificante como tudo o resto. Bloom torna-se maldoso porque tudo lhe é indiferente e nada adianta. Deveria fugir dali, fugir daquilo que em si não sabe explicar e é demasiado forte e perturbador. Nesses momentos, em face do complexo, daquilo que não podemos explicar, devemos: “Agradecer ao Óbvio. / Compreender por exemplo a cadeira. Sentamo-nos” (Tavares, 2002a: 100). À nossa volta temos objetos e pessoas, temos um corpo, com saúde e força. Eis o óbvio, avancemos.

“Não somos terrestres, somos humanos / – o que é diferente. / A mulher fala de qualquer coisa e Bloom não escuta / porque tem os pés em cima da terra” (*ibidem*; X.82). O humano é complexo, porque “tem os pés em cima da terra”, é um terrestre aéreo, que pode imaginar, pensar, encerrar-se em si mesmo, flutuar, desligando-se do exterior, não escutando o outro. Somos dois pés frágeis em cima da terra com uma cabeça projetada para o ar. Um terrestre teórico que, em alguns momentos, tem saudades do aquático. Ter saudades é querer voltar à água, dissolver-se, no sexo, na beleza, na ordem. Um terrestre que domina o fogo, que usa o fogo para dominar. O diálogo – ou monólogo – entre a prostituta e Bloom torna-se algo cómico: “A mulher fala, e Bloom não ouve – eis o equilíbrio” (*ibidem*; X.83). Como se a mulher tendesse a falar mais, não no mau sentido, mas procurando arrancar Bloom daquele sorumbatismo. Como se tivesse iniciado uma terapia através da palavra, algo a que Bloom não está disposto, ajudando-o a conviver com o que de nós desconhecemos ou queremos esconder. Poderia ser um primeiro passo para uma relação. O silêncio de Bloom é trágico, é aquele com que se fica diante dos acontecimentos e dos saberes que esmagam. Como percebemos, esse silêncio pode ser perigoso, por demasiado insuportável. Nesse sentido, o narrador aconselha:

De qualquer forma, não aprendas de mais, Bloom,

e não ensines coisas que os outros ainda não estão
preparados para entender.
Se já sabes tudo, não fales,
mantém-te em silêncio;
se já sabes tudo, não ajas, mantém-te quieto. (*Idem*: 432-433; X.84)

A dupla decepção conduziu-o a uma afasia, Bloom está diante do enorme, do trágico. O melhor é mesmo não falar, deixar-se estar diante do grande. Isso é uma tarefa difícil, que não se faz sem uma grande vontade e fazendo alguma coisa ética com existência, para não se raiar a loucura. Bloom tarda em fugir, por delicadeza, tarda em responder aos instintos para não fazer uma desfeita às expectativas dos outros. Perdeu o mapa, não há regresso a casa, mas haverá outra vida a inventar.

7.17. Planeta, engano e sabotagem do desespero

*Assim diz o Senhor: Maldito é o homem que confia nos homens,
que faz da humanidade mortal a sua força, mas cujo coração
se afasta do Senhor.*

Jeremias

Outras razões para o perigo do silêncio decorrem do facto de Bloom se encontrar “no bosque perverso” (*ibidem*), perdido naquele espaço tal como no meio da vida: “O planeta não é ético, nenhum grande astro / conhece a justiça. Só os pequenos se divertem / seriamente com tribunais e outras instituições semelhantes. / (Não é o caso do nosso herói: / com tais coisas ele não se preocupa)” (*ibidem*). Nas estâncias em que Tethys fala, em *Os Lusíadas*, de astronomia aos heróis lusitanos, o narrador da epopeia taviariana discorre sobre o modo como a natureza se situa para além da ética.

Os planetas, a natureza, são como o marginal Bloom: indiferentes, pouco importados com as implicações legais e morais dos seus atos. Os seus pensamentos e intenções tornam-se cada vez menos públicos, mais marginais, menos perceptíveis a partir do exterior.²⁴³ Ao ir para dentro, Bloom deixa não só de poder fazer, como se esconde dos outros, podendo enganá-los. A analogia de Bloom com os planetas resulta ainda do facto de um planeta ser um corpo errante, vagante, como ensina a etimologia do termo grego ‘*planetes*’, que significa ‘que vagueia, que viaja’. Bloom é um planeta,

²⁴³ Artaud (1991: 53) resumiu assim a sua relação com o exterior quando sofre: “Uma espécie de perda constante do nível normal da realidade”.

aéreo, lírico e interior que plana. Ao contrário do sol, que é “um corpo excitável por si próprio”, o planeta é um corpo “excitável por relação ao outro”, observa Maria Filomena Molder (2003: 46) em *A imperfeição da filosofia*. Somos planetas, seres de movimento cuja luz vem do exterior, não temos luz sem ligações com o exterior.

Bloom, porque está muito no interior, esconde melhor dos outros (que lhe são indiferentes) as suas intenções: “Bloom acaricia o pescoço da prostituta / e a ela agrada o toque. / Como se enganam tanto os humanos! / (E por que razão Bloom não ouve quem / daqui lhe escreve? Estará surdo?)” (*idem*: 433; X.85). Bloom, o homem que procurou a bondade e o Espírito, que foi enganado, engana perversamente (outra ironia duríssima). Os humanos são muito enganados, Bloom sentiu-o quando o pai matou Mary (em Lisboa), e ainda em Londres e na Índia.²⁴⁴ E agora simula uma aproximação amorosa à prostituta, desiludido, o primeiro passo de um assassinato. Bloom é mentiroso e a prostituta, apesar de tudo o que viveu, continua a ser ingênua. Estar vivo é sentir a angústia de que se pode estar a ser enganado, de que não teremos certezas sobre o outro: “Certa tranquilidade têm os mortos, quando bem / enterrados, porque esses sabem não poder ser enganados / (pois sim e pois claro)” (*idem*: 78; II.15). Vivemos de modo intranquilo porque podemos ser enganados por nós e pelos outros. Bloom foi enganado, tem álibi para a maldade.

O narrador revela a sua impotência: Bloom não seguiu nenhum dos seus conselhos e, por isso, acaricia friamente a prostituta. Este parêntese do narrador parece uma sabotagem da tensão irradiada pela frase exclamativa. Um narrador extra-diegético fala para as personagens como falamos nós para o filme que estamos a assistir. É um dispositivo como uma câmara, que tem, neste caso, uma lente com poderes especiais, que permite conhecer os pensamentos, desejos, expectativas, intenções das personagens, que o torna onisciente. Que lhe permite ver a esfera ética das personagens, como se não houvesse nenhuma barreira entre ambos. É como se, neste momento em que a tensão aumenta, o autor nos quisesse lembrar de que tudo não passa de uma ficção. Como se o autor nos chamasse a cada instante a atenção: não te envolvas demasiado com este texto, uma ficção sobre Bloom, um criminoso, um assassino, um homem

²⁴⁴ Biberkopf, no seu itinerário para ser decente depois da prisão, na sua procura do Espírito e da bondade, perdeu um braço, depois da traição de Reinhold. E, tal como Bloom, já que foi enganado, já que percebeu que o Espírito não existe, pode ser perverso, pode enganar, roubar e tornar-se um pederasta. Biberkopf avança no mundo do crime sem ingenuidade: “E passa-se tudo como no princípio. Mas todos se aperceberão também de que não se trata da jibóia de antes. Isso, o nosso Franz Biberkopf de antes, desde já se pode ver, já não é. Da primeira vez foi o amigo Lüders que o traiu, e descarrilou por completo. Da segunda vez mandaram-no fazer de sentinela, mas ele não queria, pelo que Reinhold o atirou do automóvel para fora e lhe passou por cima, foi limpinho. Agora Franz já tem que baste, o comum dos mortais já teria que baste. Não entra para o convento, não se destroça, entra pela senda da guerra, não se torna apenas chulo e criminoso, agora o lema é: pr’á frente é que é o caminho” (Döblin, 2010: 387).

mesquinho.²⁴⁵ A ironia dilui e anula a tensão narrativa, evitando, assim, que se torne demasiado dura a digestão do itinerário melancólico e perverso desta personagem. A ironia, em *Uma viagem à Índia*, salva o leitor de um certo desencanto e angústia. É a suspensão da tensão que permite ganhar uma maior lucidez. Talvez essa ironia fosse muito importante neste momento para o próprio Bloom, que cai a uma velocidade vertiginosa, para que ele parasse um pouco durante a queda, rindo-se, ironizando, limpando da mente a neblina de dor, dúvidas e remorsos – para que não se amesquinhasse. A ironia é uma sabotagem da angústia do leitor e uma sabotagem fracassada do desespero do protagonista. Se não há cómico no canto X, é por falta de ironia de Bloom, não porque o narrador tenha desistido dele. Há também a sublinhar nestes versos que o narrador se propõe influenciar a personagem, alterar com as suas reflexões o rumo dos acontecimentos. *Uma viagem à Índia* é, deste ponto de vista, uma espécie de *Cartas [inglórias] a Bloom [Lucílio]*. Cartas endereçadas em direto, enquanto o destinatário está a viver. Perfeitas, ideais, enviadas não depois do acontecido, mas antes, procurando determiná-lo, antecipar qualquer dor. Todavia, devido a uma barreira literário-narrativa, isso não é possível. O narrador e a personagem encontram-se em compartimentos ficcionais diferentes, não comunicam. Na verdade, só o narrador emite, e a personagem não recebe.

7.18. O espaço entre as botas e o chapéu e a epopeia ínfima

*I pass death with the dying and the birth with new-wash'd babe,
and am not contain'd between my hat and boots*

Walt Whitman

Continuemos a escavar, aproximando-nos de uma das mais complexas e instigantes personagens da galeria tavariana.

Bloom não está protegido, encontra-se em espaço aberto, sem esconderijo. O seu medo cresce, perdeu a vontade de viver; não encontra ordem no mundo, nem consegue separar o Bem do Mal (como todos os vivos). O elo de ligação à realidade partiu-se, Bloom está dentro, não compreende o mundo, não lhe reconhece lógica alguma. Tem

²⁴⁵ Na entrevista concedida a TV Cultura Digital, Gonçalo M. Tavares fala sobre a importância da sonoridade do nome 'Bloom' nos situa imediatamente no terreno da ficcionalidade: "É uma homenagem à personagem do Joyce, mas é quase uma escolha sonora. Tem o som de uma personagem lúdica. O próprio nome 'Bloom' é um nome já ficcional. É como se disséssemos logo pelo nome da personagem: 'Atenção, isto é uma ficção!'" (Tavares, 2011c). Na fonética deste nome, algo parece dissolver-se. Bloom é uma leve explosão, cujos vestígios se dissipam na sonoridade da dupla vogal e da consoante nasal. Uma pequena explosão que não deixa vestígios, que se desmaterializa.

medo, mas é ele a presa. Bloom não se comove com as manifestações de afeto da prostituta, continua a cair, definitivamente desligado do exterior, no ponto extremo em que a crueldade é uma possibilidade:

Mas essa canção que o rosto faz quando se apaixona,
Bloom já não a quer ouvir.
Bloom está definitivamente solto.
Perdeu o peso que a física exige aos vivos,
mas não aos desistentes.
O dia e Bloom são agora matérias separadas.
E tal não é bom nem mau – é perigoso.

Estava separado do facto de estar vivo,
e tal era definitivo.
Havia ainda, é certo, a mãe
que o esperava em Lisboa,
mas até dela se esquecera.
Quem não morre quando combate ou dorme longe,
esquece aquilo de que se afastou. Pois bem, é isso –
e é assim mesmo; exactamente assim. (*Idem*: 435; X.91-92)

Estar vivo é pesar, transportar um saco de órgãos, o corpo, é físico. Peso que é também assumir a responsabilidade pelas nossas escolhas. No afã de querer libertar-se de todo o peso, Bloom ficou perigosamente leve. Está vivo, apenas; tem a consciência de que nada adianta, de que tudo é igual, facto que é “perigoso”. O peso de estar vivo implica perceber que nem tudo é igual, que umas escolhas têm mais valor do que outras. Quem não valora as suas escolhas desrespeita a sua mortalidade, está fora do tempo, foi expulso do dia. Bloom passa a ser, definitivamente, uma matéria fora do tempo, imortal. À semelhança do que acontece em *Os Lusíadas*, neste episódio, a Ilha dos Amores, consagra-se, com ironia, a imortalidade do herói. Daqui para a frente, nada mais se alterará, porque esse fatalismo é característico do imortal Bloom. Dia e Bloom são substâncias que não se mesclam mais. A partir de um acontecimento que poderia, eventualmente, lembrar-lhe que está vivo, esse momento inquietante em que tudo falha, esse momento em que perdemos a ingenuidade, Bloom torna-se insciente, não aceitando que não exista uma grelha com que ler a realidade sem equívocos.

Já completamente mergulhado na sua vida interior, por muito tempo distante de casa, Bloom esquece-se da mãe. Já não possui vínculo a ninguém. A propósito, traga-se

à colação uma parte da conversa com Jean M, aquando da primeira passagem por Paris, na qual Bloom lembra Walt Whitman: “O homem não é apenas o espaço entre as suas botas / e o seu chapéu, / como dizia o velho Whitman” (*idem*: 144; III.78). O corpo não é apenas esse espaço; um corpo é um conjunto de ligações a objetos, pessoas, espaços, com determinados itinerários. *Canto de mim mesmo* de Whitman glorifica, de resto, o corpo atravessado por tudo o que compõe o mundo. Quando um corpo perde completamente o mapa, quando não tem itinerário algum, torna-se melancólico. O itinerário da melancolia é a ausência de itinerários, de afetos, de ligações com valor e sentido. O melancólico é um ser cujo corpo ocupa apenas o espaço entre as suas botas e o seu chapéu. Não é um corpo, diríamos com Whitman e Deleuze, porque um corpo são os seus afetos. Bloom é carne, sem ligações – mas isso não lhe granjeia necessariamente, como um estoico poderia supor, menos dor e mais liberdade. A canção interior de Bloom já não gira em torno do amor, mas do desencanto, é uma canção perversa.

Neste contexto, tudo pode acontecer. Que Bloom parece saber tudo isso, só revela que a inteligência e a erudição não evitam a queda na melancolia mais acerba. Apesar de possuir na cabeça “versos e outros conhecimentos menores”, de ter aprendido “nas melhores escolas”, de ter investigado “mulheres não prescindindo do raciocínio” (*idem*: 436; X.94), apesar de ter “fornicado”, de se “apaixonado”, de ter tido uma adoração pela matemática, de ter feito “três ou quatro amigos”, de ter sabido “sofrer sem desligar o instinto de aprendizagem”, de ter conhecido “hábitos interditos”, de ter percebido “a teoria / de mil línguas”, apesar de toda a sua experiência do mundo, de todo o conhecimento que foi capaz de acumular, de toda a disposição para aprender mesmo durante o sofrimento, Bloom “agora está contente ou / desesperado” (*idem*: 436; X.95). Apesar de ter sido “empurrado” e de ter empurrado, de ter ganho e perdido, de ter conhecido o “júbilo” e a “tristeza” (*ibidem*; X.96), de ter exercido a sua “vontade”, de ter sido “religioso” (*idem*: 437; X.97), “corajoso e cobarde”, apesar de, espantoso, se ter fugido e aproximado da “estranheza”, sabendo que “Quando estava forte percebeu que o seu dever / era aproximar-se / e quando estava fraco que o melhor instinto / era afastar-se”, apesar de, desde cedo, ter percebido o valor de sobrevivência inerente à fuga, “Cedo percebeu que aquilo que não compreendia / era aquilo que o picava no rabo e o fazia ter pressa” (*ibidem*; X.98), apesar de tudo isso, encontra-se nesta situação, esmagado pela desgraça, diante de uma prostituta, em vias de desesperar, depois de ter assassinado o pai, de ter cometido alguns atos mesquinhos, pouco éticos e imorais durante uma viagem à Índia. “Bloom é um homem”, sintetiza o narrador (*ibidem*; X.99),

uma incoerência que funciona, nada do que é humano nos deve ser estranho, esta é também a ingenuidade que devemos perder. “Sentiu-se grande e minúsculo” e, mais um saber fundamental que Bloom tinha mas que manifestamente não pôs em prática, “nunca confundiu a dimensão de um dia / com o facto de se cruzar, ou não, / com acontecimentos de grandes proporções” (*idem*: 437-438; X.100). Um dia não vale pelo que de grandioso ou inédito ele contenha, mas pelas decisões minúsculas. Um dia depende daquilo que nele o humano consegue pôr, por mais microscópico que seja, não depende de algo exterior que acontece. A vida é uma epopeia devido a todos os minutos que a constituem. É importante que cada instante da vida seja ético:

Não procurou proezas extraordinárias,
porque viveu o suficiente para perceber
as várias epopeias que existem
num só dia de Inverno onde o tédio
e o frio empurram levemente o homem para a janela.
A imobilidade como epopeia ínfima,
eis o que descobriu já depois de estar cansado. (*Idem*: 438; X.100)

Num dia, existem várias epopeias, como *Ulysses* e *Uma viagem à Índia* demonstram, ironicamente. Por aqui se consubstancia a homenagem tauriana a Camões – a epopeia (individual) continua a ser possível. No dia, nas escolhas ínfimas que a cada minuto tomamos. Esta epopeia não está relacionada com acontecimentos extraordinários e de grandes proporções. Mas com decisões minúsculas, exercidas eticamente em cada dia. O desperdício de tempo não tem bom resultado e, como *Uma viagem à Índia* revela, até pode ter um resultado terrível. Saber viver essas epopeias ínfimas é o mais difícil. No século XXI, olha-se com algum medo para as utopias coletivas, que tiveram um epílogo trágico no século XX. Por isso, este século é quase intrinsecamente individual. A forma como cada um gere o tempo definirá uma espécie de epopeia individual. Mas essa epopeia impõe que se faça, que não se seja preguiçoso. Bloom, porém, leva esta ideia de uma epopeia ínfima para outro terreno, para a imobilidade, “já depois de estar cansado”. É graças ao cansaço que chega a esta ideia. Mas, por vezes, a desgraça é tão grande que a epopeia é impossível. A dor levou-o a fixar-se demasiado no corpo, no espaço que ocupa entre os sapatos e o chapéu.²⁴⁶ É incapaz de movimento, perdeu todas as ligações. A imobilidade é um feito, para Bloom

²⁴⁶ O cansaço leva a observar com algum rigor as coisas minúsculas, diz Paul Valéry (2010: 38): “Logo a preguiça aumenta as minúsculas coisas próximas.”

– eis a derrota da hipótese de uma epopeia quotidiana, feita de gestos minúsculos, porém éticos, grandes. Bloom está cansado, não porque fez, mas porque não consegue fazer, não pode mais possibilitar, desejar. Duas ideias de epopeia, pois: a epopeia como aproveitamento e uso ético do tempo, como fazer, é por aqui, por aquilo que Bloom deveria fazer, porém não faz, que se efetiva a homenagem intertextual a Camões; ideia que se confronta com a da epopeia como imobilidade, desperdício de tempo e delicadeza, aquilo que Bloom realmente faz. *Uma viagem à Índia* é epopeia mental, o que não invalida que a epopeia camoniana seja tomada como exemplo ético. Aliás, o canto X d’*Os Lusíadas* é onde se começam a escrever todas as viagens à Índia futuras, é o canto mais melancólico, onde já se percebe que no presente não há lugar para “ideologia” guerreira alguma, em particular nas estâncias em que são feitas advertências a D. Sebastião (X.145-156). Tal não significa, portanto, que *Uma viagem à Índia* transmita uma mensagem de desencanto. Até pode ser de esperança, mas é, sobretudo, uma mensagem lúcida. Não existe salvação, pois a última palavra, a morte, não nos pertence, mas podemos fazer algo: atualizar a potência do corpo, aproveitar o tempo para fazer alguma coisa enquanto estamos vivos. Da epopeia tavoriana irradia uma força e uma energia contagiante, que convidam o leitor ao fazer, e não à inércia.

Bloom funciona como um exemplo ético e moral negativo:

Na vida de Bloom o que aconteceu naquele dia
foi isto: uma mulher num bosque em Paris,
depois de tudo, pediu-lhe ainda um beijo
e Bloom deu esse beijo como quem dá um objecto.

Cortado em dois, o seu corpo já não era o ponto
a partir do qual observava o mundo.

Não participava nem queria ver – o que fazer então com o corpo? (*Idem*: 439; X.103)

O corpo de Bloom não (se) excita, não se transforma a partir daquilo em que toca, nem transforma aquilo em que toca. Não devém, não tem afetos, é uma máquina desligada nos seus órgãos, no coração, nada funciona fisiologicamente em Bloom; está inerte, triste, incapaz de ligações. É um corpo cuja “sintaxe fisiológica” (Tavares, 2013a: 140) está inativa. Tão inativo que nem deseja tocar num corpo – o da prostituta – que clama ostensivamente por ser tocado, ao ponto de tocar noutro corpo para que este lhe devolva o toque. Corpo que nem sequer tem força para se afastar. Que nem deseja ver, ironia das ironias, visão que é um dos modos mais passivos de ligação do corpo

com o exterior. Mas visão que é fundamental ainda para perceber donde pode vir o perigo. Bloom é um animal que não se protege, nem tenta fazê-lo. É um espectador do mundo desatento, desinteressado e exposto. Que nem tem curiosidade, por mínima que seja, com o próprio espetáculo. Um espectador alheado é a condição de um corpo triste.

7.19. Bloom dissolve-se no ar

*Sou um pobre fantasma que deseja o que todos
os fantasmas desejam... um corpo*

William Burroughs

O corpo de Bloom sentiu demais; não deseja sentir de novo. Esta devoradora melancolia aumentou descontroladamente após perda do “céu”, ou seja, da delicadeza e da espiritualidade. A Índia não é o céu:

Perdido o céu na viagem à Índia,
sentia-se agora a perder o resto.
Já não toco o chão com a parte do corpo
a que vulgarmente se chamam pés.
Estou entre o solo e o céu, em sítio
intermédio, pousado sobre nada, em caminho
indeciso. (O pior sítio para estar vivo
é entre aquilo que um dia nos exige
e aquilo que o eterno promete. No meio, eis o sítio pior. (*Idem*: 439; X.104)

A Índia foi concebida por Bloom como uma espécie de retiro espiritual, onde não só se reabilitaria, como recuperaria a fé na humanidade – e, por inclusão, em si mesmo. Mas como na Índia não há o Espírito²⁴⁷ (esse que, segundo Bloom, lhe faltou nos momentos em fálhou) só lhe resta o corpo.²⁴⁸ Mas até o corpo parece desaparecer. Bloom viajou e ficou sem peso, os seus pés não tocam no chão, ele levita. Bloom não quis tocar nem ser tocado, e acabou por se transformar, ironicamente falando, num espírito. É um ser quase aéreo, desligado da terra, “pousado sobre nada”. O corpo de

²⁴⁷ Acreditar que existe o Espírito, o Bem, é o grande erro: “(...) o pior, o mais duradouro, o mais perigoso de todos os erros, até ao presente, foi o erro de um dogmático, a saber, a invenção platónica do puro espírito e do bem em si” (Nietzsche, 1999: 8).

²⁴⁸ Encontrar o Espírito, a grande ingenuidade de Bloom, que queria viver segundo o Bem, sempre, ter uma existência menos rude, mais etérea, lírica. No entanto, salda-se essa busca por uma fuga do mundo e um aprisionamento nas malhas do tédio, da mesquinhez e da maldade porque o nojo não se consegue suportar. O Espírito era a grande ingenuidade que Lenz Buchmann evitava: “Lenz há muito destruiu o abrigo de ingenuidade que mesmo os demasiado lúcidos ainda guardam, abrigo que ele desde cedo aprendera ter um estranho nome, dado pela Igreja: o Espírito Santo” (Tavares, 2007a: 163). Há muitos caminhos para a perversidade. O de Lenz não é por via da falência do Espírito, mas de uma fisicalidade e de um voluntarismo excessivos.

Bloom dissolveu-se, deixou de ser sólido, de movimentar-se. De ter peso, o peso que os nossos atos põem no mundo. Bloom dissolve-se no ar. Viajou para dissipar preocupações, para se ver livre da tragédia, do passado e da existência. Do peso de estar vivo, das preocupações. Uma viagem cuja finalidade seria conquistar a leveza.

Não podemos dissociar esta pequena levitação de Bloom – que deixou de sentir a ligação à terra, mas que não alcançou o céu – do consumo. Numa crónica, Gonçalo M. Tavares fala de uma personagem, John John, “um antigo revolucionário” (2017b), que, em Miami, adormeceu no sofá de um centro comercial, “com as mãos ainda a segurar nos sacos das compras” (*idem*). Sonhou que “havia uma relação directa entre a levitação e o consumo” (*idem*). É um pouco sobre a relação entre o consumo e a levitação que trata *Uma viagem à Índia*, sobre o modo como uma personagem levita depois de meses em que pouco existiu mas continuou consumidor: “Quanto mais um senhor cidadão ou uma senhora cidadã consumiam mais se erguiam do solo, mas perdiam peso e dispensavam a força da gravidade. Enfim, no sonho, John John quanto mais consumia mais levitava” (*idem*). Quanto mais gasta, mais John John levita, no sonho, que reproduz fielmente a vigília. E, ao contrário, no sonho, John John faz cálculos, reflete:

No sonho ainda, refletiu como nunca havia conseguido quando no seu estado de vigília atenta. Reflectiu e reflectiu como se fosse um filósofo, e concluiu com uma pergunta para si próprio: o que é mais importante: o dinheiro ou a levitação? (*Idem*)

Bloom também parece mais lúcido quando não age conscientemente. John John pensa, no sonho, se é importante levitar ou ter dinheiro:

O dinheiro ou uma certa espiritualidade que surge sempre nos *Homo sapiens* que não têm os pés sobre a terra, nos *Homo sapiens* consumistas que, estranhamente, num certo momento, se vêem mais perto das nuvens que dos parques de estacionamento de automóveis que se encontram espalhados por toda a cidade? (*Idem*)

Um consumista levanta os pés da terra. É essa a revelação no sonho de John John, que quer deixar de sentir peso. Não quer o dinheiro, quer consumir, a leveza. Quer substituir as notas leves – ou o cartão de crédito – pelo peso das mercadorias para, finalmente, conquistar a leveza: “Subir, subir cada vez mais! Eis a resposta. Afastar-se do peso, da lei da gravidade. Um homem sapiens desprovido de preocupações, que desvaloriza o dinheiro e que quer frutos mais altos, mais altos, bem mais altos!” (*idem*).

O consumismo é como uma espécie de ascese mística, de desmaterialização. John John e Bloom querem libertar-se do peso, das preocupações, da lei da física. Bloom é, pensando nas leis civis, um marginal, mas não pode afastar-se das leis da física; tudo o que é vivo – e até o que é morto – a elas estão sujeitos. Não se pode existir sem peso e sem dor. Se não tocar em nada, se não se envolver com o mundo, talvez nada lhe aconteça. Nada mais equívoco. Se consumir, como John John, talvez se esqueça do peso de estar vivo. O protagonista desta microficção acordou, largou os “pesados sacos de compras” (*idem*) e foi consumir rapidamente: “Retirou a carteira e foi ao último dos seus recantos buscar o último cartão de crédito; o que ainda sobrevivia. O sonho tornara-lhe tudo claro. Não seria por falta de consumo que John John não se tornaria num homem verdadeiramente leve” (*idem*). Um homem leve, despreocupado, divertido, espirituoso, eis o que Bloom tenta, até à dissolução, física e moral.

Esta leveza manifesta-se num estado de permanente indecisão. Bloom está a meio-caminho da vontade.²⁴⁹ Não sabe bem o que vai dizer e cala-se, não sabe bem o que vai fazer e fica quieto. É uma espécie de campeão do desajuste. Está entre o que “um dia nos exige”, o presente, o espaço-tempo que tem diante de si, a potência do seu corpo, e “aquilo que o eterno promete”. Bloom não está nem no que tem diante de si, e pode fazer, nem numa tranquilidade etérea. Tem diante uma prostituta com um decote excitante, está excitado, quer fazer, mas ao mesmo tempo quer partir. Quer ficar e quer partir, quer fornicar e quer ir para Lisboa. Diante daquilo que é forte, excita e provoca desejo, Bloom hesita, quer fugir.²⁵⁰

Queria tudo explicar, mas o inexplicável “deverá manter-se intacto” (*idem*: 439; X.105), aconselha o narrador.²⁵¹ Não se pode, nem se deveria, acabar com essa estranheza, que faz viver e ser forte. Esse conhecimento insuportável é uma dor vaga que nem sempre permite que se continue a agir, levando Bloom a agir perversamente. E o corpo que encontrou a imoralidade já não se mexe mais, parou, ficou atascado no

²⁴⁹ Se a nula vontade de Bloom o converte num ser errático e num assassino, a excessiva vontade de Lenz Buchmann (como Hamm Kestner) torna-o perverso, faz dele alguém que humilha e subjuga os outros: “Eram homens com uma vontade que se preparava primeiro, o tempo que fosse necessário, mas que quando saía para o exterior, saía com a intensidade exacta para resolver. Vontade decisiva, que resolve uma questão na existência material da mesma maneira que um único número resolve um problema. (...) Vontades que só não surgiam enquanto se estava ainda a olear os músculos, mas saíam, depois, sempre, sem discussão de preços e da única maneira que concebiam o indivíduo: alguém que está já em movimento, um peso que avança, com controlo, intenção e grande intensidade” (Tavares, 2007a: 152). Esta definição de indivíduo é interessante; Lenz é um peso que avança, que não fica parado, que resiste a ser apenas peso, que resiste a ficar atolado no pântano (o Espírito), ao contrário de Bloom. No entanto, Lenz avança demasiado rápido e com demasiada voracidade, enquanto Bloom é demasiado lento.

²⁵⁰ No postácio a *Matteo perdeu o emprego*, Gonçalo M. Tavares fala sobre a hesitação: “Hesita-se por falta de equipamento para a decisão. Não estou equipado para a prática desportiva da decisão. Eis, pois, que digo simpaticamente: ganhe você, por favor. O que de certa maneira é isto: eu não tenho tempo para ganhar, estou tão ocupado a hesitar que aqui fico, em redor de nada, de modo a ter uma referência negativa. Quando vir qualquer coisa que me excite, devo virar-lhe as costas; quando me estiver a entediar é aí que eu fico” (Tavares, 2010c: 161). Bloom é indeciso, esperando o tédio para aí ficar, num sítio calmo onde não é preciso lutar.

²⁵¹ Sobre a pulsão de compreender, sintetiza Bernardo Soares (2003: 236): “Cansamo-nos de tudo, excepto de compreender”.

pântano: “E, num corpo, a sujidade / moral equivale à pedra que encontrou / o sítio repousante” (*idem*: 440; X.108). Como se a sujidade moral eliminasse uma série de movimentos do corpo, lhe subtraísse várias possibilidades. Infiltra-se e emperra a ação. Um corpo sujo moralmente é um corpo com menos potência, um corpo sedentário, sem ligações. Um corpo encerrado nos seus segredos, virado para dentro, solitário, irremediavelmente solitário. É um corpo que só parece conhecer um itinerário, o de novas imoralidades. Um corpo fatal, sem saída. Quando mata a prostituta, Bloom torna-se a pedra que cai e encontra um sítio repousante na terra. Não mais se levantará.

7.20. Harmonia e envelhecimento, religião e números

Bloom observa, no exterior, as “nádegas das três mulheres”, uns “animais minúsculos”, e, interiormente, “vê agora imagens de uma breve alegria da infância” (*idem*: 441; X.110). Um corpo consegue ver também aquilo que não está à frente dos olhos. O que vale a pena era algo que estava no passado, o presente não merece a atenção de Bloom.²⁵² “Que fazer?” (*ibidem*), pergunta-se Bloom. Pois, que fazer quando o presente, este minuto, não tem interesse, quando o que teria interesse já passou? É este o olhar desencantado de Bloom, toldado pela consciência da perda, interessado pelo que é irreal, que usa a memória para fugir do presente:

Mas os factos felizes desaparecem rapidamente.

Na vida existem três ou quatro dias,

e nos restantes é evidente o desinteresse do Espírito
pelas coisas.

Ninguém é harmonioso quando acompanhado.

A velhice assusta Bloom, e a companhia envelhece-o. (*Ibidem*; X.111)

A vida é uma sucessão de momentos tristes ou neutros intervalados por alegrias. Toda a alegria é breve, não é algo a que nos possamos encostar. A doçura da infância não se instala no presente. Não há grandes opções: a harmonia depende daquilo que fazemos sozinhos, depende do esconderijo. Em grupo, perdemos harmonia, a capacidade individual de pensar lucidamente. E perdemos força e desejo, estar em

²⁵² Evocou o narrador de *Sobre as falésias de mármore* de Ernst Jünger (s/d: 49): “Saímos de uma alegria conturbada para mergulharmos numa dor acabrunhante, ao mesmo tempo que uma consciência de perda, que nunca nos larga, nos faz ver o passado e o futuro como mais aliciantes. Movemo-nos em tempos remotos ou em utopias distantes, enquanto o momento presente se nos escapa entre os dedos.” Quando o fim da alegria leva a uma consciência de perda – a restituição da presença, da realidade, é mítica, de algum modo, remetida para o passado ou para o futuro.

grupo amolece, reduz a intensidade do fazer e enfraquece a vontade. A força cresce com a ética, que é “uma espada que separa, nunca juntou ninguém” (*idem*: 445; X.124). O que somos não se realiza em companhia, mas isso não significa que devemos ignorar os outros. Significa que uma subjetividade só se cumpre com alguma solidão. Ocupar uma grande parte da vida fazendo companhia ou solicitando-a é só uma forma de passar o tempo, de envelhecer, uma tentativa vã de não sermos corroídos pela dor durante a travessia. Com companhia não fazemos, passamos, na melhor das hipóteses, levemente o tempo; idealmente, sem dor, ou esquecendo-a. A companhia é como um bálsamo. A velhice, por seu turno, “assusta”, porque a energia de um corpo já não é a mesma. As suas possibilidades diminuem, porque menos tempo existe pela frente. A velhice é um pouco como a doença, ou a dor, no sentido em que nos obriga a concentrar-nos no corpo, a conceder-lhe toda a atenção, a ceder muito do nosso tempo ao seu funcionamento regular. Na velhice, a morte está mais perto. Eis as perspectivas de vida, em síntese, para um homem sozinho, adulto. Resta saber se Bloom será capaz de fazer aquilo que sabe.

Na iminência do desespero, talvez Bloom pudesse encontrar na religião alguma paz. Podia, até, encontrar na religião uma forma de regeneração subjetiva, como aconteceu com Raskólnikov. Talvez a religião pudesse ser uma fuga – a fuga – como a de tantos dissolutos e cruéis que se evadiram para os mosteiros daquilo que não sabiam viver ou controlar. Renunciando ao mundo por um salto de fé, pelo consolo garantido por “pensamentos claros”:

Cada religião tem pensamentos claros.
Mas, entre raciocínios, são preferíveis
os numéricos que pelo menos acalmam a cabeça
desamparada – Bloom não acredita
em milagres. (As faculdades da terra
estão à vista: os humanos não são uma obra-prima
de Deus.) (*Idem*: 442-443; X.116)

Bloom é demasiado racional para acreditar: percebe claramente como são os humanos. Somos inseparáveis do nosso pior, Bloom escandaliza-se com isso e ganha nojo. Não se consegue deixar a maldade para trás.

O momento em que a razão falha pode anunciar a crença. É um momento de crise em que se tenta outra forma de entender o mundo. Uma forma menos guerreira, mas pacificadora, que negocia com aquilo que se desconhece – falamos, claro está, da

oração. Uma oração não é exata nem clara como uma equação. Pelo contrário, é poética, dúbia, contraditória, acalma menos do que os números. A religião poderia ser um modo de se pacificar com o inexplicável, de suspensão da descrença e da angústia. Ir adentro naquilo que se desconhece, enquanto a matemática e os raciocínios numéricos seriam uma forma de combater o que se desconhece. Os números retraem-se diante do inexplicável, porém o relativo espanto que eliminam proporciona alguma calma. A matemática poderia, pois, ser uma solução para Bloom.

Sempre seria mais consentâneo com a nossa natureza, se nos concebermos como “uma espécie animal virada para a perfeição” (*idem*: 443; X.117), para a exatidão, e não tanto como um “animal disforme” (*ibidem*), capaz de inventar versos obscuros e tumultuosos, de criar linguagem bela e hermética, mas pouco comunicante. Só comunicante em sentido visceral e exaltante. Uma forma de comunicar exaltações, eis a poesia, a oração, a linguagem pouco estável deste “animal disforme”. “De qualquer modo”, prossegue o narrador com ironia, “a natureza é incompatível com orações gentis; / os joelhos – como bem se sabe – trazem desconforto / quando demasiado encostados a qualquer país” (*ibidem*). As orações são “gentis”, um modo de os humanos se curvarem, procurando negociar com a parte forte, Deus. Mas a natureza é ferocidade que nenhuma oração gentil amansará.

Podemos interpretar o gesto de Bloom, quando retira vestígios do bosque de Paris dos sapatos (*idem*: 440; X.107), como servil. Bloom dobra-se perante os sapatos, perante algo pequeno. Há aqui humor, claro, Bloom está embriagado e drogou-se, mas trata-se de um movimento sobre si mesmo, sobre o espaço do seu corpo. Está com a prostituta no bosque, sentado, acorçado, dobrado, “agarrado aos sapatos” (*ibidem*). A sua posição corporal indicia que estamos diante de um ser voltado para dentro. Sobre este movimento de voltar-se para si mesmo, em particular sobre ‘acorar-se’, escreve Elias Canetti (2014: 477): “Tornamo-nos tão redondos quanto possível e nada esperamos dos outros.” Bloom encerra-se, torna-se redondo, nada espera dos outros, nem exige mais nada para si. Depois de percorrer vários países, Bloom cai nesta imobilidade apavorada.

7.21. Queda lenta, animal humano, homem sem qualidades

Meu Deus, que doçura se pode encontrar numa existência assim?

Herberto Helder

A queda de Bloom é lenta. Acompanhamos todos os detalhes, dos gestos mínimos às leves torções do coração, das intenções entretanto suspensas ao fluxo incoerente de pensamentos. Um homem parado, mas não imóvel interiormente. O narrador consegue ver que essa imobilidade anuncia muito movimento. Consegue ver o invisível, a consciência da personagem e o futuro. É um trabalho épico do olhar e da escrita. Dois seres apáticos: um, o narrador, que observa meticulosamente, que analisa tudo, o mínimo gesto, o mais breve apontamento mental; outro, Bloom, que não age, que está no mundo mas é como se não estivesse, que padece de uma avaria psicológica, não intervém na sua própria vida. O narrador sabe usar a apatia, parando e observando com calma o comportamento humano, refletindo e efabulando a partir do que vê. Bloom, pelo contrário, está apático, não observa, nem age, está exposto, a sua própria vida é um assunto alheio que não lhe diz respeito. “Que tenho eu com a vida?”, pergunta-se Bernardo Soares (2003: 201) em *Livro do desassossego*, uma pergunta que Bloom também poderia ter formulado.

Esta narrativa é sobre os movimentos que um homem faz enquanto cai. Como corre em vão por cima do abismo, como fala, grita, gesticula, como tenta encontrar algum ponto de apoio, para não cair rotundamente no chão. Beleza, religião, ciência, modos possíveis de não cair rotundamente no chão. Porém, no meio do caos, Bloom não tem calma suficiente para perceber que precisa de algum ponto de apoio, não se pode pairar indefinidamente no vazio sem consequências. A viagem é uma metáfora desta queda: parece uma viagem horizontal, mas não, é para dentro da subjetividade, é um poema sobre ser-se devorado pelo dentro, pela máquina da consciência que não se desliga. Uma viagem lenta, uma queda lenta.

Uma viagem que acompanha o corpo de Bloom. Cada corpo executa várias ações, lentas, invisíveis, desde o momento que começa a existir. É um pouco esta lentidão orgânica – mas persistente – que a obra mimetiza. Cada um possui um corpo, matéria que vive tenazmente, e deve fazer alguma coisa com ele. Um corpo tem, para além de uma vida biológica, orgânica, para além da *zoe*, uma vida pública, *bios*. É, nesse sentido, diferente do corpo de um animal. Porque ser de palavra, o humano pensa,

tem uma vida interior. Acompanhar um corpo humano é diferente de acompanhar um corpo de um animal: o ser humano é o animal com linguagem e pensamentos.

Em *Uma viagem à Índia*, esta suspensão indefinida no vazio, a ausência de movimentos éticos, terá consequências. Só a caça, os instintos animais, o poderiam salvar de cair; mas, ali, apático e com a cabeça desamparada, a presa é ele. Se estamos perto do abismo, devemos fugir. Mas, enquanto animais humanos, temos que conferir uma direção existencial e ética à fuga. Viajar sem rumo não confere nenhuma direção deste tipo a uma fuga. Bloom não entra numa ocupação que responda àquilo em que ele se quer tornar. Está em campo aberto, por países desconhecidos, com pessoas que mal conhece, desorientado e exposto.²⁵³ Mas quando se cai é difícil ter qualidades: “Repara que ninguém consegue mostrar habilidades durante uma queda. Quando se cai a grande habilidade é sobreviver. Não há estratégias quando se é empurrado, há apenas peso” (Tavares, 2004a: 81). Resistir ao peso, a apenas ser peso, só se consegue evitando a exposição pública quando se está fraco, uma sabedoria que qualquer corpo animal possui. A viagem à Índia significaria fugir do espaço onde a sua fragilidade seria mais notada – e, por isso, mais atacada. No entanto, não é bem isso que acontece, pois a fragilidade é sentida facilmente pelos outros, sejam eles nossos conhecidos ou não. Depois, não nos podemos esconder, fugir do campo aberto, para sempre, é preciso fazer alguma coisa. Caso contrário, saímos de uma tragédia e entramos no tédio devido ao medo de outra tragédia. E estão reunidas as condições para que outra tragédia possa ocorrer:

Ninguém deve desistir até a mão mais
estrangeira o tentar puxar e falhar.
Porém, Bloom tem os fundamentos mínimos da sobrevivência
em desordem e inactivos.
Um homem perde o essencial quando não tem
uma única vontade forte; pára
ou avança, que importa? (*Idem*: 443; X.119)

Essa “mão mais / estrangeira” que puxa pode bem ser a morte, a mais estranha das mãos, ou a dor. Talvez estes versos ambíguos digam que só quando estiver muito

²⁵³ Em *Jerusalém*, o narrador fala sobre a importância que tem, para Mylia, aparecer em público apenas quando se é forte: “(...) Mylia começava a recuperar o instinto animalesco de só aparecer quando se está forte. E ela bem conhecia esse instinto, conhecia-o ao milímetro, bem se poderia dizer, pois a sua doença obrigava-a constantemente a adiar a possibilidade de cruzamentos: nunca se encontraria com alguém num dia em que estivesse com demasiadas dores” (Tavares, 2008c: 17). Esconder-se quando se está fraco é elementar, uma obrigatoriedade para qualquer animal ferido.

perto da morte, ao ponto de poder ser por ela puxado, é que alguém “deve desistir”. Não é o caso de Bloom, um adulto com saúde (física, pelo menos). Mas Bloom não respeita o que faz dele um animal, o medo de cair, a vontade de ter mais força. Bloom, considera Tiqqun (2016: 24), vive numa ficção. Como se não tivesse vivo, como se não pudesse intervir na vida, na sociedade a que pertence, como se fosse para sempre jovem, como se já estivesse morto. Mas, o pior, segundo Tiqqun, da existência de Bloom é que “ya no sabe escuchar a su cuerpo vivo, a su locuaz fisiología” (*idem*: 24-25). Não consegue escutar o corpo, é pensamento aturdido e errante. O corpo de Bloom é pouco sensual, pouco vivo, pouco intenso, prisioneiro da “sexuación no sensual que la atraviesa” (*idem*: 25). Essa sensualidade não vivida origina um sofrimento “sordo y persistente” (*ibidem*), pois Bloom não consegue fazer os movimentos que o seu corpo deseja fazer. Não tem a “vontade forte” que leva a fazer coisas. Uma vontade única, com as suas ligações e afeções privilegiadas. O seu corpo pouco se move, a sua presença é espectral, não irradia energia nem entusiasmo: “La carne del Bloom es triste y carece de misterio” (*ibidem*).

Um corpo pensa. Tem alma, mas também toca o mundo, é tocado por ele: “A contrapartida da alma é o facto / de um homem ser sensível ao tacto: / duas forças complementares” (*idem*: 444; X.122). O tacto representa o que em nós é animalesco. Apenas com a alma, seríamos muito civilizados, obedientes. Teríamos uma vida tranquila, decente, mas pouco forte: “O sol nasce, e o homem acorda e lava a cara / com a água que a cidade lhe oferece por um cano. / Não é excelente, mas é civilizado” (*ibidem*). Bloom espera da vida os automatismos e a previsibilidade que viver na cidade garante ao humano. Mas o animalesco significa dizer não, é um gesto ético, assertivo, um gesto que, compreendemos agora, nunca fez parte da vida de Bloom:

E neste ritmo impassível o amor frequentara
certos dias como um intruso.

Bloom tivera uma mulher chamada Mary e
matara o próprio pai por ela:

e o que restava agora desses excessos?

Três prostitutas, dois amigos e ele, Bloom: seis humanos,
no reino das folhas e das ervas daninhas;
e ainda o tédio e um livro trazido da Índia: ‘Mahabarata’.

E o rádio, sim, sempre no bolso: mas não funciona. (*Idem*: 445; X.125)

O amor por Mary foi um intruso no “ritmo impassível” da vida de Bloom. Veio sobressaltar a ordem da vida, mexeu na hierarquia das suas ligações. O amor é um emissário do animalesco, acrescenta desordem. Mary disputou com John Bloom o lugar de ligação principal na vida de Bloom. Uma morreu, Bloom fez desaparecer o outro. É importante perceber quais são as nossas ligações fundamentais, sem as quais não conseguiríamos viver.

Em *Matteo perdeu o emprego*, Glasser tem um coração artificial, uma bateria com vinte quilos transportada num carrinho de mão, ligada ao corpo através de um fio elétrico. Ele deve ter todo o cuidado para que esse fio que o prende à vida não se solte. Vai a um bordel, sobe uma escadaria íngreme e estreita, tem relações sexuais com uma prostituta. Esta personagem, assinala o autor no posfácio, tem “uma vantagem: ele sabe exactamente qual é a sua ligação essencial, ele localiza ao pormenor a ligação que, se for interrompida, o levará à morte. Todas as outras personagens, todas as pessoas normais, desconhecem qual a ligação última” (Tavares, 2010c: 198). Bloom, matando o pai, talvez tenha cortado a sua última ligação. “Podemos morrer se apenas amámos”, observa Bernardo Soares (2003: 232). Entendendo amor em sentido estrito, se a única coisa que fizemos foi amar, isso pode ser perigoso, mortífero. Bloom apenas amou. Era feliz, tinha o seu pai e Mary, a sua vida era, essencialmente, estas duas ligações. Alcançar essa felicidade, essa satisfação, significa alcançar “o lugar perigoso, lugar onde a existência pode parar”, escreve Gonçalo M. Tavares (2013b: 135). A felicidade tem em si o embrião da melancolia, o lugar onde a existência pode parar. O homem feliz tem “as suas ligações petrificadas, terminadas” (*idem*: 136). Ao contrário, “o homem sem qualidades” é o “homem desligado”, para quem não existe nada de “imutável” (*ibidem*), alguém que não concebe uma relação a pessoas, objetos ou hábitos que permaneça no tempo. Para quem tudo é igual, nada tem valor. Para um homem sem qualidades, não há hierarquias, “há apenas o momento, já que a definição de qualquer hierarquia pressupõe um posicionamento – mais alto, mais baixo, mais acima, mais abaixo – mas sempre num tempo que não se move” (*ibidem*). Bloom, depois da viagem à Índia, tornou-se um “homem sem qualidades”, sem hierarquias, sem a mínima ordem. Passou de um lugar perigoso – a felicidade – para um lugar mais perigoso ainda – a deriva ética e a ausência de vontade.

Nada é objetivo, a vida deixa sempre um resto. Os seis humanos numa floresta, o tédio e o *Mahabharata* são o que sobrou dos excessos, das paixões e dos atos de Bloom. Na verdade, Bloom não funciona com nenhuma destas ligações, porque elas não

foram eticamente escolhidas, não são ligações. Aconteceram,²⁵⁴ Bloom está ali porque disse um conjunto vasto de sins. Porque tem dificuldade em dizer não, não tem força para exercer a sua vontade, numa atitude entre a condescendência, a delicadeza e a fatalidade. Um conjunto vasto de sins que é um ‘não’ reiterado ao fazer, à sua vida. Bloom está ali por um cruzamentos de acasos e cedências, “no reino das folhas e das ervas daninhas”, num reino estranho, vasto como todos os reinos, ignoto, num reino que tem outros senhores, onde qualquer humano se pode sentir perdido. Nesse reino animalesco, encontra-se o que em nós é mais antigo, as fontes mais recessas de energia e de força, que a Bloom permitiriam atravessar a catástrofe com o coração firme e avançar com o conhecimento insuportável em ombros. A energia de toda vida que, na floresta, em silêncio, avança tenazmente e em força. O Homem, segundo Bloom, devia regressar à Natureza, aos instintos, à imprevisibilidade, à força e à intensidade: “O homem deve voltar à floresta, caro Jean M. / Saber o caminho de volta é saber / o que se vai fazer a seguir. E um homem / não deve saber / o que vai fazer a seguir. Pelo menos um Bloom. / Eu, por exemplo” (Tavares, 2010a: 148; III.89). Bloom achava-se talhado para grandes coisas, as coisas em que se entra por acaso e em que depois se anda à deriva mas sempre com a constância e a intensidade do método e da prática. Ironicamente, Bloom voltará – com Jean M – à floresta. Mas lá não redescobrirá propriamente os instintos; descobrirá o niilismo a que os civilizados pensamento e consciência o podem levar.

7.22. O coveiro da intensidade, estupidez apática, imortalidade

*Um dia hei-de arrancar a âncora que separa o meu navio
dos mares
Henri Michaux*

Há muito tempo que Bloom não faz nada: “O tempo, já se sabe, / é o coveiro da intensidade” (Tavares, 2010a: 445; X.126). Todos os meses em que Bloom viajou subtraíram-lhe intensidade e desejo. Enquanto se é jovem e se tem força, deve-se fazer, pôr alegria e sobressalto no mundo:

Vê os velhos:

²⁵⁴ As circunstâncias também nos definem, embora a visão de Ulrich seja um pouco fatalista, pois até a vontade se parece com algo que nos acontece ter, e não que exercitemos: “O que acontece, aliás, raramente depende da iniciativa dos homens, mas quase sempre das mais variadas circunstâncias, dos caprichos, da vida e da morte de outras pessoas, e, de certo modo, limita-se a vir ter connosco naquele preciso momento” (Musil, 2008a: 190).

começam a grande viagem como se introduzissem um sobressalto no mundo. Mas a alegria nunca fica quieta e a partir de certa idade o homem agarra-se à posição de estar vivo e conta pelos dedos os prazeres e as falhas principais a que o coração está sujeito numa cidade industrializada. (*Idem*: 445-446; X.126)

Os velhos agarram-se “à posição de estar vivo”, preocupam-se mais com a preservação da sua vida, o cuidado do seu corpo. Os seus dias preenchem-se prestando atenção à saúde do corpo, em particular um órgão, o coração, fragilizado num espaço agressivo como a cidade industrializada. Enquanto o corpo tem força, avança; depois, tenta manter a força possível para continuar vivo.

Já na cabeça, a questão é diferente: “Na cabeça, por seu turno, o futuro ganha espaço / até ao momento em que a estupidez apática / vem intacta para dentro de uma pessoa” (*idem*: 446; X.127). Bloom é um jovem sem futuro – no futuro, no futuro – porque se deixa dominar por uma estupidez apática. Nenhuma vida fica livre, de uma vez para sempre, da intrusão da estupidez apática. Em certos momentos mais duros, ela é inevitável, embora o nível da sua invasão seja variável e dependente de força e ética. Bloom observa, ruminando, passa o tempo, deseja compreender, uma apatia tão séria que o aproxima, de certo modo, dos velhos, tal como parece sugerir o narrador, apesar de ter a desculpa de nenhum humano coincidir exatamente com a sua idade, ninguém é do tempo do seu corpo: “Os humanos são novos de mais ou velhos / de mais: ninguém consegue ser contemporâneo” (*ibidem*). Ninguém é do tempo do seu corpo nem do tempo que lhe coube viver, ninguém partilha um tempo com outros, porque o contemporâneo é um paradoxo, pela simples razão de que não é possível parar o tempo e estar junto dele. Mas Bloom abuse, de certo modo, porque renuncia ao tempo material, aquele que Platão considerava aparente e imundo, e projeta-se para um outro tempo, o eterno, imutável, o tempo da santidade. Projeção que, na prática, significa um desejo do fim do tempo, a imortalidade. O ato que Bloom cometerá – o assassinato da prostituta – termina com todo o tempo, aniquila-o, tornando imortal o seu executor.

Em síntese, Bloom afastou-se de tal maneira do tempo passageiro e do aparente, do físico, da desordem, que se tornou um ser imortal, um santo, um ser que valora o invisível, a ordem, para quem o outro é imundo (não é mundo):

O nojo entre elementos vivos é modesto

e utiliza pouca engenharia,
pois se tal não sucedesse entre cada extensão viva
a sinceridade exigiria também uma
muralha alta. Não há quem fale palavras
que interessem escutar, e nenhuma matéria
tem tacto suficiente para conseguir ocupar a pele
com algo que a modifique.
Somos animais cercados por uma muralha
antiquíssima. (*Ibidem*; X.128)

Este nojo entre elementos vivos atinge entre Bloom e os demais uma proporção inaudita (mas, em proporções menores, esse nojo existe comumente entre outros seres humanos). Um nojo sempre insincero, porque nem sempre é assumido, pois, se o fosse, mereceria uma “muralha alta” que o firmasse. Estamos cercados por uma muralha “antiquíssima”, que bem pode ser a consciência, o nosso rádio e cinema interiores. Isolados, através da pele, do exterior, com mundo interior. A pele repele o outro ao engendrar o dentro, aquele com que mais nos preocupamos. Todavia, é também através da pele que nos aproximamos dos outros, que tocamos o exterior. O que nos separa dos demais é o que nos aproxima. Só há ligações finas com o exterior, de alguma maneira, ninguém entra em nós (a não ser, por momentos, o cirurgião com o seu bisturi, ou um parceiro sexual). A pele é um órgão vibrante, pelo qual Bloom manifesta pouco interesse, esse órgão que se suja e rasga, que expele substâncias. Bloom torna-se “um Espírito”, sente muito pouco, é “indiferente” aos demais e à natureza, mas continua com pele. Torna-se um “santo”, um “profundo religioso” (*idem*: 446-447; X.129). Chegou lá por via do “tédio” e de uma “abjecta neutralidade” (*idem*: 447; X.129). Não quer tocar, não quer ser tocado. Não quer sentir o mundo, não quer reconhecer-se nele. Só ironicamente poderíamos reconhecer, neste passo, vestígios da doutrina evemerista que Camões defendia. Bloom torna-se um espírito divino em virtude de nada fazer e nada tocar. Até porque “a morte é uma função do tacto, é um efeito que toca” (Tavares, 2012a: 239). Ao contrário do amor: “A morte não é algo que entre pelos olhos como a cor ou a forma de uma coisa. A morte toca. Morre-se porque se tem o sentido do tacto” (*ibidem*). Bloom não queria ser tocado, mas tocou, levando a morte ao outro: “Poderemos não ter todos os outros sentidos, mas possuindo o tacto somos mortais” (*ibidem*). A renúncia aos instintos e ao tacto de Bloom visavam a imortalidade. Ter outros sentidos – em particular, a visão – e desligar-se do sentido que o torna mortal.

Levando a morte ao outro, manteve-se imortal, intocado: “Só é imortal o que não pode ser tocado. Só é mortal o que pode ser tocado” (*idem*: 240). Bloom, o imortal que mata, o intocado que tocou e matou.

Bloom é santificado após um parricídio. Um parricida torna-se um santo, estamos bem longe da tragédia clássica. No caminho para ser santo, Bloom tornou-se um assassino. A sua santidade – irónica, segundo uma perspectiva nietzschiana – resultou do isolamento pesado e duro que a culpa (o sentir-se vítima, inferior) nele instigou. Partilha algumas características com a santidade mais comum: a fuga do mundo, o embotamento, a inércia corporal provocada pelas tarefas do espírito e do intelecto. É quando se esquece o corpo, quando ele não se expande em energia e desejo, que os vícios mais perturbantes emergem: o cismar, a lascívia, a preguiça, o nojo, a violência.

7.23. Biografia depois dos erros, da infância e do amor

Ninguém nos pede que vivamos a vida em rosa, mas tão-pouco o desespero a negro. Como diz o provérbio chinês, nenhum homem pode impedir que o pássaro escuro da tristeza voe sobre a sua cabeça, mas o que pode impedir é que faça ninho na sua cabeleira.

Enrique Vila-Matas

Bloom não pode viver somente em pensamento, mais a mais com um segredo tão grande. Esta fuga do mundo pode originar, se não for moderada, um nojo do mundo, que pode conduzir ao Mal. Não é um desejo de bem que faz dele santo, é o nada fazer, assinala ironicamente o narrador. Bloom não conseguiu atravessar uma catástrofe com o coração firme: renunciou ao corpo, aos instintos, a tudo donde, do seu ponto de vista, pudesse provir o Mal. Renunciou à vida. É natural, pois, que, no regresso da viagem, volte à matéria, ao corpo, como quem volta a casa:

Qualquer biografia é assim: avança-se
para o sítio de onde se partiu.
Os erros fornecem primeiro a alegria breve e descuidada
mas na segunda parte da vida esses erros
preparam-nos a última terra como os coveiros bem pagos.
O amor não existe, e a casa da infância está fechada. (*Idem*: 447; X.130)

Avançamos para o princípio, para o Um, para a morte. Somos o intervalo entre duas mortes. Não restam dúvidas, nem de que tudo continuará depois sem nós.

Numa vida, estamos sempre a voltar ao mesmo ponto. A vida é um eterno-retorno, um recomeço. A cada dia, recomeçar. (Estaremos dispostos a aceitar o eterno-retorno? A viver de novo o que já vivemos, amamos assim tanto a vida? Pergunta-se Nietzsche.) Esse ponto donde se recomeça vem “na segunda parte da vida”, depois dos “erros”, isto é, da “alegria breve e descuidada”. Depois desses erros, que fazem parte de todas as vidas, do entusiasmo com que se vai direto à realidade, de forma embriagada, com que se ama, luta e faz, com que se chora e desespera, começa a preparação da “última terra”. Depois daqueles erros, começa-se a preparar a morte. Não é o fim; talvez a consciência do fim. Depois desses erros, voltamos ao ponto de partida. Percebemos que não nos podemos encostar à felicidade, que temos de fazer alguma coisa com a vida. A vida adulta não é um relativamente longo tempo que vem depois dos erros, da infância e do amor. (Depois da vida?) É, pelo contrário, um tempo com muitas escolhas e que pode ter muito desejo. Com um corpo que se sabe na direção da morte e com pressa, como um animal a tem. Uma pressa calma, uma urgência serena. Sem dramas, sem paralisias nem bloqueios, um corpo com algum tempo para fazer e olhar nos olhos os outros; que pode e deve fazer, de modo subjetivo e ético, a travessia. Talvez o grande erro de Bloom – mas não só de Bloom – consiste em entender que depois da infância, do amor e dos erros não há nada. Ou, na porventura menos má das hipóteses, depois da infância, do amor e dos erros envelhece-se. Mas há vida, continua a haver. É nosso dever ético e natural continuar. Depois da infância, do amor e dos erros, há a lucidez do fim da ingenuidade. Sobre isso, sintetizou Peter Sloterdijk (2002: 209): “Talvez o estado adulto nunca tenha sido mais do que uma expressão codificada para designar aquilo que vem a seguir ao desespero.” A epopeia tauriana mostra-nos como é que Bloom lida com o desespero. Como ser adulto, como digerir o desespero.

Na idade adulta, há um regresso ao início. Continua a haver erros, amor e, de certo modo, infância. “E fazer um fim é fazer um começo”, diz um verso de *Quatro quartetos* de T. S. Eliot (2004: 91). “E o meu corpo recolhe-se e faz o que tem a fazer” (Tavares, 2004c: 157), diz outro verso, de *I. Fazer o fim da infância*, o seu luto, é fazer um começo. Depois dos erros, da infância e do amor, faz-se o fim como se fazia o começo. Como a criança a um canto, no seu esconderijo, com os seus brinquedos, os seus afetos, as suas ligações, o seu itinerário de alegria. A fazer, a fazer. “As melhores infâncias duram décadas” (*idem*: 171), escreve-se ainda em *I. Que seja um voltar ao*

começo, mas lúcido. Já não é o mesmo começo, mas, de alguma maneira, é, porque ainda é o mesmo corpo, com o seu itinerário antigo. “O indivíduo tem ainda órgãos, nos quais vive mais sabedoria do que na totalidade da organização”, escreveu Ernst Jünger (1995: 42) em *O passo da floresta*, um livro fundamental para a leitura de *Uma viagem à Índia*. Ativar esses órgãos, essa sabedoria arcaica, essa força animalesca, essa soberania, é fundamental para viver depois dos erros, da infância e do amor. Não devemos esquecer isso, a sabedoria não está noutra lugar que não o corpo. Esteve desde sempre nesse país, nosso, estrangeiro, forte, atacado, débil, mas com muita energia, o corpo, que, no fazer, no ativar dessa energia, na saúde, se contagia de alegria. Ir à Índia em busca da sabedoria quando a sabedoria estava ali, no corpo. Bloom avança para a matéria, donde nunca havia saído. Mas este é um regresso em desespero.

Bloom perdeu muito. A mulher amada, o pai que também amava, a ingenuidade de conhecer-se exclusivamente bom. Perdeu mais ainda, o que todos os adultos perdem, que vivem com a sensação, por vezes indomável, de que o essencial ficou para trás: “Porque mais tarde crescemos e ganhámos dinheiro, família, e / alguns outros assuntos, / mas perdemos qualquer coisa de que é impossível falar, de que / não sabemos falar”, lê-se em “Alguns dólares sobre teatro e outras notas menores” (Tavares, 2002b: 38-39). A Índia seria a recuperação disso de que não sabemos falar. O que é mais espectral, mas, ainda assim, perda, e mais insistente porque espectral. A infância, uma relação próxima e sem inquietações com o exterior, o ter as coisas perto. Perdendo isso, a descrença e a falta de vontade crescem: “encontrar dentro dos bolsos o bocado de uma carta, um mapa, / fragmento que possa reconstituir o caminho para a casa da / infância / onde Deus era chocolate e o resolvíamos, assim, de uma vez, / porque o comíamos” (*idem*: 38). Ir à Índia em busca da casa da infância. O mapa da Índia seria uma tentativa de recuperar o caminho para a casa da infância. O caminho para o Deus bom, que bafejava os dias com o sol lento dos domingos, na promessa de que os outros humanos são bons. Um modo fácil de resolver Deus na embriaguez do chocolate. Nada se recupera, como um chocolate que, por pudor, agora, nos escusamos a comer. A casa da infância está fechada e nós vivemos em torno dela com medo, excitação, desejo, violência e amor. O facto de a casa estar fechada não significa que devamos esquecer a vontade de fazer. A crença pode ser vontade, não, obrigatoriamente, desilusão. Ganhar dinheiro ou divertir-se compulsivamente são modos de escondermos dos outros a desilusão que não estamos dispostos a confrontar. Fazer, entrar numa ocupação ética, num trabalho, numa caça, eis uma forma de avançar, com vontade ativa, corpo intenso, desejo forte. É desse trabalho

que precisamos para construir a casa da infância que não existe: “E não basta então a mulher que amamos, / nem os filhos / – os que nos vão sobreviver no tempo – / e é preciso sair, e não basta sair para a rua e correr, / é preciso sair dos ossos, / fugir ao obrigatório, à casa” (*ibidem*). É preciso construir um plano de imanência, fugir do organismo, dos ossos, da morte, entrar no corpo, fazer funcionar os fluxos do desejo. É necessária uma certa marginalidade, a marginalidade da caça, da ocupação. Essa ocupação significa não pensar nas responsabilidades, nas dores, no pesadume inerente ao viver, nas torções diárias a que o coração está sujeito, medos, inquietações, pavores, hesitações mesquinhas, lucidez: “suspender a noite e o coração, / e obrigar o cérebro à paragem surpreendente” (*idem*: 39). Só assim é possível uma salvação, que se resolve para cá da morte, e cujo único benefício é ajudar-nos a viver, aqui, um pouco melhor, com um pouco mais de calma: “É por isso que é bom, por vezes, / ocuparmos o corpo no acto de sentar, / e pedir, então, à arte, à literatura, ao teatro, / que nos salve, / por enquanto, / antes de morrermos” (*ibidem*). Não é uma salvação definitiva, dura o enquanto em que estamos vivos, não é a salvação que clama por outra vida. Enquanto estamos vivos, façamos.

Mas parece mais fácil descobrir a Índia, um espaço exterior longínquo, do que a nós mesmos, esse longe, esse espaço imenso que atravessamos, às vezes com demasiada turbulência, sempre em silêncio. “O choro individual é praticamente um índice secreto”, lê-se em *Breves notas sobre as ligações* (Tavares, 2012a: 259).

7.24. Ficar cego é a única viagem, Nada, labirinto

Esta é a minha sabedoria, tenho os olhos queimados.

Herberto Helder

Todos os corpos são capazes de Bem e Mal, incluindo o do nosso herói, Bloom. Este é um conhecimento insuportável:

Nenhum país tem uma parte sagrada.
E a geografia é eticamente
neutra: viagens longas para ver igual com
os mesmos olhos. Só ficar cego é viagem,
tudo o resto é passeio em redor do quintal.
As verdades e as ficções são inúteis,

a luz do dia não depende da correcta
aplicação de um adjectivo ao seu nome,
e mesmo quando um homem salta não deixa de rastejar. (Tavares, 2010a: 447; X.131)

Não há países sagrados, nem sequer partes de países sagradas. Não há territórios sagrados, que contagiem as pessoas de bondade. Em síntese, “a geografia é eticamente / neutra”, contrariando as expectativas de Bloom. Em “viagens longas” nada (do ponto de vista ético) muda, apesar da distância percorrida. No sítio mais distante do local onde sofremos, onde o mal existe, pensa Bloom, não estará o Bem e a felicidade. Onde há um corpo é possível o inferno. Vê-se o mesmo no Ocidente e no Oriente, os olhos não mudam, nem nós somos outros para além dos outros que já somos, nem o outro é outro para além do outro que sempre foi. A única viagem é “ficar cego”. Quem viu, deve aceitar a cegueira: “O que pode fazer um homem que já viu, senão aceitar a cegueira?” (Tavares, 2012a: 225), pergunta-se (retoricamente) em *Breves notas sobre as ligações*. Aceitar que não se compreende, não se vê, é essa a única viagem. Devemos avançar com essa energia, com o resto inquieto daquilo que não se explica. Bloom viveu uma experiência-limite: foi recetor e emissor de ódio. Foi vítima do mal, praticou-o. Diante desta dupla tragédia, a cegueira é inevitável. Quem sofre não sabe mais, nem compreende melhor o sofrimento do que os outros. Sofre e a dor é um obstáculo à compreensão. Em *Breves notas sobre o medo*, lê-se, no fragmento “Frases que se dizem à distância”: “Nunca tal frase coincide com o momento infeliz: o sofrimento é um objecto de saber, defendem alguns; sempre os que já sofreram há muito ou os que ainda não” (Tavares, 2012a: 193). Bloom propõe-se procurar a sabedoria porque sofreu há muito. Não decidiu viajar até à Índia no dia seguinte à morte do pai, tanto quanto sabemos. Passaram-se meses, já depois da dor ter passado, e agora apenas (é um modo de dizê-lo) subsiste na memória. Para quem está a sofrer, o sofrimento não é uma coisa boa que ensina; é algo que se tem que aguentar. E, logo que a dor passa, os humanos, muitas vezes, convertem-se nuns tontos que pensam que vão ser felizes para sempre e que estão destinados à grandeza.

Ficar cego é não expectativas quanto à decência e à elevação dos outros, nem com a nossa. Acabaremos por cair depois de saltar. É não saber o que esperar dos outros, ou de nós. É desconhecer-se, é voltar ao zero na narrativa biográfica. Estamos sempre cegos diante do enigma que é o ser humano, tal como Édipo ficou. Responde-se ao irrespondível com um gesto, com o fazer, não devemos simplesmente vegetar, renunciar

à ação diante do vazio. Os movimentos éticos com os quais respondemos ao Nada são modos de não sucumbirmos ao fatalismo. O niilismo não é só querer compreender para além dos limites, mas ainda concluir, diante desses limites, que nada vale a pena compreender e viver, pois todas as escolhas são iguais. Diante da dor e da dúvida, do Nada experimentado após todas as ligações terem sido desativadas, é preciso calma:

Qual é então o teor da questão terrível que o Nada formula ao homem? É o velho enigma que a Esfinge colocou a Édipo. O ser humano é interrogado sobre si próprio – conhece ele o nome desse ser estranho que se move através do tempo? Será engolido ou coroado conforme a resposta que der. (Jünger, 1995: 61)

O Nada de um lado, o Tempo do outro. Nesta interrogação sobre si próprio, o humano deve reconhecer o valor das suas escolhas. Ou então, se não tiver paciência, é engolido pelo Nada, envelhecendo, passando, entretido, o tempo. “No momento da decisão”, escreve Jünger, “o ser humano está só” (*idem*: 98). Não só em momentos muito delicados e solitários como os que Bloom atravessa. Mas não é apenas aí, é em todos os momentos, até quotidianos, em que há escolhas a fazer. Estamos sós em cada decisão, porque cada uma delas é ética, deve sê-lo (mesmo que também possa ser moral ou legal). As nossas vidas pessoais são equações que somos chamados a resolver. *Uma viagem à Índia* é uma obra sobre a liberdade descoberta diante do Nada. Mas também da recusa do exercício dessa liberdade e do uso perverso dessa liberdade. O narrador toma para si as dores de Bloom, assume esse conhecimento insuportável, esse Nada. Aconselha-o, nesta obra que é como uma longa carta a uma personagem em crise, a ter calma. Não lhe ensina nada, talvez até possamos afirmar que Bloom e o narrador sabem o mesmo. A diferença é que Bloom está no palco. Ser sábio é também ter o coração firme durante a catástrofe. A viagem é ficar cego – não querer explicar tudo.²⁵⁵ As “verdades e as ficções” não podem contrariar essa espécie de força cega e imparável que é tudo cair, tudo morrer. A luz do dia, a natureza, avança sem literatura, e “mesmo quando um homem salta não deixa de rastejar”. O segundo – e último – momento do salto é a queda, acabaremos por cair. Saltar é cair para cima durante uns segundos. Mas havemos de cair para baixo, passe a redundância. Portanto – o que fazer, enquanto se cai? O que fazer depois da infância, do amor e dos erros? O que fazer com a lucidez de saber que se cai e que estamos depois da infância, do amor e dos erros? A literatura só nos torna mais lúcidos, não melhores pessoas: “Não sei pois como viver. O que li e vi /

²⁵⁵ Lê-se em *Ditirambos de Diôniso*: “Sê forte, meu coração corajoso! / Não perguntes: porquê? (Nietzsche, 2000c: 57).

Serve-me apenas para ser mais lúcido, não / Para ser melhor pessoa” (Tavares, 2004c: 167). Isso depende do coração, da mescla de serenidade e intrepidez. Bloom é lúcido, mas o rádio, o coração, não passou a funcionar. Muita lucidez não faz de ninguém melhor pessoa. Uma pessoa muito lúcida pode entrar em desespero e matar. A inteligência e o Mal são variáveis que se podem cruzar, ninguém é salvo pela inteligência, pelos livros que leu. Eis uma das teses de *Uma viagem à Índia*, que, desta feita, não é formulada de modo irônico. Demasiada luz ofusca, pode magoar; só podemos viver de modo crepuscular, numa espécie de semi-escuridão.

Viver é estar num labirinto, não sabemos bem por onde vamos, como a criança no mundo. Somos todos crianças no mundo, de certa maneira, ser adulto é uma ficção. Escreve Gonçalo M. Tavares no posfácio a *Matteo perdeu o emprego*: “O labirinto é, pois, uma máquina de fazer miniaturas. Não vemos por cima, não somos suficientemente altos: estamos então perdidos” (Tavares, 2010c: 178). Continua o autor, aludindo com ironia ao primeiro verso da *Divina Comédia* de Dante:

No fundo, somos crianças – não sabemos por onde sair daquele emaranhado de traços verticais. Estamos perdidos, não a meio da vida; bem pior do que isso: estamos perdidos logo no início da vida, quando ainda somos pequenos, quando não temos ainda estatura suficiente para ver, de cima, traços – e perceber por onde podemos ir. (*Ibidem*)

Holzerb e Hornick, perdidos num labirinto, sentiram-se crianças, voltaram atrás no tempo. Não são sérios e adultos, não sabem por onde ir. Algumas situações na vida empurram-nos para esta circunstância. A floresta, onde Bloom se encontra com os amigos e as prostitutas, é, de certa forma, um labirinto. Não se vê a saída, as árvores e as encruzilhadas empurram-nos para um lado e para o outro. É um labirinto ainda mais intricado de certo ponto de vista, porque menos geométrico, mais caótico. O espaço em que Bloom se encontra pode, pois, merecer uma leitura alegórica, dado que ele materializa a sua desorientação existencial. Bloom está perdido na floresta que é a vida, da qual não encontra saída. Não encontra o ouro, o Oriente, está desorientado, estando de regresso da Índia. Ou, mais precisamente, como acusa uma personagem dos diálogos da primeira parte de *O torcicologologista, Excelência*: “Você não é um desorientado. Sabe bem onde está o oriente. Nem desnordeado, sabe bem onde está o norte. Você é um des-tempado, des-minutado, des-segundado” (Tavares, 2015d: 33). Eis Bloom: perdido não no espaço, mas no tempo, no tempo que desaproveita, que não sabe usar de modo

ético. São tantas as ironias neste labirinto que *Uma viagem à Índia* é que, às tantas, também o leitor se perde – e volta a ser criança.

7.25. Raskólnikov, o teólogo e a temperança

Raskólnikov sofria com remorsos e com a ausência de ordem, justiça e bondade no mundo. Enquistou-se, quase definitivamente. Sonja, uma mulher que não sucumbiu ao desespero e à maldade, apesar das condições de vida terrivelmente adversas em que se encontrava, devolveu-lhe a esperança. Tornou-se prostituta para manter a sua família: um pai bêbado, três crianças e uma mãe trabalhadora, mas algo descontrolada. Sonja nunca sucumbiu ao Mal, manteve sempre a dignidade: era uma prostituta sem luxúria, nunca pensou abandonar tudo, nem suicidar-se. Aguentou firme no meio do caos. E fez com que o coração de Raskólnikov aguentasse firme. Nunca se irritou com ele, não o censurou amargamente, nem lhe apontou o dedo, nunca o excluiu da vida. Amava-o, sabia que ele também a amava, era só uma questão de quebrar aquela couraça – o pensamento – em que Raskólnikov se escondia do mundo. Com paciência e coração firme, o momento chegou. No epílogo de *Crime e castigo*, quando cumpre a sua pena de sete anos de trabalhos forçados na Sibéria, Raskólnikov abre uma *Bíblia*. O narrador diz-nos que este gesto foi o resultado de uma mudança extraordinária: a reconversão ao sentimento. Finalmente sentiu, finalmente cessou a dialética, desligou-se a tortuosa e atormentadora máquina de pensar. Na mesma noite em que abriu o livro sagrado, Raskólnikov foi, deixou-se ir para os braços do outro, confessou o seu amor, começou a construí-lo:

Também, que importância tinham esses sentimentos todos, todos os sofrimentos do passado? Tudo, até o crime, a sentença e a prisão, lhe parecia agora, neste primeiro impulso, um qualquer facto superficial, estranho, como se tivesse acontecido a outra pessoa e não a ele. Aliás, nessa noite não conseguia pensar muito no mesmo, concentrar-se nalguma coisa. Na verdade, sabia-se incapaz de encontrar soluções razoáveis fosse para o que fosse; apenas sentia. Em vez da dialética, vinha a vida, na consciência dele crescia algo de muito diferente. (Dostoiévski, 2011: 510)

A vida não tem solução, o que não significa que não existam condições éticas para avançar. Basta sentir, basta que o rádio volte a funcionar. Cessou a procura da Grande Razão. Raskólnikov pode avançar no labirinto com o coração firme.

Bloom não deu oportunidade a nenhuma Sonja. Não deixou que ela fosse um “teólogo”, que, segundo a definição de Jünger, é alguém que deixa o outro “presentir” aquilo de que “está privado”, e lhe faz ver o que “há nele de poder violento latente” (Jünger, 1995: 67). Alguém que “conhece, para além da economia inferior, a ciência da abundância, o enigma das fontes eternas, que são inesgotáveis e estão sempre perto” (*ibidem*). Não foi capaz de retirar de Bloom a energia, aquilo que em cada ser humano é abundante, que ativasse aquilo que em cada um é único. Sonja, segundo Jünger (*ibidem*), era como um teólogo: “Por teólogo compreende-se aquele que sabe – alguém dotado de sabedoria é, neste sentido, por exemplo, a pequena prostituta Sonja, que descobre em Raskólnikov o tesouro do Ser e sabe trazê-lo à luz do dia para lho entregar.” Do século XIX para cá, o deserto cresceu. A prostituta, em *Uma viagem à Índia*, apesar de tudo, tenta continuar e trazer Bloom de volta à vida. Entre Sonja e Raskólnikov e a prostituta e Bloom está o século XX, impiedoso, tempo racional e trágico. Depois do século XX, acreditar é mais difícil.

Bloom não encontra a saída que Raskólnikov encontrou acreditando. O herói do romance russo não sabia o que ia fazer, não tinha soluções, avançou, com calma no coração. Dostoiévski respeitava muito quem acreditava, quem avançava sem deter-se em motivos e explicações para agir. Gonçalo M. Tavares também respeita quem acredita, embora, na sua epopeia, a importância da crença seja relevada mais pelo negativo, pois está ausente. Bloom é um descrente, não tem vontade de fazer nada. Em *Crime e castigo*, Raskólnikov aprende a não vacilar no meio do caos. Não sabemos o destino de Raskólnikov, isso seria outra história, como o narrador assinala no último parágrafo do romance. Mas estaria, tal como o dá a entender o epílogo, mais preparado para não desesperar. Em sentido oposto, Bloom entra, definitivamente, numa espiral de desespero, acelera a sua queda, vai mais adentro no labirinto:

Mas vejam, venham ver: a teoria suspendeu
a respiração e um facto evidencia-se no solo.
Um cadáver foi encontrado no lago de um parque:
três crianças (de onde vieram elas?) gritaram alto, entusiasmadas,
confundindo um corpo silencioso
com um pequeno barco com casco quebrado.
Bloom, Anish e Jean M fogem.
Mas foi Bloom, foi o herói Bloom,
quem matou a mulher

que entrou já morta no lago com o
bolso completo com várias notas altas. (Tavares, 2010a: 447-448; X.132-133)

O aéreo e lírico Bloom fez algo ao nível do solo. A lucidez, combinada com desespero, produz os seus efeitos, um cadáver. Repare-se como este narrador, que observa tanto e tão meticulosamente, desvia imediatamente a sua atenção: fala das reações das crianças, obriga-nos a pensar noutra coisa. É um narrador irónico, mas também disperso. Numa observação aparentemente lateral, diz o mais importante: um corpo imóvel e silencioso confunde-se com um objeto. Um corpo sem afeções, sem ligação a nada, confunde-se com um objeto, possivelmente um barco com casco partido. Volta ao estado de matéria, mistura-se, é confundível com qualquer outra coisa no mundo. Incluindo um barco que flutua. Pode ser uma boa metáfora para entendermos o corpo de Bloom ao longo de toda a obra. “Um corpo saudável”, observa Gonçalo M. Tavares (2013b: 324) em *Atlas do corpo e da imaginação*, “está aí, nesse entre-estados; nesse sítio não parado que é o corpo vivo.” O mais natural no corpo é que esteja em movimento, num “sítio não parado”. Quando para, é natural que as crianças, que sabem menos o que é a morte, tomem o corpo parado por outra coisa.

Bloom e os outros julgavam-se sozinhos no bosque. Cai, afunda-se:

O que se faz quando nada se sente é brutal
e as circunstâncias arrancam-nos aos bons conselhos.
E foi assim mesmo: o contacto físico, de repente,
enojou definitivamente Bloom.
A mulher quis abraçá-lo; ele pegou
numa parte mineral da natureza
e num único acto vingou-se dos longos dias
sem vontade de agir.
A cabeça da mulher tornou-se disforme,
e o sangue provou ser um elemento
que nos outros é quase imperceptível. (*Idem*: 448; X.134)

Nada sente, há demasiado tempo que não faz nada.²⁵⁶ Está amorfo, embotado, tudo lhe é indiferente. Bloom não é capaz de hierarquizar valores, não tem axiologia. Não consegue controlar os impulsos, não modera o uso dos prazeres (viagem, sexo,

²⁵⁶ Klaus Klump, entrado na noite individual, esquecendo a luta coletiva, começa a pensar descontroladamente, como se a sua cabeça fosse “uma coisa descalça” (2007c: 92), demasiado exposta às falhas e saliências do exterior. Para sacudir esse torpor interno, observa: “Quando se age, esquece-se este movimento interno, esta agitação interna” (*idem*: 93).

vinho, droga) nem o fluxo dos pensamentos, não resistindo à força das circunstâncias e do mundo. Não é temperante, não se domina a si mesmo. Foucault considerava que o que definia a virilidade, o heroísmo, na Grécia Antiga, não era o facto de se ter muitas mulheres ou relações, era a capacidade de autodomínio, a temperança:

O domínio de si é uma maneira de ser homem em relação a si próprio, quer dizer, de dirigir aquilo que deve ser dirigido, de constringer à obediência aquilo que não é capaz de se dirigir a si próprio, de impor os princípios da razão ao que está desprovido deles; trata-se, em resumo, de um modo de ser activo em relação ao que por natureza é passivo e assim deve permanecer. (Foucault, 1994: 97)

A temperança é o domínio ativo de si mesmo, significa dar uma direção ética e moral à existência. A incapacidade de Bloom em fazê-lo, a sua extrema passividade, definem em parte a sua natureza de anti-herói. Bloom não exerce uma relação consigo mesmo de obediência e controlo, perdendo “na justa luta agonística consigo próprio” e na “luta para dominar os desejos” (*ibidem*) comum a todos os homens e mulheres. Foucault considerava que, para os Gregos, a vitória nesta luta era a condição do “homem livre” (*ibidem*) e definia uma “virilidade ética” (*ibidem*), que devia ser seguida não apenas por homens mas também por mulheres (*idem*: 98). Bloom não é um guerreiro porque se mantém demasiado passivo e não consegue modera o uso dos prazeres. É um intemperante:

Ser intemperante é, com efeito, estar num estado de não resistência e em posição de fraqueza e submissão em relação à força dos prazeres; é ser incapaz dessa atitude da virilidade para consigo que permite que se seja mais forte do que si próprio. (*idem*: 99)

Aquele que não consegue manter esta atitude viril consigo mesmo, adverte Foucault, tende a tornar-se violento. Quem não consegue ser soberano em relação aos seus desejos, quem é, afinal, tiranizado por eles, tem propensão a estabelecer relações tirânicas com os demais. Neste sentido, diz Foucault (*idem*: 95), o bom estadista “é o que for capaz de exercer uma autoridade perfeita sobre si próprio”, observação que é válida tanto para Bloom como, sobretudo, para Lenz Buchmann. Como não consegue dominar os seus desejos e pensamentos, Bloom tiraniza os outros, violentando a prostituta. (Lenz faz os mesmos com os pedintes e com a mulher, tornando-se, em potência, um político totalitário, ele que tão estritamente se controlava na esfera profissional e técnica como um funcionário exemplar.) Refira-se ainda que Bloom,

apesar de teórico e culto, é como se nada soubesse, justamente porque não é temperante. Segundo Foucault, “os imoderados são sempre ao mesmo tempo ignorantes” (*idem*: 101), porque parece haver uma relação biunívoca entre ciência e o domínio de si mesmo. Sem o último não se consegue colocar em ordem os pensamentos e dar uma direção à investigação e ao estudo. Do mesmo modo, com uma vida devotada ao estudo e à investigação aumenta a probabilidade de usar racionalmente os prazeres e de dominar o fluxo dos pensamentos: “Não é possível alguém constituir-se como sujeito moral no uso dos prazeres sem se constituir ao mesmo tempo como sujeito do conhecimento” (*ibidem*). Isto só é possível com práticas e hábitos rigorosos de estudo e de escrita, por onde o sujeito se constitua moral e eticamente numa afinação contínua de si mesmo, o que implica ainda o confronto com os lados solares e escuros do ser humano.

7.26. O homem doente de si mesmo

Demasiado tempo em pensamento, Bloom não quer proximidade física, tem nojo do corpo, o seu e o dos outros. Há uma força não empregada durante muito tempo que agora explode, num ato brutal. Está definitivamente encerrado na sua interioridade, na sua idiotia, como explica Nietzsche em *O Anticristo*:

Falando com o rigor do fisiólogo, seria antes apropriada, neste ponto, uma palavra completamente diferente: a palavra “idiota”. Conhecemos um estado mórbido de irritabilidade do *sentido do tacto*, que, em seguida, recua atemorizado perante qualquer contacto, qualquer necessidade de agarrar um objecto sólido. (Nietzsche, 2000b: 44-45; itálicos do autor)

O idiota tem uma irritação do tato e medo do mínimo contacto. Nietzsche considera que tal irritabilidade tátil, quando levada até à “última consequência lógica”, se torna “ódio instintivo a *toda* a realidade”, “fuga para o ‘inapreensível’, para o ‘incompreensível’”, originando um “sentimento de bem-estar” mas direccionado para um “universo que já não é tocado por nenhuma espécie de realidade, um mundo meramente ‘interior’, um mundo ‘verdadeiro’, um mundo ‘eterno’” (*idem*: 45; itálicos do autor). A doutrina da Redenção (procurada por Bloom na Índia) relaciona-se com este ódio instintivo à realidade, resultado de uma “extrema propensão para o sofrimento e para a irritação, que já nem sequer suporta ser ‘tocada’, porque sente demasiado profundamente qualquer contacto”, que “sente já como insuportável *desprazer* (isto é,

como *nocivo*, como *desaconselhado* pelo instinto de conservação) qualquer resistência, qualquer necessidade de resistir” e, mais do que isso, que “só conhece a felicidade (o prazer) em já não oferecer resistência, a mais ninguém, nem ao mal, nem ao mau” (*ibidem*; itálicos do autor). O não oferecer resistência, o entregar-se passivamente à morte, é o único ato que resta a Bloom. Daí que Nietzsche articule esta sua posição em relação ao Cristianismo com o hedonismo. A inclinação para o hedonismo (nesta nova Ilha dos Amores) prende-se com a recusa do confronto com a dor e o mundo – é uma dissolução no prazer e no entretenimento, implicando o apagamento individual. *Uma viagem à Índia* é uma obra atravessada por Nietzsche de uma ponta à outra, num cântico subterrâneo aos feitos não praticados por este símbolo da contemporaneidade, Bloom.

Bloom tornou-se demasiado delicado, expressão da mais abjeta repelência moral. Num único ato, Bloom exprime todo o desejo de fugir do mundo; toda a energia que não canalizou para o mundo, que não se converteu em movimentos, rebenta neste momento. Um ato que é consequência da mais pura abjeção. No mapa pendular que consta em apêndice, nesta estância assinala-se o seguinte tema, lembremos, com uma autoavaliação irónica entre parênteses: “ação (finalmente)”. Bloom foi devorado pelo tempo; deixou o tempo passar e, quando acordou, sentia demasiado nojo do mundo. Não sentia o mundo, nem tão-pouco a si próprio. As circunstâncias duras em que se encontrava não lhe permitiram seguir os “bons conselhos” (do narrador, desde logo, mas também dos amigos). Não foi capaz de exercer uma vontade forte, foi devorado pelas circunstâncias. Apesar de as circunstâncias serem muito duras, da desilusão e do desespero, Bloom podia ter agido de outro modo. Censurou-se em demasia, dirigiu todos os seus instintos contra si, amesquinhou-se tanto, em pensamentos, palavras e gestos, que se tornou um assassino. Tal sucedeu porque as circunstâncias eram muito duras? Não tinha vontade de agir porque lhe era impossível tê-la? Ou porque ele não fez força suficiente, não instigou o movimento dos músculos, nem se concentrou mentalmente em agir numa determinada direção?

Bloom é uma versão tragicómica do sábio, segundo Séneca: é alguém que se basta a si mesmo só e apenas na medida em que está sozinho, não porque tenha a percepção de que alberga em si mesmo todos os bens. Lembremos um exemplo evocado por Séneca, na carta 9 do livro I: Estilbão viu a sua cidade tomada por inimigos; a mulher e os filhos morrem num incêndio. Eis o seu comportamento:

(...) sozinho, e apesar de tudo feliz, Estilbão partia, quando Demétrio, aquele que das cidades destruídas tomou o cognome de Poliorcetes, lhe perguntou se havia perdido alguma coisa. Resposta do filósofo: “*não, todos os meus bens estão aqui comigo*”. Isso é que é ser um homem forte e indomável, capaz de vencer a própria vitória do seu inimigo. “*Nada perdi*”, disse ele; e com isto forçou Demétrio a duvidar do seu triunfo. “*Todos os meus bens estão aqui comigo*”: a justiça, a virtude, a prudência, este simples facto de não considerar como bem algo que se possa perder. (Séneca, 2014: 27)

Bloom olha sempre para o que perdeu, para o passado; considera ter perdido tudo: Mary, o pai, as ilusões. Está só, mas isso não significa que se basta a si próprio, pois não possui a justiça, a virtude, a prudência, que qualquer pessoa, segundo Séneca, deveria ter. Aliás, perdeu, com o assassinato brutal da prostituta, o resto desses valores que pudesse possuir. Nada justifica perder o essencial.

Ao contrário de heróis clássicos como Eneias, que foge de Tróia carregando o pai Ânquises às costas, Bloom não é piedoso. Teve um pai, devemos dizê-lo, impiedoso. Vingou-se. No mundo clássico donde provém Eneias, o filho devia incondicionalmente amor ao pai. Depois desta morte, Bloom pretende tornar-se mais consciente e delicado; os seus instintos, “sob a enorme força repressiva, *volvem para dentro*, a isto se chama *interiorização do homem*” (Nietzsche, 2008: 76; itálicos do autor). Num texto sobre a “má consciência”, Nietzsche considera-a um “estado mórbido”, a “argola da sociedade e da paz” a que o humano se viu “acorrentado” (*idem*: 75-76). Os humanos conheceram um momento trágico, quando, enquanto “semianimais, acostumados à vida selvagem, à guerra, às correrias e aventuras, [se] viram obrigados de repente a renunciar a todos os seus nobres instintos” (*idem*: 76). Em paz, num “mundo novo e desconhecido”, “sentiam-se inaptos para as funções mais simples”, pois

não tinham os seus antigos guias estes instintos reguladores, inconscientemente infalíveis; viam-se reduzidos a pensar, a deduzir, a calcular, a combinar causas e efeitos. Infelizes! Viam-se reduzidos à sua “consciência”, ao seu órgão mais fraco e mais coxo! (*Ibidem*)

São esses mesmos instintos do “homem selvagem, livre e vagabundo” que Bloom faz com que se voltem “*contra o homem interior*” (*ibidem*; itálicos do autor). Instintos como “a ira, a crueldade, a necessidade de perseguir” (*ibidem*), os quais Bloom dirige contra si mesmo durante a sua viagem à Índia. Bloom emite, depois de ter assassinado o pai, uma “declaração de guerra contra os instintos”, que o enfraquece, que institui o “divórcio violento com o passado animal” (*idem*: 77). A consciência de Bloom

caça-o durante a viagem à Índia. Isso tem consequências: uma excessiva delicadeza e uma fragilidade atroz. Torna-se “*doente de si mesmo*” (*ibidem*; itálicos do autor): torna-se um corpo triste, inibido (diríamos com Deleuze). Mata, usando perversamente todos os instintos que serviriam para perseguir e caçar. Bloom não é apenas vítima das circunstâncias; ele cria, de uma forma que lhe mais ou menos imperceptível e consciente, as circunstâncias que fazem dele um criminoso. Este itinerário até ao crime tem uma decisiva passagem pela consciência, um órgão menos desenvolvido do que os instintos que nos defenderam dos perigos durante séculos.

Note-se que a condenação, feita na última estância, conhece, em X.134, um seu primeiro momento, pois o avanço da mulher “enojou definitivamente Bloom”. Doravante, o nojo não desaparecerá de Bloom. O assassinato da prostituta evoca uma agressão violenta perpetrada por Klaus Klump, que, também tomado pelo nojo, cravou um vidro no rosto do pai.

O narrador observa que o “sangue provou ser um elemento / que nos outros é quase imperceptível”. Quer dizer: não sofremos com as dores do outro. No nosso corpo, uma ferida altera a percepção; tornamo-nos, se ela for grave, escravos da dor, deixamos de poder pensar e viver livremente, o sangue de uma ferida nossa é central, ocupa toda a atenção. No outro, o sangue é-nos quase indiferente. Não é que não sintamos empatia pelo outro; não é que deixemos o que temos a fazer para ajudar o outro quando ele esteja em sofrimento. Porém, isso está longe de ter o impacto na vida e no pensamento que teria se tivesse sido o nosso corpo a verter sangue. Não temos dor, ou, pelo menos, estamos longe de sentir o mesmo grau de dor, estamos noutra mundo.

7.27. Crime contemporâneo (um itinerário)

Quando agimos, o corpo deixa-se esquecer.

Gilles Deleuze

Bloom matou o pai por instinto; a mulher, por santidade. A morte do pai merecia, para Bloom, expiação, conseguida renunciando-se ao corpo. Bloom deixou-se envenenar pela consciência. É como se a sua viagem à Índia fosse um modo de domesticar a sua natureza, transformando-se manso e civilizado. Esta viagem é o parque do humano, usemos a expressão de Peter Sloterdijk (2007), é um modo de domesticar e até injuriar a natureza humana. *Uma viagem à Índia* encena o perigo de se domesticar

os instintos (como também o perigo dos próprios instintos). Uma encenação-limite, pois matar o pai também é hediondo. Esta encenação-limite tem a vantagem de multiplicar as leituras da obra. Aparentemente, se nos cingirmos apenas ao que pensa o senso-comum, matar uma figura como o pai (essa figura que, na jurisdição romana, era o soberano que detinha o poder legal de matar os filhos) é muito mais grave do que matar uma prostituta, um *homo sacer*, o exato simétrico do pai. E, no entanto, ao lermos *Uma viagem à Índia*, o segundo crime é mais grave do que o primeiro. Agir por instinto, em resposta ao terror e ao medo,²⁵⁷ é bem menos condenável do que um crime motivado pelo nojo, pelo pensamento e pelo tédio:

Não pegou nela, arrastou-a até ao lago,
atirou-a depois à água oficial do bosque.
O mundo existe e os líquidos aceitam tudo,
abraçando e engolindo.
Quando esgotada na mulher a resistência,
eis que o manso lago se torna mortal.
As outras duas mulheres gritam:
uma delas foge de imediato, a outra
hesita. Ervas no chão, um vento quase doce.

O lugar tornou-se nervoso:
um mecanismo gigante, antes invisível,
começa a mover-se.
Ruídos tontos; três homens correm.
No coração de Bloom uma certeza, um refrão:
já não sou um impulsivo que mata, sou um assassino.
Mas quando se foge, quando se tem medo,
a ética é nada. E o que, no homem, é patas de animal e velocidade
torna-se o importante. (Tavares, 2010a: 448-449; X.135-136)

Em todo o mundo, os efeitos físicos manifestam-se: “A Física estendeu as suas regras desde o Alaska até aos teus sapatos. Os efeitos de uma bola que cai de uma pequena mesa são internacionalmente visíveis. A natureza e as suas necessidades instalam um mundo todo ligado por dentro” (Tavares, 2004a: 126). Na Índia, não se

²⁵⁷ Theodor Busbeck, em *Jerusalém*, quer investigar a violência exercida por um povo arbitrariamente sobre o outro ao longo dos séculos. Deseja chegar a uma fórmula que explicasse algo tão complexo, a maldade pura: “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, 2008c: 51). Não a maldade cujo fim é sobreviver. Mas a maldade que é um fim em si mesmo, uma finalidade sem fim, uma maldade pura, executada pela consciência, pela racionalidade, aquelas de que nos orgulhamos quando nos comparamos com outros animais.

suspenderiam estas leis; não é possível viver fora da jurisdição da lei da gravidade. Uma pedra mata, invariavelmente, se atingir com violência uma cabeça humana. Uma pedra, uma parte mineral da natureza, parte estúpida e sem movimento, “incompetente”, uma coisa “que não mata nem salva” (Tavares, 2007c: 89), essa coisa neutra, nas mãos de um humano, transforma-se em arma. Bloom comete este crime com um desprezo absoluto pela vida. Arrasta a prostituta, não pega nela. Deixou-se envenenar pelo asco pelo ser humano e pela vida. Uma vez que estamos a ler uma epopeia, escrita depois de todas as outras, talvez faça sentido evocar aquele gesto de Aquiles, que arrasta o corpo de Heitor às portas de Tróia, tomado por uma cólera biliosa após a morte de Pátroclo. A obra devém-menor, faz-nos sentir a dor de quem não tem proteção alguma, de quem está muito mais exposto à morte do que outros seres humanos. Faz ver essa fragilidade e essa terrível exposição. É mais uma mulher apaixonada por Bloom que morre, num crime de rancor com semelhanças com aquele que o pai cometera. No primeiro caso, o amor é-lhe recusado, aqui é Bloom quem o recusa. Aquela mulher, apesar do decote, não é magnífica como Mary. Bloom parece preso a este ideal. O assassinato da prostituta acontece após um longo período de rancor e ódio contra si próprio. Matar a prostituta foi um ato frio, uma expressão de nojo, de repulsa patológica pela aproximação do Outro, entendida por Bloom como uma provocação.

Bloom não mata aquela mulher porque quer sobreviver, como acontece com alguns assassinatos em *O Reino*; não mata porque tem fome, sede, frio. Bloom não sente nenhuma ameaça, desfruta do conforto e do divertimento concedidos por uma civilização ocidental avançada técnica e economicamente. O ser humano é um animal que mata para se defender e para defender a sua honra e a dos seus; e, apesar de civilizado, mata sem razão alguma, apenas porque se encontra entediado. O assassinato do pai foi uma manifestação de amor-ódio, para defender a sua honra e a de Mary, executada de modo impulsivo. Entende-se, de certo modo, a dureza das circunstâncias que rodearam este ato (o que não implica nenhum tipo de caução, sublinhe-se). O assassinato da mulher é mais incompreensível e injustificável. Não é um ato vingativo, resultado de um instinto violento, como aconteceu na morte do pai. Bloom nem sequer é colocado num contexto político-social adverso, que potencia situações-limite, nas quais o ser humano pode matar (a guerra, por exemplo). Encontra-se em Paris, num país democrático, que vive em paz, no século XXI. Mata, aliás, numa casa convertida em bordel, enquanto se diverte. Não o faz para sobreviver, mas porque está terrivelmente entediado, depois de meses sem nada ter feito. O divertimento não salvou Bloom do

desespero; pelo contrário, acentuou-o. O assassinato da prostituta é quase um ato do pensamento, o corolário perverso de um pensamento que não encontrou outra saída para o seu labirinto, que não encontrou saída para a fenda existente no meio do mundo. É expressão do nojo pelo Outro. Um ato só possível em civilização, após um tempo longo de inação. O Outro não é uma ameaça, a prostituta em nada ameaçava a vida de Bloom. Pelo contrário, estava apaixonada por ele, num lance de humor negro do autor. Bloom sucumbe ao síndrome de Amok: é tomado por uma fúria incontrolável (ele que tanto se tentou controlar), mata e, a seguir, tenta matar-se. O ato de Bloom mostra, como defende Tiqqun, a desintegração do mundo contemporâneo e “*el puro escándalo de las cosas*” (Tiqqun, 2016: 110). Bloom sente que não existe ordem no mundo, nenhuma lei ou instituição humanas o protegeu e a Mary da tragédia. Mas esse escândalo das coisas, para além de revelar uma patologia social, uma consciência comum de que estamos expostos à arbitrariedade de quem possui mais poder, económico, social ou político, também deriva da anomia e da inércia provocadas por uma civilização tecnicamente avançada.

O narrador explica-nos minuciosamente todos os passos deste crime. A obra investiga este crime hediondo com recurso à ironia, uma graça concedida ao autor e também ao leitor – mas não, desafortunadamente, à personagem. Debaixo do desespero, Bloom revelou-se incapaz de usar a ironia e o sarcasmo que havia usado em vários outros momentos, mais calmos e prazerosos, da sua viagem. A ironia curto-circuita o desespero, é dança no abismo, privilégio dos raros. O ir para dentro de Bloom, refira-se em síntese, foi resultado da incapacidade de esquecer, da escolha de um modo de esquecer que segue a via da inércia, e não do fazer. Esquecer é algo que se faz, é o resultado de um poder ativo. Bloom não esqueceu, porque nada fez. A sua alma turvou-se de dúvidas, hesitações e inércia até se ter convertido num assassino²⁵⁸ – eis o itinerário da melancolia de Bloom, um homem que não sabe esquecer, digerir o que vive, o contrário do homem forte nietzschiano: “Não acredita nem em ‘desgraça’ nem em ‘culpa’; entende-se consigo, com os outros, e sabe *esquecer*; é suficientemente forte

²⁵⁸ O homem rancoroso e vingativo, que se opõe ao homem forte e aristocrático, separa “felicidade da acção”, é impotente, obstruído, alimenta “sentimentos hostis e venenosos” (Nietzsche, 2008: 30). Para ele, como para Bloom, como, certamente, para a maioria ocidental, “a felicidade aparece sob a forma de estupefação, de sonho, de repouso, de paz, numa palavra sob a sua forma passiva” (*ibidem*). Uma felicidade que não é resultado da acção, não é guerreira nem ativa. Este homem não esquece facilmente, ao contrário do homem que é feliz fazendo: “Não tomar a sério os seus inimigos e as suas desgraças, é o sinal característico das naturezas fortes que se acham na plenitude do seu desenvolvimento e que possuem uma superabundância de força plástica, regeneradora e curativa, que sabe esquecer. (Um bom exemplo nos tempos modernos é Mirabeau, que não conservava na memória os insultos nem as infâmias, e que não podia perdoar, simplesmente porque esquecia). Um tal homem, com uma só sacudidela, desembaraça-se da bília que nos outros faz moradia; só ele pode amar os inimigos, se é que tal amor é possível na Terra” (*idem*: 31).

para que tudo *tenha de* redundar em seu proveito” (Nietzsche, 2000: 123; itálicos do autor).

O assassinato da prostituta afetou o exterior, tudo em redor se move de modo diverso. Cada um dos mortais é lembrado de que vai morrer. Aquele assassinato ativa um mecanismo, liberta a energia dos corpos. Contagia-os de medo, medo que faz agir, fugir. Todos querem garantir que continuam de pé, quando um – a prostituta – caiu. As reações a estas situações nem sempre são calmas, às vezes até se tornam violentas. Uns hesitam, ficam transidos de medo, outros avançam brutalmente. Esta tragédia aconteceu num espaço público e amplo, onde cada um podia correr sem obstáculos físicos de monta. E, no entanto, não é bem isso que acontece.²⁵⁹

A natureza reage de modo impassível; o mecanismo não a engloba, ela continua de modo indiferente e previsível. Ser “um vento quase doce” no meio da catástrofe, eis um exemplo, uma variação do “vento sempre manso e nunca irado” (Camões, 2005: 351; X.144) que impeliu as embarcações portuguesas no regresso a casa. A Natureza não é tão imprevisível quanto o ser humano. Não sabemos o que esperar do ser humano, somos constantemente surpreendidos pelo seu comportamento, sobretudo pela sua maldade: “A maldade é a imprevisibilidade e a imprevisibilidade do mundo aproxima a morte do corpo humano pois este não tem tempo para se defender do que apareceu contra a sua pré-visão” (Tavares, 2013a: 391). Mas Bloom conseguiu antecipar a maldade dos outros em Londres e na Índia. Mas a prostituta não, o que indicará que os seus instintos não estavam a funcionar (ela estava a apaixonar-se) e que Bloom é um ser extremamente falso. Mas é uma sorte a Natureza não ser tão imprevisível quanto o humano: “Se a Natureza fosse *constantemente* imprevisível – e não, como é, *raramente imprevisível* (catástrofes) – então há muito teria sido considerada o primeiro inimigo do Humano” (*ibidem*; itálicos do autor). Não é da Natureza que vem a maldade, na maior parte dos casos, é do humano, o grande inimigo do humano: “Os actos de um Homem são para outro Homem muito mais imprevisíveis que os actos da Natureza. E é esta a

²⁵⁹ Em *A perna esquerda de Paris*, narra-se uma pequena história sobre os efeitos provocados pela detonação de uma bomba numa discoteca: “Mas quando vem a violência ninguém pode contar histórias longas, cada um tem de agir rapidamente, tentar salvar o seu nome, a nacionalidade inteira, os seus dois braços: escapar à ganância que vem nas bombas que rebentam perto. (...) Na bomba os homens transformam-se em animais, deixam de ter linguagem e mapas: todos são do mesmo continente: um medo brutal. Não há hesitações nem mistérios quando começa o horror: cada pessoa tenta sobreviver, e é isto o homem transformado em animal” (Tavares, 2004a: 22). A violência interrompe o tédio; elide as diferenças étnicas, políticas, sexuais; passamos a pertencer, todos, ao mesmo continente, o medo animal. Quando temos que sobreviver, não pensamos em futilidades, apenas em agir, o mais rapidamente possível. E se viver é por enquanto não morrer, isso significa que agir – devir-animal – deveria ser prioritário em qualquer momento da existência. Escreve-se em *Uma viagem à Índia*: “Nada é abstracto durante um susto potente, percebe Bloom. / A natureza com raiva junta os homens todos na mesma fuga: / inimigos e ex-amantes percorrem com o mesmo rosto / a mesma estrada. / Durante um terramoto as fronteiras políticas diluem-se, / os mapas abrem fendas” (Tavares, 2010a: 274-275; VI.72). Só se avança, se faz, com esta raiva; e com a noção clara de que demasiada abstracção é perigosa. Quando em perigo, percebemos, pois, que as culturas, as diferenças, a civilização, são uma ficção, uma mentira.

tragédia da cidade” (*ibidem*). Cidade que falha o seu grande objetivo de tornar a vida humana mais previsível. No bosque, a prostituta foi vítima da maldade humana.

Bloom atira o corpo para um lago, também manso, não é um animal convulso e forte como o mar. É da natureza da água receber, não oferecer resistência. Um corpo lançado ao lago não recebe uma agressão. A água parece mãe, elemento com o qual o corpo se pode mesclar sem dor. É uma máquina que tudo aceita, aquele lago. É uma imagem da estagnação, da melancolia: lago calmo, corpo jacente. Um bosque com um lago é um sítio cândido e ingénuo, onde, supostamente, nada terrível ou imprevisto poderia ocorrer. Mas onde há corpo, a brutalidade pode acontecer.

O assassinato da prostituta torna-se uma sentença de morte sobre a cabeça de Bloom. Em face da verdade aterrorizadora que ecoa como refrão no seu coração, Bloom foge, torna-se “patas de animal e velocidade”. Depois daquele ato animalesco, Bloom foge. Quando ameaçado, quando a perspectiva da morte impende sobre a sua cabeça, todo o humano foge. O narrador observava que Bloom tinha os seus instintos e a sua vontade inativos. Ora, o instinto de fuga, de reação a um poder que pode matar ou provocar dor, domina mesmo num corpo tão embotado e triste como o de Bloom. Nenhum corpo, por mais inerte e apático que pareça, fica indiferente à atividade dos instintos debaixo das ameaças, eis um ponto-forte da epopeia tauriana.

Ver a morte provoca ruídos, sobressaltos no coração, “O susto / faz ruídos” (*idem*: 449; X.137), é uma máquina que põe em funcionamento o medo e a exaltação, foge-se da morte.²⁶⁰ Havendo uma vítima, os sobreviventes fogem, numa excitação medrosa que sabe que o pior já passou. “Porém, a realidade / não abdica, noutros sítios”, observa o narrador, “do seu passeio de domingo” (*idem*: 450; X.138). A realidade é tanto passeio de domingo, como catástrofe. Na maior parte do tempo, é tédio, onde todos querem estar, o mais longe possível da morte, o mais inermes possível, não sentindo medo, nem ameaçados por nenhum perigo.

O mais difícil, porém, é viver sempre fazendo justiça à pressa e à excitação de quem foge da morte:

(Novembro de 2003.

Encontro-me num compartimento

²⁶⁰ Registe-se, a título de curiosidade, a ironia: *pânico* é um substantivo originado no adjetivo grego *Panikós*, que significava “relativo a Pã, deus dos bosques”. *Pânico* entra na língua portuguesa em *Os Lusíadas* (III.67), ainda enquanto adjetivo, caracterizando o “Rei Mouro” que foge de D. Afonso Henriques “Dum pânico terror todo assombrado” (Camões, 2005: 97). Pânico sentiam os homens quando atravessavam a floresta à noite, pois ouviam os sons grotescos produzidos pelo deus Pã, com orelhas, chifres e pernas de bode. Um medo que contagia todos, incluindo Bloom, que atravessa a floresta da sua vida.

fechado.
O mundo visto daqui é uma obra de engenharia
feita pelo alfabeto; sou louco, claro.
Escrevo para educar o raciocínio,
um hábito que se pratica com uma arma
encostada à cabeça.) (*Idem*: 452; X.146)

O escritor é o habitante do tempo, o habitante de novembro de 2003. O que vive agora, o que se torna presente. Só com “uma arma encostada à cabeça” se poderá fazer algo que perdure no tempo. Escrever e tornar-se mais lúcido praticam-se com a morte por iminente. Fazer objetos que perdurem, através de obras de engenharia feitas pelo alfabeto (traços associados a outros traços), cujo prazo de validade vá além do tempo de vida da pessoa que o produziu, depende da experiência de perigo e medo provocados pela proximidade da morte. Quem segura aquela arma é o autor, com as opções que toma no latifúndio que é cada minuto. Na entrada correspondente a “Stefan Zweig” de *Biblioteca*, fala-se de viver com um arma encostada à cabeça como um dos modos de não-exercício da indecisão:

No fundo, um cidadão é alguém que pode dar um grito, votar ou pagar a uma prostituta. E as três possibilidades são características indispensáveis. A vantagem do jogo da roleta é que perdes a possibilidade de exercer a indecisão. Tal como quando és ameaçado por uma arma. (Tavares, 2004b: 159)

A indecisão desaparece quando jogamos à roleta, quem decide é o acaso. (Esse é um dos passatempos de Joseph Walser, um indeciso por natureza, alguém que abdicou de se construir eticamente.) Ou quando somos ameaçados de morte. Com uma arma encostada à cabeça, agir é a única possibilidade, não relaxamos nem nos enfatiamos. Adquire sentido o que Gonçalo M. Tavares disse em entrevista a Raquel Marinho: “só devemos escrever quando estamos no ponto em que não há outra opção. Escrever tem de ser algo organicamente indispensável” (Tavares & Marinho, 2016). Escrever com a consciência clara e sem ingenuidades de que a morte é iminente, de modo a não nos perdermos em outras vagas possibilidades, exploradas ao acaso por Bloom.

É assim que Gonçalo M. Tavares procura construir alguma coisa que viva mais do que a vida de um homem, enquanto Bloom se torna, com o assassinato da prostituta, oficialmente imortal: “Nos homens que matam existe um certo orgulho / temporário muito próximo da sensação de imortalidade / que manuais religiosos descrevem com

pormenor” (*idem*: 450; X.139). Uma imortalidade que Camões procurou através do Canto e da Lira, pois na pátria nada de positivo encontrava que pudesse acender o engenho (Camões, 2005: 371; X.145). No fundo, também Camões parece dizer que o que salva é o fazer, o Canto e a Lira. Logo no início da narração, assim era Bloom aconselhado:

É verdade que os teus antepassados
(falamos contigo, Bloom)
não construíram montanhas,
porém mataram muito, e alguns contaram histórias
que ainda hoje sobrevivem. Porque, de resto, bem se sabe
que enquanto se tem medo ou coragem bastante
não há fins-de-semana nem banquetes
demorados. Para certos antepassados valorosos
nem um fim-de-semana existiu. (*Idem*: 34-35; I.18)

Viver perigosamente significa ter medo ou coragem para dizer não a fins-de-semana e banquetes (prolongados), para dizer sim àquilo que se quer fazer. Pressupõe um aproveitamento do tempo e a não-repressão daqueles instintos fortes. É impossível não conceber estes “antepassados valorosos” como os guerreiros que fazem parte da história de Portugal, mas são também John Bloom e John John Bloom. Bloom pertence a uma geração em que são frequentes os fins-de-semana e os banquetes prolongados. Nesta estância, existe uma defesa da força, do instinto, da saúde, uma recusa da domesticação do humano:

Estas reflexões não são para levar água ao moinho do pessimismo, antes pelo contrário, e tanto que naquele tempo em que a humanidade se não envergonhava ainda da sua crueldade, a vida sobre a Terra era mais serena e feliz do que nesta época de pessimismo. (Nietzsche, 2008: 58)

O território textual de Gonçalo M. Tavares lê esta frase a partir de perspetivas diferentes. Lenz Buchmann distorce a frase, tornando-se cruel e excessivamente voluntarista. Bloom personifica mais evidentemente o alvo de Nietzsche em obras como *A genealogia da moral*: um homem que calunia os instintos e a vida.

7.28. O bosque parisiense e os prazeres

O bosque é um espaço marginal ao espaço dominante no século XXI, a cidade. É nesse espaço animalesco que os três amigos se excitam – não amam, como os nautas – sucumbindo aos gozos de réptil, em queda moral e ética. Todavia, “o reino vegetal trabalha; jamais pára, / jamais dorme” (Tavares, 2010a: 388; IX.57). A combatividade da natureza – como a dos antepassados valorosos – não é o mais valorizado pelas personagens (a não ser de um ponto de vista teórico). Este bosque não é uma utopia que vise emendar os “erros grandes que há dias nele estão” (Camões, 2005: 299; IX.25), neste D. Sebastião (misógino, pois mata uma mulher) do século XXI, Bloom. Não se trata de um episódio que emenda esses erros, mas que define uma condenação.

A orgia organizou-se, primeiramente, com a consulta de um catálogo de mulheres. O muito civilizado século XXI obriga a que tudo esteja dentro da lei. As prostitutas são produtos no mercado. É neste contexto frio que o banquete orgiaco é organizado. Quando fornicam, quando estão excitados, homens e mulheres são devolvidos ao continente animal, no qual deixam de ser importantes as diferenças culturais ou sociais: “De qualquer maneira / a densidade do humano na casa / diminui: há agora certos ruídos / que se encostam às características dos animais, / momentos em que homens e mulheres parecem / desembaraçar-se de uma cidade inteira” (Tavares, 2010a: 395; IX.76). O humano perde a racionalidade, o controlo, a ética, desembaraça-se da cidade. Bloom, o homem que queria encontrar a calma e a espiritualidade na Índia, quanta ironia!, acaba dissolvido e excitado em prazeres animais: “Bloom mostra afinal o que um ser vivo / tem de híbrido: nenhuma qualidade / calma existe agora no homem / que viajou para conhecer a vida e os vivos” (*idem*: 397; IX.84). A hibridez do ser humano: às vezes humano, às vezes animal, calmo e excitado. No caminho para abandonar o corpo e animalidade em favor do Espírito, Bloom torna-se mais lascivo e perverso. Uma compensação ostensivamente material para meses de espiritualidade embotada e errática.

Na cama com a prostituta, Bloom continua passivo, talvez até mais passivo do que antes. É a prostituta que provoca prazer, com técnicas²⁶¹ especializadas: “Para Bloom vem aí uma / alegria provocada; para ela não” (*idem*: 396; IX.78). Bloom

²⁶¹ Hanna, personagem de *Jerusalém*, é uma prostituta especializada em excitar, em despertar entusiasmos. Possui, indica o narrador, um “olhar fundamental”, embelezado pelo seu “bisturi estético” (Tavares, 2008c: 30). O lápis com que Hanna embeleza o seu olhar, que excita e descontrola os homens, é comparado ao instrumento de um técnico especializado, o cirurgião. Ela é uma cirurgiã da excitação, cientista fria que experimenta os modos mais adequados de (des)controlar os homens: “Tinha um olhar de quem está a experimentar, de quem está de fora a ver o que sucede às coisas; olhar de cientista” (*ibidem*).

continua a ser alvo do mundo, a ser provocado pelo mundo. Bloom é tocado, não toca; é feito, não faz. Trata-se de uma passividade em que há prazer. O mundo é movimento e fazer: toca-se ou é-se tocado, mas é também a intensidade e a ética desses toques. Na sexualidade, somos feitos e fazemos em alternância, somos a presa e o predador, em momentos diferentes, como Gonçalo M. Tavares e Camões demonstraram (apesar do desnível de força e intensidade entre Bloom e a prostituta, com vantagem para a última, que, por isso, assume o papel do predador, que, antes da vitória final, também conhece as suas pequenas derrotas):

A mulher entretanto ameaça abandonar localmente
a excitação de Bloom, o que quase provoca
um tumulto.
Nádegas admiráveis passeiam
de um lado para o outro
como se zombassem da virilidade
do homem que se mantém como pode.
Bloom quer, ela foge. Ela quer, Bloom hesita.
Os dois avançam, a coisa faz-se. (*Idem*: 397; IX.82)

A virilidade de Bloom sai descompensada depois deste encontro com a prostituta. Bloom “mantém[-se] como pode”, não tem a moderação dos Gregos:

Nesta moral de homens feita para os homens, a elaboração de si como sujeito moral consiste em instaurar de si para consigo uma estrutura de virilidade: é sendo homem em relação a si que se poderá controlar e dominar a actividade de homem que se exerce em relação aos outros na prática sexual. (Foucault, 1994b: 97)

É porque o homem não controla impulsos e pensamentos, não se domina, que não consegue dominar na prática sexual, constata-se num canto X que narra um dos episódios mais delirantes da literatura do século XXI. Bloom não possui a “virilidade ética” (*ibidem*) própria dos temperantes. (Uma virilidade que também é característica das mulheres, explica Foucault.) Foucault considera que, para os Gregos, o domínio de cada um sobre si próprio era fundamental para manter a boa ordem e a felicidade da cidade: “A atitude do indivíduo em relação a si próprio, a maneira como ele assegura a liberdade face aos seus desejos, a forma de soberania que exerce sobre si são um elemento constitutivo da felicidade e boa ordem da cidade” (*idem*: 93).

Este episódio revela, de novo, como, em grupo, ninguém é harmonioso: “Porém um homem sozinho não é um colectivo, / e Bloom sabe bem isso. / Com um companheiro ao seu lado, / Bloom fica menos do que era. / Um mais um dá zero, ou perto disso” (*idem*: 398-399; IX.87). Um homem sozinho, somado a outros, torna-se nada, ou quase. Dissolve a sua vontade, desorienta-se. O bosque parisiense é, reiteremos, a compensação que Bloom crê merecer devido às desilusões que teve. Uma forma de apagar as desilusões, de cerzir as feridas narcísicas. A felicidade estaria, pois, nos gozos, na inércia, no descanso. Ou, simplesmente, as dores são pretexto para o animal humano justificar as suas perversidades e os seus desleixos:

No entanto, esse homem que já reflectiu sobre
todas as coisas, Bloom;
esse homem que já amou e sofreu,
que já viu morrer, que já matou;
esse homem que pensava virar a existência
de cabeça para baixo, parti-la em dois como a um caco,
é esse mesmo homem que agora acaricia as nádegas mais ou menos firmes
de uma mulher de quem nem conhece o nome.
Quem é Bloom? Ninguém sabe (muito menos ele: está demasiado perto.) (*Idem*: 399;
IX.88)

O homem que queria compreender, introspectivo, e encontrar o Espírito, está com as nádegas de uma prostituta entre mãos. Nem a experiência de vida nem a cultura salvam Bloom. A ética é feita de escolhas, de coragem e calma. Bloom queria partir a vida em dois: a animalidade ficaria no passado, a humanidade à frente. Todavia, veja-se como se torna um animal, numa orgia organizada com tanta urbanidade e legalidade. Está ali com uma prostituta (cuja condição lhe apaga o nome). Bloom percebe o falhanço rotundo das suas expectativas, percebe até que não se conhece, nunca nenhum humano se conhecerá totalmente, porque está demasiado próximo para compreender. Em consequência, acentua a sua desilusão, deixa que ela avance e o consuma. Não renuncia ao prazer que tem diante de si, não foge; é devorado, lentamente, pela desilusão, na cama e depois no banquete. Note-se que *Uma viagem à Índia* é escrita tendo como referências todos os Banquetes da tradição filosófica e literária do Ocidente. Um banquete continua, da Antiguidade ao século XXI, um treino importante à temperança.

O contraste com IX.88 d'*Os Lusíadas* não poderia ser maior. As ninfas são a compensação para os longos e árduos trabalhos dos navegantes. Mas esse quadro mítico e idílico tem subjacente um mecanismo compensatório denunciado em *Uma viagem à Índia*: a inércia que essa compensação provoca tem consequências nefastas. Os trabalhos dos navegantes portugueses efetivamente existiram e receberam um prémio para além da Ilha dos Amores, a imortalidade. A qual, com muito humor negro, também será atingida por Bloom, através do assassinato. Em IX.88, Bloom percebe, claramente, como está condenado à imortalidade. Tem direito a ela, por tudo aquilo que não fez:

Assim a formosa e forte companhia
O dia quase todo estão passando
Numa alma, doce, incógnita alegria,
Os trabalhos tão longos compensando.
Porque dos feitos grandes, da ousadia
Forte e famosa, o mundo está guardando
O prémio lá no fim, bem merecido,
Com fama grande e nome alto e subido. (Camões, 2005: 320; IX.88)

Mas que fique claro nesta leitura de *Uma viagem à Índia* o seguinte: o facto de Gonçalo M. Tavares trabalhar ironicamente o episódio a Ilha dos Amores, aproximando-a de uma distopia, não significa que seja transmitida uma mensagem de desalento. Bloom poderia ter dito 'não', poderia ter agido de modo diferente. Os humanos não são máquinas sem alternativas. Há-as, e *Uma viagem à Índia*, subtilmente, canta-as em todos os cantos. Dependem da firmeza, do trabalho, da organização do tempo. A mensagem de desencanto da obra dependerá, sempre, do desencanto com que a lermos. Enquanto não chega o nosso fim individual, enquanto temos força e tempo, há conquistas (com alcance e valor variável) a fazer. E Bloom é uma personagem; só uma, afinal. Esta distopia, o bosque parisiense, não era uma inevitabilidade, neste trabalho de Gonçalo M. Tavares de observar a contemporaneidade com uma lucidez sem cedências.

7.29. Os instintos, esses senhores antigos

Uma ironia avulta numa leitura mais global da obra: Bloom não aprendeu a morrer, mas, em contrapartida, aprendeu a matar. Não aprendeu a morrer, não aprendeu a viver. Não aprendeu que a vida é um bem, que temos a morte por condição e limite e

que, por essa razão, todas as escolhas devem ser de valor. Essa é uma parte da sabedoria que Bloom não alcançou. São escolhas (movimentos, vontades) determinadas por uma certa afinação do coração. Não são a teoria ou as leituras que tornam alguém sábio. Sofrer torna a perspectiva da morte mais óbvia, mas não é condição suficiente para o exercício da sabedoria. Porque não basta estar diante do conhecimento insuportável, é preciso fazer dele alguma coisa. A sabedoria é, dizia Sócrates, “distinguir o bem e o mal”, algo com que Séneca concorda (Séneca, 2014: 273). Bloom não sabe distinguir o bem e o mal no rosto dos outros. Mas isso ninguém sabe e não é razão para se praticar o mal, nem para que se considere que bem e mal são indiferentes.

Porém, Bloom, ao longo da viagem, soube evitar o mal sempre que com ele se confrontou. Teve esse conhecimento mais fundo, desses senhores antigos, os instintos, que o avisavam da proximidade do mal, que agiam com determinação de cada vez que o perigo se aproximava. Em particular, aquando da interação com o sábio. Ele já tinha esse saber; era, sempre foi, a partir deste ponto de vista, um sábio, possuía essa sabedoria dos órgãos, do corpo. Como Ulisses, Eneias, Gama, Bloom tem a imaginação que permite antecipar os perigos e sobreviver. É um sobrevivente que desconhece o seu dom, eis um modo de a obra ser tragicamente irónica. Não era preciso ter ido à Índia procurar a sabedoria que o seu próprio corpo já possuía. De facto, quão diferente é este saber, quando comparado com o que Shankra queria vender a Bloom: um direcionamento dos instintos contra si mesmo.

Instintos que se manifestam quando Bloom foge velozmente. *Uma viagem à Índia* é um cântico à fuga – um corpo amorfo corre, tenta sobreviver. Primeiro, foge com os seus “cúmplices”; depois, sozinho, pois o medo atira cada um para um lado:

A força viril entretanto não se atenuara:

Anish, Jean M e Bloom: os três eram cúmplices porque
no primeiro instante haviam fugido na mesma direcção.
Assustados, fizeram planos breves, depois despedidas
curtas. Anish desapareceu algures por entre um dos bairros de Paris,
e, Jean M, num último instinto de amizade,
levou Bloom até à estação
de comboios. Ao lado de um assassino, qualquer homem
sente medo e orgulho.

Jean M estava ao lado de um assassino, de nome Bloom.

Porquê isto? Perguntou Jean M. E Bloom

não respondeu porque não sabia,
encolheu os ombros; e na mão, entretanto já limpa,
o bilhete de comboio.

Regresso ao sítio de onde parti, Lisboa. Jean M abraçou
Bloom, Bloom entrou na carruagem.

Não disse adeus, não agradeceu. O comboio arrancou. (Tavares, 2010a: 451; X.142-143)

Os amigos despedem-se; as forças viris estão em fuga. Este ato animal contrasta com o ato mais terrível cometido por Bloom, o menos animalesco dos seus atos, o menos instintivo, o assassinato da prostituta. O pensamento puro de Bloom olhava para o mundo, para baixo, e repugnava-se. Como se o pensamento pudesse vomitar – e, em obediência a esse nojo profundo, as mãos matassem outro ser humano.

O narrador observará, quando Bloom chegar a Lisboa, que Bloom “é perseguido, esconde-se, foge” (*idem*: 453; X.147) e, notavelmente, que “um homem resiste, faz parte / dos seus deveres de animal. Mesmo entediado / há instintos que não abandonam o organismo” (*ibidem*; X.148). Eis uma das chaves de leitura de *Uma viagem à Índia*: são os instintos que salvam e são fortes e continuam ativos mesmo após uma longa travessia do tédio. Mesmo quando o corpo parece não funcionar, avariado, cingido ao espaço entre as botas e o chapéu, sem ligações, sem afeções, mesmo quando o seu órgão central, o coração, está terrivelmente desafinado, desligado, mesmo nesse momento em que o corpo está amodorrado, mesmo aí, os instintos funcionam, Bloom foge, corre, esconde-se, como um animal perseguido. Em *Aprender a rezar na era da técnica*, também se narra a força dos instintos: na cama, em estado vegetativo, as pálpebras de Lenz levantam e baixam repetidas vezes, ainda protegem o corpo da luz agressiva oriunda da televisão. O sentimento, os instintos, são matéria resistente, que continua a funcionar apesar do avanço da inércia ou da doença.

Os coadjuvantes de Bloom são os instintos; não Marte, nem Vénus. Adivinha os perigos que o assaltam tal como o faziam os heróis portugueses. Antecipar o futuro é tarefa dos deuses que o conhecem, aconselhando os heróis a tomarem determinadas decisões. Narrativamente falando, os instintos do corpo de Bloom cumprem a função que os deuses Marte e Vénus cumpriam na epopeia camoniana. Eles salvam, permitem antecipar o futuro, tornando Bloom divino, registemos a ironia, com capacidade divinatória, um dos dons dos deuses. Bloom, o homem que queria esquecer os instintos, nunca foi esquecido por eles. O corpo não tem descanso, trabalha obstinadamente, pese

embora os escrúpulos do espírito. *Uma viagem à Índia* canta aquilo que pode um corpo – a sua força e a sua impotência.

Bloom despede-se do único amigo que fez nesta viagem, Jean M, a quem revelou os segredos do seu passado. Com medo, pouco fala: o medo põe os corpos em movimento, mostra como as palavras podem ser inúteis. Quem quer evitar ser apanhado não se queda a falar despropositadamente. O que salva é a fuga, o movimento. Jean M aconselhou um amigo indiano, foi hospitaleiro com Bloom. Despediu-se dele perante a indiferença de Bloom, que não disse adeus, não agradeceu; nem sequer abraçou, foi abraçado, como se aquele crime tivesse esgotado as possibilidades de fazer e tocar na realidade. Jean M indaga Bloom sobre as motivações do assassinato. Este não as conhece, encolhe os ombros. Nunca se compreenderá verdadeiramente um assassinato. Bloom foge, não quer parar, não quer olhar para Jean M. Entra num comboio, avança direto a Lisboa, resolutamente, sem paragens, sem abrandar o ritmo, sem ouvir o outro. Bloom avança, pois, como um comboio para dentro de um comboio: sem cumprimentar, sem agradecer. Bloom prossegue a sua viagem em linha reta até Lisboa, uma retidão pouco condizente com o seu comportamento ético-moral, outra ironia dura.

7.30. Em cima de uma ponte alta

Meus passos eram como os deles nos soalhos e nas lajes, mas o meu coração estava longe, ainda que batesse perto, senhor falso de um corpo desterrado e estranho.

Bernardo Soares

Ali estava ele, com um tum tum tum a ecoar no cérebro, e depois um sufoco na escuridão.

Virginia Woolf

Não te faças mal, porque ainda aqui estamos todos.

AAVV, *Bíblia*, “Atos dos apóstolos”

Aí vai Bloom, um “homem inteiro sentado num / comboio em direcção a Lisboa” (Tavares, 2010a: 452; X.144). Repare-se na ironia do uso do adjetivo “inteiro”. Vai um homem, todo um homem, todo o seu corpo, inteiro, mas sentado, melancólico, inerte,

em direção a Lisboa, a alta velocidade. Traz uma prova da viagem (na sua pequena casa, a mala): um livro místico, *Mahabarata*:

O comboio prossegue, Bloom olha através da janela.
Tenta recordar-se de provérbios populares,
versos, conselhos: nada.
Não há uma única frase que lhe pareça importante.
Chega a Lisboa.
Nenhum ódio o recebe e nenhum amor. (Tavares, 2010a: 452; X.145)

É em face da pessoa que somos e das escolhas que fazemos que o que lemos ganha importância. Não há conselhos que valham a Bloom; nem os que Luís de Camões endereça, neste ponto d’*Os Lusíadas*, a D. Sebastião. Está sozinho, absolutamente sozinho, sem as coisas que ama. Era isso que procurava: nenhum toque. Desesperado, depois de ver tudo, de cometer um ato inominável, nenhuma frase tem sentido. Em face de alguns gestos, as palavras são nada.

O mundo devolve-lhe a indiferença: “Lisboa recebe Bloom sem comoção” (*idem*: 453; X.148). Alguém vindo de uma longa viagem não é novidade, no século XXI. A cidade não adia o que tem a fazer para receber o viajante. Seja como for, o facto de Bloom “nada sent[ir]” (*ibidem*) impossibilitaria desde logo a “comoção”, a emoção em comum. De um lado, uma cidade indiferente, uma máquina que funciona sem parar; do outro, um corpo triste, máquina que se esqueceu dos itinerários afetivos que a mantêm viva e enérgica. Em comentário a uma fotografia de Rodrigo Amado, integrante do catálogo *Un certain malaise*, que capta uma mulher de costas que parece esperar alguém debaixo de uma arcada, escreve Gonçalo M. Tavares (2012: 22):

E, claro, também tens direito a ser esperado. Imagine-se um dia em que nenhum homem e nenhuma mulher esperam. Que nenhum ser humano está, em nenhum ponto do mundo, à espera de outro. Será uma forma de apocalipse – gentil, mas sim: apocalipse.

O pequeno e gentil apocalipse de Bloom: não é esperado, não tem ligações.

Bloom, como um Ulisses desamparado, avança por Lisboa com os cães ladrando à sua passagem. Os sapatos levam-no, transportam o corpo. É um peso com sapatos; um peso, que, no movimento, se sente enquanto tal e enquanto ser interior. Fuma um

cigarro,²⁶² entra numa taberna, onde não consegue chorar. Chorar seria uma ligação com algo, que acontecerá depois de ouvir uma canção, que “costumava ouvir quando era jovem / e Mary o amava” (*idem*: 454; X.150).²⁶³ Bloom liga-se ao passado, ouve para trás, depois de lhe terem passado pela cabeça imagens do seu passado com Mary e da sua infância. Ouve sons de outro tempo, é transportado, em consequência, para esse tempo de plenitude. Nesse tempo, não lhe falta nada, nesse tempo viver valia a pena. Não se reconhece, pois, na imagem que o espelho lhe devolve no presente: sem ligações não somos nada. Somos em devir, com afeições por outros, objetos e hábitos. Sem isso, não somos nada, não somos um corpo, só matéria estranha. No espelho, Bloom encontra uma imagem que parece viver autonomamente. Sente muito claramente essa separação, sentindo-se a perder-se a si mesmo, devorado pela imagem no espelho: “Olha para o espelho: quem é este?” (*ibidem*). Existe um corte entre Bloom e a imagem; como se Bloom estivesse definitivamente alienado de si mesmo, não se conseguisse reconhecer, identificar, por já ter atravessado uma espécie de morte subjetiva.

Veja-se como a natureza, uma vez mais, dá o exemplo:

Bloom ouviu histórias,
leu sete mil livros, estudou, conheceu homens
e mulheres, viu e tocou em mais de dois mil
objectos diferentes; e agora, quando anda,
não pensa em nada.
Voltou a Lisboa. E o fim do dia
tem uma bengala e uma velha que
parecem conhecê-lo: Boa tarde, dizem. Mas Bloom tem medo,
pressa e o estômago quente; o azul do céu é limpo
por uma cor preta que começa.
O tecto do país tem hábitos: anoitece (*Idem*: 454; X.151).

²⁶² Por que razão Bloom fuma um cigarro neste momento, quando só havia fumado cigarros doidos no banquete? Em *Ulysses*, Bloom define um cigarro como um “childish device” (Joyce, 2011: 600), como um ‘dispositivo infantil’, algo que envenena o corpo, a memória, a vontade, o coração, “a poisoner of the ear, eye, heart, memory, will, understanding, all” (*ibidem*). O cigarro é uma máquina que empurra para dentro, que afasta do exterior. É uma forma de desligação, de auto-absorção meditativa e especulativa. Bloom não é devolvido ao corpo e às sensações com o cigarro, nem se torna mais ativo; pelo contrário, confirma a sua desligação.

²⁶³ Elemento importante para a descrição do quadro melancólico com que se encerra *Uma viagem à Índia*. A música foi importante para a investigação que Peter Sloterdijk enceta em *O estranhamento do mundo* (2008), ao ponto de lhe ter concedido um capítulo. Nesta obra, Sloterdijk distingue “duas aspirações” da música associadas a “dois gestos dialecticamente relacionados entre si” (*idem*: 176): “Um conduz de um nada positivo, da ausência de mundo, do interior, pleno de seio, para a marcha em direcção ao mundo até à manifestação, à cena aberta, à arena do mundo; o outro, da plenitude, da dissonância, da sobrecarga, de volta à ausência do mundo, ao libertado, ao interiorizado” (*ibidem*). Música que conduz ao mundo, que abre o mundo à nossa entrada e música que assinala uma “sobrecarga”, que evidencia uma “dissonância”, expressão de um desejo de libertação, de “ausência de mundo”. Música triunfal e música melancólica. A canção que Bloom ouve é como uma “música de retirada” do mundo, que “aspira à ruptura do *continuum*, ao retorno ao estado de suspensão acósmica onde a vida magoada, enquanto sem vontade de poder, se recolhe e cura” (*ibidem*). Ao contrário da outra, que se define enquanto música “partida”, esta configura-se como uma música de “retorno a casa”, como um “impulso nirvânico que almeja o recolhimento e a extinção, o apagamento e a calma” (*ibidem*). Um retorno ao “mais interior, distante” (*ibidem*). A canção que Bloom escuta ativa com violência esta pulsão de morte, empurra-o para o passado, “de volta às ilhas dos bem-aventurados e aos jardins do duo íntimo” (*idem*: 176-177).

Bloom era culto²⁶⁴ e viajado – mas o coração nunca mais voltou a funcionar. Foi para dentro, dentro, agora “não pensa em nada”, é um fantasma que caminha pelas ruas de Lisboa. Nem corpo, e agora nem pensamento. Um fantasma, que não é bem um Espírito, pois ainda é visto pelos outros, mas, tal como um Espírito, não lhes consegue tocar. Já tocou em dois mil objetos, e agora não se liga a absolutamente nada. O céu tem hábitos, ao contrário de Bloom, que não sabe o que é um hábito há meses.²⁶⁵ O tecto do país anoitece, faz o que tem a fazer. Já Bloom... absolutamente errante, não tem nada para fazer. Mais uma ironia, tanto mais dura quanto Bloom também parece anoitecer. A Natureza configura-se como exemplo, fazendo o seu caminho sem hesitações ou detença: “A Natureza é o que / em estatística se chama: variável independente” (*idem*: 148; III.87). Trabalha sempre, é independente das circunstâncias. Mas o humano é permeável à melancolia, emperra. Convém dizer que quem formulou este axioma foi... Bloom. Era difícil alguém comportar-se mais em discordância com o que pensa.

O sol ardente já se ia recolhendo, o país baixava as suas persianas. Bloom também se foi recolhendo depois do sol ardente, o sentimento, se ter manifestado exuberantemente. O tempo não é as horas, os meses, os anos que os relógios contabilizam, mas a alternância dia/noite: “Recorde-se ainda que a verdadeira medida do tempo não é, ao contrário do que geralmente se pensa, o número de anos, meses ou horas que passam, mas sim a alternância do dia e da noite, a ordem da claridade e da sua ausência...” (Virilio, 1992; 93). O tempo é o dia, criado pelo trabalho silencioso e contínuo da Natureza, pela alternância entre luz e sombra. A Natureza explica o que é o tempo: trabalho, hábitos.

É na escuridão que Bloom tentará o suicídio, o regresso ao Um, ao indiviso. Ou, de outro ponto de vista, o fim do um, da sua única vida, revelando uma inclinação para o zero.²⁶⁶ Em Lisboa, narra-se a última viagem, um passeio a pé pelas ruas:

²⁶⁴ Pôs Dostoiévski, ironicamente, a seguinte frase na boca de Raskólnikov: “Ele é uma pessoa inteligente, mas para agir inteligentemente não chega ter boa cabeça” (Dostoiévski, 2011: 221).

²⁶⁵ O antiquário Vitrius, personagem de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, prossegue uma série de números tal como os seus antepassados faziam. Este era o seu hábito individual, prosseguir uma série cuja regra era avançar de dois em dois números: 2, 4, 6, 8... Vitrius afirma que se sente sempre “a meio da tarefa” (2014e: 86), e que nunca sabe quando escreverá o último número. “Umaz vezes faço muito (...), outros dias pouco, depende. Mas é raro deixar um dia em branco” (*ibidem*), explica Vitrius, num passo importantíssimo sobre a importância dos hábitos. Vitrius considera que este é um “trabalho religioso – trata-se de sair do século, e de sair de uma forma bem concreta, sair com método” (*idem*: 89). Fazer algo eticamente motivado e que permita, por momentos, sair do século, do tempo exterior em que também temos que viver: “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” (*idem*: 90). Manter uma direcção individual, um tempo interior, individual, gasto com uma atividade ética. Eis Vitrius, eis a importância de escrever para Gonçalo M. Tavares. Uma das razões para o crime de Bloom consiste na nula atenção prestada ao seu interior: ele não robustece, através de um exercício individual, a sua conduta.

²⁶⁶ Um poema de Roberto Juarroz começa assim: “O número um consola-me dos demais números. / Um ser humano consola-me de outros seres humanos. / Uma vida consola-me de todas as vidas, / possíveis e impossíveis” (Juarroz, 1998: 47). Um poema que é uma celebração fria da única vida que vivemos, do único amor que tivemos, das nossas experiências que são únicas porque não podemos experimentar indefinidamente, infinitamente. Um cântico à nossa mortalidade, à necessidade de escolher, a cada instante,

Bloom sorri e o barulho dos seus sapatos no passeio
lembra-lhe a existência do corpo:
“tomai conselho só de experimentados”
ouvira um dia dizer. E eis que aqui vai
um homem que amou, sofreu e matou: quem o quer
ouvir? Ninguém. E a noite intensa prossegue. (*Idem*: 454-455; X.152)

Os sapatos, substâncias que obedecem, sabujas, mas que conferem verticalidade, lembram Bloom de que tem um corpo. Permitiram a Bloom fugir, sobreviver. E que lhe parecem dizer agora que cada um é constituído pelos respetivos movimentos, algo que parecia esquecido, na sua deriva espiritual. (É estranho dizê-lo: pois o caminho espiritual é, habitualmente, entendido como purificador e reto. Mas, neste itinerário espiritual, Bloom sai definitivamente dos eixos.) Assinale-se nova ironia: Bloom viaja durante meses e só no canto X, no fim da viagem, depois de um crime hediondo, se lembra da existência do corpo. Parece que o assassinato da prostituta foi cometido por um fantasma. No entanto, tem-lo, pode aproveitar a sua potência, pode fazer. Os ossos e os músculos têm vontade, ao contrário dos sapatos, que obedecem. Ter muita experiência, por si só, não é condição para se ser sábio. Bloom não é uma voz que se deva escutar depois da viagem à Índia, apesar de mais lúcido. A citação d’*Os Lusíadas* é forte. Sobre o valor da experiência – mas de que experiência estamos a falar? Fazer uma viagem de longo curso no século XXI é experimentar um bloco maciço de tédio. Qualquer pessoa que a faça entra numa viagem interior muito funda, quase um devaneio, análoga à de Bloom. Esta questão da experiência reporta-se, pois, à viagem de Bloom por um mundo distópico, por um mundo onde o deserto cresce. Mas nada justifica o seu crime. Como é que Bloom reagiu as circunstâncias difíceis? Ao avolumar do tédio e à lucidez? Brutalmente. Quem não tem o coração afinado, como Bloom, não pode aconselhar ninguém.

Nas últimas estâncias, resume-se a queda de Bloom, lucidamente:

Passos nas costas de Bloom. Ele assusta-se,
vira-se: um velho correcto e pobre. Boa
noite, diz-lhe, Boa noite, responde. A simpatia
geral dos desconhecidos, finalmente.
Gostava de oferecer-lhe esta mala

a vida que queremos para nós. Poema que termina com a confissão deste medo: “Só tenho um receio: / que amanhã chegue a consolar-me / mais o zero do que o um” (*ibidem*). O poeta tem medo que viver uma vida não mais faça sentido.

– diz, de súbito, Bloom ao velho simpático que treme de frio. –
Tem uma edição rara de um livro indiano
chamado “Mahabarata”; vale dinheiro, e muito.

O velho aceitou a mala, sim, e Bloom despede-se.
Ninguém hesita quando está frio e é de noite.
Pela primeira vez não tem nada nas mãos. A viagem
à Índia acabou numa rua de Lisboa
nas mãos de um velho que talvez não saiba ler
e que talvez até goste de fazer desenhos
por cima de palavras grandiosas. A cidade
tem a sinalização adequada para quem regressa a casa
não se perca no caminho. Mas o frio aumenta
e Bloom não sabe para onde ir.

A ingenuidade é irrecuperável.
Bloom está em cima de uma ponte alta
e a noite esconde
os sapatos pretos. Nenhuma excitação
no homem que regressou ao ponto de partida.
Há várias maneiras de um corpo se matar,
e cair do alto sobre a água é uma delas.
Uma mulher, entretanto, aproxima-se.
Bloom vira a cabeça; é uma mulher bonita, que sorri.

Não quer conversar?, pergunta ela. Bloom encolhe os
ombros.
Ninguém em redor, silêncio completo, a água
lá em baixo, por vezes um carro.
Põe a mão no bolso: o velho rádio do pai nem
com a viagem voltou a funcionar.
Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,
mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de
Bloom, o nosso herói (*Idem*: 455-456; X.153-156).

Um retrato frio de uma cidade e de um corpo. Bloom anda por Lisboa sem ver por onde, perseguido pela consciência. Sente passos nas suas costas, uma experiência tão usual numa cidade, mas que, em quem medita tanto, ganha mais significado e tensão. De costas, Bloom não se pode defender. Volta-se, para ver o perseguidor, para avaliar

um eventual perigo. É a consciência, sim, mas também são os instintos a funcionar de novo. Percebe que dali não provém ameaça alguma, há um cumprimento cordial entre ambos. Meses depois, no regresso de uma longa e errática viagem, finalmente, a “simpatia dos desconhecidos”. Que momento tão amargo, uma ironia quase insuportável! A simpatia, a bondade, em casa, Lisboa. Bloom oferece a mala, em troca da simpatia, Bloom há de estar feliz e desiludido. Ofereceu livros valiosos em troco do Espírito, trocou a matéria pelo Espírito, eis o último negócio de Bloom, em mais um passo irónico. Um episódio que prova que a obra não defende nenhum tipo de desencanto: existe bondade no mundo, precisamente no mesmo lugar onde existe a maldade, está tudo misturado, emaranhado.

Bloom experimenta uma “solidão magra” (Tavares, 2013a: 129), não possui ligação alguma. Há solidões onde o desejo cresce e onde as ligações são escolhidas com base em critérios qualitativos. Não é o caso de Bloom, que se tornou – ironicamente – um sábio, de acordo com uma certa visão dos ensinamentos de estoicos e budistas, segundo a qual a sabedoria consiste em “destruir ligações”: “Não depender de: objectos, pessoas, hábitos” (*ibidem*). Esta liberdade tem consequências, como se verifica no destino de Bloom, pois objetos, pessoas e hábitos são importantes. Bloom agora não hesita, porque já não tem ligações; quem está livre de todos os vínculos, de todas as obrigações, não tem medo: “As ligações são diminuições de liberdade, eis uma ideia antiga: a indiferença como sinónimo de liberdade; mas, também, a ligação como estimulação indirecta do medo: *as ligações aumentam os pontos onde temos medo*” (*ibidem*; itálicos do autor). Bloom procurou uma espécie de neutralidade santa com a viagem: por via da ausência de ligações, queria atingir a ausência de dor e de medo. A absoluta tranquilidade seria a absoluta solidão: “E esta sabedoria poderá ser descrita assim: quanto mais a tua solidão se aproximar do um (1), mais tranquilo ficarás no Mundo. Objectivo: nem paixões positivas, nem negativas, tudo neutro” (*ibidem*). Bloom procurou a sabedoria eliminando todas as suas ligações, num longo e penoso percurso pela interioridade. Todavia, como já assinalámos, um corpo sem ligações entristece. (Como entristeceria com más ligações, com afetos tristes.) E, entristecendo, o destino desse corpo não pode ser bom.

Bloom vai para um lado, o velho para o outro. De noite, ninguém vê o suficiente para poder avaliar uma ameaça. Por precaução, cada um estuga o passo. Está frio, é Outono ou Inverno (a viagem começou em março (cf. I.42), num mês com luz e algum calor). Está frio: Bloom sofre, está exposto ao exterior. Bloom começou a viagem com

uma intensidade que, entretanto, se perdeu, declinou, como o sol ardente. “Pela primeira vez não tem nada nas mãos”, anota o narrador. Pode fazer alguma coisa, finalmente tem as mãos livres, pensamos a uma primeira leitura. No entanto, este foco nas mãos livres chama a atenção para a sua inércia. Estão livres, podem fazer, mas nada fazem. Como se o narrador quisesse evidenciar como esse órgão do fazer está tão mal aproveitado por Bloom. As mãos não estão livres do fazer, estão acorrentadas à dor. Para além disso, quando dá a mala ao velho, perde a sua última ligação. É só um corpo com mãos livres. Mãos que não fazem, mãos tristes, mãos nada guerreiras, no limite, pouco humanas. Bloom está desamparado, perdido. Aquele livro com palavras místicas, numa edição rara e caríssima, acaba nas mãos de alguém que provavelmente irá sabotar aquela grandeza. Como o bigode que Duchamp pôs na Mona Lisa. Ou como Gonçalo M. Tavares fez com *Os Lusíadas*. A História repete-se, desta vez não como tragédia, a tragédia coletiva para que a estância 145 do canto X aponta com algum desespero, “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida”, mas como tragicomédia individual. O grandioso cai às mãos do mesquinho; a procura do divino findou no mais terreno e prosaico. Porque é o mais terreno e prosaico que nos salva. A cidade não pode ajudar Bloom, que está triste, ela é uma máquina que leva as pessoas a casa através de uma “sinalização adequada”: uns para a esquerda, outros em frente, outros tantos para a direita, e assim sucessivamente. Mas para quem está perdido existencialmente, não geograficamente, não há sinalização que valha. O Estado não se intromete na (in)felicidade individual: procura Bloom porque matou duas pessoas, não porque está triste. A mãe de Bloom (por quem nunca mostrou particular interesse) morreu durante a viagem: a infância acabou definitivamente.

A mãe, agora, é a noite. Bloom perdeu definitivamente a ingenuidade. Está mais lúcido, mas nem por isso menos perdido. Encontra-se “em cima de uma ponte alta”. Raskólnikov parou várias vezes em pontes, nas suas deambulações por S. Petersburgo. Uma dessas vezes foi dramática, instantes antes de se entregar fatalmente à Polícia. Noutra vez, pouco depois do crime, uma mulher estacou a seu lado, enquanto se encontrava atraído pela água. Essa mulher saltou a grade de proteção, atirou-se ao canal. Raskólnikov não a salvou. Já na água, que primeiro a engoliu e depois a soltou, foi salva por um polícia: “Raskólnikov olhava para tudo com um estranho sentimento de indiferença e alheamento. Sentiu nojo. ‘Não, é repugnante... a água... não vale a pena – murmurava de si para si” (Dostoiévski, 2011: 163). Em *Uma viagem à Índia*, é Bloom quem se tenta matar, a mulher assiste. Bloom não vê os sapatos; é como se a noite o

fosse devorando, a noite que também cresce por dentro. Não tem ponto de contacto sólido com a terra. Sente a vertigem, escuta o chamamento da água. Bloom é apenas peso. Até que a mulher – bonita – se aproxima. Bloom é salvo pelo “terceiro braço” (Tavares, 2013a: 129) de que fala o autor no fragmento “solidão e liberdade”:

Se o homem que dança torto à beira dos abismos cai, e se os dois braços não são suficientes, por vezes surge (mais na ficção do que *no outro lado* mas surge) um braço, um terceiro braço. É ele que salva. Eis uma forma metafórica de falar das ligações afectivas que salvam, desse terceiro braço – o braço do amigo. (*Ibidem*; itálicos do autor)

Notemos, pois, o humor negro: Bloom encontra em Lisboa, de novo, uma mulher bonita, pela qual estaria disposto a sacrificar a sabedoria. A mulher que não encontrou no bosque parisiense e que procurou pelo mundo. Ela salva-o, no momento em que mais desconfiado e descrente Bloom estava. É mais comum na ficção do que no real, esse terceiro braço que salva. Esse terceiro braço – as ligações, as afecções – que salvam a cada minuto. Esse terceiro braço que impede que sejamos apenas peso que os sapatos arrastam. Esta mulher, o velho desconhecido e a prostituta foram os humanos que mais se esforçaram por ajudar Bloom, que mais bondosos foram. A bondade existe, o gesto desinteressado, um instinto de cuidar da espécie. Mas também a maldade. E existe a sobrevivência, a que tudo afinal se resume. É um equívoco esperar que os outros cuidem de nós, zelem pelos nossos interesses. Não devemos confundir o que achamos ausência de zelo com maldade. Pois a bondade não é a defesa dos nossos interesses feita pelos outros. Bloom – como muitos outros homens e mulheres – tem, pois, uma noção egoísta de bem e mal. Os seres humanos querem sobreviver. Mas, mais do que isso, querem mais força.

Bloom tenta lançar-se à água, um elemento que parece maternal e delicado.²⁶⁷ E, no entanto, quando alguém está prestes a lançar-se na água, quão sombrio este elemento se torna. Cair do alto de uma ponte na água fere e queima, com estrondo; a altura e a

²⁶⁷ A evolução humana da água para a terra foi catastrófica, assinala Peter Sloterdijk (2008: 120): “O peculiar na maneira de ser dos seres vivos de tipo humano, nascidos na água, consiste em que, na sua história primitiva, tiveram de levar a cabo uma transição mais ou menos catastrófica do húmido para o seco e da água para o ar.” Daí que, para Sloterdijk, são habituais no ser humano as “deformações elementopatológicas” (*ibidem*). Temos nostalgia da água, foi difícil transformarmo-nos em terrestres: “Homens são seres que se podem enganar no elemento. Sim, o que lhes serve de orientação no mundo é, frequentemente, apenas a certeza de estar no lugar errado no elemento errado. Para onde, então?” (*ibidem*) Uma questão a que Bloom tenta responder – fugindo – ao longo da obra. Como se fosse caminhando até à água, o seu elemento, o seu destino inconsciente. Sloterdijk prossegue a sua reflexão imbuindo o mundo interior de uma fluidez oceânica: “O recuo da forma de ser da terra firme e seca para a fluidez oceânica é um motivo básico de tendências vitais inexistenciais; quem procura de novo o mar guarda para dentro a intenção para o exterior. Se quiséssemos continuar a procurar um anseio da psique suspeito de ‘pulsão’ de morte, fazíamos bem, neste impulso para o mar interior, em seguir com mais rigor essa tendência de recuo de existência a inexistência” (*ibidem*). O movimento de Bloom para a interioridade, de imersão, de auto-absorção, de mergulho em si mesmo, durante a viagem e essencialmente depois do conhecimento insuportável que ela comportou, converte-se, nas últimas estâncias, num movimento em direção à água. Dois momentos neste recuo – paleogenético e psico-existencial – da existência para a inexistência.

velocidade da queda endurecem a água, tornam-na mais compacta. Depois do embate cortante, a água abraça o corpo, incorpora-o, mas ser engolido não é doce.²⁶⁸

Bloom encolhe os ombros, de novo. Anda ao sabor das circunstâncias, parece não exercer sobre o mundo a sua vontade; está num sonho em que tudo o que faz é de uma fatalidade imparável, trata-se da sua vida. No confortável, próspero e tecnologicamente avançado Ocidente, os homens e as mulheres são colocados nesta circunstância com muita frequência. Viver ou não viver? É indiferente. Bloom hesita, mas parece sentir o apelo da “água / lá em baixo”. É um peso que não consegue avançar; o seu peso luta por continuar a ser peso. Não consegue resistir a esta força que a gravidade impõe, essa atração irresistível por aquilo que está em baixo, uma atração pela água. Simeão, monge grego ortodoxo e poeta, observa que quem mergulha na água “deixará de poder discernir algo de fora” (*apud* Sloterdijk, 2008: 47), uma experiência análoga à dos “que se deixam imbuir no olhar de Deus” (*ibidem*). Um outro modo de interpretar a santidade de Bloom, esta solubilidade na água, este esquecimento profundo do corpo e da vida. Entrar na água determinaria o fim de todo o confronto; Bloom venceria a resistência que o mundo lhe opõe entregando-se-lhe voluntariamente: “Solubilidade, aqui, significa o puro poder de deixar-se envolver, longe da ânsia e da fuga”, observa Sloterdijk (*idem*: 48). Fim de linha, fim da fuga que constitui esta viagem. Fim da desordem, fim da vida. Antes a inércia absoluta que o medo: “Aceitas que vais falhar. Aceita-te imperfeito. Actua. Foge. O medo. O medo faz mexer. Como a todos. O medo. Se não a inércia” (Tavares, 2002b: 78).

Esta tentativa de suicídio não é expressão de uma vontade firme: Bloom não ponderou lucidamente as suas razões, nem executou o último gesto de uma forma não-patológica. O modo como se tenta suicidar está muito distante do modo como, por exemplo, Deleuze o executou, que o fez porque o seu corpo já não iria recuperar a força que lhe permitisse fazer, continuar a escrever, a ler, a fazer, o seu corpo já não se afetaria alegremente. Bloom tenta matar-se no auge da força, algo pouco natural. Age impulsivamente. Estima-se, aliás, que 95% dos suicídios ocorram em circunstâncias análogas, por impulso; não resultam, portanto, de uma escolha livre e digna, mas de um sentimento de ausência de alternativa, sem-saída, motivado por um comboio mental multideterminado que transcende o sujeito que se suicida. A vida descontrola-se e não há meio de reentrar nos eixos. Bloom age por impulso, ainda não tinha pensado com

²⁶⁸ Lê-se em *A perna esquerda de Paris*: “Não és capaz de descrever a água. / Não há fórmulas químicas, por exemplo, / para o banho depois do amor / ou para o banho depois do assassinato. A água / não é a mesma nas duas situações. / H₂O. Que ridículo” (Tavares, 2004a: 46). Um conhecimento inexato, humano, dos elementos, eis uma forma de ler *Uma viagem à Índia*.

pormenor no modo de se suicidar, nem escalpelizado as suas razões (como o fez, por exemplo, Raskólnikov).

Bloom caiu, de certo modo, numa “armadilha”, como Anna Karenina, explica Kundera (2005: 25). Depois de uma discussão com Vronski, Anna vai ter com Dolly, a cunhada, para lhe confidenciar as mágoas:

Sobe para uma caleche, senta-se e deixa que os pensamentos lhe passem livremente pela cabeça. Não se tratou de uma reflexão lógica, mas sim de uma incontável actividade do cérebro durante a qual tudo se mistura, fragmentos de pensamentos, observações, recordações. (*Idem*: 26)

Kundera nota como a caleche dá azo à atividade incontável do pensamento, pois Anna está desligada do exterior, isolada, ao mesmo tempo que recebe de fora os estímulos que vão fragmentando todos os pensamentos, que originam uma forma de pensar e sentir (também literalmente) aos solavancos: “Escritório e lojas. Dentista. Sim, vou contar tudo à Dolly. Será difícil contar-lhe tudo, mas vou mesmo fazê-lo” (Tolstoi, *apud Ibidem*). Depois Kundera explica como Tolstoi, ao descrever o monólogo interior de Anna Karenina antes do suicídio, antecipa Joyce: “Tolstoi e Joyce sentiam-se perseguidos por uma mesma obsessão: agarrar o que se passa na cabeça de um homem durante um momento presente, o qual, no segundo seguinte, se irá embora para sempre” (*idem*: 27). A narração do suicídio de Bloom é diferente, pois fixa-se mais no seu comportamento do que no que ele pensa. Bloom tinha acabado de matar, depois de uma dupla desilusão. O narrador observa Bloom caminhando pela cidade, falando com um velho, entrando num café, assinalando o seu vazio interior. Anna Karenina, como Bloom, é dominada por uma lucidez devoradora, que a faz observar cruamente a fealdade das pessoas com quem se cruza na estação de comboio. Subitamente, “Uma sensação apodera-se dela, semelhante àquela que experimentava, noutros tempos, quando ia tomar banho e se aprestava para mergulhar na água” (Tolstoi, *apud Idem*: 28). No último segundo de vida, antes do suicídio, “a extrema intensidade associada a uma recordação agradável, banal e leve!”, comenta Kundera (*ibidem*). A água como esse elemento pouco humano, quase mãe, perdida na evolução biológica. “Ana”, como Bloom, “encolheu a cabeça entre os ombros e, com as mãos para a frente”, mergulhando, “lançou-se para debaixo do vagão” (Tolstoi *apud idem*: 29). O movimento impulsivo e *plongée* de Anna Karenina não foi, todavia, parado pelo acaso, pelo terceiro braço.

Em *Como um hiato na respiração. Diário do dia seguinte*, João Barrento (2015) discute os termos de uma morte livre. Fá-lo coligindo imagens, poemas e fragmentos de vária proveniência (ao jeito dos *hypomnemata*), com pequenas reflexões, ilustradas por reproduções de obras pictóricas, escultóricas e fotográficas, que preenchem o arco temporal de um ano: entre 23 de novembro de 2013 e de 2014. Na entrada respeitante a 9 de fevereiro de 2014, escreve o seguinte:

A morte livre não releva das paixões, como queria Baudelaire ao declarar, não a morte livre, mas o vulgar “suicídio”, como *la passion particulière de la vie moderne*. Muito menos se pode atribuir-lhe o estatuto de “paixão heróica”.

Há que distinguir entre a “pulsão suicidária”, fraqueza pulsional ou perturbação, e a morte livre determinada por uma vontade forte do sujeito sem sujeição a uma pseudo-vida e à morte dita “natural”. (*Idem*: 49)

A tentativa de suicídio de Bloom não corresponde a este *pathos* heroico e maldito, que é uma das variações do suicídio impulsivo, assinala João Barrento. Não é o suicídio heroico de um ser que se julga maldito e incompreendido, alguém que, vivendo com seriedade a mais o seu destino, sucumbe ao peso da desgraça e se entrega à morte; é fraqueza pulsional, perturbação. Muito menos decorre de uma escolha ética e ponderada. Se fosse quer um suicídio ético, quer heroico, Bloom teria ido em frente, movido por uma vontade férrea, apesar do terceiro braço, das circunstâncias externas. Bloom passava ali, naquela ponte – Vasco da Gama? – e sentiu a vertigem, tentou atirar-se. Passando naquele lugar, uma obra de engenharia que estabelece ligações entre lugares, que visa aproximar, Bloom tentou desligar-se definitivamente do mundo. É a resposta à presença daquela água; a água diz ‘vem’, tal como a mulher o dirá. E Bloom vai, obediente. Em Lisboa, um velho e uma mulher, dois desconhecidos, são simpáticos e salvam Bloom. Um herói salvo pela bondade humana, que tanto procurou na Índia, de dois desconhecidos, eis uma ironia narrativa importante. É um momento que parece corresponder àquilo que Maurice Blanchot escreveu em *L’espace littéraire*: “O suicídio está ligado a um desejo de morrer dispensando a morte” (*apud idem*: 28). É esse desejo de morrer que Bloom não tem vontade de consumir. Bloom não conseguiu, com a sua viagem, libertar-se da dor. Atingiu o cúmulo da infelicidade: “O cúmulo da infelicidade seria, isso sim, ter perdido a vontade de morrer e, simultaneamente, não ter coragem para viver” (Séneca, 2014: 329; IX.78). Bloom ficou neste ponto-morto: nem avança em

direção à morte, nem se encontra dentro da vida. Talvez seja esse o definitivo tédio, uma morte em vida.

Para continuar a viver, muitas vezes é preciso coragem e medo. Este final é uma expressão literária do final de *A genealogia da moral* de Nietzsche: pior do que a vontade do nada, tal como configurada pelo ideal ascético, é o nada da vontade (Nietzsche, 2008: 152). O que não poderia ser mais contrário à figura do guerreiro renascentista, cuja principal virtude é a vontade. Pior do que querer anular-se, do que desejar morrer, desejar desaparecer, é não querer nada, é encolher os ombros, não possuir hierarquia quanto ao que se dá valor, tudo ser igual, indiferente. Este é o ponto mais intenso do tédio e do empobrecimento vital, segundo Nietzsche: a vontade já não funciona. E o problema de Bloom não foi tanto a dor, foi andar em torno da razão da dor. Como lidar com a dor, como digerir os acontecimentos, eis o difícil. O guerreiro nietzschiano (que é, de modo oblíquo, por antífrase, cantado na epopeia tauriana) digere tais acontecimentos: “Um homem forte digere os actos da sua vida (incluindo os pecados) como digere o almoço”, escreve Nietzsche (2008: 123).

“O que é que torna heróico?”, pergunta-se Nietzsche (2000: 170) em *A gaia ciência*. E responde: “Ir ao mesmo tempo para além da sua maior dor e da sua maior esperança.” Ir além do que sofreu no passado e da esperança de não mais ser enganado. Uma grande montanha que Bloom não conseguiu subir.

A dor é terrível, não deixa viver. É necessário sacudi-la fazendo, o que nem sempre é fácil. Só assim se ganha força e desejo. Mas ninguém quer sofrer. Como domar um coração palpitante, que sofre, como aproveitar a sua energia e intensidade, como direccioná-la para algo forte?²⁶⁹ O rádio adormeceu, não voltou a funcionar com a viagem. É do pai, pois, tal como a violência e a força instintivas o eram. Com a dor e a decepção, descobre debaixo da pele (a pele é um tecido como o casaco) o coração, contorcendo-se.²⁷⁰ Seguindo de perto o diagnóstico nietzschiano, Bloom, como Ulrich, torna-se símbolo de um tempo de qualidades sem homem:

Hoje, pelo contrário, a responsabilidade deixou de ter o seu centro no indivíduo, e passou a tê-lo nas circunstâncias. Não houve já quem afirmasse que os acontecimentos se tornaram independentes das pessoas? Passaram-se para o teatro, para os livros, para os relatórios dos centros de investigação e das expedições científicas, para as comunidades ideológicas e

²⁶⁹ “No corpo gelado e petrificado da cidade sentia o coração a bater lá no fundo”, escreveu Robert Musil (2008a: 218).

²⁷⁰ Retomemos o diálogo intra-textual com “Debaixo da cidade”: “O coração. Sentir que. Bate. Na pele como se faz aos bolsos. Procurar no fundo da pele. Como se faz aos bolsos” (Tavares, 2002b: 67). Sentir o coração a bater é uma experiência forte. É estar vivo. Ter medo, excitação, desejo. Fazê-lo parar, através do pensamento, pode ser perigoso.

religiosas, que fomentam determinados tipos de acontecimentos à custa dos outros, como numa grande experiência social; e se esses acontecimentos não se encontrarem em desenvolvimento, ficam pura e simplesmente a pairar no ar. Quem poderá, hoje, dizer ainda que a sua cólera é realmente a sua cólera, quando tanta gente fala dela e sabe mais disso que ele próprio? Nasceu um mundo de qualidades sem homem, de vivências sem aquele que as vive, e quase parece que, em última análise, a experiência de cada um se tornou impossível e o fardo ameno da responsabilidade pessoal se vai dissolver num sistema de fórmulas de significados apenas possíveis. (Musil, 2008a: 214)

Todos os atos se devem às circunstâncias. É essa a condenação ao tédio: não ser um indivíduo, não ter uma vontade, seguir as vivências comuns e de massa. Um ser que encontra no amolecimento da vontade, que a sua tragédia pessoal comportou, a desculpa única para não mais ter que se mexer e se construir como sujeito. O fardo da responsabilidade individual dissolver-se-á na álgebra das interpretações *ad infinitum*, em razões que acabarão por caucionar subjetivamente aquilo que não devia ter feito. No canto I, o narrador aconselhava Bloom a controlar a sua vontade (Tavares, 2010a: 33; I.12). Bloom queria muito ser feliz; não conseguiu, matou. Depois, exerce a sua vontade perversa e desesperadamente, matando a prostituta; por fim, a vontade avariada, depois da partida de Paris.

O mundo prossegue, não sabe fazer outra coisa. Bloom, do lado de fora do mundo e do tempo, também prosseguirá a seu modo. Volta ao sítio de onde partiu e encerra-se num definitivo tédio, como num pesadelo, num sonho onde não pode agir, donde não pode sair. Inflige-se uma condenação ao tédio, um castigo duríssimo. Depois da ingenuidade perdida com a viagem à Índia, depois de se ter tornado um assassino, abdica de construir mundo, querendo apenas aboli-lo, sem qualquer expectativa em relação a uma possibilidade de vida. Na estância 156 do canto X, Bloom é o tédio tal como o definiu Bernardo Soares:

O tédio é, sim, o aborrecimento do mundo, o mal-estar de ir vivendo, o cansaço de se ter vivido; o tédio é, deveras, a sensação carnal da vacuidade prolixa das coisas. Mas o tédio é, mais do que isto, o aborrecimento de outros mundos, quer existam ou não; o mal-estar de ter que viver, ainda que outro, ainda que de outro modo, ainda que noutra mundo; o cansaço, não só de ontem e de hoje, mas de amanhã também, da eternidade, se a houver, e do nada, se é ele que é a eternidade. (Soares, 2003: 344)

Não é apenas o aborrecimento daquilo que está aqui e agora: é o aborrecimento com toda e qualquer possibilidade. Não é o desejar outro mundo, renunciando este, esse é o niilismo cristão, que deposita esperanças no além que não está aqui; o niilismo de Soares está um passo à frente, é o aborrecimento com tudo o que possa acontecer. Falhado o outro mundo na Índia, Bloom conhece este aborrecimento. Não há ingenuidade, nem desejo, e depois da dor inerente a um segundo crime não é possível continuar. O tédio definitivo é morte, mesmo que se continue a respirar.

8. Viagem

Ir, ir, ir, ir de vez!

Álvaro de Campos

8.1. Fuga

E voltamos ao começo, o trabalho da lucidez recomeça.

Bloom decide viajar para contrariar a força que a terra sobre si exerce. “Andar”, explica Delfim Sardo no prefácio ao catálogo de *Andar, abraçar* de Helena Almeida, “é o processo de deslocação humano e poderíamos dizer que realiza a tomada de consciência do corpo porque se encontra sempre na iminência da queda” (Sardo, 2014: 8). Quando anda por Lisboa, no regresso, Bloom toma consciência do corpo e de que está a cair e anda para contrariar a queda existencial, mas tarde demais. Bloom falhou em concentrar-se em não cair durante a viagem à Índia:

O corpo que anda toma, necessariamente, consciência de si, do seu peso e da necessidade de equilíbrio, para se esquecer de si na continuidade do gesto e voltar a tomar consciência de si quando o peso, o cansaço, o desgaste ou a dor o convocam. (*Ibidem*)

Depois de andar um certo tempo, o corpo esquece-se de si na “continuidade do gesto” – isso é que Bloom, de certo modo, tenta até na sua viagem à Índia. Depois do encontro com Shankra, Bloom toma novamente consciência de si, do corpo, da dor, que aumenta. Com dor, sentindo o corpo, não pode fazer nada. Para viver, é preciso esquecer o corpo. Mas o esquecimento total do corpo, que nos converte em espírito, abre a porta a algo terrível. Bloom viajou até quase sair definitivamente fora da vida.²⁷¹ Não deixa de ser irónico que Camões tenha escrito: “O Miralmumini só não fugiu, / porque, antes de fugir, lhe fogue a vida” (Camões, 2005: 102; III.82). O Califa de Marrocos só não fugiu de D. Sancho I porque antes disso morreu. O humano foge porque deseja mais vida; a viagem de Bloom devia ser, em teoria, isso, apesar da instrução paterna em sentido contrário: “Só não foge das grandes tragédias / aquele a quem antes de fugir lhe fogue a vida, / escreveu Camões, no século XVI. / O meu pai,

²⁷¹ Em *O homem sem qualidades* (vol. II) de Robert Musil, Agathe, depois de um forte desentendimento com Ulrich, seu irmão, que a levou a repensar toda a sua vida, saiu de casa e começou a andar sem rumo: “A princípio sentia apenas a necessidade de andar. Para se afastar da casa. Se o traçado das ruas a obrigava a desvios, fazia-os mas mantinha a direcção. Fugia, como pessoas e animais fogem de uma catástrofe. Porquê, era questão que não se colocava. Só quando começou a ficar cansada tomou consciência do que pretendia: não voltar! Queria caminhar até anoitecer. Afastar-se de casa a cada passo. Calculava que quando parasse, ao anoitecer, a sua resolução estaria tomada. A resolução de se matar” (Musil, 2008b: 359). Agathe fugia como um animal, como Bloom. Mais à frente, acrescenta o narrador: “Para a sua morte estava apenas pronto o desejo de não ter de voltar a casa. Queria sair da vida. Por isso andava. A cada passo, era como se fosse andando para fora da vida” (*ibidem*). Andava desalmadamente para fora da vida. Uma outra personagem, o senhor Sommer de Saint-Exupéry (e que comparece em *O senhor Valéry e a lógica*), é da mesma natureza – passeia desalmadamente, desde manhã à noite, pela região onde mora; até que, um dia, entra na água de um lago. Evoquemos as deambulações malditas de Raskólnikov pelas ruas de S. Petersburgo, ou as de Bloom por Dublin, as de Biberkopf por Berlim, as de Soares e Cesário por Lisboa, ou ainda as de Baudelaire por Paris.

John, observaria ainda que / um Bloom só não avança se antes, sobre ele, / tiver avançado a morte” (Tavares, 2010a: 146; III.82).²⁷²

A viagem tem como objetivo a libertação do peso de estar vivo, uma fuga do lugar onde o mundo existiu demasiado.²⁷³ Uma tragédia é uma força que empurra para baixo. A vontade é uma força que empurra para a frente, contrariando a força que empurra para baixo. Viajar até à Índia seria, portanto, um modo de avançar, de não cair. Todavia, não é bem isso o que ocorre: as suas expectativas fracassaram e Bloom não tem calma, medo e coragem suficientes para travar o movimento da queda. Acelera-o até quase se suicidar.

No canto X, percebemos que a viagem à Índia não é o último momento errante da vida de Bloom, é momento particularmente duro de uma vida condenada à errância pura, sem fixação, nem hábitos, viagem que assume a forma de uma condenação infernal. Andar, andar, e não saber quando parar, como parar, por não se ter onde parar. Para Deleuze, andar sem rumo, nem objetivo, não tem nada a ver com uma fuga. Os franceses, dizem Deleuze e Parnet, não sabem fugir: “Evidentemente, fogem como toda a gente, mas pensam que fugir é sair do mundo – mística ou arte – ou então que é sinal de frouxidão, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades” (Deleuze & Parnet, 2004: 51). Bloom foge do mundo, das incriminações de que é alvo e ao sofrimento (o seu e o da mãe). Enquanto foge, nada faz, a sua fuga é inerte, é a procura do repouso espiritual, da inércia feliz: “Fugir, não é de todo renunciar às acções, não há nada mais activo do que uma fuga” (*ibidem*). Fugir fazendo, indo em direção do que desconhece. Fugir é uma coisa que se faz, o sujeito torna-se outro, fugir como subjetivação. Uma fuga não deve ser feita transportando-se o eu nem dissecando-o com minúcia. Nos autores mais deleuzianos (Miller, Fitzgerald, Melville, Woolf), encontramos a fuga: “Tudo neles é partida, devir, passagem, salto, demónio, relação com o exterior” (*idem*: 52). Tudo aquilo que não acontece na viagem de Bloom, que privilegia a chegada à Índia, a estagnação e a interioridade. “Fugir”, esclarecem Deleuze e Parnet, “não [é] exactamente viajar, nem mesmo mexer-se” (*ibidem*); é devir-presente, tornar-se naquilo que se desconhece, desejar, criar mapas de intensidade. Uma linha de

²⁷² O herói desta epopeia foge. Que limite existe entre heroísmo e cobardia? Peter Sloterdijk, em *Crítica da razão cínica*, menciona investigações antropológicas que demonstram que “a fuga é mais antiga que o ataque” (Sloterdijk, 2011: 282), desempenhando um papel central na antropogénese.

²⁷³ Franz Biberkopf perdeu Mieke, um grande amor. Foi assassinada por Reinhold, em quem Biberkopf confiava. Franz foi incriminado pelo próprio Reinhold de participação neste crime. Ficou terrivelmente aturdido, catatónico, porque foi muitas vezes enganado (como Bloom). Foi ao médico, que o aconselhou: “Vá viajar, que isto é típico acontecer depois da morte de um ente querido. Tem de se procurar outras paragens, tudo em Berlim agora há-de ser um tormento para si, o que o senhor precisa é de mudar de ares. Não se quer distrair um bocadinho?” (Döblin, 2010: 507).

fuga tem algo de diabólico, “é uma espécie de delírio” (*idem*: 55), que não projeta para o futuro redentor, libertando do passado; significa, antes, avançar pelo meio, criar pelo meio um plano de consistência. Significa tornar-se “imperceptível”, isto é, “perder a sua identidade”, “perder o rosto”, furar a parede dos significantes, sair do “buraco da nossa subjectividade, o buraco negro do nosso Eu que nos é mais caro que qualquer outra coisa” (*idem*: 60-61). Bloom, todavia, mantém essa ligação estreita com o passado, com uma noção do desejo como carência. Mas Deleuze e Parnet recomendam uma desfiguração, a perda do rosto, a assunção de uma clandestinidade além da identidade e dos significantes dominantes. Avançar numa queda com calma, intensificando-se, esquecendo o pequeno segredo sujo do passado, não querer interpretá-lo: “Chantageamo-nos a nós próprios, fazemo-nos misteriosos, discretos, avançamos com aquele ar de ‘vejam sob que segredo mergulho’. O espinho na carne” (*idem*: 62). Um segredo bloqueia, impede o avanço, o esquecimento do rosto, a experimentação, pois requer atenção absoluta: “O pequeno segredo é geralmente reconduzível a uma triste masturbação narcísica e piedosa: o fantasma!” (*idem*: 62-63). Interpretar o fantasma obsessivamente, como Bloom faz, torná-lo central, incapaz de esquecer o eu, não dar margem a que a vida se desenvolva: “Porque estamos de saúde quando esquecemos”, (Nietzsche, 2000: 18). Esquecer é um dos modos de atingir a grande saúde. Ao contrário, viajar sempre com o passado em mente é perigoso. E o próprio viajar contemporâneo torna difícil, senão impossível, esquecer, na medida em que é uma passividade, pois, durante o tempo em que viajamos, não estamos imersos numa ocupação, estamos dentro, em pensamento.

No volume *Conversações*, Deleuze considera, inclusivamente, que “a viagem, até mesmo nas Ilhas ou nos grandes espaços, nunca opera uma verdadeira ‘ruptura’, enquanto levarmos a nossa *Bíblia* connosco, as nossas recordações de infância e o nosso discurso habitual” (Deleuze, 2003: 111). Bloom viaja com o passado em mente, com nostalgia da infância e também com a *Bíblia*, como se assinala em IV.85 (Tavares, 2010a: 196). Para além disso, Bloom viaja em busca de prazeres sensuais de animal rasteiro e pouco nobre, de “animal doméstico alimentado em prato” (*idem*: 52; I.64) e ainda o “insólito” (*idem*: 54; I.70). Viaja para divertir-se, encontrar mulheres que o entretenham (veja-se a fixação em Maria E, na passagem por Londres, em II.12 e II.16, e o episódio da Ilha dos Amores), contrariando um dos preceitos de Beckett e de Deleuze: “não viajamos pelo prazer de viajar, que eu saiba, somos estúpidos, mas não a esse ponto” (Beckett *apud* Deleuze, 2003: 111). Viajar procurando o prazer é ridículo,

como o é viajar procurando “verificar alguma coisa” (*idem*: 112), querendo confirmar se, no lugar para onde viajamos, encontraremos aquilo com que sonhamos. No caso de Bloom, querer ver se a humanidade, na Índia, é espiritual e delicada. Quer ver; Bloom prefere ver a tocar, ver a fazer, achava que ia mudar radicalmente vendo mundo.

8.2. Peregrino vago e errante

Os eléctricos vão andando pelas ruas fora, todos se dirigem a qualquer sítio, eu cá não sei para onde hei-de ir.

Alfred Döblin

Bloom propõe-se, com a viagem, reparar um ato que lhe escapou; só desse modo se entende a “hostilidade que Bloom, / o nosso herói, / revelou em relação ao passado” (Tavares, 2010a: 32; I.10). Bloom está mais próximo do desassossego e da errância da *persona* construída pelas canções camonianas, do que dos heróis d’*Os Lusíadas*:

A melancolia exprime-se em Camões como a consciência e o sentimento angustioso da dispersão da vida no espaço. O tópico da errância, da peregrinação sem descanso, que Torquato Tasso hiperbolizou como sintoma da sua *soverchia maninconia*, adquire expressões dramáticas na canção IX e na canção X. (Aguiar e Silva, 1994: 220)

Este “tópico da errância geográfica” (*idem*: 221), prossegue Aguiar e Silva, “recobra na voz lírica de Camões uma densidade e uma fundura existenciais singulares, à luz da sua vida, das suas experiências de homem português de meados do século XVI, combatendo como soldado no norte de África, desafiando as fúrias dos mares, lutando nas terras do Oriente” (*ibidem*). Nas Canções da melancolia, encontramos uma *persona* lírica – com laivos da biografia de Camões – análoga a Bloom no que toca a esta errância geográfica. Bloom é, como Camões, uma personagem maldita que se debate com fantasmas pessoais, magoada, sôfrega e desnorteada. Os desvios da narração são, como vimos, análogos aos desvios – cinéticos e éticos, ou cin-éticos – de Bloom. Tal como Camões, também Bloom foi alvo de uma implosão, digamos assim, deixando “a vida / pelo mundo em pedaços repartida”, segundo a “imagem patética” da canção IX, “evocando um corpo ensanguentado e despedaçado”, exprimindo “a dispersão, a fragmentação, a descontinuidade” (Aguiar e Silva, 1994: 222). Camões sintetizou o desamparo e a solidão humanas e a condenação à errância em versos da canção IX:

“Não tinha parte onde se deitasse, / nem esperança algũa onde a cabeça / um pouco reclinasse”. Esta figura do maldito errante tem uma “fixação obsessiva num tempo passado – o tempo do conhecimento e da revelação da *cousa amada*” (*idem*: 223), uma componente já analisada e que se articula agora com o tópico da errância. Bloom e este Camões das canções IX e X fazem coincidir, em síntese, as dores pessoais com as dores do Universo. Queixam-se amargamente da sua dor.

Esta condenação à errância tem origens antigas, remontando a Caim:

Deus amaldiçoa Caim e castiga-o condenando-o a errar. Génese da errância: a maldição. Genealogia da viagem eterna: a expiação – daí a existência de uma culpa anterior ligada desde sempre ao ser como uma sombra maléfica. O viajante descende da raça de Caim, tão cara a Baudelaire. (Onfray, 2009: 12)

Junte-se o mito do Judeu Errante, o homem que recusou água a Cristo. Os que não têm terra (sentem que) precisam de expiação. Há toda uma tradição literária e religiosa ocidental em torno deste tema. O errante é o banido, o que está fora e dentro da comunidade, o maldito com uma certa soberania. Mas a soberania e a potência de Bloom dependem do reconhecimento da importância do corpo: “Ao nível dos olhos, pelo contrário, age quem acredita / que os gestos humanos são ainda, ou são agora, / a mais forte aceleração / que se pode introduzir no mundo” (Tavares, 2010a: 42; X.38). Na verdade, pois, esta não é uma epopeia sobre o pequeno segredo sujo, sobre o pecado, embora descreva uma personagem que tem dificuldade em lidar com o ato animalesco que cometeu. É uma obra sobre como a interpretação de um ato pode comprometer toda a alegria e toda a potência. Bloom condena-se a si próprio, quer ter uma vida decente, como Franz Biberkopf, mas comporta-se de modo cada vez mais equívoco e abjeto. Embora inserida na tradição de Caim, *Uma viagem à Índia* provoca a sua torção.

Esta ocidental figura literário-religiosa do errante articula-se com outra, análoga, mas originária da Índia. A partir de uma viagem realizada a este país com Pasolini e Elsa Morante, Alberto Morávia escreve *Uma visão da Índia*, onde, entre outros aspetos, descreve o modo como na Índia funcionam as castas, sistema social cujo fundamento é um racismo arcaico, motivado por “uma irritação ou aversão de ordem irracional e fisiológica” (Morávia, 1964: 164). Determinados grupos étnicos, considerados impuros,

não o são apenas porque os nossos sentidos os reconhecem como tal, mas também porque pertencem a um mundo espiritualmente impuro que, em todos os momentos e em todos os lugares, subverte e ameaça o mundo da pureza. (*Idem*: 165-166)

As Leis de Manu preveem que alguns grupos, como os Brâmanes, serão altamente beneficiados pela sua origem, são senhores da terra, enquanto que outros, como os Chandala e os Svapaka, terão as suas residências

fora da aldeia e a sua riqueza consistirá nos cães e nos burros. Os seus trajos serão as roupas dos mortos, comerão em loiça partida, os seus ornamentos serão de ferro e devem errar permanentemente de um lugar para o outro. (*Idem*: 169)

Têm ainda outras restrições, como não entrar em contacto com elementos de outras castas, não receber alimento de arianos, só podendo recebê-lo em pratos partidos, não caminhar de noite pelas aldeias e cidades, não ter outro trabalho que não transportar cadáveres dos que não têm parentes. Os impuros ainda devem “errar permanentemente”. Bloom, na Índia, de uma perspectiva irónica, converte-se num destes impuros, que não toca em ninguém nem é tocado, condenado a errar devido à forma como castiga os seus instintos e, como, em consequência, se comporta.

Bloom padece depois da expectativa e do entusiasmo no início da viagem:

E tendo já a flecha começado o seu caminho,
como a queres parar? Tal como a morte (que é coisa única:
se já começou não a poderás suspender),
também assim a tua vontade.
Bem mais fácil é decepar um braço grosso
e musculado. Vê pois como pensar é acto potente
e os seus efeitos – as ideias – são matéria resistente.
Vai veloz para um sítio; e que não tenhas tempo para recuar
– eis um conselho, Bloom. (Tavares, 2010a: 43; I.40)

A viagem é uma decisão de Bloom, um ato da sua vontade. Evoquemos Lenz Buchmann: já quase não se consegue mexer, e, ainda assim, tenta, por todos os meios, premir o gatilho para se suicidar e, depois, cuspir no padre. A vontade não para mesmo quando o corpo já não responde. O pensamento é potente, levou-o à Índia com grandes expectativas de felicidade; um erro, mas que teria sido tanto melhor se tivesse sido cometido gastando menos tempo. Experimentar viajar, ensaiando uma possibilidade de

vida, mais delicada, deve ser feito com vontade forte, em conformidade com os versos de Camões que Gonçalo M. Tavares glosa: “E tu, Padre de grande fortaleza, / Da determinação que tens tomada / Não tornes por detrás, pois é fraqueza / Desistir-se da cousa começada” (Camões, 2005: 14; I.40). A vontade é forte, mas não tanto como a natureza, que “também aparece, e muito, / nesta viagem” (Tavares, 2010a: 33; I.15), regista-se ironicamente, pois ela não aparece no sentido que seria mais expectável em literatura de viagens: *Uma viagem à Índia* não descreve espaços naturais exuberantes ou grotescos, descreve os atos da natureza, do vento, do mar, e, para além disso, os da natureza humana. Os atos mais instintivos, que o próprio Bloom pratica, ainda que não o saiba.²⁷⁴

8.3. A melancolia na viagem de avião

Acordava antes de todos, pois para ir à escola teria que pegar um ónibus e um bonde, o que lhe tomaria uma hora. O que lhe daria uma hora. De devaneio agudo como um crime.

Clarice Lispector

A primeira paragem é em Londres: “Eis agora Bloom na primeira etapa da sua viagem à Índia, / em Londres, só e sem dinheiro / e sem ninguém conhecer” (*idem*: 44; X.45). Bloom está em posição frágil, como estará ao longo de toda a sua viagem, é uma presa apetecível em campo aberto e desconhecido. Em V.6, o narrador indica o meio de transporte utilizado por Bloom de Lisboa a Londres: “Vai para Londres, Bloom, pelo ar – voltámos pois ao início da epopeia –, / porém do alto, lá em baixo, na terra ou no mar, não são evidentes mudanças, / nem ligeiras nem fortes, de pronúncia” (*idem*: 208). Este regresso ao início da diegese não significa que Londres tenha sido – como Melinde foi na epopeia camoniana – a última paragem dos portugueses antes da chegada à Índia. Na nossa perspetiva, Londres é o símbolo do movimento *punk*, que, no século XX, alertou para a necessidade de mudar a vida. Prosseguindo o diagnóstico nietzschiano, dada e situacionista, o movimento *punk* acusava o Ocidente de sucumbir a um enfraquecimento

²⁷⁴ Lê-se, com ironia, em *Investigações. Novalis*: “A grande Inteligência é sobreviver. / As tartarugas portanto não são teimosas nem lentas, dominam / SIM, a ciência. / Toda a tecnologia é quase inútil e estúpida, / porque a artesanal tartaruga, / a espontânea TARTARUGA, / permanece sobre a terra mais anos que o homem” (Tavares, 2012a: 95). Cada animal sobrevive como pode; o humano serve-se da técnica, mas nem por isso vive mais do que a tartaruga, espécie bem mais inteligente e científica (se consideramos ‘ciência’ como ‘mister’, ‘arte’, ‘sabedoria’, ‘técnica de sobrevivência’, pois a ciência é o modo que os humanos desenvolveram de se defenderem da morte) na luta pela sobrevivência. Conclui o poema: “Portanto, / como a grande inteligência é sobreviver, / a tartaruga é Filósofo e Laboratório, / e o Homem que já foi Rei da criação / não passa, afinal, de um crustáceo FALSO, / um lavagante pedante; / um animal de cabeça dura. Ponto” (*ibidem*).

vital, de se ter tornado niilista. O modo de organização social no capitalismo avançado subtrai muito tempo à criatividade individual – através dos modos de organização laboral, altamente burocráticos e mecânicos, de uma dependência doentia de *gadgets* e do consumo de informação – alimenta um tédio cada vez maior e uma domesticação patológica por via da repressão dos instintos. Bloom quer mudar de vida, mas não consegue fazê-lo no sentido em que o movimento *punk* e situacionista defendia: aproveitando o tempo, vivendo de acordo com o seu desejo. Londres é também a cidade de Tristram Shandy, o herói de Laurence Sterne. Bloom, em Londres, ainda está animado e é ingênuo como um herói picaresco. A capital inglesa é a primeira etapa nesta viagem iniciática: onde primeiramente é enganado, por uma família estúpida e pelos seios magníficos de Maria E.

Uma viagem à Índia demonstra como a viagem contemporânea é um indutor violento de melancolia:

Na terra parece não haver diferenças de linguagem
a não ser que designes assim as cores vistas do alto
que dependem da concentração de fábricas castanhas,
árvores verdes ou água.
Bloom de cima vê agora o mar e, eufórico, por instantes,
confunde o mar com um lavatório para as suas mãos importantes. Mas não. (*Idem*: 209;
V.6)

No avião voando no céu alto, o mundo humano parece perder complexidade e diferença. Parece um lugar simples e uno, o que apaziguaria a nossa relação com ele, ao ponto de Bloom se tornar “eufórico”, vendo o mar como um “lavatório”.

A estática gigantomaquia prossegue nas estâncias que reescrevem o episódio do Adamastor (no que aparenta ser um relato dos pensamentos de Bloom a bordo do avião). Após descrever a cidade moderna como espaço brutal revestido por uma capa de docilidade, cujo habitante está entre animal e máquina, bruto e funcional (“Traçámos uma diagonal entre a besta e a máquina: / avançámos por aí” (*idem*: 225; V.49)), diz o narrador:

E depois há as palavras. A relação entre os homens
está gramaticalmente outra. Tolerância,
respeito, leis serenas: a cidade vista de cima
parece um lago, tão calma que está.

É tão perfeita que não se percebe como é que os animais
da floresta não se mudam todos para cá. (*Idem*: 228; V.58)

Parece pacífica, a cidade, mas nenhum animal ousa entrar nela. Acrescenta o narrador: “Bloom é um homem / que, como todos nós, voa por cima destas ninharias. / Desde que o sangue terrestre não prejudique / os modernos sensores do avião onde viajamos, / tudo está bem. Bloom é assim. Sinceridade, meu caro” (*idem*: 229; V.62). É como se o avião ensinasse a indiferença, a desvalorizar tudo. O sangue é o desastre, em contraponto à técnica, que assegura calma e previsibilidade. Que tudo corra pelo melhor, para mim, deseja Bloom, sinceramente.

O passageiro do avião é contagiado por uma espécie de síndrome do Adamastor, acredita que é um gigante, olhando para o mundo – incluindo para aquilo que é forte, muito forte, como o mar – como se fosse substância mesquinha:

O mar pode parece um ponto
para o teu poderoso olho distante,
mas se é apenas um ponto é um ponto imortal
e os teus olhos, grandes e essenciais,
são afinal apenas um pouco menos efémeros
que a sensação de satisfação do estômago, depois da refeição. E é só. (*Ibidem*; V.7)

O mar é um animal forte e tenaz, que continuará depois de desaparecemos, sempre com os mesmos hábitos. É um exemplo, de acordo com a perspetiva do narrador, embora Bloom, no entanto, o amesquinhe, iludido pela perspetiva aérea. Noutro passo da obra, o narrador explica como o mar é forte, e, por isso, incompatível com o parque humano: “O mar não é compatível / com o ensino, com a grande universidade; / o mar é elemento bruto, elemento / semelhante às florestas onde o homem / receia entrar” (Tavares, 2010a: 252; VI.14).

Michel Onfray formula um ponto importante: “O avião (...) dá-nos lições de filosofia: tudo o que parece enorme, volumoso e grandioso no solo torna-se pequeno, mesquinho, derisório e insignificante no ar” (Onfray, 2009: 75). Viajar de avião permite a Bloom relativizar os problemas, tornando-o leve, aéreo, aumentando o entusiasmo com a Índia: “Como podem alguns julgar relevantes as suas pequenas histórias, os seus pequenos problemas, quando tudo se torna subitamente ínfimo, indiferente visto do céu?”

(*ibidem*). Mas Bloom matou, os seus problemas não são pequenos. Por isso Onfray observa que o avião “edifica em termos metafísicos” (*ibidem*).

Bloom sente-se importante a centenas de metros de altitude, mas é só um mortal:

Mas vê: o universo observa a nossa incompetência
no acto de sobreviver. De troça são alvo as cidades
e os cidadãos quando começam a construir palácios
exuberantes. As estrelas vêem-nos como
mercadorias faladoras que não param
de fazer ruído no porão. Somos pequenos
e incompetentes: mexemo-nos muito
mas temos sempre pés e morte. (Tavares, 2010a: 211-212; V.14)

As grandes expectativas de felicidade tornam Bloom incompetente na arte de sobreviver. Ele está vaidoso, sente-se imortal, esquecendo-se da base frágil e da morte. Sentimos épica a nossa existência individual mas o universo ri-se. Viajar de avião significa experimentar a transcendentalidade – no avião, não tocamos o mundo, não somos tocados por ele. Implica um rebaixamento brutal do toque e um privilégio quase total do olhar na relação com o mundo. No avião, estamos, todavia, tão longe da Natureza como dela estamos diante de um mapa: “No avião, os teus olhos pressentem / que a natureza tem aroma, eis uma observação possível” (*ibidem*; V.8). Dentro do avião, Bloom só pressente que a Natureza existe. Está longe de a sentir como, a bordo das naus, os navegantes do século XV a sentiam na sua rudeza marítima. Viajar de avião nem parece ma viagem empírica; o olhar é o único sentido que funciona, em relação estreita com o pensamento. Viajar de avião é a experiência de um cogito transcendental, irremediavelmente distante do mundo, o que entusiasma sobremaneira Bloom. Só ilusoriamente somos gigantes dentro de um avião, só ironicamente dentro dele podemos tocar no mundo:

E nada é intocável quando estamos
suficientemente longe (que paradoxo!).
De avião parece-nos ser possível tocar num país inteiro
como se toca numa laranja. E tal sensação
é magnífica e alimenta os dedos
durante meses. Ter cadeiras efêmeras
pousadas a metade do céu é uma invenção
de loucos, e Bloom, agarrando-se à cadeira,

pensa e repete várias vezes: estou sentado
no meio do céu. (*Idem*: 210; V.9)

Em versos como estes, Gonçalo M. Tavares parece um dos membros de *Os Espacialistas*, grupo de arquitetos e *performers* capaz de manipulações perceptivas paradoxais e humorísticas. Ironicamente, parece possível tocar no mundo àquela distância (ele que fez um percurso para longe do mundo e que, depois desse percurso, toca no mundo com brutalidade, matando, registre-se a ironia). Onfray sintetiza: “A velocidade do avião altera a percepção do espaço e contribui para a sua diminuição. O planeta torna-se visível, parece pequeno e, num simples piscar de olhos, apreendemos de súbito a sua totalidade” (Onfray, 2009: 73).

No avião, suspende-se a História e vê-se a Geografia. É possível observar um outro tempo, contínuo, antigo – o tempo da terra, dos climas, dos ventos, do mar, em suma, dos elementos, que avançam independentemente do tempo humano, do tempo histórico. Que fazem o que têm a fazer, sem descanso nem desculpas. Civilizações nascem, desenvolvem-se e caem, e, ao lado delas, esteve sempre a Natureza potente, que faz sentir a sua resistência brutal quando o avião avança:

Os climas persistem, apesar de violentados pelos homens, bem como as estações, os ritmos planetários e as alternâncias cosmológicas, regulados por uma espécie de sistema de relojoaria de uma precisão e exactidão inigualáveis. A multiplicidade dos ventos e a infinidade dos astros, a tectónica das placas e a deriva dos continentes, o movimento das marés ou o jogo de solstícios e equinócios, o deslocamento das montanhas e o derretimento dos glaciares, a erosão dos leitos fluviais e o traçado das correntes marinhas, tudo isto testemunha a existência de um tempo longo e lento, geológico e geomorfológico (...) (*Idem*: 72)

Bloom deveria aperceber-se, nesta viagem, como o corpo também obedece a este “tempo longo e lento”, que funciona com “uma precisão e exactidão inigualáveis”. Mas não conseguiu fazê-lo, apesar de, qual Ulisses, ir conseguindo afastar-se de todo o perigo, comandado pelos instintos, que não o deixaram ser enganado. A Natureza tem hábitos que, tendencialmente, se perdem durante uma viagem, em especial nas longas. Apesar disso, e apesar de se encontrar ao abrigo da tormenta, longe do mundo, Bloom pensa no mar e ainda noutros elementos (com alusões e reescrita da oitava camoniana (V.18) sobre o fogo-de-santelmo):

Lembrou-se Bloom de ter visto uma tempestade no mar
e aquilo que ela provoca.
Se o mar não é feito para nos elevar,
então que não nos eleve. E Bloom depois pensou:
quem assusta mais: o mar,
o fogo, o ar e as suas tempestades,
ou a terra e os seus terremotos?
Existirá, sem o sabermos, uma secreta e sádica competição
entre elementos da natureza?
Falando por mim, disse Bloom, é do fogo
que tenho mais medo. Do fogo, do fogo, do fogo. (Tavares, 2010a: 213-214; V.19)

Bloom lembra-se da tromba marítima que os navegadores portugueses enfrentaram ao largo da costa ocidental de África. Vê-a mentalmente, enquanto o narrador e os “rudos marinheiros” (Camões, 2005: 165; V.18) viram, claramente vista, toda a força da Natureza, a qual “os que tem juízos mais inteiros” (*ibidem*; V.17), os que possuem saber livresco, como Bloom, nunca viram. E se Camões canta a rudeza dos marinheiros, não menos a canta o narrador de *Uma viagem à Índia*: “A mitologia da coragem que existe à volta de um marinheiro / é certamente justa” (Tavares, 2010a: 213; V.17). O fogo é o elemento que permite ao humano fazer, elemento técnico, que permite vencer a resistência da matéria. A propósito, Bachelard, em *A psicanálise do fogo*, afirma que quando “queremos que tudo se modifique apelamos para o fogo” (Bachelard, 1989: 64). Bloom não gosta do fogo, esse elemento forte e que exige força e minúcia para a sua domesticação. Este medo ao fogo pode ilustrar o seu medo, ou pouca vontade, em fazer-se, ganhar outra forma – é uma acusação ao devir.

Os marinheiros são mais bravos do que Bloom. No século XXI, valores como a coragem são menos importantes do que a competência técnica. A competência do piloto de avião torna a coragem prescindível: para quê ser corajoso, quando tudo está controlado e previsto? Na contemporaneidade, os técnicos são muito importantes pois não é a coragem que garantirá que as máquinas continuarão a funcionar:

O tripulante de um avião
é um técnico, bem ou mal preparado,
enquanto um homem que entra num barco
de pés descalços para pescar não é apenas um homem hábil
e de mãos grossas a sustentar-se no dorso do mar:
é, em homem, aquilo que de mais corajoso se pode ser

sem competir com os Deuses. (*Ibidem*)

O mar é um animal concreto, tangível, evocador das grandes façanhas, da coragem física. Claudio Magris, numa crónica onde discorre sobre *La fiera navegante* de Garzanti, considera que o mar permite resistir ao niilismo. No romance de formação de Garzanti, o protagonista, “embebido de intelectualismo, ternura, sensualidad y desencanto, e insidiado, en su sensibilidad, por la enajenación y el agror de las cosas” (Magris, 2012: 59) encontra alguma indulgência para as dificuldades da vida numa odisseia marítima. O mar, segundo Magris, afasta o jovem protagonista do romance da “irrealidad que parece sustraernos lo tangible de las cosas, los objetos y la experiencia sensible” (*idem*: 60). A esta irrealidade, com estes efeitos, Magris chama de “niilismo”, contraposto ao “carácter épico del mar”, terrível, cheio de “naufragios y tempestades, pena y lejanía, pero nunca abstracto, ficticio” (*ibidem*). A viagem de avião, por seu turno, é bem mais etérea, expressão do niilismo irreal de que fala Magris.

Daí que Bloom só possa falar do épico mar à distância, evocando-o de forma vaga, com bem menos exaltação do que a evocação de Cesário Verde das “crónicas navais” em “O Sentimento dum Ocidental”. Bloom lembra-se do concreto, do perigo, da resistência que os elementos opõem ao ser humano:

Do fogo, sim, e logo a seguir do mar.
E ainda do ar e dessa terra que por vezes treme.
Estamos rodeados de elementos que não nos percebem
e que não percebemos.
Elementos incultos mas fortes.
Incultos, porém mais velhos que nós;
incultos, mas mais resistentes.
Poderás fazer taxinomias exaustivas de todos os reinos,
mas a energia da Natureza não é arquivável,
está aí. Tem um nome, mas assusta. (Tavares, 2010a: 214; V.20)

Enuncia-se claramente a seguinte oposição: Bloom é culto, jovem, mas pouco enérgico, frágil, calunia a vida, a força; os elementos são incultos, velhos, mas fortes, enérgicos, resistentes, temerários. *Uma viagem à Índia* canta estes guerreiros antigos, homenageando Camões, que considerou impossível narrar as façanhas da Natureza:

Contar-te longamente as perigosas

Cousas do mar, que os homens não entendem,
Súbitas trovoadas temerosas,
Relampados que o ar em fogo acendem,
Negros chuveiros, noites tenebrosas,
Bramidos de trovões, que o mundo fendem,
Não menos é trabalho que grande erro,
Ainda que tivesse a voz de ferro. (Camões, 2005: 164; V.16)

A Natureza deveria ser uma moral para Bloom: uma moral guerreira, física, viril, como a enuncia Nietzsche:

O que é bom? Tudo aquilo que aumenta no ser humano o sentimento do poder, a vontade de poder, o próprio poder.

O que é mau? Tudo aquilo que provém da fraqueza.

O que é a felicidade? O sentimento de que o poder *crece*, de que é vencida uma resistência.

Não contentamento, mas mais poder; *não* paz acima de tudo, mas guerra; *não* virtude, mas capacidade (virtude ao estilo do Renascimento, *virtù*, virtude isenta de moralina). (Nietzsche, 2000: 10; itálicos do autor)

Uma viagem à Índia é uma leitura d'*Os Lusíadas* por via nietzschiana? Sem dúvida! Os navegantes portugueses do século XV venceram uma resistência tenaz: o mar. À medida que viajavam o seu poder crescia; ao contrário daquilo que acontece com Bloom, que vê a sua impotência – ou onipotência, se pensarmos nas leituras de Aristóteles feitas por Agamben – aumentar à medida que a viagem se desenrola. Bloom apenas é capaz de compreender teoricamente esta moral, não a aplicando. Mas é esta moral que a epopeia tauriana de certo modo canta, relendo e cantando *Os Lusíadas* de Luís de Camões e o Renascimento: a moral do desejo. É cómico que a tenha ilustrado com uma personagem que é o exato reverso do guerreiro e que faz uma viagem nos meios de comunicação do século XXI, os quais são obstáculos à epicidade, pois convidam à inércia e ao devaneio.

No avião, Bloom, como qualquer passageiro, está inerte, calunia o corpo, a força, a energia; lendo *Uma viagem à Índia* com Magris, diríamos que os passageiros de avião são niilistas (ou, pelo menos, melancólicos): “Bloom, ainda em voo, torna-se melancólico / até aos ossos” (Tavares, 2010a: 219; V.33). Num avião, entristece-se, nenhum corpo consegue afetar-se pela alegria, todos os corpos perdem os hábitos, a potência. Como se a melancolia contemporânea atingisse o seu zénite numa viagem de

longo curso (que não aquela entre Lisboa e Londres, mas a que Bloom fará entre Paris e a Índia). A viagem contemporânea é, exclusivamente, um processo ótico e interior. É a negação do corpo: viajamos quase absolutamente parados, o corpo é submetido a uma inércia severa. E, inativo, embrutece, dispersa. A viagem (solitária, ademais) convida à contemplação, empurra para o interior, engendra apatia. Pouco se pode fazer, para além de olhar e meditar. A melancolia de Bloom não começa nas viagens, mas aí ela aumenta brutalmente, pois o corpo é reduzido quase a uma imobilidade religiosa, embrutecedora, amodorrada. Está num ponto de anestesia tal que parece sonhar; a mínima intenção de movimento encontra múltiplas resistências, mentais e físicas, porque o corpo está adormecido, porque pensar em excesso e sem rumo desativa a vontade. A desorientação aumenta, a vontade torna-se um órgão atrofiado: não se sabe bem o que se faz, em que pensar, para onde olhar.

O repto que *Uma viagem à Índia* parece endereçar-nos, com algum humor, é o seguinte: imaginem viajar durante meses depois de uma grave tragédia pessoal! Bloom é uma hipótese hiperbólica e irónica, mas não significa que muitos não vivam – até durante mais tempo – na condição desta personagem. No avião, em síntese, não há agenciamentos, as ligações reduzem-se quase ao mínimo, o alimento; e quando há ligações com pessoas e objetos (as com hábitos são quase impossíveis) nunca são feitas de modo alegre e entusiasmado. Uma viagem de avião não é alegre no sentido deleuziano que atravessa a obra de Gonçalo M. Tavares. Quando existe alguma ligação – a um livro, a uma música, a um filme, a um desconhecido – ela é obnubilada por uma atmosfera de sonho e inércia. Num avião, retomando *O sonho criador* de Zambrano, estamos quase a agir, mas nunca o fazemos bem. Num avião, pois, todos os passageiros estão na condição de Lenz Buchmann do final de *Aprender a rezar na Era da Técnica*: espetadores inválidos.²⁷⁵ No avião, somos dois olhos sem um corpo. Repete-se a

²⁷⁵ Lenz Buchmann é um leitor perverso de Nietzsche, distorcendo as suas teses vitalistas, convertendo-as num perigoso voluntarismo político, que desejava modificar a espécie humana. Bloom, por seu turno, é um nietzschiano puramente teórico, que não conseguiu converter nada do que leu em vida. De Lenz a Bloom, assinala-se ainda a passagem de niilista voluntarioso, aquele que vingou nas primeiras décadas do século XX, que desejava, rapidamente, transformar a espécie humana e o mundo, para um niilista passivo, que nada faz, nem quer fazer. Lenz diante da televisão, passivo e inerte, já anuncia Bloom, de certo modo. A partir da invenção da televisão, todos nos tornamos em espectadores, inertes, lassos, exilados do espaço. Bloom é o ser sem peso que Lenz anuncia, como poderemos inferir se confrontarmos as obras em causa de Gonçalo M. Tavares com a seguinte reflexão de Paul Virilio (1993: 52): “Quando hoje um especialista dos efeitos especiais nos declara: *‘Quanto mais imagens há para ver, menos as olhamos. Não somos moscas’*, está a prevenir-nos, embora um pouco tarde, contra os excessos da régie audiovisual e da cegueira que dela resulta; mas esquece aparentemente que a óptica activa não visa já converter-nos em ‘telespectadores’ – a conversão está feita – *mas fazer de nós um filme, uma emissão televisiva*, isto é, seres sem peso cujo destino de atravessar barreiras é tão enigmático como o da sua ‘última morada’, outra designação possível desse *veículo terminal* destinado ao povoamento de um estacionamento definitivo, de uma sedentaridade absoluta; confinamento inercial do lugar, de todos os lugares geográficos, que fará de cada um de nós o teleactor, o habitante de um tempo que será menos o dos relógios e calendários do que esse *tempo real* mais verdadeiro que a realidade, que nos exila instantaneamente do espaço, de um espaço – esse sim – bem real que separava ainda ontem o dentro do fora, o centro da periferia, tal como as longas durações permitiam distinguir a causa do efeito. É precisamente nisso que consiste o *controlo do meio ambiente*” (Virilio, 1993: 52-53; itálicos do autor). Lenz é da geração convertida em telespectadores; Bloom, da geração seguinte, que é já um filme, uma emissão televisiva, de seres sem peso que vivem num etéreo

alegoria mecânica do epílogo de *Aprender a rezar na Era da Técnica*: mas, no lugar de ser da morte, *Uma viagem à Índia* enuncia uma alegoria mecânica da melancolia. Num avião, torna-se evidente o que é um corpo triste: inerte, sem movimentos, sem desejo, pura interioridade amorfa. Como acontece nas conferências, de resto, num avião pouco ou nada fazemos de substantivo, nem sequer dormir: “Sentados / lado a lado todos dormiam como se dorme a assistir / a uma conferência: dorme-se, mas com um olho / atento” (*idem*: 373-374; IX.19). São versos com humor, é certo, mas que aludem ao quão passiva e entediante se pode tornar a vida académica. Como se, de conferência em conferência, fôssemos caluniando a vida e perdendo intensidade. Como se as conferências fossem dispositivos de tédio e deriva interior. É irónico ainda que, depois de uma viagem de avião, precisemos de repouso. Paul Virilio explica, com humor, como o avanço nos meios de transporte nos tornam cada vez mais inertes, como, de certo modo, irradiam niilismo: “Em última análise, cada avanço nos transportes não é mais do que um progresso e uma emancipação do assento” (Virilio, 1993: 48). Acrescentemos que o mundo académico não está imune a esta emancipação do assento.

Confrontemos esta visão da melancolia na viagem com um poema de *I*:

Conheço pouco o mundo, os meus pais sempre
Perceberam o aborrecimento profundo que
Qualquer viagem me trazia. Fui absolutamente físico,
Lutava, era empurrado, empurrava, caía,
Na mesma tarde apanhava sol calmo e um murro forte.
Mas agora não. Por mim, a partir de hoje,
Fixava os acontecimentos
Dos dias a uma parede, com um material qualquer –
Não há cola assim tão forte, eu sei, nem os agrafos
São ferramenta com força para agarrar o que acontece,
Mas um certo recato sim, uma certa constância de hábitos,
Uma disciplina inútil, estúpida, egoísta, sim, certamente
Isso tudo, mas a disciplina, o saber qual é o nosso
Passo, quais os sítios onde preferimos perder-nos, isso sim
Permite tornar os acontecimentos paisagem
E a nossa cabeça, protagonista.
E o mundo?, dirão. Sim, é verdade, a certas perguntas

análogo à última morada. O espaço-tempo é essa luz etérea, que nos confina ao papel de observadores, que nos fixa, nos torna inertes, exilando-nos do espaço-tempo clássico. A técnica que o possibilita cumpre fins políticos claros, como a última frase de Virilio enuncia. Melancolia/inércia usada para fins comerciais e para domesticação dos instintos. Meios de transporte e *gadgets* electrónicos exilam-nos do exterior e do presente.

Não sei responder e certas respostas que dou
Envergonham-me. (Tavares, 2004c: 166)

A viagem contradizia, no passado, uma natureza absolutamente física. Pode viver-se uma vida intelectual de modo físico e intenso. Todavia, a vertigem física parecia, já no passado, ter como contraponto imprescindível “um certo recato”, que crescia em esconderijo, a par de uma “constância de hábitos”, uma “disciplina”, por onde era possível a errância. Mas a luta, os empurrões e os murros acontecem hoje no esconderijo, são a expressão da disciplina; saíram do exterior, veio para dentro o mundo físico. E, todavia, o mundo ainda existe – é nele que se caçam as personagens, é por pudor que dele se afasta o poeta. E note-se como, nesse esconderijo, os acontecimentos passam para segundo plano e o pensamento torna-se protagonista.

8.4. Vencer a resistência dos elementos

O corpo de Bloom, no avião, não pode vencer a resistência dos elementos, pois perdeu a sua dimensão táctil e física, convertendo-se em espírito. Os elementos são, segundo Bachelard, resistência, obstáculo, devem ser vencidos, não apenas de um modo concetual, mas também através do tato:

Um obstáculo existe trabalho e combate. Face a um obstáculo a contemplação não basta. É necessário um projecto, uma intenção, e depois uma força activa, concreta, muscular: uma acção que altere. É a resistência do mundo que cria as acções. (Tavares, 2013a: 434)

O mundo resiste; e essa resistência é vencida com ação.²⁷⁶ Uma força “ativa, concreta, muscular”. Sem resistência do mundo não existem ações humanas. Sem tragédias, nenhum humano mexeria um músculo. Compreender a tragédia é agir, com calma e lucidez.²⁷⁷ Mas quando o mundo resiste, Bloom decide não agir. Todavia, diz Bachelard em *A água e os sonhos*, revendo Schopenhauer: “Se o mundo é a minha vontade, é também o meu adversário; *O mundo é a minha provocação. Compreendo o mundo porque o surpreendo com as minhas forças incisivas*” (*apud ibidem*; itálicos do autor). Os quatro elementos, analisados de uma perspectiva filosófica em diversas obras

²⁷⁶ Escreveu Saint-Exupéry (*apud* Virilio, 2000: 159; itálicos do autor): “A Terra ensina-nos muito mais sobre nós que todos os livros, *porque nos resiste*. O homem descobre-se quando se mede com o obstáculo.”

²⁷⁷ Ninguém gosta de tragédias. Enquanto elas duram, pouco se consegue fazer, somos nós e a dor. Ninguém gosta de tragédias, nem mesmo os gregos, diz com humor Manoel de Barros: “A tragédia pode dar gosto em arte; mas na vida ninguém gosta. Os gregos talvez gostassem de tragédia, mas era nos palcos” (Barros & Maciel, 2000).

do filósofo francês, são “os nossos quatro inimigos principais, ou seja, são, de um outro ponto de vista, as quatro alavancas das nossas acções potenciais. São os pretextos naturais para agirmos” (*idem*: 434-435). Gonçalo M. Tavares acrescenta um quinto elemento: “Porém, talvez nesta listagem falte o quinto elemento natural que nos força o agir: os animais, e dentro destes, muito especialmente, o homem, ou mais particularmente: o Outro” (*idem*: 435). É sobre a guerra com tais cinco elementos que versa *Uma viagem à Índia* e também *Os Lusíadas*. Shankra, por exemplo, era um Outro que Bloom tinha que vencer (até um sábio prepara armadilhas!), assim como o era o convite perverso de Jean M. *Uma viagem à Índia* é uma epopeia sobre o confronto do indivíduo com os enganos do mundo e o fim das ilusões. Viver é como um jogo de forças exercido para não se cair já.²⁷⁸

Bloom quis compreender o mundo passivamente, escondendo-se e pensando, mas há outras formas de fazê-lo:

O mundo conhece-se por via de uma acção agressiva. *Compreender é um agir*, um agir da força. As coisas põem-nos em causa e o homem quando experimenta e quando quer compreender “brutaliza o real”. Esta “necessidade de atacar as coisas”, este “trabalho ofensivo” é imprescindível, e “as vitórias sobre os quatro elementos materiais” são “tonificantes, renovadoras”. (*Ibidem*; itálicos do autor)

Gonçalo M. Tavares é um escritor que conhece o mundo por via da “acção agressiva”, da escrita, da ação, atacando a folha em branco, matéria, pura potencialidade que espera a forma para se atualizar. Viver é agir sobre a matéria.

Bloom não venceu a resistência da terra e não gostava do fogo. Não foi um bom viajante. No final da obra, entregou-se a outro elemento, a água, reconhecendo a sua derrota. Do ar, parecem irreais a terra, o físico, o duro, o combate: “Terra!, alguém acabou de a anunciar, ouviu Bloom. / É uma coisa que do ar parece rara, pensou, porém, a terra é suficiente / para cobrir todos os homens depois de qualquer massacre, / por mais extenso que este seja” (Tavares, 2010a: 216; V.25). Uma alusão ao momento em que um marinheiro grita, em V.24 d’*Os Lusíadas*, anunciando uma pequena ilha a caminho do Sul: “Quando da etérea gávea um marinheiro, / Pronto co’a vista: Terra,

²⁷⁸ Alfred Döblin considerou *Berlin Alexanderplatz* uma “obra épica” (2010: 585) devido certamente a este confronto entre homem e mundo, que é constituído por “dois deuses”, “ordem e dissolução” (*idem*: 586). O final da obra cita, de novo, uma canção bélica, que não apenas alude à ocupação de Berlim por tropas estrangeiras, mas que funciona como uma canção irónica para a existência: “É rumo à liberdade, rumo à liberdade, o mundo velho tem de ruir, acorda, brisa da manhã. E é marcar passo e esquerdo direito, esquerdo direito, marchar, marchar, pr’á guerra vamos, cem músicos connosco levamos, com pífaros e tambores, rataplão-plão-plão, direitinhos andam uns, outros entortarão, firme s’aguentam uns, outros caem ao chão, em frente correm alguns, mudos outros se quedarão, rataplão-plão-plão” (*idem*: 582).

terra, brada” (Camões, 2005: 167; V.24). Esta alusão permite confrontar a importância do ser humano com a da Terra: “Sobram sempre metros quadrados e erva, flores / e o respectivo cheiro. Em matéria pura, medível, / os homens, todos juntos, não fazem uma ilha, / das pequenas” (Tavares, 2010a: 216; V.25). Os seres humanos todos juntos são insignificantes, embora se julguem com a função de jardineiro, de grande domesticador e civilizador da voracidade natural:

Mas, apesar disso, o homem considera-se
importante – a espécie com o ofício de jardineiro.
Contudo, o planeta não é o jardim do homem criativo,
nem do cientista fundamental, nem do general corajoso;
a espécie humana, sim, é um dos jardins do planeta,
o canteiro mais civilizado, é certo. Mas pouco mais. (*Ibidem*; V.26)

Tratam-se de reflexões que ocupam Bloom na viagem de avião, onde os elementos só existem em pensamento: “A Natureza perde densidade / quando admirada através de um vidro duplo” (*idem*: 224; V.48). O lado mais áspero da vida, a resistência, não existe dentro do avião, que parece uma caverna cogital. E porque não eliminá-la, a essa resistência?, propõe, de certo modo, um médico tonto: “Se não existisse Natureza as doenças seriam / diminutas, disse uma vez um médico” (*idem*: 225; V.48).

8.5. Consumismo e Adamastor

Durante a viagem de avião podemos pensar²⁷⁹ e comprar, em circunstâncias definidas por um aturdimento significativo:

O mundo tem tanta coisa e tem também homens, sim.
(Mas, entretanto, interrompendo os pensamentos já longos de Bloom,
a hospedeira chegou com preciosos artigos para venda
e um sorriso. Bloom deixou de pensar e sorriu também.) (*Idem*: 217; V.28)

A hospedeira interrompe o fluxo – já longo – de pensamentos de Bloom. Traz produtos e o sorriso com o qual persuade a comprar. Bloom sai de si e sorri, de um modo um pouco aluado, desamparado. Naquela caverna flutuante a milhares de metros

²⁷⁹ Na sua viagem ao Oriente, onde procurou o ópio para a sua vida convalescente, inerte, entediada, Álvaro de Campos queixa-se: “Esta vida de bordo há-de matar-me. / São dias só de febre na cabeça” (Pessoa / Campos, 2002: 59).

de altitude, com motores potentes que vencem ventos fortes, Bloom sorri, expondo-se sonambúlico, numa suspensão muito breve do pensamento:

Venho de grandes tragédias, mas continuo consumidor.
A vida não pára – pensou Bloom –
ainda estamos vivos
enquanto podemos comprar. O conceito de existência
mudou bruscamente no último século:
o coração bate e o cérebro move-se, mas tal
não é suficiente para afirmar a existência
de um homem. Não consumir é uma pequenina
paragem do coração, que mal se sente. (*Idem*: 217-218; V.29)

Não consumir é não existir. O aparecimento da hospedeira lembra Bloom de que está vivo. No mercado capitalista, vemos e somos vistos, existimos. Responder ao estímulo do consumo é importante, senão, pensa Bloom com humor, o coração para um pouco. Consumir é uma ligeiríssima agitação no coração, interrompe brevemente a letargia, o sono, como nesta alegoria parece evidente. Bloom vem de grandes tragédias, mas isso não interessa a quem vende: está ali um corpo que pode consumir. Triste ou feliz, dinâmico ou inerte, aquele é um corpo que pode consumir. A hospedeira não interpela Bloom para perguntar se ele está bem, mas para lhe vender alguma coisa. Bloom liga-se tenuemente ao exterior, interrompe os pensamentos, consumindo. Estar vivo não é ter corpo com força e saúde, mas consumir. Não consumir equivale, para muitos, ao tédio e à morte.

Bloom retoma o curso dos seus pensamentos até ser interrompido de novo, desta vez porque o gigante Adamastor, ao seu lado, despertou do sono: “Acorda, entretanto, sobressaltado, o velho de boca negra / dentes amarelos, que dormia no avião / ao lado do Bloom. (...) / O mundo é violento, mas só a cara do velho assusta Bloom” (*idem*: 221; V.39). Este velho assemelha-se ao Adamastor pela aparência grotesca – ambos com dentes amarelos e boca negra – e assustadora e porque, como todos os passageiros de um avião, é um gigante que infunde medo. É semelhante ainda porque está a dormir no seu assento como se fosse uma pedra (Adamastor era um monte). Os passageiros de um avião são gigantes petrificados (e algo grotescos, pois naquela caverna flutuante todos adquirem um ou outro traço mais sombrio). Confronte-se esta ideia com os seguintes versos, aquando da aterragem de Bloom na Índia: “E como se fosse um Deus,

Bloom, / quieto no seu lugar de gigante, murmurou: / ao meu lado direito tenho a Índia” (*idem*: 283; VI.92). No avião, Bloom sofre um complexo de Deus. (Bloom, o imortal, o homem que desperdiça o seu tempo e a sua potência, é Deus dentro do avião. Triplamente divino: desperdiça tempo, potência, é enorme no avião). Os passageiros de avião estão quietos e melancólicos nos seus lugares de gigantes, de Deus.

Não existe diálogo com o velho, muito menos confidências de teor amoroso; a interação, na viagem de avião, resume-se ao consumo:

De qualquer maneira, ninguém está assim tão vivo.
O inexplicável não é, muitas vezes, o reduzido número de paixões
por dia, mas sim a razão por que não nos atiramos todos,
um a um, a intervalos regulares, de um prédio alto.
Não há duas pessoas que estejam ao mesmo tempo
no mesmo lugar: uma pessoa foge das
outras. No autocarro, lê-se o jornal para não se olhar para o lado.
O frio deixou de entrar pela janela – entra pelas notícias.
Fecha-se o jornal; já podes levantar os olhos: felizmente, estás sozinho. (*Idem*: 221; V.40)

Num avião, fica claro como duas pessoas não estão no mesmo lugar, ao mesmo tempo. Uma pessoa foge das outras, está sozinha, ocupa um lugar. O jornal esconde quem o lê dos outros; outro modo de se esconder, muito contemporâneo, são os *gadgets*. A pessoa fica sozinha, ninguém interfere no seu mundo interior. Não compreendemos o mundo interior do outro, ele não compreende o nosso. Esta pode ser a racionalidade de um suicídio. Vive-se em desespero, sem antecipação do futuro. Por aí entra o frio, algum desespero e insatisfação com o mundo, que não devia ser exatamente assim. Quando o avião aterra, e cada um tem um destino, deixamos de ser vistos, estamos sozinhos como sempre. Neste novo episódio do Adamastor, foi suprimido o diálogo; tudo acontece na cabeça de Bloom. A alternativa seria considerarmos que entre as estâncias 39 e 61 apenas acontecem reflexões do narrador. O monstro é o Outro, que queremos contornar, de quem queremos fugir, por não conseguirmos entendê-lo, nem ele a nós, e é complicado ter uma vida para viver e temos frio.

8.6. Uma viagem lenta e errática

Partir! Partir é viver excessivamente. O que é tudo senão partir...

Todos os dias do cais da nossa vida nos separamos

Álvaro de Campos

A escolha do avião contradiz a intenção de Bloom com esta viagem:

A Índia tornou-se um destino claro
– disse Bloom a Jean M –, mas percebi de imediato
que não poderia demorar apenas horas
a saltar de um mundo para outro. Obriguei-me
a percorrer um caminho mais lento.
Deve chegar-se cansado ao sítio
onde se quer envelhecer,
pois se chegarmos fortes ainda, e impacientes,
arrancaremos de novo. E falharemos o destino. (*Idem*: 194; IV.80)

Em Paris, onde se encontrou com Jean M, já haviam passado meses desde o início da viagem: “essa Lisboa familiar de onde parti há meses” (*idem*: 104; II.82). Não nos é dado saber exatamente quanto durou a viagem de Bloom, apenas que durou meses. Um ano, dois, sete (como o tempo de feitura de *Uma viagem à Índia*), dez anos (como a viagem de regresso a Ítaca de Ulisses)? Não sabemos. Bloom toma tempo para si depois do sofrimento. Quer chegar velho, ou pelo menos sem ímpeto, sem energia, ao destino, a Índia, onde pretende “envelhecer”. O seu objetivo é, pois, gastar a força durante a viagem. Não parecia objetivo, à partida, regressar a Lisboa. Sem preocupação, gastando o seu tempo sem fazer nada de especialmente útil ou eticamente motivado.

A sua viagem não visa contribuir para a poluição dromosférica de que fala Paul Virilio (2000: 47 *et passim*), a poluição gerada pela velocidade, que subverte as categorias clássicas de espaço e tempo. A velocidade conquistou o espaço, eliminando a distância entre os continentes. A distância espacial deixa de ser relevante no mundo moderno, ao ponto de não ser necessário gastar uma “parcela significativa da vida humana – anos, meses ou semanas – para se atingir qualquer ponto da Terra” (Arendt, 2001: 313). Todo o espaço está medido, nesse sentido não é necessário gastar muito

tempo para suprir as distâncias espaciais.²⁸⁰ E, todavia, ainda são necessários meses e anos para suprir a distância de um homem em relação a si mesmo, de um homem que tem que atravessar continentes de dor e nostalgia. Não é preciso tempo para viajar, mas para animais conscientes de que sofrem, é preciso tempo para parar. Viajar de avião (e comboio e barco) contradiz, contudo, o desejo de uma viagem lenta, como a faziam os nómadas ancestrais (e os que ainda hoje existem):

Por fim, os defensores de uma forma antiga e ultrapassada de viajante proclamam a lentidão e amaldiçoam a velocidade, causa de todos os males. Celebram o passo de burro, a caminhada a pé, o dorso do camelo, o barco a vapor, a travessia dos oceanos em barcos de cruzeiro, a descida dos cursos de água em barças, as rúlotos puxadas por cavalos, as estadas prolongadas em albergues, nas casas de hóspedes ou de particulares, as imobilizações voluntárias ou involuntárias, um tipo de sedentarismo reinstalado no outro. Pensam que ao serem donos do seu tempo assimilam, sentem, experimentam uma empatia mais autêntica, obtendo encontros mais frutíferos. Evidentemente que os defensores desta hipótese parmenidiana detestam o avião, o símbolo máximo daquilo que repudiam. (Onfray, 2009: 72-73)

Bloom seria este tipo de viajante, que amaldiçoa a velocidade do mundo. Que se insurge, queixa, dessa velocidade. Que, no limite, até gostaria de a alterar em definitivo. Deseja desacelerar o passo do mundo; quer cansar-se no trajeto, para, depois, no destino, envelhecer em paz. Este desejo de que o tempo passe impercetivelmente é perigoso; enquanto isso se deseja, muita coisa acontece, não se atravessa incólume o tempo. Bloom desvaloriza o trajeto. Enquanto viajamos, devemos fazer escolhas, experimentar o entusiasmo e o medo; a vida é trajeto, não viagem ao destino. Bloom viajava à Índia para nela ficar, numa negação da velocidade da vida. Deseja que a vida desacelere para que ele a possa aceitar e compreender. Quer gastar tempo a pensar e a entristecer, o seu método para esquecer. Bloom deseja a inércia; a morte, no limite. Desejava, enquanto não morresse, divertir-se um pouco mais e descobrir o Outro, o ser humano, na lentidão da viagem. Esse objetivo foi cumprido, mas não do modo que Bloom esperava. Bloom descobriu o ser humano, capaz de bondade e de maldade, através da sua viagem errática, viagem que não seguiu uma linha reta, como a não a havia seguido a viagem dos

²⁸⁰ Para que o mundo possa ser medido, explica Arendt, o imenso tem que passar a ser pequeno: “toda a medição reúne pontos distantes e, portanto, estabelece proximidade onde antes havia distância” (Arendt, 2001: 314). A proximidade pressupõe que o mundo se tornou pequeno, medir implica um encolhimento. Essa sensação de pequenez e de fim da distância entre os pontos consegue-se, paradoxalmente, ao preço de uma alienação do mundo: “O facto de o ‘encolhimento’ definitivo da Terra ter sido consequência da invenção do aeroplano, isto é, do homem ter deixado inteiramente a superfície da Terra, como que simboliza o fenómeno geral de que qualquer diminuição de distâncias terrestres só pode ser conquistada ao preço de se colocar uma distância definitiva entre o homem e a Terra, de aliená-lo do seu ambiente imediato e terreno” (*ibidem*).

navegantes portugueses do século XV. Como se a viagem do Gama fosse demonstrativa de como só a errância pode levar à descoberta de alguma coisa. Descobre-se avançando rumo ao desconhecido, erraticamente, e não em linha reta.

Bloom experimentou algum perigo e alguma excitação, em Londres e na Índia, onde o tentaram matar e assaltar, ou em Viena, onde adoeceu durante sete dias, com as gengivas demasiado inchadas:

Há seres vivos que começam a viajar
para caçar acontecimentos para a sua vida, como se as
excitações fossem borboletas de tamanho grosso
e considerável (para não fugirem pelas redes).
E há outros, como Bloom, que, ainda antes do início da viagem,
são já proprietários de uma temperatura de cidadão de sangue quente:
paixões enormes, vinganças, lutas, mortes, modos venenosos
e santos de entrar na paisagem.
Bloom tinha de facto o inventário da existência inteiro:
nele, sim, fazia sentido o homem
ser dotado dessa faculdade de ouvir e ver para trás
a que se chama memória. (Tavares, 2010a: 115-116; II.113)

Bloom não quer experienciar o perigo (passe a redundância); desejaria eliminá-lo da sua vida, se pudesse, porque tem um excesso de memória. Queria um lugar onde pudesse envelhecer delicadamente. É um cidadão quente, intenso, que experimentou (em si e no Outro) tudo o que a existência humana contém. Desejaria que o animalesco em si fosse apenas memória: “Tragam-me esquecimento em travessas!”, exigia Álvaro de Campos (Pessoa/Campos, 2002: 402).

Neste sentido, não podemos entender senão como uma flagrante e irónica contradição que esta viagem lenta seja, para Bloom, uma valorização do tempo natural, da geografia e do corpo humano, que se lutam de modo silencioso e feroz:

Bloom fora coerente.
Não se apressara demasiado a chegar à
Índia; a técnica e as máquinas são um engano:
tudo parece fácil, rápido, e os homens
apressam-se, esquecendo a biologia
que trazem e o modo orgânico como a própria sensatez cresce.
Bloom fora sensato. Em 2003 poderia demorar

menos de um dia a chegar à Índia, e demorou meses.
(Porém, nunca se tem idade suficiente para ir à Índia,
sempre existe, em qualquer europeu,
uma excessiva juventude.) (*Idem*: 282; VI.91)

Bloom, afirma o narrador, foi coerente e sensato, porque respeitou a lentidão orgânica, a lentidão em que a saúde e a força se organizam. Quis avançar ao contrário da velocidade imposta pela técnica.²⁸¹ Bloom faz uma viagem para contrariar a embriaguez com a velocidade, de modo a tornar-se mais calmo, mas isso só faz dele alguém mais entediado. Contudo, Bloom faz viagens de avião, barco e comboio; por isso, ele acaba por experimentar a velocidade. De outro modo ainda a experimenta:

Mas eu parti – conta Bloom – sem sequer levantar os olhos
para os olhos da minha mãe que se baixavam,
mostrando assim ser homem até ao último instante:
nem sequer sou forte para ver a fundo a fraqueza dos outros.
Como alguém que acelera para não ver o mundo,
assim também eu subi rapidamente as escadas de embarque,
para não ver quem lá em baixo ficava e sofria.
Mas voltarei, mãe; e voltarei sábio e limpo. (*Idem*: 199; IV.93)

Bloom não se quer confrontar com a dor da mãe; por isso, foge, “acelera para não ver o mundo”. Não quer estar parado, não quer cegar-se devido ao inexplicável: o mundo é complexo, o ser humano, um enigma, nem sempre controlamos o nosso corpo. Foge do sofrimento, acreditando que vai ser feliz. Teria sido importante prestar atenção à mãe que sofria; teria sido importante mais esta lentidão do que a lentidão no uso de poucos meios técnicos. Olhar os olhos de quem sofre, olhar a sua fraqueza no olhar do outro, tornando-se mais forte. Mas Bloom desvia-se do olhar da mãe, como se desviou do olhar de Jean M quando ele o confrontou com o assassinato da prostituta. O crime é, aliás, um modo brutal de se dizer que não se quer saber para nada daquilo que o outro diz ou faz. O crime contraria violentamente a lentidão, pois só prestamos atenção se

²⁸¹ Numa entrevista a Maria João Cantinho, Gonçalo M. Tavares explica a diferença de velocidades (e de constância, de força) entre humano e Natureza: “E no meio da velocidade dos humanos, parece-me que a natureza é a preguiça por excelência. Está lá. Fechamos os olhos, continua lá, abrimos os olhos, e lá está ela. Sempre no mesmo sítio, com o mesmo tipo de comportamentos. Digamos que não progride. Em relação à Natureza o fim da História parece que chegou há muito, e as ameaças de alguns cientistas de que o sol vai desaparecer daqui a biliões de anos ainda não assustam ninguém. Antes disso ainda há muitos fins de semana prolongados (risos). E a natureza mantém a mesma estupidez ou a mesma inteligência de sempre, e não é má nem boa. Não podemos, por exemplo, acusar o pôr do sol de nada. Não faz sentido dizer: quando estamos tristes a natureza deveria evitar ser bela! Ela continua” (Tavares & Cantinho, 2004). A Natureza é atávica, não vive um tempo histórico, progressivo, linear, teleológico; não descansa, não progride, repete; não é boa nem má, nem estúpida nem inteligente, continua. Não tem fins-de-semana, não tem necessidade de se entreter, não sente tédio. Os instintos humanos são Natureza, são a parte de Bloom sem fins-de-semana.

estivermos parados.²⁸² Bloom é, pois, um lento falso, que não é lesto a pôr em prática um programa ético e existencial.

Não é líquido, pois, que se trate de uma viagem lenta, a não ser do ponto de vista irónico. Bloom sai de Lisboa como um comboio que não quer parar, nem hesitar, não sendo veloz nem intenso no aproveitamento do tempo. Recuperadas alguma força e alguma vontade após as trágicas mortes de Mary e do pai, Bloom deveria reinventar-se num esconderijo, porque está exposto, frágil. O mundo não respeita a nossa fragilidade, continua duro e agressivo, organizado em função de relação de forças e intensidades. Bloom sente que fazer alguma coisa é diabólico, deve ser evitado: ganha uma espécie de medo à ação e deseja ser lento.

Pode-se chegar à sabedoria lentamente? É um pouco cómico aceitar que a lentidão, por si só, faz de alguém sábio. Devemos avançar lentamente mas fazendo alguma coisa, imprimindo aos nossos minutos uma certa velocidade ética. A lentidão é insignificante se não é acompanhada por movimentos e decisões éticos, por uma valorização do tempo. Lentos são os melancólicos: “Considera-se um melancólico, pois veio ao mundo sob o signo de Saturno, que é a estrela de rotação mais lenta, o planeta dos desvios e das demoras”, (Vila-Matas, 1997: 117). A lentidão permite uma certa atenção ao exterior, um certo cuidado, mas sem uma atividade ética não existe âncora quando nos abeiramos do desespero. E Bloom aumentou a sua melancolia demorando muito tempo a viajar, nada fazendo. Como a vida é breve e urgente, deveria ter pressa na realização de um programa de existência (como Bloom sabe): “Querer perceber o mundo e a nossa cabeça, / tal deve apressar-nos como se apressa quem / está prestes a afogar-se – exclamou Bloom” (Tavares, 2010a: 354; VIII.75). Perceber o mundo e a cabeça não se faz rapidamente, é tarefa a ser realizada com pressa, pois não há tempo.

8.7. Uma espécie de cântico ao corpo e à imaginação

Sábio é o que adivinha.

Manoel de Barros

Desperdiçar tempo não é sensato: matou por um excesso de tédio, porque estava cansado de não fazer nada e voltou os instintos contra ele mesmo – os quais, mesmo no

²⁸² Para uma personagem de *O torcicologologista, Excelência*, ouvir pressupõe “não nos mexermos demasiado: quanto mais te mexes, menos ouves” (Tavares, 2014: 124). Em movimento, é como se fôssemos surdos: “a lentidão na marcha é uma forma de ouvir, de dar atenção” (*idem*: 125). Por isso ela afirma com propriedade: “Eu não sou lento, eu quero apenas ver e ouvir, com atenção” (*idem*: 126).

momento em que mais entediado se encontrava, nunca o largaram. Logo na sua primeira aventura, em Londres, os pressentimentos salvaram-no (como haviam salvado Gama e a sua gesta), quando quatro homens lhe prepararam uma armadilha:

Claro que certas vísceras especializadas em
pressentimentos
estavam dentro do indivíduo Bloom
em actividade geral. Muitas vezes ignoravam o explícito,
mas frente a indícios minúsculos
comportavam-se como um sábio.
Bloom era, enfim, mau desenhador do presente
mas extraordinário a reproduzir o que ainda não existe:
o futuro. (*Idem*: 59; I.84)

Uma estância brutal, uma de entre várias que nos permite entrar no labirinto desta epopeia. Bloom é um guerreiro como Vasco da Gama. Ou quase. É um guerreiro relutante, que repudia a sua força. O que é, neste momento da diegese, cómico – mais tarde, será trágico. Deseja ver-se livre, nesta viagem, da sua força, da sua potência. É forte apesar de não o desejar. É forte, poderíamos dizer, apesar da sua vontade em contrário. Como se a Natureza, os instintos, não admitissem que nenhuma força civilizadora ou mística os dominem. Bloom é uma personagem que nada faz, que não ocupa o seu tempo de modo ético, não consegue desenhar o presente, organizar o tempo, fazer alguma coisa. Os seus instintos não descansam, não conhecem fins-de-semana. *Uma viagem à Índia*, se canta alguma coisa, canta o guerreiro que Bloom, apesar de tudo, é. Mas mais do que um cântico a esta personagem, que, à força de ser sábio, se torna uma personagem mesquinha e repulsiva, é mais um cântico à Natureza, aos instintos, indomesticáveis e fortes, que não cessam nunca de trabalhar e de lutar pela sobrevivência. De modo silencioso e paciente, a Natureza faz o que tem a fazer. Os seus instintos salvam-no, apesar de Bloom desejar que eles não mais intervissem na sua vida. Apesar de estar fora do presente, de não conseguir devir-presente, Bloom imagina o futuro (os enganos e perfídias dos outros) e consegue salvar-se. Imagina, a partir de “indícios minúsculos”, donde poderá vir o mal.

Quando Shankra e os seus discípulos atacaram Bloom, os pressentimentos também entram de novo em ação. O narrador associa a atividade dos instintos à perda de ingenuidade. Como Bloom sofreu muito, já conhece a maldade e já não acredita

tanto na felicidade, está mais melancólico e, nesse sentido, mais alerta: “Sem a ingenuidade / trôpega dos felizes, o seu pensamento / movia-se” (*idem*: 359; VIII.88). Este pensamento que se move é menos teórico do que o pensamento intelectual. O narrador esclarece-o, num comentário que rescreve, citando-a, a estância homóloga d’*Os Lusíadas*: “Não era um ‘vago juízo’ / que ‘flutuava’, era um concreto juízo / que pousava e percebia” (*ibidem*). Os instintos não são, segundo o narrador, um pensamento vago e pouco contundente que flutua na interioridade, mas um juízo que interfere na realidade, a compreende e altera:

Porque tudo o que ocorreu no mundo é efeito
de ações do corpo e de coisas materiais,
mas também é efeito de sensações incomunicáveis:
o grande general e o grande poeta só avançam
depois de receberem a mensagem que a natureza dá e de imediato retira
para que dela nem um vestígio fique.
Nem as grandes obras de engenharia desprezam
a intuição. (*Idem*: 360; VIII.90)

A atividade dos instintos é, segundo Camões, um “dom de Marte” (uma virtude, segundo Nietzsche): “Imitar os Ilustres e igualá-los: / Voar co’o pensamento a toda a parte, / Adivinhar perigos e evitá-los / Com militar engenho e sutil arte, / Entender os inimigos, e enganá-los, / Crer tudo, enfim; que nunca louvarei / O Capitão que diga: Não cuidei” (Camões, 2005: 286; VIII.89). A ação depende do respeito devido às “sensações incomunicáveis” provocadas pela natureza. O grande poeta e o grande general são-no porque respeitam os instintos – revelando um dom profético, que antecipa um futuro e o combate:

Sentiu-se ameaçado, eis o pressentimento.
Bloom, eis agora o facto, uns segundos depois, viu-se rodeado
por dois discípulos de Shankra,
e percebeu o que desejavam:
que ele, generoso Bloom, oferecesse os dois livros
ao enorme continente indiano,
mais especificamente ao sábio de um metro e sessenta
que cobiçava bibliotecas alheias.
Quer receber e, como todos os humanos,
não quer dar. E já não disfarça. (Tavares, 2010a: 360-361; VIII.91)

Bloom não respeita, afinal, a biologia, ao contrário daquilo que defendia quando planeou a viagem. Desrespeita-a, mas os instintos respeitam-no sempre, incansável e lucidamente. Bloom adivinha, sabiamente, aquilo que, uns segundos depois, será facto. Como qualquer ser humano, Shankra quer receber, mas não quer dar. As “vísceras especializadas” na sobrevivência de Bloom não descansaram. *Uma viagem à Índia* também é, de certo modo, um cântico, às vezes elegíaco, muitas vezes cómico, a um herói que não o quer ser, ou não o sabe ser, mas efetivamente canta as vísceras especializadas na sobrevivência e o corpo, através de uma personagem que os calunia. Mas também um cântico à imaginação humana.

“Instinto de sobrevivência”, fragmento da parte IV, “O corpo na imaginação”, de *Atlas do corpo e da imaginação*, começa assim: “a amplitude da imaginação das nossas possibilidades de morte poderá dar a possibilidade da capacidade de defesa. Quanto mais situações perigosas a minha imaginação conceber mais capaz serei de me afastar delas” (Tavares, 2013a: 411). Afastar-se do perigo depende desta faculdade humana extraordinária, a imaginação:

Mais do que uma musculatura eficaz, mais do que uma inteligência prática capaz de resolver problemas concretos de matérias que existem à sua frente, o Homem terá ganhado a batalha pela sobrevivência às outras espécies devido à sua capacidade invulgar em imaginar inúmeras situações possíveis para a ocorrência da própria morte. (*Idem*: 411-412)

O humano sobreviveu porque é capaz de “pre-ver”, de ver o que não está à sua frente, o futuro, como se fosse um profeta, “vê-los (aos perigos) à sua frente antes de eles estarem à sua frente” (*idem*: 412). “*Imagino muitos perigos*, eis aquilo de que o Homem se pode orgulhar. Ou dito de outra maneira: imagino muitas mortes, *imagino-me em muitas mortes*” (*ibidem*; itálicos do autor). Bloom é um ser humano imaginativo, com faculdades divinatórias, mas que não as respeita, repudia aquilo que salva.

No fragmento citado, Gonçalo M. Tavares considera que o fazer depende da sobrevivência: “*Só faço porque não morri*, assim se poderia resumir o óbvio” (*ibidem*; itálicos do autor). É no tempo em que não luta pela sobrevivência, quando não se dedica a manter a vida, que é possível fazer.

No fragmento de *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares assinala que a imaginação é uma faculdade que se aprende e desenvolve, encontrando-se, portanto, mais desenvolvida nos adultos do que nas crianças:

O homem no entanto não nasce fazedor, nasce, pelo contrário, receptor de segurança, nasce desprovido da imaginação dos perigos: são os outros, os que o amam, que são obrigados a estar atentos aos perigos; são os outros que imaginam, pelo bebê ou pela criança, as infinitas possibilidades de a morte se cruzar com essa matéria ainda não clarividente. (*Ibidem*)

Amar uma criança é, de certo modo, ser capaz de imaginar por ela, até chegar o momento em que aquele ser humano “*não precisará de ser amado para ver o perigo*” (*Ibidem*; itálicos do autor). Neste sentido, avulta uma original definição de adulto: “A *definição de adulto*, muito mais do que associada a idades ou evoluções físicas determinadas, *deve-se* pois ao não físico; precisamente ao *imaginário*” (*ibidem*). Um adulto é alguém que imagina, alguém que é capaz de, “por si próprio, ver os perigos que o rodeiam, é aquele que instintivamente já se sabe mortal pois já imagina várias possibilidades de morte” (*ibidem*). Um adulto é-o na medida em que sabe que a morte o rodeia, que qualquer coisa ou pessoa, em qualquer lugar ou tempo, pode provocar a sua morte. Bloom expõe-se em excesso ao perigo, estando desamparado em território desconhecido, nada fazendo e sem esconderijo. Porém, o seu corpo é adulto, sabe prever donde pode vir o perigo. Esta é a astúcia de Ulisses. Leia-se a estância d’*Os Lusíadas* correspondente à da epopeia tauriana previamente citada:

Já o raio Apolíneo visitava
Os Montes Nabateios acendido,
Quando o Gama, co’os seus determinava
De vir por água a terra apercebido.
A gente nos batéis se concertava,
Como se fosse o engano já sabido;
Mas pôde suspeitar-se facilmente,
Que o coração pressago nunca mente. (Camões, 2005: 29; l.84)

Bloom viaja com a atividade de um “coração pressago”, que antecipa os perigos. O mesmo coração que salvou Gama e os navegantes portugueses de uma emboscada em Moçambique. Um coração pressago, uma víscera especializada em sobreviver. É muito interessante constatar como Gonçalo M. Tavares urdiu um texto onde referências como Bachelard, Nietzsche e Camões convivem com muita naturalidade. Uma arte de sobrevivência que, tal como assinala ironicamente o narrador, não é ensinada em espaços académicos, mas resulta de uma sabedoria de milénios que tem salvo o ser

humano da extinção: “Tão espontânea é no cidadão a brutalidade / que jamais se verá a abertura de espaços acadêmicos / para a sua aprendizagem” (Tavares, 2010a: 57; I.78). Estas vísceras são cultas, mas não de uma erudição comparável à acadêmica. E espontâneas; na Academia, desaprende-se o espontâneo. Exercita-se a consciência, o pensamento, esquece-se e ignora-se a sabedoria dos instintos, domestica-se o humano, colocando-o no parque. Se se desaprende a espontaneidade, desaprende-se não apenas a autodefesa e o cuidar do outro, senão também a honestidade. Por via do pensamento e da desaprendizagem do espontâneo, a escola potencia a mentira e a intrujice. A formação de seres que dizem e pensam uma coisa e fazem outras diferentes, como Bloom. Que encontram justificação teórica para todo o ato injustificável. Que vivem, pois, em função daquilo que os outros vão pensar. A teoria como técnica de domesticação do humano, segundo teses de um certo humanismo, que, ao longo do tempo, nos quis convencer da importância da leitura e do adestramento. Eis um dos modos de ler *Uma viagem à Índia*, na esteira da denúncia do humanismo domesticador feita por Nietzsche e, mais recentemente, Sloterdijk:

A tese do homem como criador do homem faz explodir o horizonte humanista, na medida em que o humanista nunca poderá levar o seu pensamento mais além da questão da domesticação e da educação: o humanista serve-se do homem como pretexto, e aplica-lhe os seus meios de educação, de adestramento, de formação, convencido como está da relação necessária entre o ler, o estar sentado e o amansamento. (Sloterdijk, 2007: 56-57)

Um certo humanismo domestica o humano, operando, pois, um rebaixamento da sua potência, concebendo-o como animal que merece adestramento, normalização (escolas, igrejas, psicólogos e psiquiatras, família, são instituições que têm cumprido esse desígnio). Bloom, na viagem cujo fim seria deixar definitivamente para trás o seu passado animal, comete o ato mais hediondo que um ser humano pode cometer. Um ato humano, de um humano entediado, de uma brutalidade pouco relacionada com aquela que o levou a matar o pai. Bloom matou o pai com a brutalidade que o foi salvando na viagem à Índia. A escola desativa os instintos, desprepara tanto para a maldade, para o que salva, como para a bondade, o instinto de cuidar. Nesta viagem espiritual, educativa, acadêmica, Bloom é salvo constantemente, de um modo irónico, pelos instintos que pretende desativar. Sentados nas carteiras da escola, preparamo-nos, usemos a ironia, para uma vida entediada. Esquecemos aquilo que nos pode salvar, o que nos pode salvar, o que pode salvar o outro. “Porém”, explica o narrador, na mesma

estância, “é claro que Bloom não é uma obra-prima da ética. / Não sendo ladrão nem um cabrão traiçoeiro, / também não é santo (provavelmente / porque tal ainda não lhe foi útil)” (Tavares, 2010a: 57; I.78). Não é o facto de ser culto, manso, calmo, um mamífero que esteve muito tempo sentado, que o torna boa pessoa. O facto de ser culto duplamente – devido aos livros que leu e às suas vísceras especializadas – não o torna, todavia, eticamente irrepreensível. Nem manso, a não ser aparentemente. A consciência e o conhecimento, sem atos, não fazem de alguém uma obra-prima da ética. Sem instintos, um homem torna-se amorfo, mas não bom eticamente. Falta a Bloom a capacidade de usar o tempo de modo ético, em obediência aos instintos. As escolhas – para além das leituras, e da sabedoria do corpo – são muito importantes para a definição ética de uma pessoa. A viagem contemporânea de avião, durante a qual está horas sentados no assento do avião, numa imobilidade que calunia a vida, é uma continuação do amansamento escolar e humanista: “Três mil metros acima do solo, / o homem começa a perceber pior a natureza, / murmurava Bloom” (*idem*: 98; II.67).

Uma viagem à Índia expõe algumas consequências da domesticação dos instintos.²⁸³ Bloom não usa os instintos apenas para se manter a salvo, mas também para proteger o outro. Sem perceber como, durante a tempestade que afeta a viagem aérea para a Índia, Bloom age: “É isso: Bloom descobriu no meio do terror / um homem cego. Eis então que nele a sabedoria / deu por instinto um passo novo. Agarrou no homem / e conduziu-o” (*idem*: 279; VI.83). Bloom protege um cego no meio do terror, de modo inadvertido, por instinto. Pensa no facto, surpreendido: “Quero ir à Índia, pensou Bloom, / e estou agora, quem diria, no meio / de uma tempestade, a conduzir um cego” (*ibidem*). Como se este ato, que não controlou (mais um), fosse um obstáculo à sua viagem à Índia, um ato que atrasa, inútil, pensa Bloom, um cego durante a queda. E, no entanto, diga-se o óbvio, é um gesto importante, que faz de nós humanos. Bloom execrava a maldade, procurava a bondade e a mansidão; e, quando foi bondoso, aborreceu-se. A bondade era uma tese de Bloom, que lhe interessava na medida em que tornasse a sua existência mais calma, sem problemas, não a procurava desinteressadamente. Praticar a bondade, sim, mas só em troca de alguma coisa, como a imortalidade: “E o que são, afinal, os grandes feitos? Avançar à frente / de um cego é uma caminhada que de certo não entrará / na História pelo mesmo lado do avanço de um imperador” (*ibidem*). A

²⁸³ Tal domesticação chegou tão longe na modernidade que até a guerra se tornou administrativa, formulada em documentos por homens extremamente civilizados, diz Bloom com ironia: “Os homens juntam-se como se fossem / muito abundantes, e juntos avançam / para aprovar uma lei no parlamento / ou uma guerra entre os aviões do / ar e os animais frágeis de um país sem força aérea. / Até as guerras foram conquistadas pela boa / educação: são aprovadas em reuniões onde a / falta de gravata é um facto que ninguém esquece” (Tavares, 2010a: 174; IV.23).

História é feita, em grande parte, no entanto, pela maldade e a agressividade dos homens. E de uma súpula de pequenos gestos, como a boa vida. Bloom tinha desejos de grandeza, mas a bondade não permitia chegar a ela.

8.8. Calma e bicicleta

Se Bloom possuía esta sabedoria ancestral, os instintos, e se era culto, detinha saber livresco, era um sábio. Nada mais errado: faltava-lhe a calma,²⁸⁴ para a qual contribui a ironia, sabotando a seriedade:

Contudo não se aprende por fora
nada que seja sensato e fique. Perceber
com olhos e mãos é perceber incompleto.
Ninguém recita sabedoria, ninguém memoriza
actos sensatos, a calma é tão profunda
e abstracta que a sua fórmula não vem nos livros
e não há movimentos que a desenhem.
O importante não tem tamanho para caber
na televisão. (*Idem*: 233-234; V.74)

Uma calma que Bloom não encontrou no exterior. Nem na Índia, nem em Paris, nem em Londres, nem em Lisboa, por muita lentidão que tivesse posto na viagem:

Mas o que importa é isto: Bloom procurou
longe de Lisboa a sabedoria bastante para chegar
calmo ao país da calma: a Índia.
No meio do ruído dos animais contemporâneos
há que procurar algo mais: as bestas, por exemplo,
trazem outra forma de existir, um outro
estilo. Ver apenas e ficar por aí;
não querer agir sobre o que se vê –
eis o que Bloom queria aprender. (*Idem*: 233; V.73)

A lentidão, a desaceleração, têm um fim, visam uma aprendizagem: “não agir sobre o que se vê”, “ver apenas e ficar por aí”. Uma aprendizagem de renúncia. O

²⁸⁴ Desiludido depois da sua viagem ao Oriente, observou Álvaro de Campos, um engenheiro lúcido e culto mas nervoso, no seu “Opiário”: “E afinal o que quero é fé, é calma, / E não ter essas sensações confusas. / Deus que acabe com isto! Abra as eclusas / E basta de comédias na minh’alma!” (Pessoa / Campos, 2002: 66).

Oriente seria, para Bloom, este lugar onde nada se passa, onde não fazer nada é forma de vida.²⁸⁵ A forma de vida que Bloom almeja, em estado depressivo – nada desejar, nada fazer, para não sentir dor de novo. Como um ruminante (adorado na Índia): apenas ver. A calma não se consegue na inércia, mas, em boa medida, depois do exercício contínuo de movimentos éticos, no aperfeiçoamento de si. Calma que habilitaria, nos momentos mais duros, a manter a lucidez, uma conquista diária que resulta do afinamento de algumas “técnicas de si” (Foucault, 1994b: 17), que incluem o fazer. Havendo tempo livre e força e estando na inércia, não é possível a construção subjetiva e as circunstâncias ganham um peso esmagador.

Bloom acalmou, parou, não queria tocar, tornou-se um ser delicado, um santo, mas somente na aparência: era infame, desonesto. A personalidade, todavia, não se resolve de modo manso, mas com raiva bem direcionada (sobrevindo a calma). Também não se resolve em alguns meses, com uma viagem à Índia; ocupa toda uma vida, cada dia, cada minuto, com esforço: “A personalidade é uma obra-prima que se faz dia e noite. Não demora meses, demora mais tempo que a fazer um palácio. A personalidade é um trabalho onde se entra, requer esforço” (Tavares, 2007c: 29). Ou, no modo mais bem-humorado de *Uma viagem à Índia*: “Não leva apenas uma demão, a vida leva cinco ou seis, / quando não dezenas, e o truque, se existe / é a guardar a cor mais perfeita para o fim” (Tavares, 2010a: 79; II.16). Não se chega à Índia e se adquire sabedoria instantaneamente. Conhecer o ser humano e a si mesmo é uma tarefa que se exercita melhor numa certa constância de hábitos éticos. Bloom aprendeu-o com o pai – lembra-se no bordel caseiro em Paris – quando ele o levava a andar de bicicleta, o único meio de transporte ao qual é dedicado um pequeno cântico:

Quando criança, Bloom em cima da bicicleta
era empurrado pelas mãos atentas do pai.
Uma coragem táctil era a exigida: a paisagem
aparecia e desaparecia. Atravessar com velocidade
um pequeno espaço, abrir e fechar rapidamente os olhos:
conhecer ou não conhecer dependia da rapidez do corpo
e da fixação do olhar. Quem corre rápido, mesmo
com olhos muito abertos, nada vê.
Como a imobilidade e a atenção são sinónimos!

²⁸⁵ Deseja Álvaro de Campos, em “Opiário”: “Deixe-me estar aqui, nesta cadeira, / Até virem meter-me no caixão. / Nasci pra mandarim de condição, / Mas faltam-me o sossego, o chá e a esteira” (*idem*: Pessoa / Campos, 2002: 65). Ficar numa cadeira, imóvel, eis o desejo deste mandarim desassossegado, que, no século XX, já não tinha Índia onde preguiçar.

Não corras tanto: ficas cego. Eis o que ele aprendera. (*Idem*: 413; X.25)

Muita velocidade não permite ver nitidamente e uma certa coragem táctil é necessária para se avançar. A velocidade é importante, mas muita é contraproducente. É necessário equilibrar velocidade e atenção. Alguma velocidade com muita atenção, eis o que a bicicleta permite. Um meio de transporte que não calunia o corpo; que depende do seu movimento, em particular do movimento circular e repetitivo das pernas. Ao contrário da energia da bicicleta, que vem do exterior, o corpo humano trabalha com a energia de dentro. Escreve o autor em *Breves notas sobre as ligações*, num fragmento intitulado “Energia”: “A energia de um bicicleta é exterior. Um objecto que, quando parado, ameaça um movimento, mas ameaça de maneira oposta à ameaça do homem sentado. A energia das pernas não é exterior. Não está ao lado. Não é uma lateralidade da coisa” (Tavares, 2012a: 226). Um corpo não deve esperar, como uma bicicleta, que algo exterior o ponha em movimento. A bicicleta mescla-se com o corpo humano, quase que se funde com ele. A força de um é a força dos dois. É tecnologia que não substitui os movimentos humanos; solicitam-nos, máquina que solicita movimento. O movimento circular das pernas cria uma espécie de “astronomia doméstica” (*ibidem*; X.24), de movimento de esferas que define a essência da vida, que avança em movimentos circulares, como os dias.

8.9. O exótico e o corpo (essa substância inatural)

Numa viagem normal do século XXI, não há contacto com o exótico. Apenas em certos recantos, inacessíveis para a maioria das pessoas, se encontrará territórios ou animais, culturas, desconhecidos. A maior parte do território está identificado, foi percorrido, fotografado, analisado, explica o narrador, em jeito de balanço da viagem:

Já não há terra secreta, os catálogos de viagem
cobrem, com mapas pormenorizados,
90% dos segredos. Os heróis vieram directamente
das lendas para os parlamentos:
reúnem-se para invadir uma folha de papel
com palavras duríssimas.
Bloom conheceu a Europa, a Índia,
todas as religiões e os seus maiores cantores. (Tavares, 2010a: 442; X.115)

A ausência de heróis deve-se à ausência de “terra secreta”, pois eles atravessavam o inóspito. Havendo “mapas pormenorizados”, resta a administração burocrática desse espaço, feita, assinala-se ironicamente, com “palavras duríssimas”. O movimento concreto e duro pelo espaço foi substituído pelo trabalho de gabinete. A invasão do exterior acabou. Um homem apetrechado tecnicamente chega a qualquer lugar movendo pouco os músculos. Viajar contemporaneamente é diferente, explica Marshall McLuhan, graças ao advento da fotografia, que “inverteu o objectivo da viagem, que até aqui havia sido o de ir ao encontro do estranho e do desconhecido” (McLuhan, 2008: 203). Devido à fotografia, difundida e reproduzida com facilidade, tudo se torna conhecido. Desejamos, agora, ir atrás do conhecido.²⁸⁶ “Aos apreciadores de experiências exóticas”, acrescenta McLuhan, “a única coisa que resta é viajarem no tempo, pelas rotas da arte e da arqueologia” (*idem*: 204). Não sendo possível viajar pelo ignoto espacial, resta viajar pelo tempo, conhecer outros tempos, os modos de vida do passado, a arte do passado. Para McLuhan, ninguém muda muito viajando: “O professor Boorstin parece desagradado pelo facto de os americanos, viajando tanto, mudarem tão pouco” (*ibidem*), porque a viagem se tornou excessivamente “artificial” e “pré-fabricad[a]” (*ibidem*), com roteiros pré-definidos meticulosamente. Tal como o livro, também a viagem fomentou uma certa passividade, por estranha que esta transformação pareça: “Hoje em dia, o viajante tornou-se passivo. Agarre-se nos cheques de viagem, no passaporte e na escova de dentes, e o mundo converte-se na nossa ostra” (*ibidem*). Passividade que empurra o viajante para o mundo interior, que entorpece, domestica:

A estrada macadamizada, a via-férrea e o navio a vapor eliminaram o *esforço* que era viajar. Movidas pelos mais tolos caprichos, as pessoas amontoam-se em lugares estrangeiros, porque viajar já não difere muito de ir ao cinema ou folhear uma revista. (*Ibidem*; itálico do autor).

Para viajar, quase só necessitamos de um par de olhos. O resto do corpo, o movimento, a intensidade, são caluniados em viagem. Com ironia, observa McLuhan:

²⁸⁶ Com o advento da fotografia, o exterior passou a ser representado mais objetivamente do que antes através de uma “autodelineação dos objectos” (McLuhan, 2008: 207), como se os objetos se apresentassem sem mediação. A fotografia, uma “expressão sem sintaxe”, refere o autor (*ibidem*), “impulsionou uma delineação do mundo interior” da qual se ocuparam as outras artes: “Esta nova dimensão abriu à investigação humana, na obra de poetas como Baudelaire e Rimbaud, a *paysage intérieur*, os territórios da mente” (*ibidem*). Uma das especificidades da literatura consiste na possibilidade de explorar a paisagem interior, até porque a fotografia se ocupa do exterior. McLuhan especula mesmo que a fotografia, pelas razões apontadas, “chamou a atenção do homem para o mundo infra-visual das bactérias” (*ibidem*), abrindo caminho à “endocrinologia” e à “psicopatologia” (*idem*: 208).

O slogan das agências de viagem “Vá agora, pague depois” podia também dizer “Vá agora, chegue depois”, já que se pode admitir que essas pessoas nunca deixam verdadeiramente os batidos trilhos da sua impassibilidade, e como tal nunca chegam verdadeiramente a lado algum. (*Ibidem*)

Uma viagem à Índia demonstra, com algum humor, esta hipótese: Bloom viaja durante meses, e nunca chega a lado algum, nunca abandona a sua “impassibilidade”. Tragicamente, revela ainda como uma viagem pode ter um efeito perverso no sentir e no pensar: “Para um intelecto destreinado, todas as leituras e todos os filmes, tal como todas as viagens, são experiências igualmente banais e infrutíferas” (*ibidem*).

A locomoção humana, como se infere pelas reflexões de McLuhan, vem sendo substituída pelos meios de comunicação e pela velocidade da luz. Bloom viaja, continua inerte, mas vê demasiado. Não se impressiona muito com o exotismo nos vários territórios por onde passa. O que o sobressalta mais é a estranheza durante o encontro com seres humanos. A imprevisibilidade da viagem no século XXI reside no ser humano, que continuará a enganar e a matar. Do século XV ao século XXI mantém-se intocada a natureza do ser humano. O itinerário de uma viagem contemporânea é previsível; na nossa casa, podemos fazer, de certo modo, uma viagem. Sabemos praticamente tudo o que em determinado lugar vamos encontrar: edifícios, jardins, ruas, bosques, fábricas. Os navegantes do século XV estavam longe de conhecer toda a terra – e parte daquilo que julgavam conhecer era mítico – que iam encontrar. Aquilo que no século XXI continua relativamente inatual é a natureza humana: os humanos continuam imprevisíveis. É constante esta imprevisibilidade, que contrasta com a mudança a que a técnica vai submetendo a paisagem. Cinco séculos depois, tudo continua igual, o ser humano continua imprevisível. Podemos construir cidades, erguer edifícios com uma centena de andares, revestir tudo a alcatrão, comunicar de uma parte do mundo a outra, mas há algo antigo que não se atualiza: a natureza humana. O ser humano continua a desejar, a excitar-se, a ter medo, a amar, a odiar, a desprezar, a irar-se, a aborrecer-se. Aí a técnica não tocou. Cinco séculos depois, um homem, Bloom, viaja pelo mundo e continua a surpreender-se com a imprevisibilidade do ser humano, o que é trágico e cómico: a viagem assinala o fim da ingenuidade de Bloom, mas ele não lida bem com esta aprendizagem e fica terrivelmente desiludido.

Bloom quer conhecer o mundo, encontrar o Outro, diferente, mas descobre o seu corpo. Não é nada extraordinário, descobre essa substância, mesquinha até, que não é

um primor técnico, nem especialmente eficiente, nem belo, mas é o que temos, e que nos permite fazer coisas significativas: o corpo. Um corpo humano é frágil: partimos ossos e adoecemos com facilidade, a inteligência é insignificante em muitos momentos, mas, ainda assim, é com o corpo que conseguimos fazer alguma coisa. Mas tão potente, tanto pode um corpo.²⁸⁷ Porém, é esse corpo humano que Bloom despreza, vilipendia, por ele ser capaz de maldade e ser imprevisível. Na sua viagem, Bloom, mais do que adquirir um saber teórico da vida transmitido pelo sábio, deveria aprender, pois, a valorizar o seu corpo, os seus instintos, que ajudam a desvencilhar-se de grandes perigos, mas também a fazer algo ético com a existência. O corpo é um país, eis uma epopeia num tempo sem Deus, pensa Bloom em Viena, onde adoeceu:

Mesmo em terra estranha a minha biologia
mantém-se forte, pensou. Para
as células e para os órgãos estamos sempre
no mesmo país. Podemos andar meses fora de casa:
não adianta. Os pés não enviam informação
para o interior do organismo.
Por dentro, estamos sempre parados. (Tavares, 2010a: 238; V.84)

O corpo tem leis e hábitos que não mudam conforme o país em que estivermos. Por dentro, uma parte significativa do corpo não se altera, é como se não viajássemos, o corpo funciona sempre, incansavelmente. A nossa paisagem interior também continua essencialmente a mesma em qualquer latitude, não é o espaço que a transfigurará.

Bloom descobre terras que não conhecia e conhece o Outro que já conhecia. “O exotismo é tudo aquilo que é outro”, escreveu Victor Segalen (*apud* Virilio, 2000: 164).

²⁸⁷ Paul Virilio considera que o corpo humano é o último território a conquistar pelas máquinas, facilitando-nos ainda mais o “agir-à-distância” (2000: 80) – ou, de outro modo, a inércia. Depois da conquista do intervalo espaço, que possibilitou “a ordenação geométrica e o controlo do meio geofísico” (*ibidem*), encurtando o planeta, simplificando as viagens, de comboio, barco, avião, automóvel, e do intervalo tempo, “para o controlo do meio físico e das comunicações” (*ibidem*), através das quais podemos comunicar e obter informação, receber correio, etc., à distância, está em curso “o controlo instantâneo do meio microfísico, graças aos novos meios de telecomunicação” (*ibidem*). Em síntese, pois, afirma Virilio (*idem*: 86): “Último ‘território’, a fisiologia humana torna-se assim o lugar de experimentação privilegiada das micromáquinas de comunicação; a droga, os anabolizantes ou os produtos dopantes surgem como sintomas clínicos dessa próxima permuta sensorial”. À medida que a incompatibilidade orgânico/inorgânico desaparece, o próximo passo é a incorporação de micromáquinas que tornem não só o corpo mais eficiente como permitam a comunicação à distância. Pacemakers e outras máquinas, mesmo antes de os órgãos falharem, farão parte do corpo, assim como telefones, gadgets. Um maquinismo endógeno que, progressivamente, vai substituindo o maquinismo exógeno, segundo a lógica de ‘menos é mais’, para “controlo do meio geofísico da humanidade” (*idem*: 82): “MENOS É MAIS, não apenas ao nível do volume, da ocupação física do objecto, mas igualmente, ao nível do material e da constituição interna do engenho microscópico. A questão em suspenso é: *se menos é mais, então até onde?... até ao virtual? até à imagem*, essa realidade virtual finalmente mais determinante que a *coisa* da qual é, no entanto, a imagem?” (*ibidem*; itálicos do autor). Desaparecimento progressivo do físico, rumo à imaterialidade espiritual, de que a viagem de Bloom é exemplo. Esta contínua imaterialidade gera inércia e entristece o corpo. Uma das causas para a inaturalidade da epopeia prende-se com este controlo do espaço que anulou a experiência da viagem, retirou perigo, entusiasmo e expectativa ao trajeto. Portanto, *Uma viagem à Índia* mostra como o espaço já foi conquistado e revela como o corpo, observado nos seus micro-movimentos, nos seus pensamentos e gestos, mantém a potência de sempre.

Descobre que o Outro não é um ser bonzinho pronto a ajudar. É-o por vezes, mas também pode ser maldoso. De certo modo, o exótico é, para Bloom, o exterior:

Lá fora a realidade cheira mais. Dentro
de casa, o país fica reduzido a uma folha A4,
– limitado por uma ou duas janelas e um móvel alto.
Quem vê a revolução sangrenta na televisão da sua sala de estar
não acredita que lá fora possa existir
um único morto. Dentro de casa
a velocidade do mundo é demasiado baixa,
mas essa é a velocidade certa para qualquer cobarde. (*Idem*: 231; V.67)

Bloom vem para o exterior, tentando aumentar a velocidade da existência, ver o exterior, compreendê-lo, mas apenas fugiu do contacto com a sua existência. E o seu destino mostrou como foi devorado pelo exterior que, ingenuamente, julgava poder confrontar e do qual exigia bondade. Talvez a verdadeira viagem seja através da imaginação, atravessando o ignoto a que a escrita conduz, o ignoto em nós e nos outros, a viagem da ficção que somos, pois a verdade é-nos inacessível, estamos condenados à mentira.²⁸⁸ Viver significa atravessar este poço sem fundo do que somos.

8.10. O cidadão terminal em Paris, a cidade perfeita

O Poldy, Poldy, you are a poor old stick in the mud! Go and see life. See the wide world.

James Joyce

Esta reflexão cruza-se com o diagnóstico da modernidade feito por Paul Virilio. Discutindo o impacto na vida que os meios de comunicação vêm tendo desde o século XIX, Virilio observa como a “aproximação ao longínquo afasta proporcionalmente do próximo, do amigo, do familiar, do vizinho” (Virilio, 2000: 43), tornando-os estranhos, até inimigos, o que acentua a ironia daquele passo no final da obra em que Bloom reconhece, finalmente, “a simpatia / geral dos desconhecidos” (Tavares, 2010a: 455;

²⁸⁸ “Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são. Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir. (...) A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos” (Soares/Pessoa, 2003: 398). A imaginação é uma viagem; mas a viagem também é imaginação. Através da imaginação, viajamos, e o que vemos, quando viajamos efetivamente, é inventado pelo que somos.

X.153) numa rua de Lisboa. Para além da estranheza a que o próximo está sujeito, e da familiaridade aparente daquele que está distante (dois efeitos de um outro fenómeno mais complexo, a contração do mundo possibilitado pelas vias de comunicação), Virilio considera que os meios de comunicação deixaram de ser fatores de mobilização, passando a induzir uma “inércia crescente” (*ibidem*):

Observamos uma vez mais uma inversão de tendência: ali onde a motorização dos transportes e da informação tinha provocado uma *mobilização geral* das populações arrastadas no êxodo do trabalho, e depois dos lazeres, os meios de comunicação instantânea provocam, inversamente, uma *inércia crescente*, a televisão e sobretudo a tele-acção, já não necessitam da mobilidade das pessoas, mas apenas da mobilidade no mesmo lugar. (*Ibidem*; itálicos do autor)

O avião é uma das várias máquinas indutoras de melancolia, pois gera inércia física, mas não só por isso: os meios de comunicação sequestram o tempo dos utilizadores. Juntou-se uma “urbanização do espaço” a uma “urbanização do tempo” (*ibidem*), as quais contribuíram para criar o “corpo próprio do homem da cidade”, considerado por Virilio um “*cidadão terminal*” (*ibidem*; itálicos do autor), nos antípodas do corpo do desejo. Este “cidadão terminal” (que Lenz Buchmann anuncia e que Bloom representa) será, a breve trecho, um “inválido motor” sobreequipado de “próteses interactivas” (*ibidem*). Um sujeito passivo, que recebe, que perdeu a sua “motricidade natural” e as suas “faculdades de intervenção imediata” (*idem*: 44), abandonando-se, “à falta de melhor, às capacidades dos captores, dos sensores e outros detectores à distância, que fazem dele um ser submetido à máquina, com a qual, diz-se, dialoga” (*ibidem*). Virilio assinala, desta maneira, “as convergências que existem doravante entre a mobilidade reduzida do inválido equipado e a inércia crescente do indivíduo válido sobreequipado” (*idem*: 45). Apesar de termos força e energia, as máquinas fazem o trabalho por nós, um fator mais que potencia a melancolia de Bloom, um símbolo do cidadão terminal da contemporaneidade que viaja de carro até ao parque de estacionamento, donde se desloca uns metros a pé até ao seu destino, que usa gadgets a toda a hora, onde confere e-mail e notícias ao minuto, que fica com os olhos pregados no entretenimento televisivo.

Não é preciso vivermos todos em casas inteligentes para o diagnóstico de Virilio ser atual. Um diagnóstico que prossegue na análise da mudança de percepção provocada pelos novos meios de comunicação. No avião e no comboio não observamos a paisagem

em profundidade e com relevo. Nasce um novo vazio, que, segundo Virilio, já não sinaliza o intervalo entre “os lugares, as coisas, entre a própria extensão do mundo”, mas que avulta no “interface de uma transmissão instantânea das aparências longínquas, de uma retenção geográfica e geométrica onde desaparece todo o volume, todo o relevo” (*idem*: 60). Com a velocidade gera-se este vazio, a ilusão do conhecimento de um longínquo que rapidamente se esfuma; uma geografia é devolvida, em viagem, ao nada em que o nosso desconhecimento dela já a não configurava. Esta contração do espaço e a crise da “espessura óptica” (*ibidem*) configuram aquilo que Virilio denominou como “poluição dromosférica” (*idem*: 47 *et passim*), um excesso de velocidade que aplanha a paisagem. Poluição de que já demos conta quando, na viagem entre Lisboa e Londres, Bloom considera que, do alto, não se notam as diferenças culturais entre os povos:

O próprio progresso dos veículos e dos diversos vectores de progressão leva a uma imperceptível contracção telúrica do mundo e do nosso meio ambiente imediato. A imperceptível “paragem do tempo” na intersecção das fugentes da perspectiva [iniciada no *Quattrocento*] dá então lugar a uma “paragem do mundo”, quer dizer, a uma imperceptível retenção da sua extensão e da sua diversidade regional. (*Idem*: 59)

Bloom nunca elabora descrições significativas dos lugares por onde passa: as que ele nos dá são as que ele, aparentemente, já tinha na sua cabeça antes de lá ter chegado. Não constrói o espaço à medida que por ele avança; a sua configuração do espaço é mental e livresca, não depende muito da experiência ótica própria da viagem.

Paris, por exemplo, é descrita como uma cidade extremamente delicada, o zénite da civilização, onde as mulheres são “rigorosas nas coxas e na sintaxe” (Tavares, 2010a: 99; II.69), “os varredores de ruas utilizam adjectivos raros” (*ibidem*), “nos talhos [se] contam as melhores histórias / para crianças” (*ibidem*) e onde “até os loucos são delicados” (*idem*: 100; II.70). Uma cidade culta, onde a poesia é respeitada e tem estatuto social, ao ponto de os editores viverem “na penúria para os poetas poderem ter garrafeira / e uma biblioteca” (*ibidem*). Com halo surrealista, onde o amor encontra as suas ruas e um poeta faz da ofensa aos burgueses o seu passatempo principal: “Uma garrafa de vinho por dia, dois versos; / uma investida erecta no bordel principal da cidade, / mais verso, verso e meio, no regresso a casa, / sair (depois) à janela / para insultar os burgueses que passam, / eis como se diverte um poeta” (*ibidem*). Uma cidade bela, habitada por mulheres sedutoras e hospitaleiras: “Bloom percebe que no cais há uma mulher, / de pálpebras mais nervosas, que o tenta seduzir” (*idem*: 101; II.74), “Fora

do nosso país, / pensou Bloom, as mulheres recebem-nos como se / salvassem um naufrago” (*idem*: 102; II.76). Enfim, uma cidade que origina uma “recaída lírica” (*ibidem*) em Bloom, ele que se estava a esforçar tanto para deixar de ser ingénuo. Toda a atmosfera parisiense, todo o ar de Paris²⁸⁹ parece extravagante, originando um contentamento descontrolado em Bloom. Bloom tinha grandes expectativas quando aportou na cidade-luz, onde “Cheira a metafísica por todo o lado” (*idem*: 101; II.75), nela se sente mais fortemente o Espírito. A tal ponto que Paris se afirma como uma possível substituta da Índia: “Não está na Índia, mas Paris é perfeita” (*ibidem*). Para Bloom, naquela cidade, naquele “cais para a felicidade” (*idem*: 101; II.73), não havia como ser infeliz. Naquela cidade, que se abria em êxtase, tudo parecia possível, mas o embriagado desejo de felicidade é justamente um grande obstáculo a que qualquer possibilidade se atualize.²⁹⁰ Em Paris, Bloom é um *flâneur*, um dândi culto que divaga com elegância, sobranceira e felicidade, num espaço muito civilizado, segundo aquela frase famosa do tomo III de *Os miseráveis* de Victor Hugo: “Errer est humain, flâner est parisien”. “Como Bloom está feliz em Paris!”, observa o narrador (*idem*: 110; II.98); aquele espaço embriaga. Mas, contrariando Victor Hugo, Bloom será, em Paris, *flâneur* (na primeira passagem) e errante (na segunda), divino e humano. Em Paris, como na Índia, Bloom poderia ser feliz, não havia possibilidade de se magoar:

Sonhou que no centro da cidade de Paris
todos os ângulos e esquinas haviam sido transformados,
à picareta, em formas redondas.
As matérias ásperas capazes de causar traumatismos
cranianos tinham agora a estrutura amigável de balões e uma
orquestra de aprendizes tocava sons capazes de amolecer
instituições antigas. Paris era uma festa,

²⁸⁹ “Em Paris até o ar é luxuoso” (Tavares, 2010a: 101; II.74). Neste verso poderá haver uma alusão ao *readymade* de Duchamp, “Ar de Paris” (1919), que consistia numa ampola de soro fisiológico esvaziada do seu conteúdo e contendo apenas ar de Paris (se não considerarmos a ironia e aceitarmos que ar recolhido em Paris pertence a esse lugar). Duchamp ofereceu esta obra de arte ao seu amigo nova-iorquino Walter Arensberg, pretendendo com isso dar ao amigo o elemento responsável pela efervescência cultural da capital francesa. Um objeto que pode alimentar o espírito, tal como o soro fisiológico alimenta (hidrata, mais precisamente) o corpo.

²⁹⁰ Quem está no aberto, segundo Sloterdijk, sente-se “inseguro” (2002: 105), é um espaço onde se existe, é a “tensão ou campo de forças que se constrói em torno da excêntrica ‘posicionalidade’ humana” (*ibidem*). O ser humano é, por natureza, excêntrico, posiciona-se de modo deslocado em relação ao outro e ao exterior. O aberto é, segundo Sloterdijk, sentir forças em direções diferentes. A excentricidade é experiência indelével: “Estar no aberto significaria, pois, aperceber-se do êxtase existencial enquanto perplexidade inata” (*ibidem*). Estar vivo é estarmos deslocados. Como reação ao aberto, à consciência da “nossa abundância e [do] nosso tormento extáticos”, os humanos encetam fugas vãs para “espaços e tempos”, a fim “escapar ao seu mal estar-estar consigo próprios” (*ibidem*). O movimento no espaço à Índia e a Paris são fugas ao deslocamento que é nossa condição. Tais fugas no tempo e no espaço anulam, precisamente, a possibilidade de, no tempo e no espaço, encaixarmos a nossa excentricidade: “As grandes arrancadas e fugas da humanidade para o tempo histórico e para o espaço geográfico conduziram, porém, a sufocantes rareamentos de um e de outro – e à certeza de que, caso ainda haja algo aberto actualmente, não são sem dúvida o horizonte geográfico e o futuro histórico, mas somente os campos de forças da vida presentista” (*ibidem*). O movimento de Bloom tem, pois, algumas analogias com o movimento dos navegantes portugueses do século XV, que contribuíram para o fim do espaço e do futuro histórico. Mas o importante são “os campos de forças da vida presentista”, o presente, o que está-aí, nos quais a excentricidade produz, vem-a-mundo, tornando-se exterior.

e, no entanto, as pessoas estavam felizes.

(Mas isto no sonho.) (*Idem*: 97; II.63)

Nesta estância (onde se refere o título de um romance de Hemingway, *Paris é uma festa*), Paris era, no imaginário de Bloom, um sítio redondo, como um regaço, onde a dor não entraria. Não havia matérias angulosas, pontiagudas. As “instituições antigas” – os instintos – amoleciam com a música (o efeito que Nietzsche, a dado momento, identificou na música wagneriana).²⁹¹ Paris era uma espécie de Tao, uma “rotundidade isenta de problemas” (Sloterdijk, 2002: 109), feita à medida de uma vida harmoniosa. O Ocidente imaginou o Oriente, durante séculos, deste modo, submetendo-o a esta “mentira holística” (*ibidem*). Repare-se como o narrador comenta o sonho de Bloom: “Paris era uma festa, / e, no entanto, as pessoas estavam felizes”. A felicidade não é a festa, é outra coisa, parece dizer-nos Gonçalo M. Tavares. Essa outra forma de felicidade, que não é felicidade, é a liberdade, o fazer, a ética, realizados com a ajuda dos instintos: “A liberdade significa que os instintos viris, os instintos que desfrutam com a guerra e com a vitória, dominem os outros instintos, por exemplo os da ‘felicidade’” (Nietzsche, 1996: 111). Liberdade significa deixar funcionar estes instintos guerreiros, com os quais nos conhecemos a nós mesmos e treinamos a lucidez. Paris, como Bloom a imagina, é um lugar onde o mundo não fere, eis um modo de desconstruir ironicamente a epopeia.

Para Bloom, Paris é uma cidade delicada, lírica. É quase a Índia da Europa (pelo menos, na imaginação de Bloom); a capital onde tantos poetas, desde os alvares do século XIX, sonharam com as Índias que não há. Um território civilizado, aquoso, onde todos se revestem de civilização, roupa e maquilhagem, incluindo Bloom: “Mas como Bloom é elegante!, mesmo no desespero. / Os sapatos não se sujam, o seu olhar firme mantém-se ágil / e passeia com exactidão pelos quatro pontos cardeais” (*idem*: 109; II.96). Bloom torna-se fino e delicado: “Bloom veste roupa francesa e procura também / vestir as palavras de francês, acentuando a pronúncia” (*ibidem*; II.97). Comporta-se com afetação, acentua a pronúncia, pois está em Paris, tem que ser civilizado. Fica “eufórico” (*idem*: 110; II. 97) e extremamente vaidoso: “Ah, como toda a vaidade é terrestre e aí / permanece. O que chega a um pássaro do teu júbilo? / A vaidade tem um único sentido, não / expira. É substância que um atira para dentro de si mesmo, / e aí fica,

²⁹¹ Para Sloterdijk (2002: 90), a música e a metafísica têm por função ordenar o caos próprio da experiência humana: “Para o pensamento metafísico, contudo, a sua tarefa é inequívoca: indicar à vida confusa caminhos para a ordem (...) Mas visto a vontade de ordenação se encontrar no início do desenvolvimento no seu todo, a música e a metafísica erguem-se contra a física barulhenta da vida como primeiras alternativas irresistíveis”.

engrossando-o de nada e coisa nenhuma” (*ibidem*). Repare-se na ironia: a vaidade é substância infla a interioridade. O vaidoso fica cheio de nada, a vaidade é um vazio que ocupa espaço. No entanto, é o próprio Bloom quem considera despropositado este espanto em Paris, uma cidade afinal constituída pelos “átomos sujos” (*idem*: 108; II.94), a fealdade, que constituem tudo o mais.

Bloom passeia-se por Paris como se fosse um Baudelaire do século XXI, atento aos assuntos da luz e da beleza. Bloom quer ser um espécimen sumamente civilizado, repudiando a natureza (que o capitalismo coloca em caixas e vende). *Uma viagem à Índia* complexifica os termos das teses de *O pintor da vida moderna*: “(...) a natureza não ensina nada, ou quase nada, ou seja, (...) ela constrange o homem a dormir, a beber, a comer, e a assegurar-se, bem ou mal, contra as hostilidades do meio-ambiente” (Baudelaire, 2013: 54). Acrescenta o poeta maldito:

É ela também que leva o homem a matar o seu semelhante, a comê-lo, a sequestrá-lo, a torturá-lo; pois, assim que saímos da ordem das necessidades e das carências para entrar na do luxo e do prazer, percebemos que a natureza não pode senão aconselhar o crime. É esta infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações, que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a Filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena que alimentemos os parentes pobres e enfermos. A natureza (que não é senão a voz do nosso interesse) ordena-nos que os abatamos. Passai em revista, analisai tudo aquilo que é natural, todas as acções e os desejos do puro homem natural, e não encontrareis senão atrocidades. O crime, cujo gosto o animal humano extraiu do ventre da sua mãe, é originalmente natural. A virtude, pelo contrário, é *artificial*, sobrenatural, pois foi preciso, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas para a ensinar à humanidade animalizada, tendo o *simples* homem sido impotente para a descobrir. O mal faz-se sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. (*Idem*: 54-55; itálicos do autor)

O modo como Bloom mata o pai faz jus à tese de Baudelaire; a morte da prostituta, no canto X, não: é um ser civilizado que a mata. A natureza em nós mata, mas a civilização nem sempre salva. E o bem também pode ser instintivo, e nem sempre uma arte. Em Paris, Bloom é mais artificial, incha de nada e coisa nenhuma; até a conversa com Jean M está recheada de afetação e desonestidade. Ainda em Londres, Bloom sonhava com Paris, uma cidade na qual não sofreria tanto como na capital inglesa: “Ao contrário, em Paris, no seu sonho, / só haveria água e mulheres. / Avançou, / portanto” (*idem*: 98; II.66). Paris era uma cidade de redenção e paz; sem luta (feita de

água) e com prazeres (sem desejo, em sentido deleuziano), onde se anularia a vontade e os instintos por via dos prazeres sensuais. Um sedutor não é, pois, um guerreiro – é um ser flácido e errático, sem hábitos nem orientação ética.

Bloom estava maravilhado com a sua construção mental de Paris e responde a um olhar sedutor: “Tal elaboração teórica não o impediu, no entanto, / de retribuir o olhar predador de uma tal parisiense / sem pudor mas com chapéu” (*idem*: 102; II.76). Sem pudor (como um animal), mas, enquanto boa parisiense, não pode prescindir da civilização, do chapéu. A ironia expõe a hipocrisia da circunstância. A recaída lírico-teórica de Bloom parece uma técnica predatória que provoca excitação, a par da elegância e de maneirismos educados, líricos e aéreos. Os modos civilizados são veículo do interesse animal. Na cidade, na ultracivilizada Paris, a excitação suspende a teoria (e ambas, por sua vez, haveriam de cessar por ação do medo, no canto X), como aconteceria em qualquer outro lugar. O civilizadíssimo Bloom responde ao olhar de uma mulher, também ela muito civilizada. A civilização nem sempre se relaciona com a temperança. A descrição de Paris é determinada pelo facto de Bloom ser um animal com inclinação ingénua para a teoria.

8.11. Paródia irónica da viagem iniciática

*Andares de um lado para o outro não te ajuda em nada,
porque andas sempre na tua própria companhia.*

Sêneca

De acordo com a teoria de Bloom, a sabedoria é uma alternativa a uma mulher: “o meu nome é Bloom; / procuro uma mulher ou algo que me faça deixar / de a procurar. Não sei se me entende. / A sabedoria, enfim. E chegar à Índia” (*idem*: 103; II.79). A sabedoria é trabalho obrigatório do celibatário. Quem tem mulher ao lado e é feliz não tem o dever ético de se construir diariamente, pensa Bloom. A sabedoria é uma compensação alternativa à deceção, que só uma mulher bela poderia resolver. Não estranha, pois, a sua incapacidade de dominar o mais pequeno dos impulsos. O mais difícil não é renunciar, é ser temperante, moderar o uso dos prazeres. A renúncia absoluta é tão sintomática da ausência de controlo sobre si mesmo como o desbragamento. Bloom, no início da viagem rumo à espiritualidade, renuncia; como o Espírito falha, torna-se desbragado. A sabedoria, para Bloom, só é possível no mais

agreste isolamento, e nem se faz diariamente, com escolhas, com o modo como se organiza o tempo. A sabedoria constrói-se no tempo, depende de uma vigilância e de um exercício de autoanálise e decisório constantes; não é, como pensa Bloom, uma substância que se receberia (espiritualmente, claro) num instante preciso e que, daí em diante, passaria a ser parte de si, sejam quais forem os seus comportamentos. É como se Bloom pensasse que, na Índia, teria lugar o seu batismo de sábio. Deste ponto de vista, *Uma viagem à Índia* é uma paródia da viagem iniciática. Como se depois da sua presença na Índia, Bloom não mais fosse capaz de cometer um ato terrível. Não que Bloom mudasse efetivamente de comportamentos que tornassem improvável essa possibilidade. Todavia, ao contrário daquilo que acontece na viagem dos navegantes portugueses do século XV, o regresso da viagem não é tranquilo:

Dizem que no regresso nunca há surpresas
– as aventuras ocorrem sempre na ida,
no primeiro percurso. Como se os factos
traficassem tempos propícios para o
desassossego e outros para o descanso
dos guerreiros. O certo é que Bloom e Anish, no regresso,
como dois amigos que partilham a origem
ou o mesmo prato, partilharam o cansaço;
e adormeceram. (*Idem*: 372; IX.16)

Bloom descansa, mas não depois de ter feito alguma coisa. É óbvia a alusão a Nietzsche, também ela irónica: Bloom e Anish não beneficiaram do descanso dos guerreiros no regresso. Depois da chegada à Índia, nenhum problema assolou os navegantes, o que é inverosímil, maravilhoso. Como se, depois dos feitos cumpridos, nada terrível pudesse acontecer. Os factos – o Destino, os deuses – traficariam nesse sentido. Gonçalo M. Tavares expõe, deste modo, o esquema maravilhoso subjacente à epopeia camoniana, pois a desgraça acontece a qualquer momento. Foi-lhes concedida uma graça, a mesma de que outros mortais beneficiam. Mas Bloom teve problemas no regresso. Esses problemas estão relacionados com a sabedoria que Bloom encontrou, por vias travessas, na Índia: não há países paralelos onde se suspenda a humanidade. Bloom desespera porque as suas expectativas fracassaram. Desespera porque, na verdade, não quer conhecer melhor o mundo: “O que queremos, não é *conhecer*, mas

sim que não nos impeçam de crer que *nós já sabemos*” (Nietzsche, 2004: 15; itálicos do autor).

Num lance irónico nesta paródia da viagem iniciática, Bloom torna-se mais lúcido, embora a forma como ele lidou com esse conhecimento tenha tido consequências miseráveis, pois a lucidez deve ser digerida com calma. Mas tem mulheres como compensação desse fracasso. Um reencontro, primeiro lúbrico, depois brutalmente negador, com a matéria. À guisa de sùmula da viagem, avança o narrador: “Procurou o Espírito na viagem à Índia, / encontrou a matéria que já conhecia” (Tavares, 2010a: 453; X.149).

O Espírito é também aquilo em que a técnica nos converte. O cidadão terminal de que fala Virilio é um ser espiritual, remetido ao pensamento. Comparando *Aprender a rezar na Era da Técnica* com *Uma viagem à Índia*, apreendemos as semelhanças entre o inválido equipado Lenz e a inércia crescente do válido sobreequipado Bloom. Percebemos que vamos renunciando cada vez mais à vida e ao corpo devido ao uso da técnica, que se parece configurar como uma espécie de prótese metafísica. Virilio chega a conclusões a que já Nietzsche havia chegado através de uma análise da evolução recente da tecnologia. O que une e distingue autores tão fortes como Virilio e Nietzsche é-nos dado a compreender pelo território textual de Gonçalo M. Tavares.

8.12. Lucidez e perigo, paz e guerra

Uma entrevista de Gonçalo M. Tavares a Maria João Cantinho ajuda a desenvolver esta leitura de uma paródia irónica da viagem iniciática:

Não sei se se consegue manter a lucidez dentro de momentos limite. Acho é que a lucidez se treina, e que a lucidez pode ser quase vista como uma técnica, que se aprende, desenvolve. Não é como uma aparição ou um milagre. Uma pessoa não fica lúcida porque lhe cai um pó de lucidez na cabeça. (Tavares & Cantinho, 2004)

Uma pessoa não fica lúcida porque viaja até à Índia, mas esse era o objetivo de Bloom: “Vistas as coisas, Bloom quer alcançar a Índia / e a sabedoria ao mesmo tempo” (Tavares, 2010a: 69; I.106). Observemos o êxtase exclamativo e solene de Bloom quando aterrou nesse país:

Índia! Índia! Índia!

Ao seu lado direito um homem
tem a Índia, esse enorme país.
Eis o que Bloom procurara,
e eis que as coisas grandes chegam de forma simples.
Não houve festa, ninguém gritou.
Cheguei à Índia, pai.
Bloom dobrou-se no seu banco
e pensando no pai e em Mary, chorou. (*Idem*: 283; VI.93)

Bloom chega à Índia em êxtase, como se fosse um milagre. Mas a partícula da evidência, puramente enfática, performativa e épica, “eis”, serve ela própria para turvar aquilo que parecia evidente a Bloom, para desconstruir a chegada à Índia como milagre: “Eis o que Bloom procurara, / e eis que as coisas grandes chegam de forma simples”. Bloom encontra o grandioso, alcança a espiritualidade, finalmente! Escreveu Clarice Lispector em *A maçã no escuro*: “Desta hora em diante teria a oportunidade de viver sem fazer o mal porque já o fizera: ele era agora um inocente” (Lispector, 2000a: 42). Foi sempre isso que Bloom sentiu, como Martim, o homem que cometeu um assassinio não premeditado do romance de Lispector: depois de matar o pai, de ter cometido aquele ato cruel, Bloom tem o direito à inocência, parece que já não pode praticar o mal, está imune. Livrou-se da culpa e do peso de viver. E na Índia conseguiria ser bondoso e espiritual todas as horas do dia. Mas o narrador de *Uma viagem à Índia* não desarma, acrescentando, ironicamente, em clave de anticlímax: “Não houve festa, ninguém gritou”. Apesar disso, a chegada mereceu alguns gestos que registaram o litúrgico do momento, como a genuflexão, a introspeção e o choro.

Voltemos à entrevista:

E o que me parece é que só podemos treinar e desenvolver a lucidez em tempos tranquilos, afastados portanto da guerra ou das grandes tragédias. Porque nestas situações-limite temos de agir com urgência. Agir. Todos nós temos então de agradecer não sermos obrigados a agir constantemente em situações-limite. E uma forma de agradecer é aproveitarmos bem esse tempo. Treinar a musculação da lucidez é uma boa hipótese para aproveitar o tempo, parece-me. (Tavares & Cantinho, 2004)

Em guerra, talvez a lucidez não seja possível. Em paz, todavia, esse ginásio da lucidez é possível e até imprescindível, eticamente falando. Os assassinatos cometidos pelas personagens em *O Reino* – hediondos e desprezíveis – têm uma atenuante: o

contexto político-existencial é terrível e asfíxiante. Ser lúcido no meio da guerra é possível, mas só poucos humanos o conseguem. A norma é o descontrole, ao qual sobrevém o instinto de sobrevivência, que se confunde com a maldade. Em *Uma viagem à Índia*, Bloom mata mas não está minimamente ameaçado. Bloom não agradece o tempo de que dispõe, não aproveita o contexto político em que vive. Mata não porque deseja sobreviver, não em resposta a um instinto, mas porque está aborrecido, desorientado psico-existencialmente e com um nojo profundo dos outros. O assassinato da prostituta é maldade pura, é crime de consciência, pois não responde ao instinto de sobrevivência. Em guerra, não seria possível – ou seria muito difícil – fazer este itinerário da melancolia durante meses. Em paz, pode-se pensar e escolher o que fazer (se não somos pobres, doentes ou velhos, como não o é Bloom). Parece óbvio que viajar à Índia, durante meses, não é uma boa forma de treinar a lucidez.

Em paz, há tempo, contrariamente ao que acontece em guerra, um contexto em que somos, durante a maioria do tempo devolvidos à pré-história:

(...) os homens da pré-história não faziam bailes, pelo contrário, estavam sempre apressados, não andavam à roda como os malucos que dançam, que dançar é também isso: não ter pressa, não ter medo, os animais não dançam e os homens primitivos não dançavam (...)
(Tavares, 2013c: 37)

A dança e o tédio são privilégios raros em guerra, durante a qual há pressa, medo e sobrevivência. Dançar, escrever, treinar a lucidez, são privilégios e deveres da paz (em democracia) e do tempo que ela nos concede. Como se chega ao mal em guerra e em paz: são estas as investigações levadas a cabo, respetivamente, em *O Reino* e *Uma viagem à Índia*.

Podemos levar um pouco mais longe a comparação entre ambos os mundos. Leia-se o primeiro fragmento de *Breves notas sobre ciência*, “O perigo”: “Claro que o Perigo é a origem dos métodos científicos mais eficazes. Se o Homem fosse imortal ainda não teria inventado a roda (poderias dizer)” (2012a: 13). Se o humano fosse Bloom, ainda não teria inventado a roda. A paz faz acreditar que não existe perigo, que somos imortais. Se não fosse o perigo – que é enorme numa guerra – não teríamos aperfeiçoado a técnica, não nos teríamos especializado tanto na luta pela sobrevivência. A doença, a velhice e a morte são, de certo modo, a guerra em tempos de paz, é por isso que são temas de *O Reino* e de *Uma viagem à Índia*, pois a natureza nunca cessa a sua guerra, apesar da paz civil. Repare-se como Bloom fala a Jean M do modo como a

velhice conquistou o corpo do pai: “conquista lentíssima, dia a dia, / conquista oposta à das grandes batalhas ruidosas / onde catapultas e bombas vindas de aviões / tentam derrubar o castelo ou o bunker escondido” (Tavares, 2010a: 147; III.85). Uma conquista paciente, perseverante, silenciosa, mas destrutiva como uma bomba discreta: “Bomba sutil e lentíssima, a velhice, / a mais primitiva guerra que a Natureza / nos declarou” (*ibidem*). Bloom, no entanto, não é guerreiro (apesar da energia e crueldade transmitidas pelo pai) nem adocece, nem é velho (não luta desigualmente, para já, com a natureza). É só um mortal em tempos de paz, que não deixa de estar em guerra com a natureza e o mundo. O corpo quer desejar, mais vida, poder, lutar com o ferro, o barro, as tintas, o corpo, as palavras. Qualquer epopeia é sobre a guerra; no caso de *Uma viagem à Índia*, trata-se de uma guerra individual, que todos mantemos, diariamente, com a matéria, os outros, as coisas e com as nossas memórias e expectativas.

O perigo acelera o progresso técnico, afina a nossa especialização em sobreviver. Esta é, aliás, uma das teses de *Aprender a rezar na Era da Técnica* (formulada com toda a lucidez e subscrita por Lenz Buchmann, que, no entanto, extrai dela consequências extremas e perversas, o que não a torna, ressalve-se, menos lúcida). A guerra acelera um processo técnico-biológico que faz parte da nossa condição. Estamos instalados no perigo – viver é ser hóspede do perigo. No entanto, a paz e a tranquilidade, no Ocidente avançado tecnicamente, civilizado, calmo, democrático, engendram a ilusão de que o perigo não faz parte da vida. O tédio pode ser um nome para tal esquecimento do perigo, que é ainda um esquecimento da natureza:

A natureza é ilegal e bruta e nós não somos natureza enquanto estamos vivos e ricos, com o corpo esquecido. Mas quando somos velhos somos natureza e quando estamos doentes somos natureza, e quando morremos somos ainda natureza. (2006a: 55)

Quando temos força e saúde continuamos a ser natureza, o bem-estar ilude. A doença e a morte lembram a nossa condição. Esquecemos a natureza por intermédio da consciência, da civilização, da técnica. Tornamo-la “ilegal e bruta”. Mas ela continua ativa; mesmo com camadas de pensamento e tédio em cima, ela continua a mexer-se. Olhemos para Bloom. Somos animais que desejam mais força e mais vida, e não menos; só o tédio ou a dor insuportável (que declaram, de formas diferentes, o fim da potência de um corpo) fazem desejar a morte.

Em guerra, porque sobreviver é prioritário, os humanos estão mais conscientes de que são natureza. Entra-se em regime de autogestão: o importante é viver mais tempo, pois as condições externas são desfavoráveis. Digamos, pois, que, em guerra, a imortalidade é o objetivo. Em paz, com condições externas favoráveis, pode-se pensar além da sobrevivência, desenvolvendo um programa ético de existência e criando mundo humano. Causa-nos menos estranheza que Klaus Klump, Joseph Walser ou Lenz Buchmann não se reproduzam (apesar da lucidez desalentada que os levou isso, cada um com as suas razões) do que Bloom não o consiga nem queira fazer. Bloom nada faz com a sua existência, nem se reproduz, apesar das condições externas favoráveis. Essa é uma das estranhezas no Ocidente contemporâneo: apesar da paz, de a morte não ser iminente como em guerra, persiste o desejo de imortalidade e autogestão comuns em guerra. O sintoma mais evidente deste quadro psico-existencial e antropológico é a depressão, a doença do século XXI, para a qual contribuem o conforto, a tecnologia e as promessas de felicidade fácil feitas no capitalismo avançado. Bloom esqueceu-se de que a pressa, a urgência, devem ser usadas, em paz, numa ocupação ética do tempo.

Em *Uma viagem à Índia*, explica-se que a guerra deriva de uma intolerância do humano em relação ao tédio: “metade das guerras tem origem na invasão concreta a um / compartimento mobilado de um país / enquanto a outra metade começa devido à invasão do tédio” (Tavares, 2010a: 265; VI.48), diz um velho a Bloom, no avião. Neste sentido, “a paz é praticamente no mundo / um estado obsoleto” (*ibidem*). O humano tolera mal o tédio, pese embora o desejo. Ocupar eticamente o tempo é um modo de tolerar o tédio, sem ser necessário invadir outros países. Fazer, criar, colocar no mundo alguma coisa sólida e resistente, é um modo interessante de evitar as guerras, uma vez que já é uma forma de ser guerreiro, de desenferrujar os instintos mais agressivos. A árvore, neste particular, é um exemplo:

As árvores, por exemplo, toleram bem o tédio:
praticamente nada acontece no reino vegetal de uma floresta,
e não é por essa razão que as exaltações guerreiras
se multiplicam. O homem
– disse o velho – deveria aprender a imitar
o ímpeto lento das árvores
que sem serem vistas e jamais parando, sobem sempre. (*Ibidem*; VI.49)

Como trabalham sempre, de forma lenta e perseverante, as árvores não sentem falta de “exaltações guerreiras”. Uma floresta é tranquila, mas isso não significa que seja inerte. As árvores são impetuosas, avançam, ainda que de forma lenta. Se cada humano entrar num programa de existência e, lentamente, um pouco a cada dia, estiver umas horas fora do século, talvez não se multipliquem perversas exaltações guerreiras, como a que Bloom teve no bosque parisiense.

8.13. A destruição da experiência e a arte epopeica de dar conselhos

Bloom a aterrar na Índia:

Mas Bloom, do alto intermédio entre a santidade
e a aproximação do avião à terra, pensa:
quem acumular não escava. O solo sobe
(nunca desce) quando amontoas experiências,
como se cada acontecimento fosse uma peça de
roupa que ficou suja. Não acumules experiências assim,
murmura. Bloom chora e ri, e depois o inverso.
Está na Índia, esqueceu a vida anterior
e tem ainda vontade suficiente para enfrentar vários venenos
e muitos perigos. (Tavares, 2010a: 285; VI.99)

Acumular muitas experiências faz subir o solo, o que tem duas consequências: a perda de contacto com a terra, a realidade, e a desorganização da vida; a incompreensão das experiências que se tem e do lugar que se pode ocupar no mundo. Quem acumula não escava, não investiga o que vive, tenta esconder o radical de angústia e tragicidade da existência humana. Bloom experimenta muito mas não pode compreender tudo o que lhe acontece, é cego – não pensa criticamente o que vive, não cria sentido para a vida. Justamente porque experimentar muito subtrai tempo interior para a reflexão e digestão daquilo que se vive. Experimentar por experimentar é sintoma da perda de sentido. Os humanos não são imortais, logo não devem experimentar insignificamente, infinitamente. Bloom sabe-o, mas quer ter mais experiências, não suporta o vazio que confrontou em Lisboa, ainda que não consiga escavar o sentido do que vive. A vida humana é experimentação, redefinição permanente da forma. Experimentar significa imaginar outra forma de vida. Viver essa forma de vida sem sabermos bem o que ela é.

Significa, por isso, enfrentar o perigo e a dor e investigar o que se vive: “Certos homens não conhecem a ciência das investigações / privadas; a ciência em que um / homem se experimenta; ciência experimentando o inferno que a realidade / por vezes é” (Tavares, 2010a: 290; VII.4). Bloom esconde-se da realidade; não se experimenta, nem desenvolve “a ciência das investigações / privadas”, não deseja mudar a sua forma. Bloom viaja não por querer experimentar-se, mas porque deseja não ter mais que fazer-se, atingir a forma definitiva e coerente. Todavia, Bloom, contra a sua vontade, experimenta-se com a viagem, confronta-se com outros seres humanos e com as suas ilusões. Quem viaja muito não se torna, necessariamente, mais sábio, ou, simplesmente, uma pessoa que interesse ouvir. Falando de uma perspectiva estritamente técnica, a viagem de Bloom é calma; é, até, indutora de melancolia. Um sintoma da crise da experiência que importa analisar.

As experiências contemporâneas são pautadas pela “instantaneidade”, afirma José Jiménez (1997: 9), pois perderam-se a “estabilidade” e “a solidez dos *sentidos da vida*” (*ibidem*). Num diagnóstico que prossegue as análises de Benjamin, Agamben e Marshall Berman, diz Jiménez:

Hoje sentimo-nos esmagados num mundo em que a redundância informativa e o desdobramento envolvente das comunicações de massas nos arrastam continuamente para a vertigem da instantaneidade. Para uma experiência imediata da duração como mero trânsito, como simples fluir. (*Ibidem*)

A redundância informativa e os meios de comunicação de massas geram e aumentam a “ansiedade” (*ibidem*), em particular porque são como que uma “invocação nostálgica da impossibilidade de deter/reter o instante pleno, o momento perfeito, no nosso mundo” (*idem*: 10). Provocam a sensação de que não é possível agarrar o presente, devir-presente e fazem valorizar o que é fátuo, gerando uma incapacidade de viver de outra forma que não seja planando sobre os dias, ao sabor da novidade do momento, que é a forma perfeita e paradoxal de ignorarmos o aqui e agora onde a nossa ação pode ter significado, onde o desejo pode crescer.

Esta crise da experiência, aqui delineada em traços largos, articula-se com a mudez imposta pelo radical vivido: “É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências”, assinala Walter Benjamin (2012: 28) no ensaio “O narrador. Reflexões sobre a obra de Nicolai Leskov”. A ponto de, quando alguém vai contar uma história,

surgir “o embaraço entre as pessoas que o rodeiam” (*ibidem*). Não suportamos ouvir as histórias dos outros, que enfastiam porque não compreendemos. Devemos louvar Jean M, que escutou, com toda a paciência, a narração autobiográfica de Bloom na cidade, o espaço onde se pode falar, onde há tempo e segurança para fazê-lo. (Repare-se que, no bosque parisiense, os diálogos são mais fragmentados e, quando o não são, como no discurso da prostituta, ninguém se mostra disponível para ouvir). Prossegue Benjamin: “Com a guerra mundial começou a manifestar-se um processo que, desde então, nunca mais parou. Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável” (*ibidem*). Algumas personagens de *O Reino*, como Klaus Klump, parecem exemplificar estas palavras. Mas também Bloom não regressa da sua viagem mais rico em experiência comunicável. Ninguém o recebe, ninguém se interessa pelo que ele tenha a dizer. Veio mudo, viu o suficiente. Perdeu todas as ligações afetivas.

O diagnóstico benjaminiano comporta mais aspetos interessantes. Para o que nos importa, saliente-se, em síntese, que o narrador tem dificuldades em fazer o seu trabalho num tempo em que a experiência se estilhaçou. Nem sequer aos mais velhos é reconhecida a autoridade para comunicar experiências – e saberes – aos mais novos. É sumamente interessante o modo (adorniano, *vide* o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”) como Jiménez (1997: 10) interpreta o diagnóstico benjaminiano: “O desaparecimento do narrador resultava, indissociavelmente, da consolidação do monólogo interior como forma expressiva. O fluxo mental fragmentário e desconexo. A sobreposição de linguagem e silêncio”. O monólogo interior é uma forma literária indissociável da configuração da cidade moderna e do desenvolvimento dos modernos meios de comunicação.

A erosão e a desconexão do pensamento são traços patológicos de Bloom. A título de exemplo, observa o narrador, quando Bloom passeia por Paris: “Bloom passeia em Paris e vê coisas que o fazem pensar / noutras coisas” (Tavares, 2010a: 108; II.94). Um vaivém entre o visto e aquilo em que se pensa – andar numa cidade moderna implica um monólogo interior errático e fragmentário. “In short”, afirma Franco Moretti, analisando *Ulysses*, “ (...) one stimulus every ten words” (Moretti, 1996: 155). Segundo Moretti (em observações feitas a partir de *To the lighthouse* de Virginia Woolf), quando caminhamos por uma cidade “(...) where all is in the foreground, nothing is ever really close” (*idem*: 156). A perceção é panorâmica e distante, “(...) but unfocused: able only to slide over things” (*ibidem*). Bloom deixa-se andar na superfície das ruas, que a

flanêrie por Paris ilustra. Deixa-se ir, esse é o seu traço mais evidente. O exterior não é assimilado por Bloom nas suas divagações e nem é possível criar um sentido para tudo o que se vê numa cidade. Se fosse possível criar uma teoria para cada estímulo na cidade, “Bloom’s head would burst”, afirma Moretti (*ibidem*). Andar na cidade solicita o sem-sentido, a errância, a divagação, pois não se compreende tudo o que se observa. A cidade solicita a Bloom (e a todos) “intelligence”, “but also stupidity”, onde “(...) he must learn to see and not see, to understand and not understand” (*ibidem*). Em suma, requer, dito de forma brutal, “(...) neutrality, opacity e emotional mediocrity” (*ibidem*), decisivas para que milhões de humanos possam viver lado a lado “without exterminating each other” (*ibidem*) – mas também para que não se ajudem uns aos outros. Avançar por uma cidade pensando é fundamental para preservar a urbanidade, no que essa indiferença tenha de bom e mau.

Cada humano é chamado a criar os seus valores. Bloom explora outros lugares e modos de vida, numa viagem que se confunde com a errância de um santo (que renuncia à herança familiar, à crueldade e à força do instinto de violência) pelo mundo em busca de redenção. Bloom não percebe que a experiência está na brecha entre passado e futuro a que podemos chamar presente. Protela aquilo que pretende ser – não o inventa no presente, espera encontrá-lo no futuro e num lugar em particular, a Índia. Estamos sozinhos num mundo sem deuses; expostos à liberdade. Como se reage a ela? Como se chega a criar um sentido para avançar – como se chega a nascer? Não entramos robustos num mundo que nos é dado, mas num mundo prometido: “Os homens não chegam como sujeitos sólidos a mundos robustos”, explica Peter Sloterdijk em *A mobilização infinita*, “antes pelo contrário, o mundo abre-se para eles, por terem nascido um pouco ao lado e terem sido expostos no não dado, no inquietante” (Sloterdijk, 2002: 124). A vida humana é uma “visita no inquietante” (*ibidem*), toda ela – não sabemos o que vamos fazer da nossa vida, não sabemos como nos tornaremos sujeitos mais sólidos. Ao contrário do animal, não temos um lugar no mundo estabelecido por um claro programa biológico, temos de experimentar esse lugar: “a grande cadeia dos seres tem no homem o seu elo aberto” (*ibidem*). Bloom está demasiado angustiado com esta liberdade que se lhe abre e por isso procura a ordem.²⁹² É um sujeito que já não tem o futuro como horizonte de sentido e motivação intrínseca

²⁹² Na origem das metafísicas e das renúncias está a percepção de que o mundo dói: “O mundo dói – isso tem de ter motivos; uma vez que sejam conhecidos, pode-se cantar de modo a pôr ordem em tudo” (Sloterdijk, 2008: 132).

para avançar. Vive num tempo pós-histórico, não orientado teleologicamente, sem a redenção como miragem ao fundo do mais pequeno movimento quotidiano:

Abandonada a “história da salvação”, o tempo converte-se em drama aberto, em caudal inapreensível. Essa é a ferida que brota do mais profundo da nossa interioridade: império e confusão do tempo. Saudade intensa de um “sempre” quando as nossas linguagens não conhecem outra palavra senão “fugacidade”. (Jiménez, 1997: 11)

O tempo é experimentado por Bloom como “drama aberto”, numa obra que continua a assinalar a paragem da história (cf. Mourão, 1997) na ficção portuguesa. Paragem da história não implica uma dissolvência do tempo, nem tão-pouco a equivalência de todas as escolhas, porque o horizonte da morte está sempre presente. Como se responde a este drama, onde o ser humano sempre esteve, apesar da ficção de um tempo vectorizado para o futuro que a história nos outorgava? Como se responde a essa fugacidade, ou percepção da fugacidade do tempo, de que fala Jiménez? De dois modos, explica Sloterdijk, que partilha as dúvidas de Jiménez: segundo uma espécie de “auto-mortificação”, de desejo de “pureza”, nos moldes de uma fuga metafísica (Sloterdijk, 2002: 97); ou através do movimento intensivo através do qual é possível a autocriação ética, isto é, o convívio com o inquietante que significa estar vivo (estes são os dois movimentos provocados pela Modernidade, segundo Sloterdijk). Bloom toma a primeira opção através de uma viagem longa, mas nem por isso intensiva. Mas a segunda opção nem sempre atinge os objetivos pretendidos:

Ao terror do movimento irreversível já não responde a fuga para o imóvel, mas a fuga para o fugidio. Estranhamente, o imanentismo dos tempos modernos, com a sua recusa do outro mundo e do além, não criou um universo sólido de aquém, antes transformou o aquém em aparição fantasmagórica e mobilizou-o até à volatilização. (Sloterdijk, 2002: 100)

Depois do fracasso da primeira fuga, Bloom enceta uma fuga no imanente: o fugidio, o entretenimento, os prazeres, são os modos em que o imanente se volatiliza. É como se a vertigem do espetáculo (que inclui os diversos entretenimentos, incluindo a atualidade noticiosa) ocupasse o papel metafísico de volatilização do real que era desempenhado pelas religiões. A evasão para o transcendente, religioso ou histórico, é mais difícil, mas continua-se, de vários modos, a destruir o imanente. Arendt acrescenta algo significativo a este diagnóstico: “Além do mais, mesmo que admitíssemos que a era moderna teve início com um súbito e inexplicável eclipse da transcendência, da

crença de uma vida após a morte, isto não significaria absolutamente que esta perda tivesse lançado o homem de volta ao mundo” (Arendt, 2001: 317). Não somos devolvidos ao mundo, mas atirados à interioridade: “Pelo contrário, a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos” (*ibidem*). A relação com o mundo é um dano colateral da relação do sujeito consigo próprio. Não há mundo, só ego, em função de cujos desejos e expectativas o mundo se volatiliza.

Séculos sob a égide de religiões e outros narcóticos dizem-nos da dificuldade humana, patológica por vezes, em aceitar a solidez do aquém. As palavras ganham uma nova força ontológica, recobrando o real: “Tornámo-nos pobres porque na cultura contemporânea *tudo se sobrepõe*: linguagens, tempos, espaços” (Jiménez, 1997: 12; itálicos do autor). A multiplicação delirante de discursos, de repetição maquinal de lugares-comuns, produz sentido até à saturação, constituindo-se como forte obstáculo à produção individual de sentido. A realidade confunde-se com a representação mediática dela, confusão que “suscitaria a ilusão crescente nos nossos dias da presencialidade absoluta e da instantaneidade imediata: qualquer cenário está *aqui* (vemo-lo no ecrã, ouvimo-lo nas ondas, lemo-lo na imprensa), qualquer acontecimento sucede *agora*” (*idem*: 13; itálicos do autor). Este simulacro de real, aqui e agora, tem o seguinte efeito, segundo Jiménez (*ibidem*): “a aceitação melancólica, resignada, da impossibilidade de ir mais além desses limites, do estado de coisas existente e autoritariamente estabelecido como representação”. A presença experimentada é a instantaneidade mediática, estamos encarcerados no ecrã. Ninguém espera Bloom, nem qualquer outro viajante, ninguém quer saber aquilo que, por simulacro, julga já conhecer. Ao contrário de Camões e de viajantes de tempos mais remotos, esperados e celebrados quando regressavam, o viajante contemporâneo não é aguardado por ninguém, pois todos sabem que o modo contemporâneo de viajar é uma extensão do simulacro mediático, é um modo mais de colocar o real e a ação à distância. É, em síntese, devido à rarefação discursiva e à dominância do simulacro que não temos paciência para ouvir contar histórias.

Retomemos “O narrador” de Walter Benjamin para articularmos a pobreza da experiência com a recuperação da epopeia: “‘Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar’, diz a voz do povo a pensar no narrador como alguém que vem de longe” (Benjamin, 2012: 28). O narrador seria aquele que vem de longe e que conta o maravilhoso ou o terrível que experienciou, alguém como Camões. Mas o narrador pode ainda escutar quem vive no seu país e conhece a fundo as suas tradições: “Se quisermos

ter presentes ambos os grupos nos seus arquétipos, temos um personificado no agricultor sedentário e o outro no mercador dos mares” (*ibidem*). É da “interpenetração profunda” (*idem*: 29) destes dois arquétipos que se constitui o narrador. É na “oficina” (*ibidem*) que este saber vindo de longe – no espaço e no tempo – se converterá em narração. É do cruzamento do saber da tradição literária (tempo) com o da extrema contemporaneidade (espaço) que se urde *Uma viagem à Índia*.

Segundo Benjamin, a narrativa obedece a “assuntos de interesse prático” (*idem*: 30), uma observação também válida para a epopeia tavariana: “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” (*ibidem*). Ao longo de *Uma viagem à Índia*, são várias as advertências que o narrador endereça a Bloom (tal como Camões endereça algumas a D. Sebastião, um rei melancólico), em particular pedindo-lhe que aproveite melhor o tempo e treine a lucidez. Porém, ao contrário de Bloom, o leitor só é surdo a essas advertências se o quiser:

Se, no entanto, “dar conselhos” começa hoje a soar-nos como coisa antiquada, isso deve-se ao facto de a comunicação da experiência ser cada vez menor. Em consequência disso, não sabemos dar conselhos, nem a nós mesmos, nem aos outros. Conselho é mais uma proposta do que a resposta a uma pergunta, é a continuação de uma história começada (ainda que esteja a desenrolar-se). Para pedirmos um conselho deveríamos, antes de mais, saber narrar uma história. (*Ibidem*)

Não podemos dar nem receber conselhos porque não sabemos “narrar uma história”: “O conselho, que é tecido na substância da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer” (*ibidem*). Bloom não é capaz de receber conselhos porque não investiga o que lhe aconteceu. O narrador (incluindo o da epopeia tavariana) encarna o lugar da sabedoria, da “substância da vida vivida”:

E eis que o narrador aqui vai,
dotado, como os outros, de um projecto pessoal
cheio de perversões;
aqui vai o narrador,
lado a lado com o seu herói, Bloom.
Os dois descem até onde se pode descer e aí, no mais baixo,

procuram uma fissura de onde ainda seja possível uma queda.
E os únicos conselhos que o narrador dá à
sua personagem são ensinamentos de
pontaria: o modo de tornar a maldade eficaz. (Tavares, 2010a: 323-324; VII.86)

Uma vez mais, Gonçalo M. Tavares demonstra a modernidade, de um modo irónico, da epopeia camoniana: entre as estâncias 78 e 87 deste canto VII, o Épico invoca novamente as Ninfas, solicitando-lhes força para continuar a sua tarefa, o seu “caminho tão árduo, longo e vário” (Camões, 2005: 253; VII.78). O narrador d’*Os Lusíadas* indica claramente que só cantará quem merecer os feitos, não cantará uma figura viciosa: “Aqueles sós direi que aventuraram / Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida, / Onde, perdendo-a, em fama a dilataram, / Tão bem de suas obras merecida” (*idem*: 256; VII.87). O narrador de *Uma viagem à Índia* é um manipulador que se apresenta como tal, contando os eventos de modo a suscitar dificuldade e dúvida no leitor, assumindo o seu mister artesanal, perverso e errático. Acompanha Bloom, uma personagem viciosa, que continua a cair; o narrador de *Uma viagem à Índia* não tem uma ética igual à do narrador d’*Os Lusíadas* – talvez porque, se a tivesse, estaria desempregado – e acompanha uma personagem viciosa. No entanto, deve realçar-se que os conselhos que o narrador épico de *Uma viagem à Índia* endereça a Bloom não são perversos – ensina-lhe “o modo de tornar a maldade eficaz”. De direccionar os instintos mais violentos para um programa existencial:

Bem mais importante que afinar a bondade,
é, afinal, não deixar enferrujar o que nos salva
porque é isso que mata quem connosco compete:
saber artes marciais, degolar com discrição.
Enfim, Bloom, para ti falo:
o narrador do mundo, o que primeiro começou a contar,
conhece na perfeição o pior da cidade
e é para aí, não para outro lado, que o tal narrador divino te leva.
Não penses pois, Bloom, que ainda vais a tempo
de ir a uma bonita estreia de cinema. (Tavares, 2010a: 324; VII.87)

O narrador do mundo aconselha Bloom a “não deixar enferrujar o que nos salva”: os instintos. Pois viver é experimentar o perigo do confronto com os outros, como a viagem de Ulisses comprovou. Os instintos não são a maldade, são aquilo em

que nos especializamos: sobreviver. Há vários modos de treinar esses instintos de maldade. Bloom vai conhecer, na Índia, “o pior da cidade”, a sua experiência não será cinema. A questão é que não podemos ver-nos livres deles, levando uma vida de bondade etérea, porque foram esses instintos que nos trouxeram até ao século XXI, como foram eles que levaram Bloom inteiro até Lisboa. Essa agressividade natural deve ser usada num programa de existência, em fazer alguma coisa.²⁹³

Bloom não ouve os conselhos que lhe dizem para treinar os instintos:

Ainda não está velho o suficiente para ignorar conselhos,
mas já não tem a juventude parva que obedece e treme
a qualquer frase mais sensata. Sou ouço quem me diz Avança,
eis a minha surdez – diz Bloom, o nosso herói,
no fim do canto quarto. (*Idem*: 203; IV.104)

Experimenta a surdez do início da idade adulta; só quer avançar, para esquecer a dor, mas não deve esquecer que fazer é importante, nem que também é importante parar – parar mesmo, ganhando força para agir eticamente, descobrir o que quer fazer da existência. Para Bloom, parar seria assumir a responsabilidade pela morte do pai.

Estas estâncias revestem-se de uma importância capital para percebermos o modo como a destruição da experiência se articula com a estrutura da epopeia. Bloom está só (como sempre esteve), tem saúde, força, vive num país pacífico (não tem que lutar, pois, em guerra alguma), está vivo – eis, em síntese, a sabedoria do narrador. Mas Bloom procura, liricamente, e com velocidade, um saber que explique tudo, uma forma de vida mais delicada, uma humanidade mais espiritual. Quer compreender a vida, já, com uma viagem. Na verdade, Bloom nada tem a aprender do ponto de vista teórico, deve traduzir o que sabe em ação (sobretudo porque estamos numa epopeia!).

Segundo Benjamin, a degradação da narrativa já “vem de longe”, é uma consequência “das seculares e históricas forças produtivas” (Benjamin, 2012: 30) que foram afastando “gradual e completamente a narrativa do âmbito do discurso vivo” (*idem*: 30-31). A invenção da imprensa e de outros dispositivos técnicos determinaram um afastamento do ato de narrar do “discurso vivo”, até se chegar ao balbúcio, o que levou a que a epopeia fosse naturalmente sendo menos cultivada:

²⁹³ Nem todos os instintos são violentos, nesta especialização em sobreviver. Damos três exemplos: o modo como Herthe, a mãe e Emilia cuidam de Clako, em *Um homem: Klaus Klump*; como Julia Liegnitz, em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, cuida de Lenz, o seu patrão perverso; e como Marius – uma personagem com, aparentemente, um passado violento – ajuda Hanna a encontrar o pai em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*.

Pode imaginar-se que a transformação das formas épicas se processou segundo ritmos comparáveis aos ritmos de transformação sofridos pela superfície da Terra ao longo de milénios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente, se perderam mais lentamente. (*Idem*: 32)

Perder a epopeia é sintoma da perda da capacidade de narrar. Escrever uma epopeia, no século XXI, é irónico, pois já ninguém a ouve. Apesar disso, o narrador foi avisando Bloom. Escrever uma epopeia no século XXI visa aumentar a lucidez do leitor (em particular, da geração mais nova). E se o visa, é um gesto otimista.

Segundo Benjamin, mais do que o romance, o que verdadeiramente transformou a epopeia e a narrativa foi uma forma de comunicação mais recente, a informação: “Villemessant, o fundador do *Le Figaro*, definiu a essência da informação com uma fórmula famosa: ‘Para os meus leitores – costumava dizer – é mais importante um incêndio numa mansarda do Quartier Latin do que uma revolução em Madrid’ (*ibidem*).” Torna-se mais importante, na modernidade, o que está próximo do que o relato vindo de longe: “O relato vindo de longe – quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado” (*ibidem*). Ao contrário, a informação “tem de ser comprovada de imediato” (*ibidem*), deve ser exata, de modo a ser digerida instantaneamente.²⁹⁴ Neste sentido, é incompatível com o espírito da narrativa: “Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo. E, no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas! Isto, porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações” (*idem*: 32-33). Os livros de Gonçalo M. Tavares, escritos na sua exatidão ambígua, deixam muito por explicar, provocam a imaginação do leitor: “O leitor tem a liberdade de interpretar as coisas como as entende e, desse modo, os temas narrados atingem uma amplitude que falta à informação” (*Idem*: 33). A informação, ao contrário da literatura, explica tudo e “só é válida enquanto actualidade”:

Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem de ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois. (*Ibidem*)

²⁹⁴ Disse Anish a Bloom: “Os jornais são pacíficos, e as notícias, / pese embora a enorme extensão do país, / são sobre pormenores insignificantes” (Tavares, 2010: 302; VII.34). A grandeza do território do país não torna as notícias menos insignificantes.

A informação tem prazo de validade de um dia – esgota-se o seu sentido no momento em que é transmitida. A narrativa – de que *Uma viagem à Índia* é exemplo – gasta-se ao longo do tempo. Possui uma energia duradoura, como, segundo exemplos do próprio Benjamin, as narrativas de Heródoto, análogas aos “grãos de cereal” hermeticamente fechados, há milhares de anos, em câmaras de pirâmides egípcias e que, hoje, ainda mantêm a “força germinativa” (*idem*: 34). Tal energia textual deve-se à sua “sóbria concisão, que dispensa uma análise psicológica” (*ibidem*). É graças à concisão que as narrativas podem ser assimiladas pelo leitor. Para consegui-lo, o leitor tem que digerir com calma o texto, deve ter tempo e saber lidar com o tédio, para integrar o que leu na sua experiência:

Este processo de assimilação, que se dá a um nível profundo do indivíduo, precisa de um estado de descontração que é cada vez mais raro. Se o sono é o ponto alto da descontração física, o tédio é o da psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O simples sussurrar da folhagem afugenta-o. Os seus ninhos – as actividades intimamente ligadas ao tédio – já desapareceram das cidades e estão também em vias de extinção no campo. Assim se perde o dom de ouvir, assim desaparecem as comunidades de ouvintes. Narrar histórias é sempre a arte de as voltar a contar e essa arte perder-se-á se não se conservarem as histórias. Perde-se porque já ninguém tece ou fia enquanto as escuta. Quanto mais o ouvinte se esquece de si próprio, tanto mais profundamente se grava nele aquilo que ouve. (*Ibidem*)

As mudanças na organização do trabalho nas cidades também contribuíram para o esquecimento da arte de narrar. Sem tédio, não há experiência, não há modo de interpretar a experiência, não há digestão lenta de um texto, nem memória. Sem tédio, não haveria *Uma viagem à Índia*. Bloom, depois da dupla tragédia que viveu, ficou à espera. Não teve paciência, não foi capaz de enfrentar o tédio, viajando em busca da felicidade e do divertimento que o suspendessem.²⁹⁵ Nessa procura, encontrou um tédio e uma inércia ainda mais profundos: não conseguiu chocar os ovos da experiência.

²⁹⁵ Uma das raras personagens, no território textual de Gonçalo M. Tavares, que é caracterizada como “feliz”, é Clako, o irmão de Herthe que, devido a um tiroteio, se tornou inválido. Porque Herthe se casou com um grande empresário, Leo Vast, Clako logrou casar-se com uma mulher atraente, Emilia: “Clako mantinha o que era exclusivo do homem, mas havia perdido o que era exclusivo dos seres tocados pelo divino. E era nesse desequilíbrio estranho que ele se encontrava. Tinha a inteligência e a vontade intactas, mas faltavam-lhe as palavras e, acima de tudo, movimentos capazes de interferir na História do mundo ou mesmo apenas na sua própria história. E por isso passou em poucos anos para a aceitação calma de tudo. Mais do que resignado, Clako estava feliz no seu casamento. Feliz é a palavra” (Tavares, 2007c: 114). Um passo essencial para percebermos: (i) como a felicidade é um estado imóvel; (ii) como Bloom já era imóvel quando era feliz, já era melancólico quando amava; (iii) que a ironia e o humor (às vezes, negro, como neste caso) atravessam toda a obra de Gonçalo M. Tavares (incluindo *O Reino*, tetralogia negra e séria).

8.14. A Índia

O Ganges passa também pela rua dos Douradores.

Bernardo Soares

*The far east. Lovely spot it must be: the garden of the world,
big lazy leaves to float about on, cactuses, flowery meads,
snaky lianas they call them. Wonder is it like that. Those
Cinghalese lobbing around in the sun, in dolce far niente. Not
doing a hand's turn all day. Sleep six months out of twelve. Too
hot to quarrel. Influence of the climate. Lethargy. Flowers of
idleness. The air feeds most. Azotes. Hothouse in Botanic
gardens. Sensitive plants. Waterlilies. Petals too tired to
Sleeping sickness in the air.*

James Joyce

A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer.

Stig Dagerman

Debrucemo-nos sobre a ideia da Índia de Bloom, confrontando-a com a descrição do país feita por Anish, que começa assim, aludindo à epopeia camoniana:

Riquezas abundantes e incorruptas só na
Índia, onde o que não se vê é sempre belíssimo
e entusiasmo, enquanto sobre a superfície
vive gente pobre com ligações apenas
à sua sombra: isolados uns dos outros,
indecisos entre avançar e parar, pouco
ousados nas acções, mas por vezes com um
discurso mágico, espantoso, capaz
de iluminar e salvar um homem cansado.
Índia; e Bloom. (Tavares, 2010a: 289; VII.1)

Na Índia, a riqueza é (o) invisível, diz-se com ironia; visível é somente a miséria humana, cujas ligações são à sombra, ao imaterial, não ao alimento, muito menos ao outro. A Índia entusiasmo pelo invisível, pelo Espírito. O fascínio por aquele país é estranho, por ser muito abstrato, desligado da realidade. A Índia ingénua de Bloom corresponde, em traços largos, à construção imaginária dela que o Ocidente tem feito ao longo dos séculos, em particular desde o século XIX. Como um além situado na terra,

refúgio de todos os que renunciam à realidade. Nesta descrição, constatamos como Bloom parece mais um entre os indianos. Não porque esteja com fome, mas porque a sua única ligação é com a sua sombra e porque está isolado, hesita, tem o órgão da vontade atrofiado, é “pouco / ousad[o] nas acções”.

Bloom, elogia sarcasticamente o narrador, tornou-se “íntim[o] / do estranho” (*idem*: 289-290; VII.3). Que estranheza é esta? O outro em si, que a dupla tragédia revelou? Era intimidade apaziguada e lúcida, ou desejosa de afastar esse estranho? Parece-nos que Bloom vai à Índia para extinguir esse Outro que é parte de si, e sobre o qual deve reinventar-se como sujeito. Tem direito à alegria depois do sofrimento e do contacto com o estranho, depois de circunstâncias brutais: “As circunstâncias insólitas ocorrem / por vezes apenas para interromper a / redundância dos dias: o destino não / é maldoso: aborrece-se; quer ser criativo, inventa” (*idem*: 289; VII.2). A alegria, porém, não é uma felicidade duradoura e inerte, é a vida que o desejo descobre, não é engendrada apenas pelo funcionamento orgânico do corpo: “E os homens inteiros parecem por vezes / reduzir-se apenas a órgãos. / Como se a vida surgisse por coincidência / dentro do corpo” (*idem*: 290; VII.4). A vida não surge por coincidência, é provocada pelo desejo e pela ação do corpo. Para Bloom, a alegria é ser feliz, *dolce far niente*: quer fazer vida da inércia e do divertimento, e não usá-los como transição para a vida como desejo. Bloom procura a alegria e a sabedoria, como produtos no mercado:

Porém, apesar da publicidade, a alegria
não entrou no mercado – muito menos
a tranquilidade. Não há preçário para
a calma profunda. É certo que são inumeráveis os cursos
para, ao fim de três semanas, se ficar sábio,
porém, no fim, aqueles não darão mais de meia hora
de sabedoria aos seus clientes. E trinta minutos
não são suficientes para preencher todas as horas
em que no futuro ainda não se morreu. (*Idem*: 291; VII.6)

Bloom nunca encontrou a calma que não se descontrola pela lucidez, ciente da sua condição mortal. Se em Paris havia um ar embriagante, na Índia há um ar calmo. Em trinta minutos de um curso, não se recebe a sabedoria para lidar com todas as horas da vida, que confronta os humanos com o inesperado para o qual não há fórmula. Para se alcançar essa calma, tão importante como a teoria, são importantes os “sentimentos”,

a alma: “São importantes as teorias, mas / convém não esquecer os sentimentos. / Não é por se ter entrado no século XXI / que a alma perdeu actualidade” (*ibidem*; VII.7). A alma, especifica a estância seguinte, é “uma estrutura nobre”, “instintiva como qualquer animal” e dá “coesão à teoria”, como a teoria a confere “aos sentimentos” (*idem*: 291-292; VII.8). Mas Bloom valoriza mais o espírito do que os sentimentos:

O espírito existe. Bloom quer prová-lo.
Matou, viu matar quem ama, sentiu tudo e o seu oposto.
O espírito existe e a anatomia falha desde os
pés à cabeça. Há muitas músicas e sons demasiado variados,
mas o espírito não é assim tão barulhento
para o século o mandar calar. (*Idem*: 293; VII.12)

A alma é o mundo interior, a que o século XXI parece conferir pouco interesse. O controlo do fluxo dos pensamentos, da sua direção e do seu entusiasmo, dos gestos e dos comportamentos.²⁹⁶ O espírito é a consciência, que aparece quando a anatomia falha. Na Índia, Bloom tem uma tese a provar: ainda há espírito, teoria, delicadeza, num século tão barulhento. O cómico é que a sua viagem mostra que a anatomia também acerta; o trágico é que o espírito existe, de facto, e falha, pode matar. Mas já sabíamos que o mundo é caótico, sempre foi, o humano sempre procurou a ordem: “O mundo foi passear / e perdeu o Espírito” (*ibidem*; VII.13). (Note-se que, na epopeia camonianiana, se elogia o Espírito de Cruzada entre as estâncias 2 e 15 do canto VII; Espírito que se queria levar à Índia, enquanto que Bloom quer encontrar o Espírito lá). Mas a desordem não pode ser convite à inércia ética: “Aceitar que a vida é uma sucessão / de desaparecimentos – humanos e materiais – / é esquecer que cada dia tem uma ressonância: as coisas / tremem e deixam no ar vestígios da / sua existência” (*idem*: 292; VII.9). Estar consciente dessa “sucessão de desaparecimentos”, da perda, pode imobilizar, afetar tristemente o corpo e desleixar do ponto de vista moral e ético. A melancolia atira para fora do tempo. E Bloom sabe-o.

Em face deste conhecimento insuportável, o caminho para a perda, deve-se reconhecer a derrota, coisa que Bloom não faz: “Porém, Bloom não perdeu o espírito. Ele / sabe que os grandes gestos surgem / depois de um prolongado esforço de imobilidade e nada” (*idem*: 294; VII.14). Toda a narrativa acompanha a imobilidade de Bloom antes do ‘grande’ gesto. Bloom esteve muito tempo não querendo nem

²⁹⁶ “A alma humana é porca como um ânus”, vociferava Álvaro de Campos (Pessoa/Campos, 2002: 459).

conseguindo agir. É natural, pois, que o seu primeiro gesto seja brutal. Embora o itinerário para os dois assassinatos tenham sido diferentes, em ambos Bloom descobriu o poder de um ato: “O bom de um acto é que ele nos ultrapassa”, escreveu Clarice Lispector (2000a: 37) em *A maçã no escuro*. Não conseguimos antecipar um ato nem calcular todos os seus efeitos. Parece ter sido da força e da imprevisibilidade próprias de um ato que Bloom foge. Bloom procura na Índia um álibi para a sua fraqueza, para não admitir a derrota na procura de uma felicidade ingênua e previsível. Não encontrou a calma, a ordem, no país da calma e, numa ironia textual, mata selvaticamente.

Bloom “pisou pela primeira vez a Índia” (*ibidem*; VII.16). Eis Bloom, em contacto paradoxal com solo místico, com “o seu sapato minúsculo” (*ibidem*), o que revela não só a delicadeza com que está ligado à realidade, como a grandeza do território indiano. “Que grande / é um país onde se chega para / mudar de vida. E como é raro, isso, no mapa” (*idem*: 294-295; VII.16) assinala o narrador com ironia. Um espaço não redefine por si só uma existência, são os gestos, a ética. A ética não emana do território. Não há países mais propícios do que outros ao aperfeiçoamento da alma: “Em raros países se entra para aperfeiçoar / a alma” (*idem*: 295; VII.16). Bloom não vai à Índia para enriquecer, como alguns cristãos, criticados por Camões: “Mova-vos já, sequer, riqueza tanta, / Pois mover-vos não pode a Casa Santa” (Camões, 2005: 230; VII.11). A sua demanda não é material, é espiritual.

Esta Índia evoca a viagem de Alberto Morávia ao mesmo país, plasmada em *Uma visão da Índia*. Os indianos têm muitas histórias para contar, mas o estômago vazio. A densidade populacional é elevada na Índia, o que dificulta andar pelas ruas das suas cidades, juncadas de vacas – que parecem cães demasiado grandes²⁹⁷ – “cuja carne perdeu / o fundamental” (Tavares, 2010a: 293; VII.13); cidades que são, na descrição de Morávia, “enorme[s] bazar[es] ou conjunto de lojas de tipo medieval, à primeira vista pitoresca mas, após um olhar mais atento, bastante monótona, com aquela monotonia um pouco irritante que é própria da pobreza e da falta de cuidados urbanísticos” (Morávia, 1964: 91-92). Ruas atravessadas por zombies, seres que sabem que a vida é ilusória e, por isso, propensos a desvalorizar a sua condição mortal. A vida é um espetáculo a ser admirado passivamente, tanto a Oriente, como a Ocidente. Bloom, de modo irónico, vê, na Índia, os resultados da existência do Espírito, um espetáculo pouco

²⁹⁷ Escreveu Alberto Morávia (1964: 34): “Ao mesmo tempo, a rua é dormitório das vacas sagradas que não têm dono e caminham desconsoladamente todo o dia, de um estabelecimento a outro, de uma viela a outra, por todos respeitadas, por ninguém alimentadas. E são tantas, deitadas sobre o asfalto, agachadas como enormes cães abandonados, com as carcaças bem à vista sob a pele gretada.” Respeitadas, mas não alimentadas, um respeito imóvel, místico.

digno. Como se o Espírito fosse a compensação – ou a causa – da miséria material e humana: “O rácio deuses/humanos é altíssimo / – e também, por exemplo, o de doenças –, / o que talvez não seja coincidência. / Doentes sem pão nem sítio para se deitarem / inventam deuses opulentos que habitam palácios / enormes” (Tavares, 2010a: 297; VII.22). Menos condições materiais é compensada pela invenção de muitos deuses, o concreto é compensado pelo invisível abundante. A miséria humana e material parece ter por base uma concepção de vida de inspiração hindu, segundo a qual “tudo o que parece real não é real e tudo o que não parece real é real” (Morávia, 1964: 21). A vida está alhures, não na terra, onde vivemos. O real e a vida são desvalorizados. Se a vida não é real, é sonho (ideia que decorre de uma consciência demasiado melancólica da efemeridade de cada vida humana), é impossível que algum gesto humano consiga alterá-la. É inútil o movimento, a ação, o que provoca inércia e errância. Segundo Morávia, na concepção de vida indiana, o humano “não deve agir para melhorar o mundo mas para sair dele” (*ibidem*). A religião hindu “é, assim, uma concepção completamente negativa quanto à realidade dos sentidos e completamente positiva quanto à realidade espiritual” (*ibidem*). Nega a realidade dos sentidos, a vida, afirma uma vida alternativa. Percebemos, neste sentido, como se articula a defesa do guerreiro, do ponto de vista nietzschiano, com esta experiência indiana da existência. Morávia observa, apesar disso, uma mutação: “Os indianos imitam os europeus e os europeus os indianos. (...) Os indianos pretendem acreditar na realidade dos sentidos, os europeus acreditam cada vez menos” (*idem*: 22). Morávia desejava com a sua viagem à Índia perceber “porque é os europeus são europeus e os indianos indianos” (*ibidem*). Perceber, ainda, em que é que os europeus imitam os indianos, procurando o espírito, enquanto os indianos procuram a matéria (Shankra tentará roubar Bloom). Esse é também, de certo modo, um dos objetivos da epopeia tavariana: perceber como a dor e a consciência de que não se controla sempre o corpo e a existência empurram Bloom para uma viagem interior. Não se trata de uma viagem para fazer alguma coisa, mas de uma viagem em busca da inércia e da vida contemplativa. A Índia da epopeia tavariana é um retiro espiritual, espaço donde teria sido erradicada a imprevisibilidade do comportamento humano, em particular do seu.²⁹⁸ Esta viagem tem sido feita por muitos ocidentais nos últimos dois séculos:

²⁹⁸ Uma utopia como a Cocanha por que Baudelaire suspirava em “O convite à viagem”: “Um verdadeiro país de Cocanha, onde tudo é belo, rico, tranquilo, honesto; onde o luxo tem prazer em rever-se na ordem; onde a vida é gorda e agradável de respirar; de onde a desordem, a turbulência e o imprevisível estão excluídos; onde a felicidade está casada com o silêncio; onde a própria cozinha é poética, gorda e excitante ao mesmo tempo; onde tudo se parece contigo, meu anjo querido.

A concepção indiana da vida representa, para o europeu, simultaneamente [*sic*], um paradoxo e uma tentação, no sentido de que esta é, não apenas o contrário da sua, mas também a única à qual, num momento de tédio ou desgosto, ele pode recorrer com alguma utilidade. (*Idem*: 37)

Para Morávia (a partir de Albert Schweitzer, filósofo que estudou o pensamento indiano), há dois comportamentos fundamentais do ser humano: “afirmação do mundo e da vida e negação do mundo e da vida” (*ibidem*). No primeiro caso, acredita-se que se pode interferir no mundo e na vida dos seus semelhantes, se pode tornar útil. No segundo caso, “pelo contrário”, considera Schweitzer (*apud idem*: 38), “o homem não se interessa pelo mundo e considera a vida terrena quer como uma comédia na qual é forçado a participar, quer como uma absurda peregrinação através do tempo até atingir a sua própria morada na Eternidade”. Uma peregrinação para fora do mundo e do tempo, subindo a montanha da Eternidade por via do assassinato, eis o itinerário feito por Bloom. Atualmente, o ideal de progresso científico está bem presente da Índia e, na Europa, proliferam “concepções desesperadas quanto à vida terrena” (*ibidem*) devido, essencialmente, ao tempo livre e ao fracasso na procura da felicidade. Quando a felicidade cessa, emerge a procura de sentidos para a vida, um caminho fértil para o desespero. Nesse momento, somos reconduzidos à inércia através de modalidades contemplativas de natureza filosófica e religiosa. Segundo a filosofia hindu, defensora da metempsicose, somos imortais, pois reencarnamos até ao fim dos tempos (*idem*: 39). De acordo com o pensamento indiano, cada vida está condenada a errar pelo mundo infinitamente, com repulsa pelo terreno e corpóreo:

Na Índia, homens velhos que escutámos
durante horas e julgávamos já eternos,
levantam-se, subitamente, e começam a
urinar em plena rua, para cima do lixo
que cães, segundos antes, tentavam mastigar.
Respeito e nojo coincidem estranhamente
no mesmo homem: o mundo não
é claro e depois escuro, o mundo, cada pedaço dele,
é claro e escuro.

E quando um místico urina com displicência ao nosso lado

Tu conheces essa doença febril que se apodera de nós nas frias misérias, aquela nostalgia do país que se ignora, aquela angústia da curiosidade? Existe uma região que se parece contigo, onde tudo é belo, rico, tranquilo, honesto, onde a fantasia construiu e decorou uma China ocidental, onde a vida é agradável de respirar, onde a felicidade está casada com o silêncio. É para lá que é preciso ir viver, é lá que é preciso ir morrer!” (Baudelaire, 2007: 54).

ensina-nos isso, e outras coisas. (Tavares, 2010a: 296-297; VII.21)

O mundo não é claro e depois escuro, o mundo é claro e escuro ao mesmo tempo, “o mundo é feito de açúcar e esterco”, segundo a aprendizagem de Franz Biberkopf em *Berlin Alexanderplatz* (Döblin, 2010: 578). O escuro não é só escuro, como o claro não é só claro. Tudo está misturado, o respeito com o nojo. Outras coisas ensinadas pelo modo displicente como o místico urina: a facilidade com que se cai na abjeção depois da espiritualidade. Os místicos estão tão desligados do exterior que Bloom pergunta a Anish:

Por que razão existem tantas escadas distribuídas
pelas ruas, quase todas deitadas no chão,
como se fossem um utensílio
para ser usado horizontalmente
e não na vertical? Serão assim tão religiosos
que nem precisem de escadas para pequenos arranjos
domésticos? – gracejou Bloom. (*Idem*: 300; VII.29)

Na Índia, gracejava: “Bloom estava feliz e respirava” (*idem*: 299; VII.27), suspendia-se o sorumbatismo após a chegada ao destino eleito. A felicidade é condição imposta por Bloom ao mundo exterior para se ligar com ele: “Bloom diverte-se: em bicos dos pés, tenta observar / os calcanhares” (*idem*: 292; VII.10). Está feliz, mas o discurso de Anish (Monçaide) sobre o seu país é tudo menos ingénuo: “O que tu / conheces são postais” (*idem*: 300; VII.29).²⁹⁹

Logo de seguida, diz o amigo indiano, de modo cortante, para o sedutor Bloom (que capitaliza bonomia, delicadeza e indolência): “Mas a Índia tem homens e tem mulheres – disse Anish” (*ibidem*; VII.30). Não é um paraíso na terra, tem mulheres mas também homens. Eventualmente, esta fala de Anish surge em resposta à pergunta de Bloom na estância anterior: “Para / que lado o pescoço dos homens roda mais / – para as mulheres ou para as coisas?” (*ibidem*: VII.29). Anish continua a apresentar a sua visão da Índia: “As cidades / começaram a ser construídas como poemas, / mas rapidamente foram concluídas com tijolos baratos / e o sofrimento dos que trabalharam longamente / e ganharam pouco” (*idem*: 300-301; VII.30), afirma, desmontando a ingenuidade de Bloom. Um país acabado a trouxe-mouxe, que começou a ser construído com a calma

²⁹⁹ Bloom viaja com o objetivo de reencontrar a sua enciclopédia: “A person travels, here, not in order to see the world, but in order to see once more – *though* the world – his own encyclopaedia” (Moretti, 1996: 161).

de um poeta, mas que depois acelerou com violência, como se fosse um fragmento sumptuoso. Acrescenta Anish brutalmente: “Este país / é como os outros: belo e bruto. / E se conheces um país que não o seja, então / digo-te que não o conheces realmente. / Os países nasceram do lado / errado” (*idem*: 301; VII.30). Nenhum país nasceu perfeito, todos são grotescos e belos. Anish desencanta Bloom impiedosamente, que está mais interessado na sua ideia da Índia: “Um país deveria ser um espaço / para o povo existir, mas o povo não existe – disse Anish” (*ibidem*; VII.31). O povo indiano vive fantasmaticamente; controlado, como tantos outros povos, por “ambíguas instituições”, incapazes de providenciar condições para o desenvolvimento da potência do seu povo. Uma administração burocrática que, como a organização religiosa, descarta o essencial, o estômago, a salvação material. São organizações que adiam o mundo ao povo, partilhando com religiões uma visão metafísica do mundo, avança Anish com sarcasmo:

Ambíguas instituições adiam a salvação
imediate que uma refeição costuma dar
e encaminham os mendigos para
departamentos mais competentes
no outro lado da cidade, ou no céu,
onde os Deuses, inábeis na cozinha urgente,
se especializaram em longuíssimas promessas.
Eis a Índia; apresento-te este país. (*Ibidem*; VII.31)

Anish é muito lúcido. (Três personagens lúcidas e cultas – Anish, Jean M e Bloom – participam num banquete orgiástico.) Mas, de certo modo, Anish não diz mais do que aquilo que Bloom já sabe. Anish revela a dificuldade de Bloom em viver segundo o que sabe, pois continua com crenças e expectativas ingénuas: “Do início da Europa ao fim do mundo / o mundo é igual: ambíguo como tudo / o que enoja e atrai. Se vieste procurar / calma mística, procura-a melhor, mesmo quando / a tiveres encontrado” (*ibidem*; VII.32). O mundo é mundo em todo o mundo, enoja e atrai. Um outro conselho premonitório: quando tiveres encontrado a “calma mística”, Bloom, “procura-a melhor”, pois essa calma pode ser o prólogo de um ato abjeto. Aconselha Anish: “Deves adquirir conhecimentos fúnebres / e aprender técnicas para partos felizes; / começar das duas pontas, ao mesmo tempo, / sobrevivendo com um único centro – eis / o caminho” (*ibidem*). Saber que por enquanto não morreste e render-te ao facto de que estás vivo, são esses os conhecimentos fúnebres que Bloom deve adquirir. E deve ainda “aprender

técnicas” que mantenham a vida e a criatividade intactas – aquilo que coloca substâncias novas no mundo. Aprender a multiplicar a força, fazendo-a crescer, com hábitos e ritmos que permanecem apesar das circunstâncias: “Porque à Índia não se chega, meu caro, / na Índia caminha-se” (*idem*: 302; VII.33). A personalidade é algo que se vai fazendo, trabalhando, com esforço.

Nestes versos, reporta-se de modo irónico ao fim do trajeto na viagem contemporânea.³⁰⁰ Bloom desejaria parar quando chegasse à Índia, parar até a infundável tarefa de se compreender a si mesmo e ao mundo.³⁰¹ Para evitar chatices e obstáculos. Mas no lodo dessa estagnação surgem muitos perigos, a maldade e o nojo. Bloom deve mover-se de modo ético, diz Anish: “Encontrarás hospedagens / desconfortáveis que te obrigarão a levantar / mais cedo. Os caminhos aumentam / quando a cama é má – disse Anish” (*ibidem*). O desconforto é fundamental para o movimento, pois muito conforto convida à inércia, assim como são os obstáculos que aumentam os caminhos de vida e provocam mudanças substantivas em quem somos. Na Índia, país onde ouro e outras riquezas foram saqueadas ao longo dos últimos séculos, Bloom encontra o desconforto dos obstáculos tal como em qualquer outro lugar. O discurso de Anish não podia ser mais diferente do que o de Monçaide: “Sabei que estais na Índia, onde se estende / Diverso povo, rico e prosperado / De ouro luzente e fina pedraria, / Cheiro suave, ardente especiaria” (Camões, 2005: 237; VII.31).

Anish prossegue a descrição reflexiva da Índia: “O Ganges é a biografia, / em líquido, de todas as cidades próximas, / e o facto de a tristeza ser popular entre ricos e pobres / serve de justificação para este fenómeno natural / mas algo melancólico” (Tavares, 2010a: 302; VII.34). O Ganges é a biografia de todos os mortais, que sofrem. Um dos objetivos de Bloom, enunciado por Eduardo Lourenço (2010: 19) no prefácio, consiste em “Buscar água que o lave do seu crime irremível, como a do Ganges, feito só de água lustral.” Água em que se purificam tantos, de várias cidades, tocados pela desgraça. Nesse sentido: “O rio Ganges é a mais importante biblioteca / da cidade e o mais importante arquivo” (Tavares, 2010a: 302; VII.35), pois armazena biografias e atravessa várias ficções, as que lemos e as que inventamos para vivermos: “Não há

³⁰⁰ Escreve Paul Virilio: “Com a revolução dos transportes do século XIX era já evidente a mutação do movimento de deslocação, dado que a ‘partida’ e a ‘chegada’ ao destino eram singularmente privilegiadas em detrimento da ‘viagem’ propriamente dita (...)” (Virilio, 2000: 84). Supressão da viagem, do trajeto, só importa a chegada a Bloom, que se torna bastante descuidado, do ponto de vista ético, durante o trajeto. Virilio, na conclusão desta frase, permite-nos entender a inércia inerente à viagem contemporânea (de modo a estabelecer a concomitância entre técnica e metafísica): “(...) a este propósito, veja-se a passividade, a sonolência dos passageiros do comboio a grande velocidade ou a projecção de filmes em aviões de longo curso” (*ibidem*). A técnica prossegue a domesticação do humano que a metafísica fazia e ainda faz.

³⁰¹ Escreveu Nietzsche em *O livro do filósofo*: “O homem conhece o mundo na medida em que se conhece: a sua profundidade desvela-se-lhe na medida em que se espanta de si próprio e da sua complexidade” (Nietzsche, 1984: 50).

verdade fora do rio, nem há mentira de qualidade / ficção ou mitologia, exterior às suas águas sujas” (*idem*: 303; VII.35). As ficções das humanas expectativas e interpretações do mundo. Águas sujas que limpam, purificam, “águas complexas” (*ibidem*), portanto, “água [que] não é elemento de visita ao mundo dos homens” (*ibidem*), como acontece na água que sai da nossa torneira nas cidades, “são os homens que estão de visita / à água – e na Índia toda a gente o sabe” (*ibidem*). Água que embebeda, entusiasma e extasia quem nela entra, narcótica, metafísica, que transporta para outro espaço, mais luminoso e puro, que provoca alucinações como o LSD, inquieta como o vinho, apagando tempo, o passado: “É o único país onde a água embebeda mais que o vinho / e seduz tanto como as mulheres jovens” (*ibidem*; VII.36). O rio como metáfora do tempo que passa e assim permite esquecer; do tempo que submerge, das visões e da realidade que se afundam em águas turvas. Os meses que Bloom esteve em viagem são um rio (Tejo, tempo) que o engoliu.

Anish fala: “E a religião é encantadora como tudo o que não tem / função particular que possa ser avaliada objectivamente. / O que é vago e abstracto acerta sempre / porque nunca definiu o que é não acertar” (*ibidem*; VII.37). A religião não é matemática, não tem função, nem utilidade; e é indiscutível, sendo vaga e abstrata. Na Índia, a religião institui a diferença insuperável entre ricos e pobres, ao contrário da natureza, distribuída de modo aleatório: “A riqueza nunca se mistura com a pobreza, / a chuva cai na mesma direcção dos derrotados / e evapora-se, mais tarde, na direcção dos que / não desistem” (*ibidem*). Para os que não desistem, a chuva não é um obstáculo. Uma alusão aos versos camonianos na estância equivalente d’*Os Lusíadas*:

A Lei da gente toda, rica e pobre,
De fábulas composta se imagina.
Andam nus e sòmente um pano cobre
As partes que a cobrir Natura ensina.
Dois modos há de gente, porque a nobre
Naires chamados são, e a menos digna
Poleás tem por nome, a quem obriga
A Lei não misturar a casta antiga. (Camões, 2005: 239; VII.37)

Monçaide fala de uma Lei composta de fábulas – uma ordem ficcional, cultural, definidora de todas as leis. As leis de Manus definem que “para os Naires é, certo, grande vício / (...) serem tocados” pelos Poleás (*ibidem*; VII.38). Bloom é um ser tocado

por esta maldição, que o impede de tocar nos outros. Maldição imposta a partir de dentro, não decorre da obediência a uma lei religiosa ou civil. Bloom é um ser muito civilizado, apreciador indefectível da beleza, que considera que o mundo deve ser observado, e não tocado, mastigado, moldado, digerido: “Há certos animais que mastigam / as flores, e há outros mais civilizados que inventam / profissões profundamente místicas e manuais / – como a do jardineiro. As vacas de um lado, / o homem do outro” (Tavares, 2010a: 303-304; VII.37). O ser humano é uma espécie de minúcia mística, tocando ao de leve, espiritualmente, no mundo, apreciando-o.³⁰²

Anish refere-se implicitamente a Bloom quando diz o que diz, dá-lhe gramas de lucidez na sua viagem iniciática:

O mundo é redondo, mas todos os lados são iguais.
Os homens têm fome e adversários,
e outros têm prestígio e amigos e, nesta divisão rude,
encontrarás semelhanças evidentes
com a velha Europa, a Ásia, as Américas,
África, e com todos os continentes onde existem
seres vivos. A vida é invenção dos demónios:
deram-ta: deves defender-te, deves atacar
(percebes, Bloom?). Percebo, responde Bloom com a cabeça.

Os hábitos e costumes são ainda mais variados
que a população extensa, pois cada indivíduo
nunca é tão pobre que só tenha um hábito.
Cada ser vivo repete
inúmeros gestos, é certo, mas são essas repetições
que o ligam à terra e ao céu.
Mas note-se que até para a coragem é necessário
um mínimo de rendimento.
Sem um cêntimo na carteira ninguém muda de vida;
quando muito, escolhe outros sofrimentos. (*Idem*: 304; VII.38-39)

³⁰² Percebemos como a vaca se reveste de um valor simbólico diferente daquele que lhe é atribuído pelo mesmo Anish (em VII.40). Ainda assim, é um animal minucioso: “Mas o que há mais aqui, como se fosse / um produto espontâneo da terra, disse Anish, / é uma filosofia que começa / nos minerais, passa pela água / e termina em vacas calmas que se deitam nas ruas / ostentando com a matéria uma amizade / absolutamente invejável. Como é que um / animal que pesa assim conseguiu desenvolver / um sistema tão pacífico? É de longe o animal / que mais próximo está de sorrir naturalmente, / e esta consideração inclui os homens. Repara / melhor na vaca, Bloom: é um animal minucioso. Nada bruto” (Tavares, 2010a: 305; VII.40). A vaca que Bloom observa é teórica e minuciosa. É em busca desta natural filosofia da delicadeza que Bloom viaja até à Índia. O modo de vida indiano parece reproduzir a vida das vacas. Um animal com tal porte físico – o ser humano – ostenta com “a matéria uma amizade / absolutamente invejável”. Bloom é tão delicado que deixa a matéria, o mundo e os outros homens dirijam a sua existência: “Bloom: é um animal minucioso. Nada bruto”. Uma abdicação que se tornará brutal, ressalve-se.

Há leis sobre o visível, que regulam a relação dos seres humanos entre si, com os objetos e o território. E há leis que regulam a relação (invisível) do ser humano com o divino, o céu. Apesar dos hábitos e costumes diferentes, das “repetições” que ligam humanos ao céu e à terra, aos deuses, há algo indestrutível que atravessa todos os povos, habitem eles seja em que latitude for: a vontade de sobreviver, atacando e cuidando. Em qualquer latitude, existem povos com hábitos diferentes, e cada indivíduo tem ainda hábitos própria, mas a natureza humana mantém-se intocada. Em segundo lugar, refere que o mundo é onde resistimos, onde temos fome e adversários, que combatemos de várias formas (o prestígio e os amigos são duas delas). A vida não é para santos, intocáveis seres de minúcia – é para demónios, diz ironicamente. A vida é diabólica, exige que toquemos, que resistamos. Todavia, Anish nota que as escolhas diminuem sem dinheiro – por isso, os Poleás, indianos ou não, têm menos hipóteses de tocar: pobreza condena à renúncia, à santidade.

Após o discurso de Anish, observou ironicamente Bloom: “Mas vamos sair – interrompeu subitamente Bloom. / Quero ver se a Índia, apesar de tudo, / ainda existe fora da linguagem” (*idem*: 306; VII.42). Os Ocidentais têm inventado a Índia ao longo dos séculos, que o arrazoado de Anish desconstruiu. Mas Bloom, ao que parece, não escutou o amigo, está ingenuamente feliz, em modo pássaro:

E saíram os dois – Anish e Bloom. Bloom parecia ter vestido um pássaro, pois assobiava. E uma roupa mais emocional que climatérica fazia dele, de imediato, homem assinalado pela estranheza. De azul, o céu; castanha, a terra; no assobio: má música. Anish, entretanto, diminuía a expectativa dizendo que, infelizmente, os unicórnios àquela hora do dia não eram visíveis. E Bloom, enquanto apreciava o humor mitológico de Anish, desviava-se com perícia dos restos soberanos das vacas. (*Ibidem*; VII.43)

Bloom está feliz na Índia. Extasiado, assinala com humor a estância, com roupa e assobio ingénuos, desatento ao exterior. Anish prossegue (em vão) a tarefa de diminuir a expectativa de Bloom, o qual, distraído, quase suja os pés com os restos duplamente soberanos das vacas (por serem excrementos, não funcionais, restos, e por serem das vacas, animal sagrado naquele território).

A Índia é fantástica. Em Londres, depois de fugir à emboscada que Thom C e outros homens lhe preparavam, Bloom encontra, na rua, um polícia, a quem “perguntou as horas e o caminho certo / para ser feliz sem enganar” (*idem*: 82; II.25). O polícia pode orientar-nos no espaço mas dificilmente o fará na nossa vida. Bloom queria ser feliz sem erro, vai ao Oriente tentando orientar-se existencialmente. A Índia talvez fosse diferente da Europa onde ele sofreu:

Será a Europa uma mistura de substâncias
incompatíveis, ou assim será o mundo inteiro,
pois um humano nunca se mistura com outro humano
até desaparecer, como um líquido dissolvido noutro líquido,
a não ser na mãe que na barriga leva o filho.
Mas não poderá um homem uma vez na vida ter vontade
de abrir a porta a um desconhecido?
Será o ódio e o instinto de sobrevivência um hábito
ou uma especialização exacta que universalmente os organismos
recebem (do ar?) quando crescem? (*Idem*: 95; II.59)

Será o ódio uma especialização europeia? Será que, algures no mundo, um homem pode confiar sem hesitações na bondade alheia? Na Índia, o um não será um, (mas, de certa forma, zero)? Na Índia, é possível a libertação do peso da consciência e de ter que escolher entre as várias ações certas para cada contexto da vida? Na Índia, deixaria Bloom de ser uma pessoa, única e irrepetível, que tem que decidir, sozinha, como viver? A Índia é a terra onde a luta agonística da ética cessaria e onde a maldade estaria interdita. Um país espiritual e delicado, onde a desconfiança entre seres humanos teria desaparecido.³⁰³ Território ordenado, calmo, uma espécie de céu na terra. Ainda em Londres, pensa Bloom:

Será que um destes homens – pensou Bloom –
conhece um outro mundo com o mesmo nome
mas mais feliz? Um segundo planeta paralelo
onde o aborrecimento, o sangue e as mulheres feias
não entram?
Claro que uma das vantagens do céu é não ser pisado,

³⁰³ Segundo Nietzsche, o “decréscimo dos instintos hostis e suscitadores de desconfiança”, definidor do “progresso”, “representa apenas uma das consequências do decréscimo geral da vitalidade” (Nietzsche, 1996: 108). Esquecer esses instintos de defesa e ataque torna a existência “algo que custa cem vezes mais esforço, mais cuidado” (*ibidem*), obrigando a esforços redobrados para a autoproteção, o que converte os modernos em “mais ou menos enfermos e mais ou menos enfermeiros” (*idem*: 108-109).

mas Bloom já ficaria satisfeito se alguém
lhe indicasse um caminho, na terra,
desconhecido da maioria. (*Idem*: 54; I.71)

A Índia seria um refúgio para o sofrimento. Um planeta paralelo, feliz, sem dor. Sem tédio, nem sangue, nem mulheres feias. Um mundo, digamo-lo em síntese, sem a imprevisibilidade do corpo e dos instintos, belo, sem a desordem de que a fealdade das mulheres é sintoma. Bloom quer fugir para um mundo paralelo; isto é, quer sair para fora do mundo, é isso a Índia na sua cabeça, por isso está feliz, entrou noutra mundo.

8.15. O encontro com o sábio Shankra

Arre, estou farto de semideuses!

Onde é que há gente no mundo?

Álvaro de Campos

Bloom na Índia, num retrato burlesco, está indeciso, passivo e pasmado: “Bloom ouve e vê. Vê e ouve. / O amigo indiano do seu amigo indiano / fala; Anish, com a cabeça, concorda; / Bloom: nem sim nem não; acabou de chegar” (*idem*: 310; VII.52). Este amigo de Anish corresponderá ao Samorim, que foi visitado no seu palácio pelo Gama e a sua comitiva. Diante do palácio Bloom revela-se um ser que não sabe o que quer, que vai atrás dos outros porque sim, com um pasmo ingénuo e perigoso. Vem de uma dupla tragédia que partiu a sua vida em dois, definiu um antes e um depois: “Fez uma viagem, esqueceu a primeira / metade da sua vida. Ainda não entrou / na segunda, mas acredita que a Índia é o local onde se cruzará com o importante” (*idem*: 311; VII.56). Bloom tem grandes expectativas para a segunda parte da sua vida. Para isso, o encontro com o sábio é essencial. Tornar-se um sábio, não agir brutalmente doravante, amputar de si mesmo a maldade, purificar-se. O narrador mantém o tom impiedoso: “A vida é difícil, algumas frases são longas, mas o corpo de Bloom / pode ainda erguer-se do chão / e resistir” (*ibidem*). Ir ter com o sábio (Catual) é entregar-se, não resistir.

A descrição de Shankra é caricatural: “um homem que trabalha nos momentos / em que parece descansar” (*idem*: 312; VII.57), “que jamais deixava a lucidez / a um canto” (*ibidem*; VII.58) e que “aprendera / com as árvores a ser velho” (*ibidem*). O sábio movia-se pouco e aprendeu a ser profundo com a imobilidade das árvores. Shankra aprendeu com as pedras a ser imóvel, a renunciar ao corpo e à força: “Shankra

sabia que o número de pedras do universo / ultrapassava em muito o número de ágeis cavalos” (*ibidem*). Os cavalos que desejam, que têm força e a querem aumentar, de um lado; do outro, a pedra imóvel que espera, recebe e sobrevive: “E por isso, sem pressas, respirava, tornando / o doméstico respirar um ritual que todos / respeitavam” (*ibidem*). Respirar, eis a única ação visível de Shankra, indício de profundidade espiritual. Tornar-se um ágil e lúcido cavalo depende, em boa medida, de compreender a doença: “Bloom sabia que só existe idade madura no corpo que / atravessou uma doença ou a compreendeu” (*ibidem*; VII.59). Depende de compreender a importância da saúde; de desejar a força e a vida. Se Bloom tem saúde, que avance, com vontade, contrariando o peso que o puxa para baixo.³⁰⁴

Neste encontro com Shankra, Anish fala sobre Bloom, um sedutor. Um retrato frio e exato de um crápula, que, na sua falsa ingenuidade, seduzem naturalmente; isto é, consideram, no silêncio da consciência, que a lascívia com que seduzem é fruto das circunstâncias e do acaso e não de uma vontade clara mas não exteriorizada:

Homem que não abdica de tirar o chapéu por delicadeza
às mulheres e que aceita as seduções
de modo natural. Bloom, disse Anish,
é aquilo que se pode chamar de
europeu do sexo masculino, sedutor e portador
por inteiro de um corpo físico. Bloom, Bloom.
E tem um belo nome: Bloom. (*Idem*: 316; VII.68)

Bloom nunca se esquece de tirar o chapéu; é zelosamente educado. Ser delicado mas com interesse não revelado; é insidioso e intrujão. (Como o sábio Shankra, de resto.) Nesta deriva ética, Bloom renuncia à potência do corpo, transformando-o em peso que se transporta, tornando-se “portador / por inteiro de um corpo físico”, em que o adjetivo inteiro acentua o grau do desperdício. Mais um traço que permite descrever Bloom como figura do século XXI: com força, mas diminuindo-a, cheio de esquemas e insídias com as mulheres, com quem procura avidamente o contacto – visual e físico – onde quer que se encontre. Uma figura embrutecida pela atividade intelectual e pelo conforto material, do ponto de vista físico e ético. Um exemplo mais de como funciona o homem sem qualidades, o nada da vontade, tanto mais grave quanto Bloom é

³⁰⁴ Nietzsche, toda a vida atormentado pela doença, sabia-o bem: “Um ser tipicamente mórbido não pode tornar-se são, ainda menos pode pôr-se a si próprio saudável; para um homem tipicamente saudável, ao invés, estar doente até pode ser um enérgico estimulante para a vida, para mais vida (...) fiz da minha vontade de chegar à saúde, à *vida*, a minha filosofia” (Nietzsche, 2000: 122; itálicos do autor).

extremamente consciente de tudo quanto faz e deveria fazer. Mas nem sempre se tem coragem e firmeza para se viver segundo o que efetivamente se sabe. Bloom é o nome que congrega esta errância ética disseminada socialmente.

Ele mostra ao sábio a sua mala de viagem, rescrevendo-se o episódio em que o Gama explica ao Catual o significado das figuras desenhadas nas bandeiras de seda. Se as bandeiras narram a história de um povo, a mala de viagem explica, também em síntese, o que Bloom mais valoriza:

A mala é uma casa pequena e uma casa pequena
é uma casa essencial. O que não cabe numa casa pequena
não é indispensável para a alegria, e o
que não é indispensável para a alegria é dispensável.
Mostra-me que instrumentos esse homem, de nome
Bloom, trouxe para pegar nos dias sem os partir
e sem obrigar as suas mãos firmes à excessiva delicadeza. (*Idem*: 318; VII.73)

Os objetos que o viajante do século XXI transporta são individuais, ao contrário da história do país transportada pelos os navegantes portugueses do século XV. A mala seleciona o que, na casa, é “indispensável para a alegria”, auxiliando o seu portador a agarrar o tempo enquanto viaja. Uma mala é, assim, uma “síntese dos dias” (*idem*: 319; VII.74), do modo como Bloom organiza os seus dias e escolhe os objetos do seu afeto. Este episódio é, assim, uma pequena reflexão sobre o tempo. Bloom transporta “um cachimbo – mostrou / Bloom – para utilizar depois dos factos” (*ibidem*). Depois do assassinato da prostituta, em Lisboa, lembremos, Bloom fuma um cigarro; depois da ação, dos factos, Bloom fuma.³⁰⁵ Por vezes, todavia, fuma-se porque não se quer agir. Avancemos: “enquanto, / para os factos propriamente ditos, trago uma lâmina / e no corpo uma excitação constante, energia / base das invasões a países ou ao coração das / mulheres” (*ibidem*).³⁰⁶ Bloom transporta não só uma lâmina – que nunca utilizou, serviu-se de uma pedra, mansa e imóvel mas violenta num corpo desesperado, para assassinar a prostituta – como “excitação constante, energia” que fariam dele um guerreiro se assim o quisesse. Tem saúde, força e energia – mas não tem programa de existência. Para além da mala, Bloom transporta o corpo, que também é uma síntese dos

³⁰⁵ Como Lenz Buchmann fuma depois da acumulação de acontecimentos, num curto espaço de tempo, que uma explosão na cidade provocou no hospital: “Sim – respondeu Lenz, sem levantar a cabeça, à oferta de um cigarro” (Tavares, 2007a: 41).

³⁰⁶ A dado passo de *A perna esquerda de Paris*, o narrador cita Brodsky: “Outro verso: ‘mas os ossos doem, tanto aqui em casa como no estrangeiro.’ O osso e a dor são ainda mais portáteis que qualquer mala levezinha” (Tavares, 2004a: 27). Bloom, para além de objetos, transporta a dor (o organismo e o corpo, isto é, respetivamente, o que pertence à espécie e o que é de ordem individual).

dias, com energia, memória e saberes: “Das melhores orquestras / trago uma música na memória e o meu assobio. / Trago ainda uma certeza: cada invenção perturba / a ordem, mas a civilização é um somatório contínuo / de invenções; de desordens, portanto” (*ibidem*; VII.75). Versos que parecem aludir aos “perigos Mavórcios inumanos” (Camões, 2005: 253; VII.79) de que se queixa Camões, que Gonçalo M. Tavares relê segundo a análise da tecnologia feita por Paul Virilio:

A menos que na invenção do navio se esqueça voluntariamente a do *naufrágio* ou que no aparecimento do comboio se esqueça o *acidente ferroviário*, é necessário interrogar a face escondida das novas tecnologias antes que esta última se imponha, apesar de nós, à evidência. (Virilio, 2000: 67; itálicos do autor)

A invenção do navio significou a invenção do naufrágio, cada tecnologia introduz uma desordem. Cada civilização é um somatório de desordens. É preciso estar atento a esta evidência, antes que o lado negro da técnica se imponha, servindo-se da ingenuidade humana. É mais um dos saberes que Bloom possui, mas, apesar disso, não associa a sua desordem pessoal à técnica.

Para além da mala, Bloom leva o corpo e, com ele, o olhar: “o olhar de um homem é mais importante / para esse homem que as coisas / para que esse homem olha. Parece óbvio, e / é. Somos egoístas: olhamos e levamos o / nosso olhar connosco. Mesmo depois de olhar / para quem amamos. Não queremos ficar cegos, / e é tudo” (*idem*: 321; VII.79). O ser humano nunca se livra do olhar; direcionamos o olhar para o que desejamos, nos pode fazer felizes e o que queremos compreender. Queremos ver, conhecer, desejar. Cegar-se implica renunciar à felicidade; é, também, de certo modo, renunciar a compreender tudo. Não significa isto abdicar de um sentido para vivermos; a alternativa a não compreender tudo não pode ser o niilismo. Um sentido individual oferece pouco consolo e pouco compreende.³⁰⁷ Todavia, é melhor do que imobilidade feliz e ingénuo, que enfraquece. Ser cego significa moderar o instinto de conhecer, transformando-o em vivido, em gestos com substância ética, e é ser ligeiramente melancólico. Nesse sentido, é importante escolher bem os locais para onde direcionar o olhar, eles dão a medida da ética de cada um.

³⁰⁷ Nunca estaremos totalmente consolados, precisaremos sempre de mais consolo, o que faz com que desejá-lo sem controlo seja uma armadilha ética e moral: “Uma vez li um livro que tinha um título que ainda hoje me incomoda. O título era: a minha necessidade de consolo é impossível de satisfazer. Era este o título. Quem escreveu isto suicidou-se. A minha necessidade de consolo é impossível de satisfazer. A tua necessidade de consolo é impossível de satisfazer” (Tavares, 2002c: 66). A necessidade de consolo de Bloom é impossível de satisfazer: não há nenhum local com doçura, sem maldade e só com mulheres bonitas e honestas.

Bloom está na Índia com um objetivo claro: tornar-se decente, bom, em todos os momentos até à morte. Partir a vida em dois, deixar o inferno para trás, em definitivo, o que é impossível: “E os homens trarão sempre o inferno enquanto / trouxeram corpo. Nenhuma estação acalma / certas desilusões” (*ibidem*; VII.81). Bloom sabe que o corpo, máquina especializada em sobreviver, comporta o inferno: “Um único ponto / tem inúmeros lados” (*ibidem*), assim como um corpo, que é mau, bom, neutro, odeia, ama, deseja, controla-se, descontrola-se, excita-se, pensa, tem medo. Continua Bloom o seu discurso dirigido ao sábio Shankra: “Os homens são o que são. Nem os líricos são assim / tão passivos (mesmos estes, veja-se, são incapazes de oferecer o seu coração / ao garfo dos outros)” (*idem*: 322; VII.83). Nem os líricos são tão líricos que se entreguem à morte sem mais, todos querem sobreviver. Bloom, aparentemente, é um lírico com pretensões a santo: “Conheci um ou dois santos e conheci homens / e mulheres. Fiquei contente e descontente. / De resto, o mundo está coberto de afinidades electivas, / afinidades antidemocráticas” (*ibidem*). Bloom continua a manifestar a sua adoração pela figura do santo. O que nos faz nutrir simpatia por alguém? Nem sempre existem critérios lógicos para isso; na verdade, a lógica vem depois de o instinto ter instituído afinidades antidemocráticas, sem consulta da consciência. Os instintos definem as simpatias e avisam nas circunstâncias em que devemos fugir: “Os sentimentos individuais são elitistas desde os / do pobre aos do riquíssimo” (*ibidem*; VII.84). Como todos os seres humanos são guiados pelos instintos, do mais pobre ao mais rico, independentemente da nacionalidade, da raça e do sexo, Bloom observa o seguinte: “São várias as espécies animais onde os elementos / têm um bem maior número de diferenças entre si” (*ibidem*). Entre os elementos da espécie humana, há poucas diferenças; de que valeu ter ido à Índia? “Os loucos – como excepção – são pessoas que aprenderam uma canção / individual de mais” (*idem*: 322-323; VII.84). Os loucos são humanos em que a diferença com outros elementos da espécie se evidencia, que perderam o elo de ligação com o exterior. Bloom, todavia, não tem canção, não tem valores individuais: “Eu, pelo contrário, canto / a canção que quiseres” (*idem*: 323; VII.84). Formula teoricamente ideias invisíveis em cada um dos seus gestos. É um hipócrita, como assume. Não corresponde ao último filósofo: “A uma certa altitude tudo é um: reunidos os pensamentos do filósofo, as obras e as boas acções” (Nietzsche, 1984: 21). As obras dos filósofos, os pensamentos e as acções formam uma unidade.

Bloom enuncia, na conversa com Shankra, a sua visão noturna e demasiado lúcida da existência, que exprime vergonha em relação ao corpo. Bloom matou o pai

num gesto instintivo, mas depois removeu o que fez, tornou-se rancoroso: “Não havia apenas em Bloom, diga-se, os ingredientes / da vingança, mas estes eram evidentes. / Jamais perdoara o facto de a riqueza ter tribunais / privados” (Tavares, 2010a: 333; VIII.18). Bloom, primeiro, vinga-se, corrigindo violentamente a perversão da lei civil; depois, torna-se um ser vingativo. Porém, são momentos diferentes: primeiro, em defesa da honra de Mary; o segundo, depois de apagar uma fase da sua vida e de amaldiçoar os instintos. Os bons não se vingam, segundo o pensamento com moralina; porém, são vingativos. Bloom, quando era mau, vingou-se – e perseguiu-se daí em diante. Querer vingar-se e vingar-se são coisas diferentes: o querer vingar-se comporta um “padecimento crónico”, “um envenenamento do corpo e da alma” (Nietzsche, 1997: 81). Segundo Nietzsche, não devemos considerar o vingar-se como necessariamente mais condenável do que o querer vingar-se.

Os outros, para Bloom, têm dois lados: “Mamíferos alarves, que sabem recitar Racine, / depois de um número exagerado de cervejas, mijam / da janela para a rua” (*idem*: 336; VIII.24). Bloom, ao contrário, quer ter apenas um lado, tem pretensões a converter-se em anjo, acha-se diferente para melhor: “O coração dos outros / não é divino, caro Shankra, mas o meu sim, / veja: duas aurículas, dois ventrículos. A conta certa, não?” (*ibidem*). Bloom concebe todos os outros seres humanos como uma espécie encarnação do mal, inimigos: “(...) o homem rancoroso medita continuamente no inimigo, cria-o, concebe-o como ‘milagre’, como antítese do ‘bom’, de si mesmo” (Nietzsche, 2008: 31). Bloom é ingénuo ao pensar que é melhor que os outros; que poderá, a partir da sua viagem à Índia, não praticar mais nenhuma ação maldosa. Tudo isto apesar de nem sequer moderar os pequenos defeitos.

Desistiu da própria vontade, em favor da do sábio. Este é, segundo Nietzsche, um falso asceta, que visa “simplificar a sua vida, e, na verdade, geralmente através da completa submissão a uma vontade estranha ou a uma lei e a um ritual muito extensos” (Nietzsche, 1997: 143). Caso em que o sujeito se desresponsabiliza pelos seus atos, pois nada fica “ao seu próprio critério”, mas nas mãos de uma lei sagrada. O santo “facilita a sua vida através dessa completa abdicação da personalidade, e a gente engana-se, se admirar nesse fenómeno o supremo acto de heroísmo da moralidade” (*idem*: 144). O asceta devia ser, justamente, o contrário disso, porque “é mais difícil afirmar a sua personalidade sem hesitação, nem confusão, do que desembaraçar-se dela da mencionada maneira; aliás, isso exige muito mais espírito e reflexão” (*ibidem*). O mais difícil é afirmar a personalidade com firmeza, ética e moral. Bloom quer ser um santo,

isto é, quer desistir de fazer-se: “Desistiu-se, duma vez por todas, da própria vontade, e isto é mais fácil do que desistir apenas ocasionalmente; tal como é mais fácil renunciar inteiramente a um desejo do que manter nele a moderação” (*idem*: 143).

Bloom quer ser um homem decente, como Franz Biberkopf, o protagonista de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, queria, depois de ter estado preso.³⁰⁸ Ambos queriam ser homens sem falhas. Biberkopf, sintomaticamente, nem queria ter saído da prisão, ser livre. Deambulando errante por Berlim, com medo que os tetos caíam em cima da sua cabeça, com medo da desordem da vida, tentando esconder-se de tudo, ao ponto de procurar ruas escuras e de, literalmente, se querer enfiar no solo, Biberkopf pergunta ao judeu que lhe prestou auxílio nas primeiras horas após a saída da prisão: “Sim, será que não somos nada porque uma vez fizemos uma coisa mal feita?” (Döblin, 2010: 48). Uma pergunta que Bloom formula de várias maneiras, como esta: “Não há, em substâncias desta natureza, / equilíbrios previsíveis: um único dia mau / demora dez mil dias a ser reparado; / como saber com exactidão?” (Tavares, 2010a: 340; VIII.36). Como saber quanto tempo demora a reparar um ato que nos escapou?

O encontro com o sábio Shankra seria o momento em que Bloom passaria a ser decente. Como as águas do Ganges, o sábio purificá-lo-ia: “Nenhuma transformação é prematura, e Bloom / sentia que falar sobre o passado a Shankra / era o preparativo para uma grande mudança” (*idem*: 329; VIII.6). Durante uma exposição sobre o desconcerto do mundo, interligada com uma síntese da sua história familiar, que ocupa sensivelmente as primeiras 43 estâncias do canto VIII, Bloom fala sobre hipocrisia, o que acaba por ser uma autodescrição involuntária e antecipa a maldade de Shankra:

A hipocrisia, por exemplo, é das velharias mais
difíceis de o homem se livrar; apegou-se ao homem
como o lixo ao trapo já sujíssimo de pó.
Conhecer crápulas, diga-se, não é uma raridade:
normalmente são mansos, entram discretos
como empregados de mesa de restaurantes
de luxo e acabam a tentar degolar
quem acabou de adormecer. (*Idem*: 337; VIII.28)

³⁰⁸ Biberkopf é apresentado pelo narrador, no introito, como um homem comum, um Bloom: “Este livro relata o que se passou em Berlim com *um tal* Franz Biberkopf, em tempos trabalhador dos cimentos e do transporte de mobílias. Acaba de ser libertado da prisão, onde foi parar por ocorrências antigas, está de novo em Berlim e quer ser um homem decente” (Döblin, 2010: 25; itálicos nossos).

Dizer várias coisas contraditórias, fazer coisas diferentes. No humano isso pega-se aos comportamentos e às palavras de modo subtil mas forte. Sem dar por isso, Bloom faz o jogo do sábio Shankra: fica manso, ingénuo, coloca-se em posição subalterna até por efeito do posicionamento corporal: “Olhemos para a cena: / Bloom está em frente a Shankra, mas Shankra / não está em frente a Bloom. Eis que um homem / domina outro, assim, em posicionamentos de psicologia” (*ibidem*; VIII.29). Shankra está aparentemente desinteressado, captando o interesse de Bloom; Bloom, falando, sendo escutado com, aparentemente, toda a atenção, julga estar a dominar tudo, quando, afinal, está a ser atraído para um contexto em que fica vulnerável. Confessa a Shankra o seu crime, não tem nada a esconder. Mostra-se vulnerável, fraco, o que seria uma manifestação de força, não fosse a circunstância confessional e o auto-amesquinamento, entrincheirando-se na guerra com o seu inimigo interior. Torna-se alvo dos julgamentos do sábio, coloca-se numa posição de dependência e inferioridade. E aí, tudo dependerá do carácter de quem está do outro lado. Um ato de fé no Outro fê-lo expor-se vulnerável diante de desconhecidos. Ele está entusiasmado e feliz, na Índia.

Bloom reencontra o que de mais antigo existe no humano, como a hipocrisia. Excetuando hábitos e costumes culturais, não há mudança significativa no comportamento humano ao longo do tempo e do espaço, como o rosto indicia: “em cada ego / um fábrica forte. Os rostos, / meu caro, vê os rostos: nenhum progresso / profundo é inseparável da fisionomia. / Os rostos não mudaram um centímetro / desde há dois mil anos” (*idem*: 345; VIII.49). De Camões ao século XXI, meio milénio de resistência dos sentimentos. Em mais de quatrocentas páginas, *Uma viagem à Índia* diz-nos que nada mudou, tudo igual no interior do ser humano. O território textual de Gonçalo M. Tavares dá muita atenção a isto que está parado, a natureza humana. É um trabalho lento de observação de instintos, sentimentos e pensamentos. No canto V, já se havia enunciado esta ideia:

As línguas separaram-se, mas os gestos não.
Vê um murro, o acto de penetração
numa vagina ou em outros recantos, vê ainda o forte abraço
ou o homem que no último momento
salva quem está prestes a cair de um oitavo andar.
Vê isto tudo e tudo entenderás,
não é difícil. (*Idem*: 233; V.72)

As diferenças culturais – instituídas pelas diferentes línguas – não alteram o essencial do comportamento humano: os instintos de agressão e de amor. Só em parte os gestos humanos variam geograficamente. Os gestos não se separaram, ao contrário das línguas e culturas: na Índia, como em Londres, em Paris, ou em Lisboa, o ser humano é violento, excita-se e tem o instinto de cuidar do outro.

Pergunta-se Bloom:

Que sabemos dos efeitos dos nossos actos
instintivos e analfabetos?
Com a mão única que segura fortemente o punhal
age-se como um animal quadrúpede
ligado ao solo por quatro pontos
e afastado do céu por esses mesmos quatro pontos
pesados. (*Idem*: 338; VIII.30)

Agir é incalculável, imprevisível: donde veio este gesto, para onde vai? Um ato instintivo e analfabeto liga ao solo, animaliza, afastando do céu, do divino, do santo. Isto não significa que se deve renunciar à ação, fazer de conta que a matéria não existe:

A matéria, essa, buzina nos teus ouvidos,
nas tuas mãos – essa matéria ruidosa
que não se mexe nem fala. A matéria brilha, é certo,
exalta-se quando passas,
quer participar dos teus movimentos,
ser incluída na marcha; de facto, não só as mulheres fáceis
gostam de estar debaixo de ti; vê a matéria,
como ela respira, mete-lhe o dedo no nariz –
provoca as coisas, meu caro, não as deixes vencer. (*Idem*: 339; VIII.32)

Eis o grande conselho que é dado a Bloom (aparentemente, pelo próprio): “provoca as coisas, meu caro, não as deixes vencer”. Todas as coisas (todas as formas, incluindo as literárias, como analisámos) podem assumir a forma que lhes dermos; aliás, elas anunciam e pedem movimentos. Mete o dedo no nariz da matéria, Bloom, não abduques da tua personalidade, provoca a realidade. Os humanos foram abandonados à matéria: “Porém os milagres / recolheram há muito às cavaliças, / deixando-nos a brutalidade rudimentar das leis da física / e da sobrevivência. Fomos abandonados, / e não conseguimos fazer silêncio” (*idem*: 341; VIII.38). Este abandono solicita

movimento dirigido e não descontrolo. Bloom sabe que está no imanente, mas não age em conformidade com esse saber, como não agiam alguns dos seus antepassados crápulas, que “não empurravam, tocavam, / não pediam para os outros repetirem, / e não cortavam pedaços apressados de carne / para comer, pois sabiam / que a alimentação troca intimidades com a calma” (*idem*: 342; VIII.42). Não devia ser delicado, humano, diríamos ironicamente, no registo pós-humanista de Nietzsche: “Não eram gulosos – precisou Bloom a um Shankra atento –, / eram, sim, gente humana / que come para se defender da ofensa / que a existência de estômago encerra” (*idem*: 343; VIII.43). Para esses antepassados, desejar era uma indelicadeza; ter estômago, como outros animais, uma ofensa. Ser animalesco era ofensivo, comer não era comer, era separar-se dos animais, afirmação delicada da superioridade humana. Bloom explica ao sábio tudo o que sabe e que não consegue converter em atos. Nenhum sábio lhe podia ensinar o que ele tem que viver e fazer.

Os amigos de Shankra levam-no a desconfiar de Bloom: “Este homem é demasiado / santo ou criminoso. Não confies em quem sofreu mais / do que tu, sábio Shankra” (*idem*: 344; VIII.46). Bloom tornar-se-á um assassino (e um santo, ironicamente) depois de uma viagem em que afinou a arte de observação dos outros e de conhecimento da espécie humana: “Por exemplo, / só assassina quem conhece o método / de olhar para os outros de longe – / como se fossem outros, precisamente” (*idem*: 344-345; VIII.48). Não quis tornar-se um guerreiro, desesperou por ter falhado em ser santo:

Shankra foi, assim, atirado
contra Bloom. Bloom quer roubar a tua sabedoria,
disseram-lhe, e quer roubar os teus livros
valiosos, decepar a cabeça da tua biblioteca,
enervar-te – quer fazer de ti um guerreiro em vez
de um sábio tranquilo. Bloom vem da Europa
para colher daqui as melhores flores.
Não o permitas, sábio Shankra,
livra-te dele. (*Idem*: 345-346; VIII.51)

Enuncia-se claramente a oposição sábio/guerreiro enunciada ao longo deste trabalho. O sábio é forçado pela circunstância a sair da inércia, a tornar-se um guerreiro. É esse o efeito do mundo, provoca movimentos, obriga os humanos ao fazer, algo que Bloom compreendeu nesta viagem iniciática. Ser sábio, segundo a noção de Bloom e

Shankra, é uma renúncia ao mundo e ao movimento. Em seguida, o narrador fará uma descrição lúcida da amizade, enquanto continuam a incensar Shankra:

E o veneno, como se sabe, quando enviado em forma bela,
é recebido como um condimento pacífico,
e assim sucedeu. Palavras de amigo
são sempre mansas e parecem versos.
Shankra escutou-as: e como julgar de modo neutro
palavras de um irmão?
Por exemplo, estamos mais frágeis enquanto dançamos
e por isso só dançamos ao lado de amigos (não somos parvos).
Mas isto é só um exemplo. (*Idem*: 346; VIII.52)

Uma estância em que se evidenciam a lucidez e a ausência de subjetivismo características dos textos clássicos. Shankra, perto dos amigos, é pouco sábio (como Bloom, de resto, perto de Jean M e Anish). As palavras dos amigos entram pelo ouvido sem oposição, como se fossem versos, música; são aceites sem oposição, como se fossem sempre em benefício próprio, ainda que sejam veneno, que provocará dor. Perto dos amigos, o humano sente-se protegido e dança (só se dança quando não existe ameaça). E, no entanto, perto dos amigos, quando se dança, a falta de proteção é maior: o terrível prepara o seu assalto à alegria. “Porém”, avança o narrador, “os amigos são animais como os outros” (*ibidem*; VIII.53); não são menos maldosos ou mais inteligentes por serem amigos. “Muito mais inofensivos são os inimigos / quem é sensato sabe-o bem – pois mantêm-se longe, / por medo da nossa arma” (*ibidem*). As ameaças dos inimigos mantêm-nos atentos aos perigos; não seguimos os conselhos, que podem ser perigosos, dos amigos: “A infelicidade, ameaçada, é afinal um bom aviso. / As ameaças dos inimigos são pois os verdadeiros / conselhos” (*idem*: 347; VIII.54). Não significa isto que a amizade não seja importante; significa que, no seio da amizade, ninguém está a salvo da maldade, para a qual os inimigos nos preparam. A amizade seria excelente, se os amigos fossem perfeitos; porém, os amigos obrigam-nos, por vezes, a ficar desatentos quanto ao que pode magoar, não nos permitindo avançar no sentido ético desejado, nem sentir o chão:

Ninguém sente bem o chão se usar
sapatos desconfortáveis, toda a sua atenção
se direccionará apenas para o ponto onde o seu

pé se queixa. Da mesma forma, ninguém olhará
calmamente para o mundo se ao seu lado tiver amigos
mediócrs, a pesar diamantes na mão direita
enquanto acertam o relógio com a mão esquerda.
Ou são perfeitos, os amigos,
ou são perigosos. São perigosos, portanto. (*Ibidem*; VIII.55)

Shankra fez o que os seus amigos mediócrs ordenaram que fizesse: desconfia de Bloom e cobiça os seus livros, tal como Bloom cobiça a edição raríssima de *Mahabharata* de Shankra. Tal presença da cobiça em todos os corpos (incluindo os de santos e sábios) continua a escandalizar “certas salas burguesas” (*idem*: 350; VIII.63): como é possível, o mal? Catual cobiçava os bens do Gama, e este os produtos orientais. Bloom começou a sentir que estava em perigo e que foi enganado quando o sábio lhe pediu fotografias da amada (em VIII.65):

E se queres ver a fotografia de Mary,
a mulher que amei, olha para mim,
com atenção, longamente:
pois verás o rosto dela. E se não o vires
é porque, afinal, és dono de uma visão normal,
e não és santo nem sábio, mas
um crápula que na Índia vigariza
europeus que viajaram muito, e a ti
chegam já cansados, sem poder
discernir na perfeição. (*Idem*: 352; VIII.68)

O sábio não sabe ler o sofrimento no seu rosto. Com medo, Bloom passa a sentir o chão, “que segundos antes lhe parecia santo” (*idem*: 351; VIII.66). Os instintos começam a salvá-lo após ter sido ingenuamente enganado. Em *Os Lusíadas*, também o Gama “já tinha / Suspeitas das insídias que ordenava / O Mahomético ódio” (Camões, 2005: 278; VIII.64), já as pressentia nas hesitações e tardanças do Catual em fazer a troca de fazendas europeias por especiarias orientais (Bloom proporá uma troca de livros, o negócio é feito entre um homem culto e um sábio). E, no entanto, à primeira vista de modo estranho, Bloom continua a falar normalmente com o sábio – sobre a Europa, o continente onde ainda existem “dez pessoas vivas / que merecem ser ouvidas” (*idem*: 354; VIII.73). O continente, Europa, do qual a vida de Bloom é “apenas uma especialização” (*ibidem*; VIII.74): cresceu com os valores daquela terra como a

inclinação da árvore depende da terra que a alimenta. Mas a continuação da conversa não é feita com ingenuidade inicial, antes com a suspeita mútua de malícia. E se “o discreto Gama / Enxerga bem que as naus deseja perto / O Catual, por que com ferro e flama / Lhas assalte, por ódio descoberto” (Camões, 2005: 285; VIII.86), também Bloom descortina a maldade em Shankra: “E um homem vivo apresenta / mais indícios do que as vísceras de / uma ave” (Tavares, 2010a: 359; VIII.86). Bloom percebe, com a na intensidade do vivido, que somos inseparáveis do nosso pior: “Não se enterra a maldade – eis no que reflecte Bloom –, / ela é apenas interrompida” (*idem*: 358; VIII.85). É preciso compreender a maldade, ter a lucidez para perceber em que circunstâncias ela pode dar-se. Nenhum humano consegue, definitivamente, afastar-se dela e tornar-se bom sem uma vigilância constante. A bondade humana é a grande ficção, digamo-lo em termos nietzschianos. Esperar a bondade dos outros é perigoso: porque conduz à decepção e pode conduzir ao desespero. Sabê-lo pode ser um modo importante de moderar a decepção, de direccionar forças para um programa existencial. Isso depende de viver como o animal que nunca descansa, que está sempre alerta; a civilização consiste, de resto, no esquecimento do que em nós é animal: “Esquece-se que a vida inteira do animal está modelada na espera incessante de uma agressão; para ele viver é um perpétuo alerta perante o caçador, que às vezes não existe” (Ortega y Gasset, 2009: 43). Segundo o filósofo espanhol, a razão é um suplemento de instintos que foram enferrujando ao longo dos séculos, mas que devem ser treinados eticamente: instintos de agredir e cuidar.

E como o ser humano é complexo, não se fixa numa fórmula, Bloom, culto e iniciado à sabedoria, atacou o sábio Shankra: enquanto era roubado, roubava, num lance de prestidigitador.³⁰⁹ “Bloom não nasceu apenas / para usar as palavras na altura certa. / É um homem de acção: não promete fazer, já fez (*idem*: 369; IX.7), assinala o narrador com ironia. Os feitos de Bloom em *Uma viagem à Índia*: fugir, roubar e matar (entretanto, tentou ser santo). Roubou um cordão de ouro e o *Mahabharata* e pretende ver trocado o primeiro pelas duas edições raríssimas de *O teatro completo* de Sófocles e de *Cartas a Lucílio* de Séneca. Bloom estava na vida como quem procura a doçura, mas acaba negociando e roubando. Para além de literatura, ainda roubaram dinheiro³¹⁰ a

³⁰⁹ Durante a sua viagem à Índia, Alberto Morávia (1964: 125-127) conta que viu pelas ruas de Cochim vários prestidigitadores; fala, entre outros, de um que tirou quinze esferas de mármore da boca do tamanho de bolas de bilhar. Na Índia, Morávia considerou-se dominado pela sensação de que o mundo dos sentidos é ilusório, com aparência inconsistente e enganosa, algo que não é somente “uma profunda especulação filosófica e religiosa mas também um hábito mental popular que inspira e justifica até os charlatães de feira” (*idem*: 128). Tudo é ilusão e sonho, terreno propício ao ludíbrio e ao roubo, praticados pelos espirituais Shankra e Bloom.

³¹⁰ Dinheiro que merece uma reflexão do narrador entre as estâncias 95 e 99 de *Uma viagem à Índia*, tal como havia merecido da parte do narrador de *Os Lusíadas*. Destaca-se, neste excuro, que o dinheiro é mais um elemento da natureza – viver sem ele seria

Bloom. Entretanto, o sábio e os seus companheiros já procuravam Bloom para o assassinar. Anish faz de Monçaide e adverte Bloom, homem que usou o facto de ser fraco aos olhos dos outros para os conseguir roubar e matar. Anish torna-se um intermediário de novo negócio entre Bloom e Shankra, o que é tantas vezes o modo urbano (e que recorre em muitos casos a subterfúgios ilegais) de exercício de agressão e maldade. Apesar de valorizarem as primeiras edições, não há bibliófilo que não prefira um cordão de ouro a uma primeira edição: “Ninguém é tão tonto / que não veja no ouro valor incomparavelmente maior. / E a diferença significativa é esta: uma frase, mesmo de uma 1.^a edição, / pode ser transcrita para outro lado” (*idem*: 370; IX.9). *Uma viagem à Índia* é ainda sobre a ingenuidade dos que valorizam, de modo um pouco tonto, as primeiras edições. Bloom possui esta melancolia do colecionador, que cobiça primeiras edições e tem prazer em robustecer com raridades a sua biblioteca. Valorar as raridades bibliográficas significa, de certo modo, valorar mais o ouro do que o livro.

Bloom, como um animal acochado, esconde-se, foge: “Bloom protegeu-se, em esconderijo perfeito, / dos discípulos de Shankra que o perseguiam” (*ibidem*; IX.10). Pensa na sua vida, faz o balanço da sua viagem, começa a entrar em desespero:

Querendo fugir de sofrimentos
do passado, e pensando encontrar na Índia a crença
e os homens luminosos que na Europa da ciência não
encontrara, eis que chega a isto: é terça-feira
num continente gigante, e Bloom está numa cova escura
e apertada, curvado sobre si mesmo como um lobo
que tem medo. (*Ibidem*)

Está escondido “como animal que pode matar e ser morto” (*ibidem*; IX.11), não se quer expor, não quer ser caçado. Em situações-limite, quando somos enganados, é isso que sucede. Ninguém quer morrer, ou ser humilhado. Bloom fugiu do sofrimento passado; na Índia, acaba fugindo de homens violentos, “sentindo os joelhos e a barriga

tão estranho como viver sem frutos ou sol: “Como é belo, o futuro, quando até a natureza / aumenta com o progresso (tem, agora, em pleno século XXI, um novo fruto)” (Tavares, 2010a: 363; VIII.98). Queremos destacar, ainda, estes versos exemplificativos da hipocrisia de Bloom: “Ah, tão mau é o dinheiro, tão mau e horrível / quando não me pertence, pensa Bloom, / enquanto passa diretamente, sem intermediários, / verbas da ignóbil Europa / para a sábia, sensata e receptiva Índia” (*ibidem*; VIII.99). Não está em causa o quão excessivamente pode ser valorado o dinheiro na contemporaneidade, como um novo deus, ao ponto de tornar os homens “previsíveis” (*ibidem*; VIII.97), pois muitos organizam o seu tempo exclusivamente em função dele. Porém, ter algum dinheiro é importante, apesar da queixa ressentida sobre o quão degradantes são os bens materiais. Lê-se em *Os Lusíadas*: “Até os que só a Deus omnipotente / Se dedicam, mil vezes ouvireis / Que corrompe este [dinheiro] encantador, e ilude; / Mas não sem cor, contudo, de virtude” (Camões, 2005: 290; VIII.99). Mesmo os seres mais espirituais são mil vezes corrompidos pelo dinheiro – recobrando, todavia, a ganância com a virtude, com discursos inflamados amaldiçoando o “metal luzente e louro” (*idem*: 289; VIII.97). Assim são os santos e sábios Bloom e Shankra, um português e o outro indiano, seres espirituais que, teoricamente, desprezam a matéria.

próximos da sua boca” (*ibidem*). Quando não existe outra proteção, o humano acocora-se, o corpo torna-se o único escudo de defesa. Há não pouco tempo, estava vestido de pássaro e assobiava, era feliz. Agora foge acossado pelos animais que julgou santos. Foi ingénuo, acreditou na bondade humana; a melancolia, ligeira no início, cresce sem controlo:

Bloom sente, neste momento, nojo de si próprio,
nojo da sua temperatura obscena em redor dos 37 graus,
que os médicos designam como quantidade saudável
– e enoja-se ainda de pertencer à espécie humana: os animais
mais velhacos do universo.
Estou curvado e escondido numa cova situada num continente
onde os elefantes têm espaço para correr quilómetros
sem se cruzarem com um único inimigo. (*Idem*: 370-371; IX.11)

Assim termina a viagem de Bloom: com nojo de si, do corpo, da espécie humana. Num continente imenso, está num esconderijo minúsculo, sem espaço para fazer seja o que for, triste e com medo. Negócio feito, resta-lhe fugir da Índia, para não perder “dos pés à cabeça, toda a [sua] materialidade” (*idem*: 371; IX.11). Para não morrer – afinal não é possível fugir à matéria – Bloom afasta-se da Índia: “E Bloom que queria encontrar o Espírito” (*ibidem*), assinala com ironia o narrador. Leva ainda uma prova material (outra ironia) da viagem espiritual pela Índia, um livro, *Mahabharata*. Bloom, um português do século XXI, não volta do Oriente de mãos a abanar. Ainda que, em Lisboa, reconheça que aquele livro, a sabedoria indiana, de pouco serve.

Os seus planos e expectativas goraram-se com esta viagem iniciática:

O mundo, de facto, não se reduz à nossa
vontade – insultar de longe um continente
não basta, há que ser maltratado por ele.
Da Índia não trago a imortalidade
(o que me fará falta, sem dúvida), trago, sim,
maus-tratos físicos e a perda definitiva das ilusões.
E trago ainda o que levei: o velho rádio do meu pai.
Não funcionava. E ainda não funciona. (*Idem*: 371-372; IX.14)

Bloom perdeu, definitivamente, as ilusões. Consumou-se uma viagem iniciática. “Mas o que é um iniciado?”, pergunta-se Roberto Calasso (1990: 253) em *As núpcias de*

Cadmo e Harmonia. E responde: “É alguém que se aproximou de um saber que é invisível do exterior e não comunicável a não ser através do próprio processo de iniciação” (*ibidem*). Bloom tornou-se um iniciado, alcançou esse saber “invisível do exterior e não comunicável”. Só o vivido proporciona uma aproximação a esse saber. Tal conhecimento insuportável isola-o e torna-o lúcido. Mas a lucidez não é suficiente. Bloom está com nojo, mas precisa ter calma, não sucumbir ao desespero. Sem ilusões, deveria tentar moderar a melancolia, encontrar um programa de existência que fizesse preencher o tempo eticamente, afastando-o do pesadume próprio do fim das ilusões. A melancolia é incontornável depois da perda definitiva das ilusões. A questão é não ser devorado por ela, que é trabalho do coração e do fazer ético. Quanto à imortalidade, Bloom conquistá-la-á perversamente. Foi preciso ter ido à Índia para perceber que o Espírito não existe, para perder a ingenuidade. Viver torna-nos lúcidos. No entanto, a ironia da primeira frase sugere que não teria sido necessário viajar para compreender o que a morte do pai e de Mary já lhe havia mostrado ostensivamente: que ficar cego é a única viagem. Enquanto Bloom procurava o Espírito, enquanto confiava na bondade humana, tempo passava.

9. Tempo

O osso que mais dói, amor meu, é o relógio

Rafael Alberti

Les jours s'en vont énormément.

Jacques Roubaud

Quando nada vem, vem sempre o tempo

Henri Michaux

9.1. Bloom e o trabalhador

*Pertenço a um género de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
Tenho pensado nisto muitas vezes.*

Álvaro de Campos

Esta viagem de Bloom desvincula-o do espaço físico, exterior; a par de outros fatores, interligados, como a dor, o pensamento, ou a renúncia aos instintos, isso deve-se ao modo como a velocidade técnica instituiu uma nova relação com o tempo. As máquinas substituem movimentos do corpo, permitindo ação à distância, e, desse modo, provocando inércia. A ponto de, segundo Paul Valéry (*apud* Virilio, 2000: 146; itálicos do autor), “O indivíduo do período científico [ter] perd[ido] a sua faculdade de se sentir *centro de energia*”. Segundo Virilio, o espaço-tempo presente e físico, do aqui e agora, desaparece em favor de um espaço-tempo virtual.³¹¹ A aceleração trazida pela tecnologia significou um desaparecimento do espaço local e do “conjunto das superfícies de inscrição do movimento” (*idem*: 167). Os humanos deslocam-se parados e até, segundo Virilio, amam parados, à distância, com intermediação da máquina (a ciber-sexualidade, a pornografia virtual, etc.). Se desaparece o espaço onde os movimentos se inscrevem, também desaparece “o tempo real da imediatidade” (*ibidem*). Daí, porventura, a explicação para a ausência de descrição de espaços físicos nesta epopeia; e daí provêm algumas das explicações para a indolência ética de Bloom, que se movimenta, mas de modo frenético e sem objetivo preciso, acabando por desperdiçar e não fazer crescer a sua energia.

Bloom é a figura que, historicamente, substituiu a figura enérgica do trabalhador, segundo Tiqun (2016: 57). Uma figura pouco moderna, nada intensa e enérgica. Difusamente búdica, leve, procurando divertir-se o mais que puder, cuja energia é substituída num mercado de trabalho cada vez mais automatizado e computadorizado. Para além disso, devido às crescentes instabilidade, flexibilidade e precariedade laborais,

³¹¹ “A METROPOLIZAÇÃO que, por conseguinte, devemos recear para o século que aí vem, é menos a da concentração das populações nesta ou naquela ‘rede de cidades’, mas a hiper-concentração da *cidade-mundo*, cidade das cidades, que é virtual, onde cada cidade real não passaria de um bairro, uma espécie de periferia OMNIPOLITANA cujo centro *não estaria em lado algum e a circunferência estaria por todo o lado*, decompondo-se a sociedade de amanhã em duas categorias antagónicas: os que viverão ao ritmo do tempo real da cidade mundial, na comunidade virtual dos abastados, e os que sobreviverão nas margens do espaço real das cidades locais, mais abandonados do que aqueles que hoje vivem nas zonas suburbanas do Terceiro Mundo” (Virilio, 2000: 107; itálicos do autor). Segundo esta profecia lúcida de Virilio, o espaço virtual virá/veio substituir o espaço real das cidades, desacreditando o corpo. Quem não vive no mundo virtual, segundo a batida de notícias e assuntos do momento, pertence ao Terceiro Mundo.

o mundo industrializado entrou numa fase de “involución autotómica, dismantelando paso a paso al asalariado clásico” (Tiqqun, 2016: 59). Neste sentido, quem começa a trabalhar raramente tem perspectivas de vínculos sociais sólidos com o seu local de trabalho, laborando de modo isolado e autónomo, o que subtrai valor ético e moral à sua atividade, para além de “imposibilitar cualquier identificación del hombre con su función social” (*ibidem*), o que significa que a atual organização do trabalho é “altamente generadora de Bloom” (*ibidem*), de pessoas deslocadas e isoladas, cuja energia é dispensável. Segundo Tiqqun, a marginalidade não é um fenómeno conjuntural circunscrito a uma minoria de pessoas, “*sino la relación fundamental que cada cual mantiene con su propia participación en la vida social*” (*idem*: 60; itálicos dos autores). Um mercado de trabalho cada vez mais automatizado e que precisa cada vez menos de energia humana e de participação. Que engendra massas de gente com muito tempo livre. Neste contexto político-económico, o estranhamento é o modo de relação com o trabalho e, ainda, com a existência: “A medida que se consuma la crisis de la sociedad industrial, la figura lívida del Bloom irrumpe a través de la amplitud titánica del Trabajador” (*idem*: 61).

Lembremos que a modernidade assenta na ação vigorosa, na intensidade e na mudança de processos de produção. A sociedade burguesa vive, classicamente, da intensificação do movimento, fator que, aliás, mereceu o elogio de Karl Marx (cf. Berman, 1989: 102). Marx elogiou a burguesia por ter potenciado, escreve-se no *Manifiesto do Partido Comunista*, tudo aquilo “de que a actividade humana é capaz” (*apud ibidem*). Berman reflete sobre as considerações de Marx: “Marx não quer dizer que tenham sido os primeiros a exaltar a ideia da *vita activa*, uma posição activista perante o mundo” (*ibidem*), ideia que tem sido defendida desde o Renascimento, que passou pela Revolução Francesa e atravessou todo o século XX. O que interessa a Marx não é o mundo criado pela burguesia, a tecnologia e a sua organização social e laboral, “são os processos, os poderes, as expressões de vida humana e energia” (*idem*: 103). “Os burgueses”, continua Berman (*ibidem*), “impuseram-se como a primeira classe dominante cuja autoridade se baseia não no que os seus antepassados foram, mas no que eles próprios efectivamente fazem” (*ibidem*). Para a sociedade burguesa e moderna, a vida boa é, em suma, “vida de acção” (*ibidem*), de transformação e criação do mundo. Reflexão que nos permite observar a genealogia de Bloom de outra perspectiva: o avô e o pai construíram mundo com as suas mãos, ainda que perversamente, enquanto Bloom não se sente com força para fazê-lo. Para Marx, no entanto, “o âmbito das actividades

humanas [não deve] ser limitado àquelas que dão lucro” (*ibidem*). Essa energia pode ser gasta em atividades criativas ou intelectuais, na construção política de sociedades mais igualitárias. Marx considerava que a atividade revolucionária deveria redirecionar as energias ativas que a burguesia libertou. Mas, no século XXI, já não nos sentimos centro de energia. Este é o século do desânimo. A energia é hoje gasta pelas máquinas, que se tornam mais fortes e complexas. O humano cumpre o papel (passivo) de observação, vigilância e manutenção do seu desempenho. O corpo humano está em segundo plano, esquecido e indolente. Este é o século de Bloom, homem sem vocação nem emprego, incapaz de se auto-intensificar. Este não é o século do guerreiro renascentista, nem o do trabalhador moderno. E, no entanto, a energia continua lá.

9.2. O tempo na viagem

Vou no Maelstrom, cada vez mais p'ró centro.

Não fazer nada é a minha perdição.

Álvaro de Campos

A questão do tempo na viagem relaciona-se com questões de natureza ética. Um fragmento, intitulado “Melancolia”, de *Breves notas sobre o medo* é fulcral para uma leitura ética deste tema, o tempo, que deve ser articulado com a melancolia:

No copo bebido a pensar na partida de um amigo próximo, o vestígio que nele resta é a mistura de uma desagradável sensação mental e da evidente presença física de um líquido. Tal mistura provoca um momento de hesitação que terminará no regresso do teu corpo melancólico ao mundo ou então, se tudo correr mal, no ataque – por enquanto não demasiado visível – desse mesmo mundo ao teu corpo, pois nunca o tempo e as circunstâncias toleraram alguém que julga que (só) por estar triste adquire o estatuto de imortal. (Tavares, 2012: 157)

A descrição de um luto – e do perigo que o corpo melancólico enquanto não reentra no mundo. Luto que se prolonga por tempo demais – quem está triste sente que tem tempo, pode gastá-lo (no limite, de modo imoral). Não se deve deixar que a tristeza se instale e inviabilize movimentos. Não desesperando, não se sentindo no direito a tudo após muito sofrimento. A procura de alguma compensação deve ser moderada e não deve suspender juízos de natureza moral e ética. O problema é que o mundo não tem uma reverência particular por quem está triste. Não suspende a sua marcha, nem alisa as

suas arestas. Bloom, do nosso ponto de vista, está precisamente nesta circunstância: está triste, muito triste, e julga-se, em consequência, no direito de gastar o seu tempo como quiser durante meses. Julga-se um imortal.³¹² E nem a sua erudição consegue contrariar esta disposição do espírito. Porque sofreu, Bloom acha-se no direito de parar por tempo indefinido, para não confrontar a dor nem imprevisibilidade: “Os dias decorrem então imóveis, / previsíveis portanto” (Tavares, 2010a: 44; I.43). Todavia, esta paragem enferruja perigosamente a vontade e os instintos. E devagar, imperceptivelmente, Bloom fica atolado num pântano de indiferença ética. Sem os seus hábitos e sem um uso ético, vigilante, do tempo, Bloom fica à deriva, até parecer inevitável que as coisas tenham sucedido tal como sucederam. No início, tratava-se de procurar romanticamente a plenitude, o consolo e o azul calmo e inerte: “Olhando para o céu era o céu / que se via: / e os olhos de Bloom com a parte alta do mundo / completavam-se – como duas peças de um puzzle / romântico, azul e entediante” (*ibidem*). Para além de se sentir imortal, Bloom, porque sofreu muito, porque a tragédia se abateu sobre si, julga-se um santo, superior aos demais porque lhe coube sofrer. Como se o sofrimento significasse um acréscimo de sabedoria, colocando-o numa posição superior aos outros.

Leia-se o que pensa o Bloom³¹³ de *A perna esquerda de Paris*:

Bloom olhou para Maria Bloom e disse:

– Ontem aconteceu uma tragédia. Mas hoje essa tragédia já não existe; enquanto o quotidiano e a normalidade vieram de ontem directamente para hoje. E continuam a existir.

A tragédia extraordinária é um acontecimento que perde a actualidade, ao contrário do facto, por exemplo, de se lavar a cara, com água, de manhã. Enquanto fores vivo não escaparás ao tédio, isto se tiveres sorte. (Tavares, 2004a: 19)

A tragédia acontece num dia; na cabeça, no coração, ela continua. No entanto, para o dia presente só vieram, do passado, o quotidiano e a normalidade. A vida não se altera decisivamente depois de uma tragédia, a não ser no sentido inventado para continuar a travessia. O quotidiano continua, muitas vezes, igual, há gestos mesquinhos

³¹² Lenz Buchmann era uma personagem que também se sentia imortal. Por razões diferentes das de Bloom: para uma vontade forte e inabalável como a sua, que não se deixa vencer pela inércia ou pelo conforto, a única hipótese é avançar, fazer, moldar o mundo e os outros. Para Lenz, era quase um escândalo ser colocado na mesma espécie que os outros humanos: “Nesse momento a consciência de que iria morrer da mesma maneira que todos aqueles que via da janela tornou-se insuportável; alguém cometera um erro espantoso, que marcara de irracionalidade toda a sua vida” (Tavares, 2007a: 141). Para Lenz, ter que morrer, ter que ser mais um que morre, ter que diluir a sua individualidade forte na massa e natureza, era um erro e uma irracionalidade.

³¹³ Uma obra – novela, ensaio? – em que pouco acontece e em que se enunciam alguns dos temas de *Uma viagem à Índia*. O protagonista é um casal, Bloom e Maria Bloom (personagem que parece ter inspirado Maria E), observados nas suas conversas e nos seus pequenos rituais quotidianos (a atividade sexual, a leitura, os diálogos). Maria Bloom envelhecerá ao lado de Gregor, personagem que conquistou o coração dela após um duelo com Georg. As reflexões do narrador são extensas (com recurso a citações (Brecht, Brodsky, Bachelard) e alusões (Umberto Eco) comentadas) e ocupam uma parte significativa da obra. O texto torna-se menos ensaístico e mais narrativo a partir do momento em que Gregor e Georg entram em cena.

a fazer, e talvez isso seja escandaloso para uma visão mais dramática da existência. Depois de uma tragédia, reconhece-se o vazio – do quotidiano, da normalidade – em que sempre se esteve mergulhado. Mas foi com esse vazio, com esses pequenos gestos, que aqui chegamos. Esses pequenos gestos eram parte decisiva do passado. No passado de Bloom (o de *Uma viagem à Índia*), aconteceu algo forte, extraordinário; mas, no presente, já não acontece nada significativo, a não ser o quotidiano que continua a solicitar pequenas ações. Para alguém que sofreu muito, agir normalmente – lavar a cara, com água, de manhã – parece, por vezes, insultuoso. Mas, de outro ponto de vista, é uma sorte que o tédio continue: isso significa que podemos, por enquanto, fazer alguma coisa com a vida. Bloom, no entanto, quer que nada aconteça, não quer que um perigo venha do nada e interrompa a beatitude dos dias. Aliás, não é Bloom que o quer; todos o querem, todos querem paz, ninguém deseja confrontar-se com a resistência do exterior. E Bloom é o nome para esse desejo de todos: “Os homens e as mulheres gostam do tédio, o direito a que nada aconteça, a que a tragédia seja jornalística e distante” (*idem*: 23). *Uma viagem à Índia* é uma obra em que se extraem consequências duríssimas de um desejo radical de que nada aconteça: “Cada pessoa quer ter o direito de cortar o pão em dois e de colocar nele, lentamente, manteiga, todos gostam de fazer perguntas inúteis e lentas e de contar histórias redundantes” (*ibidem*). Bloom quer que o tédio continue, está em autogestão, quer manter-se vivo sem sobressalto; nada faz, não coloca em movimento o seu programa de existência. Mas como somos seres que pensam demasiado, com vísceras que intumescem, se contraem e contorcem, que nem sempre sabem respirar ao ritmo certo, nem sempre é fácil continuar, o que exige esforço:

Mas há um problema na vida: não se enxota a tragédia como se faz às moscas. A tragédia não é um insecto minúsculo com apetite para alimentos solitários. Se é insecto, então aproxima-se dos banquetes enquanto os homens comem, bebem e são felizes. Aos infelizes não acontecem tragédias, nunca te esqueças. (*Idem*: 57)

E Bloom era feliz. Se não se enxota a tragédia facilmente, isso não cauciona que se viva de modo mesquinho ou perverso. Não é que os infelizes tenham sorte; é que os infelizes são mais lúcidos, menos surpreendidos pela maldade humana, não vivem a tragédia como tal; ou, porventura melhor, vivem a tragédia como tal, e não como melodrama. Mas talvez nada seja assim tão simples. Mesmo que a tragédia tenha sido enxotada, torna-se necessário, depois, enxotar o tédio: “Não existe nem a educação para a catástrofe, nem a educação para o tédio. E não há uma terceira hipótese para uma vida”

(Tavares, 2004a: 104). *Uma viagem à Índia* é sobre o modo como se ultrapassa a catástrofe e, simultaneamente, como se lida com o tédio depois da catástrofe. E se se enxota a tragédia agindo, a forma como se organiza o tempo e a vida é fundamental para a educação para o tédio. Em *Roland Barthes e Robert Musil*, é esta a frase seguinte (na mesma linha da mesma grelha): “O desejo, de um modo geral, tem a simbologia de uma porta entreaberta” (*ibidem*). Parece, elusivamente (como é próprio do texto erótico, segundo a definição de Barthes, e *Uma viagem à Índia* é um poema sumamente erótico), afirmar-se que o desejo é uma extraordinária educação para o tédio: “A alegria não é um sentimento que faça o corpo ficar parado” (*idem*: 131). O guerreiro é alegre, consegue sacudir a tristeza com a ação. Ao contrário daquilo que acontece com Bloom, a máquina não empanca devido à tristeza, nem procura fugir (digamos assim) ao tédio através do lúdico. Mas Bloom não quer interferir no mundo; a não-interferência é a vida que deseja ter depois de ter existido muito, depois da vida ter acontecido com muita força e intensidade, depois da tragédia, entregando-se às circunstâncias. Talvez não existindo, o que se passou não volte a acontecer. Porém, tal hipótese de Bloom falha miseravelmente.

9.3. Dia, a medida de tempo do mortal

O mundo era tão grande que ele estava sentado.

Clarice Lispector

De que tempo dispomos? Do dia. Este dia, agora. Não temos um mês, nem meses, ou anos. Bloom começa a sua viagem a olhar para o azul do céu; termina-a à noite. De modo simbólico, *Uma viagem à Índia* dura um dia, aconselhando-nos a aproveitá-lo. Um dia, como *Ulysses* demonstrou, pode concentrar toda a vida do humano: futilidade, necessidades orgânicas, inquietações metafísicas e existenciais, medo, ridículo, coragem, dúvida, excitação, desejo, força, fraqueza, mesquinhez.

Todos os dias são iguais, explica Séneca (2014: 35; I.12), “porquanto nada há num enorme espaço de tempo que se não possa encontrar num único dia – a luz e as trevas (...)”. Em consequência, aconselha Séneca (*idem*: 35-36; I.12), “Organizemos, portanto, cada dia como se fosse o final da batalha, como se fosse o limite, o termo da nossa vida.” Deve-se lutar em cada dia, aproveitando a potência de um corpo, a paz e a saúde concedidas. É difícil, mais a mais quando se está triste, se tem expectativas e todo o conforto ao dispor. É por estas razões que *Uma viagem à Índia* é um cântico ao dia,

eleito como medida de tempo à nossa escala mortal; um cântico de certo modo falhado, que não encontrou personagem à altura:

Não é por acaso que não consegues, por mais que tentes,
atingir em cheio o dia – qualquer que ele seja –
como se faz às baleias com um arpão.
Os dias têm um invólucro espesso,
uma armadura do material mais resistente que existe:
tudo aquilo de que não se sabe onde está o centro
está seguro.
Assim são os nossos dias que bem queríamos aniquilar
com um arpão. Baleia absurda, sem corpo,
o tempo. (Tavares, 2010a: 46; I.49)

As horas do dia são esta baleia, material resistente e seguro porque sem centro. Como acertar no tempo, como acertar na baleia em cheio? Fazendo, tendo hábitos. E Bloom procurou aniquilar tempo – para esquecer. O narrador, depois desta estância, adverte Bloom: “Vai pois para a Índia, caro Bloom, / sai de Londres” (*idem*: 46; I.50). Um conselho importante: não desperdices tempo, pois isso terá sempre consequências (como teve, e brutais, no canto X). Um conselho premonitório noutra sentença ainda, pois Bloom será vítima de uma emboscada em Londres. E quando pressente que o vão atacar, Bloom foge: “Bloom era levado por si próprio, / a si próprio mandando e obedecendo. / Aqui vou eu, disse Bloom. E foi” (*idem*: 80; II.18). Já percebemos que o que salva Bloom são os instintos, sem que o próprio conseguir torná-lo consciente. Tais pressentimentos enérgicos fazem o corpo agir sem pensar: Bloom despede-se de Maria E sem consciência do que está a fazer. E tal tempo que os instintos não gastam a pensar é que salva Bloom da emboscada (numa cidade, num espaço político, linguístico e cultural). Em contraste com esta agilidade e rapidez dos instintos, está a consciência de Bloom: “De que modo uma decisão anula / essa bela forma de esperança / que é o estar sentado e dizer: / por enquanto nada quero?” (*idem*: 81; II.21). Bloom, ao viajar, decide, na prática, ficar sentado, não atualizando a sua potência. Guarda-a para o futuro, não usa a usa (como Deus). Ter esperança é esperar algo (grande) no futuro, pode significar até, como acontece muitas vezes, não olhar para o presente e não encarar tudo (o bom e sobretudo o mau) que o agora encerra. Esta foi uma das conclusões a que chegou G. H., a protagonista do romance de Clarice Lispector. Depois de ter encontrado a barata, esse sujeito vital que avança com força e indiferença, que não se atrasa diante da beleza e do

ritual, G. H. descobre o presente, o atual, e descobre que ter esperanças é recusar o presente e o que tem que se fazer, a potência que deve ser gasta: “Eu poderia não entender e tu poderias não entender que prescindir da esperança – na verdade significa acção, e hoje” (Lispector, 2000b: 118). O encontro com a barata ensinou G. H. a prescindir da esperança, a agir. A bela esperança que consiste, por um lado, em explicar tudo e, por outro, em reencontrar a felicidade. Bloom acusa o devir da sua vida e deseja algo extraordinário, outro mundo. Não se torna consciente de que por enquanto está vivo e, por isso, deve desejar: “Mas Bloom não pode ficar nesta bela ambiguidade, / alguém lhe pede os inequívocos sim e não” (*ibidem*). O mundo não espera por Bloom, solicita ações, não tolera viver em hesitação permanente.

O dia é um *leitmotiv* repetido obstinadamente ao longo do poema. Um cântico burlesco ao dia conseguido feito apesar dos dias menos conseguidos de Bloom. Bloom quer que o tempo passe, julga ter tempo disponível; e porque espera que o tempo passe, porque não age, não usa o seu tempo para fazer, não se cansa:

Claro que a conhecida “vara que adormece”
poderá ter como nome doméstico “cansaço”,
oito horas por dia de trabalho,
ou uma longa caminhada e demasiados
acontecimentos num só dia – como no caso de Bloom.
O certo é que Bloom adormeceu sonhando
que alguém por ele alisava os dias seguintes.
Cansado de ser mal recebido e traído, Bloom sonhou
que ser feliz não era um bem supérfluo,
como o são certas jóias e adereços de beleza efêmera. (*Idem*: 94; II.58)

A ‘vara que adormece’, com a qual Mercúrio adormecia as almas antes de as transportar para o outro mundo, tem um nome mezinho, ‘cansaço’. Não é magia, é fazer, cansaço de seres mortais. Depois de a vida ter existido em demasia para Bloom, depois de um conjunto de acontecimentos se ter concentrado numa curta porção de tempo, eis o direito ao cansaço, a parar e por muito tempo. Por isso Bloom sonha com duas coisas: com o alisar dos dias seguintes, a inércia e a felicidade. Deixar que o tempo passe, para que a dor passe também e se possa esquecer, ou encontrar a felicidade que dê continuidade à inércia.

Uma viagem à Índia é uma espécie de *Ensaio sobre o dia conseguido* como o que Peter Handke escreveu. Nesta obra, com um narrador melancólico, assinala-se que

cada dia tem algo de divino, como celebrado na Antiguidade, “do anoitecer faz parte um celebrar que inclui o banquetear-se e beber o ‘divino’, subir para uma cama de mulher” (Handke, 1994: 25). No presente, os perigos não são como os que Ulisses enfrentava, “mas perigoso é-me antes”, afirma o narrador, “o próprio dia” (*ibidem*). Como se o tempo disponível, aquele em que não estamos em perigo, fosse o verdadeiro perigo. O grande perigo que Bloom teve que enfrentar, na viagem à Índia, foi o tempo disponível, esse monstro invisível. O tédio esconde a sacralidade do tempo, que continua pesando sobre as vidas humanas, condenando ao fracasso pretensões ingênuas à felicidade e ao grandioso. O perigo está sempre à espreita, investindo sobre a vida. Neste sentido, pergunta-se o narrador: “Como viver aqui-agora, com pouco medo e algum tédio?” (*idem*: 26). É, do nosso ponto de vista, uma das grandes questões levantadas por Bloom: como viver no século XXI, com pouco medo e algum tédio?

Não temos muito tempo para pensar e para estar tristes. Quem sofreu muito, quem perdeu a pessoa que mais amava, confronta-se com a incapacidade física e linguística, com uma incompetência para viver:

E Bloom pensou então nesse caixão público
que são os dias. Em cada dia enterram-se mais de dez mil
pessoas no mundo inteiro. É um dia público,
ordinário, grotesco, impúdico, onde se enterram anonimamente
velhos, crianças, mulheres, homens fortes, magros e analfabetos.
Os dias (cada dia) são uma vala comum,
pensava Bloom. Se não têm cuidado
os dias ganham doenças. (Mas sobre a terra, graças a Deus,
cada dia rapidamente cede lugar a outro.)

Um dia que não ande é igual à água estagnada: ganha bicho, perde clareza.
E os elementos químicos que, ininterruptos, circulam
ocultos no corpo de Bloom estão agora em posição
de agradecimento
pela tão boa e franca hospitalidade.
Eis um mistério que nenhum laboratório contemporâneo
desvendou – a alegria, a tristeza.
O que é um dia senão um jogo de dados
entre vontade e matéria? (Tavares, 2010a: 111-112; II.103-104)

A morte acontece nos dias, assim como a vida. O dia mata muito (por isso, um dia destes, o dia ganha uma doença). Em sociedades atravessadas pelo tédio, parece ainda mais escandaloso morrer. Como é possível, em tempos em que nada acontece, alguém morrer? A morte nunca foi aceite pelos humanos; mas, na contemporaneidade, em que se vive, em média, mais anos do que nunca, em que os grandes problemas se prendem (apesar de tudo) mais com a abundância insuficiente do que com a carência material, aceitar a morte naturalmente, como condição que dignifica as escolhas, é raro. Não os raros, como Bloom, que choram efetivamente a imortalidade de que não dispõem; mas os raros que o sabem fazendo e continuando sem drama nem expectativa de consolação. Bloom, pelo contrário, nada faz com o seu tempo. Um dia que não avance é um dia de imortal, de esbanjamento e de desprezo para com a única posse humana, o tempo: “Nada nos pertence, Lucílio, só o tempo é mesmo nosso. A natureza concedeu-nos a posse desta coisa transitória e evanescente da qual quem quer que seja nos pode expulsar” (Séneca, 2014: 1-2; I.I). Nunca seremos subtis o suficiente para vermos o andamento silencioso da morte, os nossos órgãos são demasiado grosseiros. Um dia como água estagnada, como a água engarrafada que Bloom beberá numa esplanada em Paris (*ibidem*; II.105). Bloom estava feliz em Paris, parado numa esplanada, encontrava a paz na renúncia, na dissociação entre vontade e matéria.³¹⁴ Mas essa felicidade inerte não é humana – e é atacada pela matéria. A alegria não é provocada pela felicidade (entendida enquanto inércia), mas pelo fazer. A felicidade, ensinavam os trágicos, não é uma casa que se possa habitar. Por isso, deve-se fazer, usando o tempo eticamente. Não o preenchendo simplesmente, para que ele passe sem darmos por isso. Só assim se está atentos ao perigo que avança a cada instante, só assim se treina o que salva. Em síntese, deve-se ter sempre a morte diante dos olhos: “Bom, ter a morte diante dos olhos é coisa que tanto deve fazer um velho como um jovem (já que ela nos não chama por ordem de idades); além disso, não há ninguém tão velho que não tenha direito a esperar um dia mais” (Séneca, 2014: 35; I.12). Bloom esteve perto da morte, em Londres e na Índia; sentiu o quão vulnerável e obsoleto é o corpo humano: “com a lâmina fortemente encostada / à garganta, tornou de imediato a pele / um material obsoleto (porque muito ameaçado e frágil)” (Tavares, 2010a: 362; VIII.94). Porém, Bloom não pensa seriamente na morte, criando uma vida para si, organizando o tempo:

³¹⁴ A errância ética de Bloom são motivadas pelo vazio dos seus dias. A propósito, escreveu Hermann Broch em *Esch ou a anarquia*, de *Os sonâmbulos*: “Para falar verdade, nem ele sabia o que queria naquele momento: tão vazio fora o seu dia” (Broch, 1989: 64).

Mas o amigo parisiense queria saber mais
sobre a viagem de Bloom.
De que lado havia iluminado as suas noites?
E os dias, como haviam decorrido?
Será o dia um acontecimento coerente,
com cabeça, tronco e membros, como diz o povo,
com um sentido e uma lógica?
Será o dia uma data, um acontecimento
homogéneo que equilibra a luz que vem do sol
com os actos dos corpos?

Bloom estava tentado a responder simplesmente
que os dias haviam começado de modo nada exótico:
oito e um quarto da manhã acordava, várias horas mais tarde
adormecia. No intervalo: olhava para o relógio. Eis
tudo. Cada pessoa julga sempre
que o tédio é propriedade sua, e que os outros têm dias
carregados por uma carroça magnífica.

Assim com Jean M. Assim com Bloom. (*Idem*: 113-114; II.108-109)

Deve-se, pois, organizar o dia em função da inclinação da luz. Durante a manhã, período do dia em que a luz cresce e a força aumenta, deve-se fazer algo intenso – escrever, criar. À tarde, no início do declínio da luz, ler, observar o mundo, falar com um amigo, por exemplo: “A seguir ao almoço devemos caminhar; e só no caso de ausência / de pernas se deve ficar a olhar pela janela. / Dormir nunca. Ver e caminhar, sim; sempre” (*idem*: 266; VI.51). A epopeia tauriana é uma obra sobre a importância do cuidar de si, as regras e os hábitos que, cada um, de acordo com o seu ritmo e o seu desejo, deve criar e obedecer para poder viver bem, para ser mais temperante. À noite, mais cansados, devemos usar mais os olhos, para ler ou ver cinema, por exemplo. Bloom, pelo contrário, no intervalo entre acordar e adormecer, olha para o relógio. Ocupa o tempo não fazendo nada, como acontece a milhares no Ocidente no século XXI, atirados para o desemprego num tempo em que máquinas executam cada vez mais funções antes atribuídas aos humanos. O tédio pertence a todos e todos devem saber usá-lo para fazer algo único, subjetivo e forte: “O dia acerca do qual eu posso dizer que ele foi ‘um dia’, e o dia em que somente fui vegetando. Logo desde a madrugada negra como um corvo” (Handke, 1994: 63). Evitar, pois, os dias em que se vegeta; ter controlo sobre o tempo, evitar os dias em que se olha sempre para o relógio, em que o que há a

viver está à frente. Verdadeiramente perigoso é considerar que o aqui-agora não conta para nada. Quando o que interessa vem depois, algo de grave pode acontecer agora. Nos momentos em que se espera, com tédio e irritação, não existe vigilância, nem imersão enérgica no espaço-tempo, nem verdadeira ligação às pessoas ou aos objetos que o compõem. “Traidor do dia: o meu próprio coração – ele persegue-me para fora do dia, bate, martela-me para lá dele, caçador e caçado num só. Sossegado!”, escreve Handke (*ibidem*). Atraiçoado pelo coração também foi Bloom, pelo desejo sempre protelado de felicidade inerte. Sossegar o coração é tentar pôr em ordem, de alguma forma, no tempo de que se dispõe. Mas quando o tempo é exterior, o dia torna-se demasiado longo e aborrecido. É estranho como nos entediamos numa vida que consideramos curta:

Mais uma vez foi Goethe quem disse que a vida é curta, mas o dia é longo, e não havia também uma canção em que a Marilyn Monroe cantava: ‘One day too long, one life too short’, mas também ‘Morning becomes evening under my body’? (*Idem*: 67-68)

A “bloomificação do mundo” – de que falou António Guerreiro (2010), na esteira do que escreveu Tiquun (2016) – está relacionada com esta relação paradoxal com o tempo. De que resultam outras consequências, como a mesquinhez, a desorientação e o desespero. A complexidade na relação com o tempo tem a ver com a sua vivência melancólica. O dia não é percebido como a unidade de tempo curta que é. É como se atravessar um dia fosse mais cansativo do que atravessar uma vida, medida, na sua fugacidade, por tudo aquilo que nela não se conseguiu fazer. Um dia é uma epopeia, exige esforço. De cada vez que se recusa enfrentar o dia, a vida fica mais curta. Recusa-se enfrentar o dia e, ao mesmo tempo, lamenta-se que a vida é curta. A imortalidade é a via para a melancolia.³¹⁵ Em *O senhor Brecht*, retoma-se o tema, num registo mais leve e humorado, na microficção “Interrupção”: “Um homem muito velho, quase cego, sem memória, que tremia e mal conseguia andar, tropeçou e caiu com o coração em cheio sobre a lâmina afiada de uma faca. Antes de morrer ainda conseguiu dizer ‘logo agora que’” (Tavares, 2004e: 23). É quando está muito diminuído que este homem ganha vontade para fazer alguma coisa. Logo agora que ia agir, morreu. Um momento nada apropriado para a ação, este, tão próximo da morte.

³¹⁵ Martim, o protagonista de *A maçã no escuro* de Clarice Lispector, é um homem que parece fugir de um crime que cometeu, um eventual assassinato da mulher, e nessa fuga começa uma nova vida enquanto trabalhador numa fazenda. No início dessa nova vida, o narrador apresenta as vantagens e as desvantagens da sua nova situação, entre as quais a seguinte: “Embora Martim tivesse uma grande vantagem: se a vida era curta, os dias eram longos” (Lispector, 2000a: 145).

Bloom ainda tem força, pode agir: “O mundo que nasce é de imediato atacável, e assim está bem” (Tavares, 2010a: 317; VII.71). Mas ele não ataca o dia logo de manhã, quando o tempo se abre em possibilidades; nem tem hábitos, factos que rimem entre si, prefere a surpresa, o acaso, andar ao sabor das circunstâncias e deixar tudo o que tem a fazer para o último instante do dia:

Bloom, contou Anish a Shankra, não gosta que os factos
de uma semana rimem entre si. Agrada-lhe a surpresa,
tanto mais quando ela surge no último instante.
Às 23 horas e cinquenta minutos
o dia ainda tem 10 minutos para explodir
indiscretamente. (*Idem*: 317-318; VII.71)

Bloom deposita todas as esperanças nos últimos 10 minutos do dia, durante os quais ainda pode acontecer algo grandioso e explosivo. Bloom é como o velho do conto de *O senhor Brecht*. Avance-se apesar de nada se concluir, porque nada se conclui: “Nada é firme antes de terminar. / E depois de terminar, tudo morreu. A firmeza / e a imortalidade não existem porque são o mesmo / e nenhuma existe” (*ibidem*). O inacabado é a única obra do mortal, tudo o que ele faz deixa um resto por continuar.³¹⁶ Colocar em movimento um programa de existência é, por isso, essencial, mas depende da afinação dos dias: “Os dias são instrumentos que exigem afinação” (Tavares, 2010a: 378; IX.33). Afinação significa perceber o que fazer e quando fazê-lo no dia para que o ele seja produtivo do ponto de vista ético e moral. Exige uma dietética temperante. É no dia que se pode fazer algo que dure mais do que uma vida humana. Um crime – um acontecimento bombástico – é uma via perversa para o mesmo fim. Mas o criminoso, falado pelo que fez, é eternizado através de obras como *Uma viagem à Índia*, cuja construção depende do aproveitamento rigoroso do tempo. *Os Lusíadas* também narram feitos, como os narrou Vergílio, Homero ou Heródoto, fazendo jus à ideia segundo a qual “toda a celebridade é literária”, escreveu Fernando Pessoa no ensaio dedicado a Heróstrato, “porque a literatura é a verdadeira memória da humanidade” (Pessoa, 2000: 60).

³¹⁶ Vitrius, personagem de *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, tem por tarefa continuar uma série de números iniciada pelo bisavô. Todos os dias, Vitrius sai da atualidade, das tarefas e funções mais quotidianas, com método, continuando essa ordem. Faz uma tarefa, inútil e inacabada, com alguma analogia com o trabalho de escrita, com o fazer diário e ético. Diz Vitrius: “Escrevo sempre a pensar que estou a meio da tarefa, sempre a meio e, portanto, que o último número que escrevi nesse dia não será mesmo o último, mas é impossível saber” (*idem*: 86). Esta fuga metódica, calma e ética ao século seria importante para Bloom.

Seja como for, as narrativas de feitos célebres são sempre ficção. Ninguém foi nunca tão heroico a não ser literariamente. A bondade, a coragem e a tenacidade sem intervalos não são humanas. *Uma viagem à Índia* está consciente do quão ficcionais são os relatos das celebridades, como o demonstra, em especial, o episódio dos Doze Inglaterra: “Eram doze valentes e doze cobardes / que ali iam, / sendo apenas doze homens no total. E isto porque / cada homem tem, de modo telegráfico, as duas faces: / tem medo e mete medo” (Tavares, 2010a: 266; VI.53). Talvez por isso o narrador acompanhe um homem com os defeitos do homem comum. Bloom é como todos os homens, pois todos os homens são maldosos, cobardes e corajosos. Um homem do século XXI, que viaja com facilidade pelo mundo, com os sentimentos atávicos do homem de qualquer tempo, mas mais perverso que o homem comum, pois mata. Um homem famoso pela infâmia.

A infâmia é, como se sabe, uma das variantes da fama. Nem todos os homens são celebrizados por um feito importante que mereça ser cantado, ou pelas coisas que puseram no mundo (como as obras de Homero, Heródoto, Vergílio, Camões, substâncias que duram). Não são imortais, mas duram mais do que uma vida humana, substâncias que permanecem, ficam: “Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espectacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais” (Arendt, 2001: 208). Perduram através de gerações, não desaparecem com o seu criador. O mundo mortal é feito de substâncias de outro tempo, que resistem ao ciclo de vida e morte a que os humanos estão sujeitos. Obras que vigiam e comentam cada século que atravessam. A validade de uma obra como *Iliada* não é cinquenta, oitenta anos, nem um século ou dez. Ela sobrevive, ativamente, dizendo sempre coisas novas e antigas com a condição de que a natureza humana permaneça. Porque obras como *Iliada* retratam a espécie humana:

É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de modo que um certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido. (*Ibidem*)

A primeira força que emana dos textos de Homero é a “estabilidade humana”. Da vida dos homens que continua, um século após outro. É como se neles transparecesse a indestrutibilidade da vida; ou, pelo menos, um pressentimento de

imortalidade, a força com que a vida se afirma. E se afirma através da mortalidade das mãos humanas, especialistas extraordinárias em fazer coisas tangíveis, que duram, são lidas, escutadas através dos tempos. Só mãos mortais em dias mortais podem escrever obras que permanecem.

Em *Ulysses*, James Joyce fala sobre a expressividade da mortalidade. No capítulo 6, Hades, Bloom vai ao cemitério ao funeral do vizinho Paddy Dignam. Entre os muitos pensamentos mesquinhos de Bloom enquanto a cerimónia decorre, salienta-se uma reflexão sobre a substituição recente, nas urnas, de flores por flores metálicas: “Rusty wreaths hung on knobs, garlands of bronzefoil. Better value that for the money. Still, the flowers are more poetical. The other gets rather tiresome, never withering. Expresses nothing. Immortelles” (Joyce, 2011: 143-144). A mortalidade é que exprime alguma coisa, é mais digna. A imortalidade, a inércia, é inexpressiva, entedia. Ainda que murchem, as flores estão vivas, irradiando força enquanto vivem. A imortalidade do metal é fria, apenas dura. É no dia que as mãos mortais respondem ao pressentimento de imortalidade. Enquanto se está vivo, gasta-se a potência, antes que se escoe sem uso, e faz-se crescer o desejo.

9.4. O guerreiro, o domingo, a educação – alguns conselhos

*de qualquer luta ou descanso me levantarei forte
e bela como um cavalo novo*

Clarice Lispector

Aconselhava o pai de Bloom: “Dizia ainda que, de manhã, o corpo está mais / inacabado que à noite. Ou seja, de manhã teria / mais vontade de avançar. / Vê as coisas acabadas – dizia-me. / No dia seguinte estão no mesmo sítio” (Tavares, 2010a: 134; III.45). Avançar depende do inacabado. De manhã, ainda está tudo por fazer; é terrível, portanto, chegar à noite com a sensação de que ainda há muito a fazer. Um bom conselho para avançar: não acabar tudo, mas também não esperar pela noite para fazer alguma coisa (até porque, nessa altura, já não existe entusiasmo, só a irritação de nada ter sido feito durante o dia).

Outros conselhos, que Bloom extrai da experiência do pai: “Ninguém é capaz de se acorrentar a um dia de sucesso / como um cão a um poste. / Os dias são, em geral, móveis, / um autocarro que não pára” (*idem*: 143; III.73). Como, por vezes, acontece: o

sucesso faz parar; fica-se atrelado àquele dia, àquele feito. O feito pode ter a inércia como um dos seus efeitos. Mas os dias são móveis, passam; devemos avançar, como esse motor antigo, a natureza, avança, não fica atascada no que já fez; continua, quer mais força, mais vida, esse motor antigo e forte, que aprendeu a não parar, só assim sobreviver se refinou: “Motor mais antigo mas mais aperfeiçoado, a natureza. / A beleza, por exemplo, tem mais indícios que devem ser percebidos: / a mulher bonita esconde uma pequena sujidade / que algures vai ganhando força. Eis os dias bons” (*ibidem*). Os dias bons: caçar os indícios de sujidade, observar melhor, ir atrás do informe, não ficar paralisado diante daquilo que é belo, e que só efemeramente o é. O dia é fazer.

A família de Bloom era, segundo o próprio, “guerreira nas partes certas e mística apenas / quando para tal havia tempo” (*idem*: 145; III.79). Aprendeu Bloom desde cedo a fazer; a mística era para as horas de maior cansaço. Para este Bloom bem-humorado, o amolecimento místico também acontece na Natureza ao domingo:

É também aos domingos que a Natureza, como um todo,
se aproxima mais de nós. Até os pássaros parecem conhecer
a agenda, pois mudam os cantos.

O meu pai, John Bloom, entre outras decisões,
decidiu proibir a si próprio precisamente os domingos,
pois dizia que eram os dias onde os humanos
menos agiam humanamente –
e, além do mais, pouca investigação científica faziam.
Se o progresso dependesse dos domingos
ainda andávamos de carroça e falávamos Latim.

Eram, por isso, para ele, os domingos, dias
em que os humanos descansavam da sua humanidade
embora permanecessem educadíssimos.
(Levanta-se mais o chapéu
ao domingo que nos outros dias todos juntos.)
Um Bloom deveria ser inimigo desses dias
santos e parados: parados porque santos,
e santos porque parados. Os Bloom são gente
que por tradição avança;
ligeiramente diabólicos, portanto. (*Idem*: 145-146; III.80-81)

O domingo, um dia maldito – um dia sagrado, em que não se faz nada, em que foi decretado que não se deve agir humanamente, isto é, não se deve agir em conformidade com os instintos. Os homens descansam da sua vocação animal. Um dia em que não se exercita o que salva. Bloom degenerou esta linhagem guerreira, é “O homem do entardecer, com os ‘instintos selvagens adormecidos’ de que fala Fausto”, como o identifica Nietzsche (1996: 100). Um homem que descansa continuamente; que sofreu e que, prossegue Nietzsche no seu tom virulento, tem direito à “tolice pura – uma espécie de férias para o espírito, o engenho e o ânimo” (*idem*: 100-101). Retomando as estâncias, percebemos como a família de Bloom é uma família de nietzschianos perversos (como era o pai Friedrich Buchmann, nome que parece aludir Friedrich Nietzsche). Nada acontece ao domingo, dia em que a humanidade descansa de si mesma, com direito ao tédio e à tolice excessivos. Ao domingo, levanta-se muitas vezes o chapéu: passa-se o tempo sendo-se civilizado. Bloom considera que a vida, depois da dor, da vida ter existido demasiado, é um domingo eterno. Note-se que ver o vazio de frente é doloroso, solicitando inclusivamente alguma distração transitória, antes da reinvenção ética. Mas Bloom dedicou meses às férias do espírito, ao ponto de a distração se tornar vida. Ao ponto de a reinvenção ética ser impossível e de o vazio ocupar toda a existência de Bloom, que não quer algum tempo para depois continuar, quer um alibi para não continuar. Dá-se demasiado tempo para conquistar a inércia e a santidade.

Há uma questão premente levantada pela obra de Gonçalo M. Tavares (seguindo os moldes em que Nietzsche a colocou): como educar? Questão que tem sido trabalhada nos romances. Numa crónica, em jeito de microficção ou breve reflexão (ou, em síntese, parábola), intitulada “Brincar” (com um humor também herdeiro de Nietzsche), lê-se:

Ouvi falar de um pai verdadeiramente zeloso que derruba montanhas altas com uma picareta teimosa para que o menino, seu querido, possa ter uma alegria ao nível do mar pois as alegrias a nível do mar são as que mais recomendações positivas recebem dos senhores sábios pedagogos.

Os meninos gostam de brincar e é deixá-los brincar.

Os pais estão no mundo para aplanar montanhas de forma a que os meninos possam divertir-se sem altos e baixos.

Mas ninguém sabe se esta é a melhor opção. (Tavares, 2016b)

A pouca mobilidade e o tédio das crianças são fomentados pelos meios de comunicação, enquanto o medo de errar instigado por uma educação que protege em demasia. Bloom viajou até à Índia porque falhou e desesperou com o seu erro. Falamos de uma certa intolerância ao erro e de uma altivez em reconhecer a derrota que parecem mais presentes em sociedades – como a nossa – que têm a eficiência como valor central. Todavia, apesar da educação que Bloom recebeu (receber é interpretar?, como se recebe?), das referências que Bloom tinha em casa, tornou-se um santo e muito pouco diabólico (em sentido nietzschiano). A educação é um território complexo, que se cruza, para o dizermos rapidamente, com o acaso das experiências, o modo de as interpretarmos, a genética, as circunstâncias sociais, políticas, e o mais. Lê-se em *Uma viagem à Índia*: “O ar livre não é incompatível com a educação, / pelo contrário” (Tavares, 2010a: 249; VI.6). Mas Bloom vive em estado de guerra com o exterior.

9.5. Uma arte de viver para a geração mais nova

Mas ainda assim, estava quente o sol. E a gente sobrevive a tais coisas. A vida tinha, mesmo assim, essa aptidão para acrescentar um dia a outro dia.

Virginia Woolf

Tendo em conta o já dito neste capítulo, e articulando-o com a recuperação da epopeia enquanto género que permitia dar conselhos, podemos continuar a inquirição deste Bloom taviariano enquanto a figura emanada de uma época. Representativa, em particular, das duas gerações mais jovens, nascidas a partir da década de 70 do século XX. Embora este diagnóstico, de que Bloom é figura e nome, seja extensível a qualquer geração jovem (em vias de iniciação, período em que a imortalidade se sente mais). E diz respeito a todas as pessoas que, não sendo etariamente jovens, fazem múltiplas cedências à juventude e à infância.

Bloom já não tem vontade de nada, personifica o nada da vontade (Nietzsche); é um conjunto de características sem uma vontade que as aglutine ou confira coerência (Musil). É uma personagem cuja vontade pertence aos outros e ao acaso, porque quis fugir do mundo, pensa demasiado e renunciou aos instintos. Mas como não se está sempre em luta pela sobrevivência, porque se vive largos períodos – possivelmente uma vida inteira – sem guerras ou sem experiências de situações-limite análogas, como

terramotos ou tormentas, existe algum tempo disponível durante o qual o confronto com o tédio é inevitável. Mas mesmo nestes momentos importa treinar os instintos para se manter vivo o entusiasmo de viver e lutar.

O tempo abre-se, essa é parte da experiência iniciática. E como, ao contrário do animal, não é dado aos humanos um “reportório invariável de conduta” (Ortega y Gasset, 2009: 18), como os instintos não organizam todos os comportamentos humanos, eles têm que escolher como agir e ocupar o tempo: “A vida que nos é dada tem os seus minutos contados e, além disso, é-nos dada vazia. Quer queiramos quer não, temos de preenchê-la por nossa conta: isto é, temos de ocupá-la, de um ou de outro modo” prossegue Ortega y Gasset (*ibidem*). É preciso definir um “plano de comportamento” (*ibidem*), “escolher um programa de existência, com exclusão dos restantes” (*idem*: 19). Como os instintos não ocupam a totalidade da vida, como dão resposta sobretudo quando existe ameaça, é necessário escolher uma vocação que preencha o resto do tempo, respondendo ao repto que a vida lança a cada humano: “Ao encontrar-se existindo, encontra-se perante um pavoroso vazio” (*idem*: 18). Sofrer e descobrir comportamentos até então novos em nós são modos de descobrirmos que existimos. Com Nietzsche, é possível afirmar que os “sofrimentos são dores de parto” (Nietzsche, 1997: 112), originam novas vidas – que podem ir no sentido da reinvenção ética ou da desilusão crescente. Quando os momentos mais duros acontecem, o humano é colocado diante do vazio: há tempo e é chamado a fazer a sua vida. Deve escolher como ocupar os seus minutos – isso é um exercício ético. Mas se os instintos funcionam mecanicamente, se exercem a sua especialidade em sobrevivência de modo incansável, a ética, por seu turno, é consciente e depende da vontade do sujeito. O programa da existência é escolhido conscientemente e colocado em marcha com vontade e instintos. Trata-se de um processo inventivo, criativo (em linha com o pensamento de Nietzsche): “De modo que existir converte-se para o homem numa faina poética, de dramaturgo ou novelista: inventar para a sua existência um argumento, dar-lhe uma figura que a torne, de algum modo, sugestiva e apetecível” (Ortega y Gasset, 2009: 19). Não basta escolhê-la uma vez, é fundamental lembrar-se a cada instante da escolha tomada, é necessário, a cada minuto, voltar a fazer a mesma escolha. No entanto, nem sempre o ser humano consegue encontrar a sua vocação. Por vezes, os acontecimentos com que se cruza são demasiado fortes e impedem que isso aconteça. Quando não tem um programa de existência, ou quando, tendo-o, não o cumpre zelosamente, o ser humano fica à deriva.

Por estas razões, *Uma viagem à Índia* propõe mudar a vida, o modo como se organiza o tempo, em sintonia com o que os situacionistas defendiam (mas também o movimento *punk*, ou ainda Séneca, Nietzsche ou Joyce, por mais estranho que possa parecer relacionar tais autores e movimentos). A grande inquietação de *Arte de viver para a geração mais nova* de Raoul Vaneigem é o tédio, o modo como os jovens passam ao lado da vida, em favor de uma “sob(re)vida” (Vaneigem, 2014: 43), isto é, de uma vida que é uma sub-vida e, ao mesmo tempo, sobrevivência, passividade, docilidade e desaproveitamento de energia e forças criativas e cognitivas.³¹⁷ Mudar a vida depende mais do que de uma simples vontade, depende de atos, da mudança efetiva da vida quotidiana: “Existe maior número de verdades em vinte e quatro horas da vida de um homem que em todas as filosofias” (*idem*: 15). É sobre o dia, pois, que versa *Uma viagem à Índia*. Bloom queria mudar a vida mudando de itinerários, nada fazendo. Estar em movimento, viajando, não significa que se está a fazer alguma coisa, está-se a cair (mais ou menos conscientemente) no niilismo que é desperdiçar a potência de um corpo. O grande desígnio de Bloom – sintetizado nestes versos de *Investigações*. Novalis – falhou: “Mudar a vida e o caminho; mudar o Coração” (Tavares, 2002a: 54). Bloom até sabe, teoricamente, da importância do dia; no entanto, como noutras situações, não ajusta o que sabe ao que vive. Só a lucidez não é suficiente, são precisos gestos que a tornem vivida, que mudem realmente o caminho e o coração:

Como a estaca de madeira que marca
um limite importante, a lucidez é uma
qualidade que modera os movimentos. E
Bloom é homem lúcido. Vindo de uma família
turbulenta, mistura de homens fortes
que fazem suar e de homens fracos que suam,
amigo de nascimentos singulares e de outros
que deram origem a infâncias duras, Bloom
gosta de pensar, em cada manhã, que à sua frente
existe um dia possível. Pode subir a uma árvore
ou abrir uma cova. (Tavares, 2010a: 167; IV.3)

³¹⁷ Uma inquietação formulada também por Theodor Busbeck: “O próximo século será o da seriedade ou então perderemos tudo o que conquistámos, pensava Theodor. Se continuarmos a gastar a nossa energia criativa em divertimentos inúteis, em prostitutas e anedotas fáceis, em breve surgirá uma outra espécie animal, mais circunspecta e inapta para o bom humor, que tomará conta, em pouco tempo, das nossas instituições principais” (Tavares, 2008c: 35). Theodor é outro ser teórico, circunspecto e sem humor, que não age em conformidade com o que sabe: faz estas afirmações mentais enquanto caminha excitado à procura de uma prostituta (sublinhe-se a ironia).

Bloom sofreu muito, mas deixou passar tanto tempo que já não tem vontade de fazer nada e cede a muitas das pequenas hipnoses quotidianas:

As coações tornaram-se menos ocultas, mais grosseiras, menos poderosas, mais numerosas. A docilidade já não emana de uma magia clerical, resulta de uma multidão de pequenas hipnoses: informação, cultura, urbanismo, publicidade, sugestões condicionantes ao serviço de todas as ordens estabelecidas e futuras. (Vaneigem, 2014: 17)

Coações que o tornam dócil, especulativo, com pouco movimento, pouca vida: “A cada qual seu caleidoscópio: um leve movimento de dedos e a imagem transforma-se” (*idem*: 20). A realidade descrita por Vaneigem multiplicou, na contemporaneidade, os contextos para a sua ocorrência. Não é somente na sala de estar, mas também na rua, no carro, na casa de banho, ao almoço, na sala de aula, na igreja, no trabalho, no avião. Mais uma imagem, e outra e outra – somos convertidos em espectadores de modo insidioso. Enquanto isso acontece, o projeto de vida de muitos fica em suspenso. Bloom pode não ser coagido exatamente deste modo, mas representa, do nosso ponto de vista, todos os jovens – e não só – que desperdiçam o seu tempo deste modo. *Uma viagem à Índia* é uma crítica da ocidental organização da vida, onde não se morre de fome, mas de tédio: “Uma igual carência fulmina as civilizações não industriais onde ainda se morre de fome, e as civilizações automatizadas, onde já se morre de tédio” (Vaneigem, 2014: 95).

Vaneigem (*idem*: 39) fala do modo como o álcool – que Bloom consome antes de assassinar a prostituta – enfeitiça até o “mais lúcido espírito”, é uma “ilusão generosa” (*Ibidem*) que convence quem o toma de que não mais está sozinho. Conta a história de um homem que, num “bar enfadonho” (*idem*: 40), parte brutalmente uma garrafa de vidro na parede. Ninguém se perturba, todos parecem perceber e partilhar o “isolamento interior” daquele homem, “essa separação introvertida do mundo exterior e do eu” (*ibidem*). Todos, em suma, parecem viver em exílio. Trata-se de um homem que “não escapou ao campo magnético do isolamento, ei-lo bloqueado na ausência de gravidade” (*ibidem*). Este homem é Bloom, que não consegue sair deste isolamento, um peso que quer ser mais peso e que por isso não avança, não consegue fazer um programa de existência, e que, por isso, pode fazer algo hediondo, porque não sente gravidade, não possui ligação com o exterior. Atos brutais como estes dão conta de um mal-estar geral na civilização, de uma incapacidade em lidar com o tédio que atravessa todo o Ocidente. Em consequência, diz Vaneigem (*ibidem*), este homem é chamado a fazer o que o pode

salvar: “Porém, do fundo da indiferença que o acolhe, ele apreende melhor os matizes do seu grito; mesmo se essa revelação o tortura, ela sabe que será preciso recomeçar noutra tom, com mais força; com maior *coerência*” (*ibidem*; itálicos do autor). É esta grande insatisfação lúcida – a de que se está sozinho quando se sofre – que deve manifestar-se de outra forma o grande motivo da viagem de Bloom. Usar a raiva para avançar num programa de existência, eis a montanha que Bloom tinha a subir no início da viagem à Índia. Ao contrário, Bloom não consegue enxotar a tragédia, deixa que muito tempo passe, embota-se, isola-se e aliena-se cada vez mais, até comete um crime. A história de Bloom é semelhante à de um assassino de dezasseis anos que confidenciou à comunicação social que só matou porque estava enfasiado (*idem*: 43). Mas é claro que a alienação para que a organização social empurra os sujeitos não pode ser, só ela, a causa de um crime individual. Contribui para um certo esfarelamento da vontade; mas matar é um ato individual, que exige vontade e força. Entrar num programa de existência exige esforço e é feito ao minuto, em cada ponto microscópico do tempo. Enquanto o tempo passa, possibilidades escoam-se.

9.6. O velho do Restelo, o tempo do pêndulo e o tempo do desejo

A cada minuto, o humano deve lembrar-se que estar em queda é a condição do corpo: “A força perde-se nos minutos. Os minutos têm um ralo por onde a força foge. A força no organismo é uma substância de tamanho mais pequeno que os buracos por onde a força cai. O organismo não é uma queda que voe. É uma queda que não voa” (Tavares, 2004a: 64), lê-se em *A perna esquerda de Paris*. A força não dura para sempre, cada humano é um corpo que vai perdendo intensidade. Pensemos em Bloom: de um lado, o passado; do outro, a pressão do tempo que passa, por cujos buracos a força cai. A alegria (a participação militante em banquetes, festas, divertimentos) tem um preço: o tempo passa, a força esgota-se e os projetos adiam-se. Nos termos destes versos extraordinários de *Uma viagem à Índia*: “Dezassete animais negros esvoaçam / sobre o tecto da tua alegria extraordinária” (Tavares, 2010a: 339; VIII.35). Querer ser feliz, querer divertir-se sempre, tem um custo, como Bloom, teoricamente, sabe. A felicidade ou é eterna ou não é nada, e não precisamos de ser gregos para sabê-lo. Acabará por ser interrompida pela desgraça: a felicidade não tem medida humana. Logo, encostarmo-nos a ela é perigoso. Esperar o melhor é desprepararmo-nos para o pior.

Enquanto desejamos ser felizes (através do uso imoderado de prazeres e confortos) a força escoa-se. E, nesse capítulo, a amizade, o andar em grupo de modo acrítico, apenas porque sim, é um dos modos de não entrar no programa de existência. Uma velha – que corresponde ao Velho do Restelo – afirma: “E os cães têm maior aptidão para a amizade / que a maior parte dos homens” (*idem*: 202; IV.101). Uma sentença que inquieta Bloom: “Nada é imperceptível para alguém / que se habituou a escutar: Bloom percebeu / que aquela frase prometia algo importante: / uma profecia? uma ameaça?” (*ibidem*). É uma ameaça para todos os humanos que desperdiçam o seu tempo, nada fazendo eticamente relevante, como um animal doméstico de companhia. Aliás, a domesticação do cão mimetiza o processo de domesticação dos instintos a que a civilização foi submetendo o próprio ser humano. É por isso que o cão é quase um humano, analogia que os versos autorizam que se seja lida reversivelmente. Uma ameaça que, de certo modo, se tornou uma profecia: Bloom seguiu os amigos de modo acrítico, até ter cometido um crime. Esta velha dá conselhos significativos a Bloom: “Porque um velho poderá ter começado / a tentar perceber trinta anos antes da nossa / primeira pergunta” (*idem*: 202-203; IV.103). Os velhos treinam (em teoria) a lucidez há mais tempo do que os novos. Mas Bloom está numa idade – nem demasiado velho ou novo – na qual se julga que sabe tudo. O que a velha diz tem um alcance profético e trágico, como o teve o que disse o Velho do Restelo (em particular, quando apontou os perigos da ânsia de lucro e poder, a qual terá empurrado Portugal para Alcacer-Quibir). Porém, se o discurso do Velho do Restelo diminui a importância dos feitos, adivinhando-lhes um custo político-social demasiado alto, a velha antecipa problemas a Bloom devido aos obstáculos que não o deixam fazer nem avançar. O narrador, ele próprio, parece fazer também de Velho do Restelo, acompanhando com lucidez e uma certa galhofa a queda de Bloom: “Que procura Bloom, tão longe? / Quantos quilómetros serão necessários percorrer / até que um homem esqueça algo?” (*idem*: 201-202; IV.100). Andar e andar para esquecer, mas essa tarefa é vã: “Viajar não é um método infalível / de perder memória, diga-se. As faculdades mentais / não variam de acordo com o país onde um homem está” (*idem*: 202; IV.100). Bloom não ficará mais lúcido apenas e só por se encontrar na Índia, mas por tudo o que experienciou e sobre o qual refletiu. Foi para outro país com as mesmas recordações, a mesma alma. O que o permitiria, eventualmente, era o grande conselho do narrador: faz! Para além deste conselho, o narrador formula outro, também valioso: não existe a verdade que explicaria o que somos. Os últimos versos citados de *Uma viagem à Índia* aludem a estas observações

do Velho do Restelo: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho! / Digno da eterna pena do Profundo, / Se é justa a justa Lei que sigo e tenho” (Camões, 2005: 157; IV.102). Bloom é um ser condenado à errância, homem digno de pena, errando pelo mundo como pelo inferno erram as almas. A velha acentua, portanto, a positividade irónica (algo descrente, portanto) que faz parte das reflexões do narrador; não se lhes opõe, ao contrário daquilo que acontece na epopeia camoniana: “O que o Velho do Restelo ataca é o crescimento exógeno do Reino, a sua transformação em Império. Não quer aceitar a megalomania camoniana, a identidade excessiva que ele legou aos Portugueses” (Oliveira e Silva, 1999: 236). Note-se, todavia, que o narrador camoniano, apesar da positividade, também é permeável à melancolia, sublinhando o desconcerto do mundo e, em consequência, acusando algum cansaço na narração. *Mutatis mutandis*, o narrador da epopeia tavariana sublinha, lucidamente, a importância de uma ligeira melancolia, essencial para colocar Bloom de sobreaviso quanto à maldade humana. E deve sublinhar-se que a positividade do narrador tavariano se relaciona menos com a identidade política excessiva do que com a potência do desejo humano. Não se canta a força de um povo – canta-se a força do corpo humano.

No século XXI, existe a coação de uma máquina político-económica que faz gastar o tempo com insignificâncias, o que leva a desperdiçar potência e forças criativas, a viver segundo o tempo do pêndulo. Escreve Vaneigem (2014: 111-112):

Uma força absurda – tanto mais absurda quanto se inscreve na racionalidade do mundo e parece incontestável – coage-me a saltar sem descanso para atingir um solo que os meus pés nunca abandonaram. E por esse salto inútil em direcção a mim é-me roubado o meu presente; as mais das vezes vivo afastado daquilo que sou, ao ritmo do tempo morto.

O banquete orgiástico é um dos momentos em que o tempo morre; é uma difamação da vida e da força, é uma renúncia. As coações de que fala Vaneigem diminuem a vida – embora até sejam vendidas com a promessa do contrário – concedendo aos jovens um falso privilégio: “Hoje alarga-se aos jovens o privilégio suspeito de envelhecer” (*idem*: 187). A vida não deve ser envelhecer, assistir ao escoamento da força. Se um sujeito vive de acordo com o que outras forças desejam por ele, consumindo e vivendo de acordo com o desejo alheio, permitirá que o tempo flua, mas não se conhecerá a si mesmo: “*O tempo que flui é aquilo que preenche o espaço vazio deixado pela ausência do eu*” (*ibidem*). É preciso construir o presente: “Nascemos

para não envelhecer nunca, para nunca morrer” (*ibidem*). Deve-se aproveitar a força, energia, criatividade e inteligência.³¹⁸ Fazer o que se quer fazer, sem desculpas:

Futuro, passado, peões doces da história cobrem apenas o sacrifício do presente. Nada trocar nem por uma coisa, nem pelo passado, nem pelo futuro. Viver intensamente para si, no prazer sem fim e na consciência de que aquilo que vale *radicalmente* para si vale para todos. E acima de tudo esta lei: ‘age como se nunca devesse existir futuro’. (*Idem*: 138; itálico do autor)

O que nem sempre é fácil; a alienação e o isolamento, instigados pela organização económico-política, esmorecem a vontade de radicalmente experimentar o seu sentido para a vida. Subtraem o presente, insidiosamente. Todos os movimentos subjetivos da Bloom são escolhas, exercício mais ou menos ético, mas são também movimentos epocais de progressiva perda do sentido da experiência. A questão é que nada obriga um indivíduo a ser igual ao século e que a obra de Gonçalo M. Tavares chama a atenção para a necessidade de fugir do século (numa atividade ética) para se continuar a viver com lucidez e entusiasmo. Bloom tem tempo, mas não o sabe ocupar; em parte porque a dor não o deixa ser livre, em parte porque não toma boas decisões: “Todos os homens se dividem, como em todos os tempos também ainda actualmente, em escravos e livres; pois quem não tiver para si dois terços do seu dia é um escravo, seja ele, de resto, o que quiser: político, comerciante, funcionário, erudito” (Nietzsche, 1997: 256). O tempo só não é sentido enquanto o desejo não funciona; é esse o caso de Bloom, e as causas disso não são apenas político-económicas. O tempo, neste sentido, deve ser desejo: “‘Fazer bom tempo’ não é observação / de meteorologista, mas de sábio ou apaixonado. / Não é o sol que faz do tempo um bom tempo, é o desejo”, diz Bloom (Tavares, 2010a: 319-320; VII.76). Como fazer do tempo desejo, e não algo mensurável. É no desejo que se consubstancia o programa da existência de que falava Ortega y Gasset. O tempo deixa de ser tempo, passa a ser movimento, afetos, desejo, o contrário do tempo parado experienciado por Bloom, o tempo do tédio, do pêndulo desenhado na capa da obra: “O pêndulo é o emblema do tempo morto, mensurável”,

³¹⁸ Mylia dá o exemplo: “Concentrava-se; sabia que tinha poucos anos de vida; a doença veio: ficamos juntas uns anos, depois ela permanece e eu parto. Pois bem, havia que concentrar a energia que existe nos dias ou que existe num corpo e se dirige aos dias, concentrá-la – à energia – como a um rolo de carne, estar pronta para agir. Dispensando ninharias. Os dedos devem tocar só no que é espesso, no que é fundamental; o urgente tem de coincidir com o essencial, com o que altera de alto a baixo. Como uma pancada forte no momento em que a recebemos: todas as coisas do dia mais insignificante se devem aproximar desse momento em que se recebe uma pancada forte” (Tavares, 2005: 8). Dispensar ninharias, dirigir energias para o dia, para o que altera de cima a baixo. Com a tensão de quem recebe uma pancada forte. Entre a “passividade absoluta” (*idem*: 9) ou “a energia forte, que constrói ou destrói, mas que modifica sempre” (*idem*: 10), Mylia prefere a última, apesar de estar muito doente. Sofre, mas a dor não é desculpa para não viver. O contrário de Bloom, que, forte e com saúde, prefere a primeira.

como observou Ernst Jünger (1995: 33) em *O passo da floresta*. Este é o deserto para Ernst Jünger, esta fuga para o nada (quando até parece, subjetivamente, acontecer o oposto, uma fuga do nada), uma renúncia gigantesca e diária à construção da subjetividade. Viver o desejo, o bom tempo, depende da ética e da vontade; isto é, de se definir um programa de existência e avançar nele. Sem cedências, moderando o uso dos prazeres: “Ele [o ser humano] tem de conhecer os pontos nos quais não pode deixar que a sua decisão soberana seja negociada. Enquanto as coisas estiverem em ordem, a água estará canalizada e a corrente eléctrica ligada” (*idem*: 31). Segundo Jünger, o ser humano deve reaprender a confiar no corpo; a entendê-lo, a segui-lo, não deve deixar que os instintos enferrujem, pois eles têm mais saber e defendê-lo-ão mais do que outras instituições mais modernas. Há pontos na existência que não devem ser negociados; deve afirmar-se a soberania individual através do modo como se guarda tempo para crescer eticamente, até porque uma grande parte dos dias é passada dentro:

Os dias são ocos – têm mais espaço dentro do que fora –
e não recebem influências apenas do exterior. Os dias
têm dentro um espaço íntimo, não visível,
que é infiltrado por bom ou mau tempo,
bom ou mau humor,
– como se, de facto, existisse um segundo sol capaz de trazer ou não
a alegria. (Tavares, 2010a: 320; VII.77)

O tempo não é apenas exterior, é exercício de soberania ética. O desejo é o bom tempo, o fazer traz bom humor. O segundo sol é interior e chama-se desejo e por ele se reinventa a figura do guerreiro nietzschiano.

9.7. Velocidade e tragédia

Seeing that the ruse worked and the coast was clear, they left the shelter or shanty together and the elite society of oilskin and company whom nothing short of an earthquake would move out of their dolce far niente.

James Joyce

O programa de existência nunca começa cedo:

Mesmo a noite sossegada é tocada pela ambição.
Uma pessoa não é uma âncora, recusa o momento
de se fixar na terra. Ninguém aceita parar, portanto.
Ao fim de um minuto a beleza inicial
já não é perfeita. Os homens começam sempre perto do final
ou, pelo menos, bastante longe do início.
Bloom, por exemplo, quer ir à Índia
e está a falar, a pensar, ou a ver – mas em Paris. (Tavares, 2010a: 186; IV.57)

Toda a gente quer avançar; mesmo à noite, quando a força diminui. Ninguém, teoricamente, aceita parar. Começa-se o programa de existência longe do início, da infância. Bloom, pelo contrário, está tranquilo, a gastar o seu tempo. Avança parado, mas com grandes expectativas, e cai, de um modo um pouco tonto e trágico. Não é bem um exemplo. Bloom devia ter sido lento ao enfrentar a dupla tragédia, olhando a mãe nos olhos. Tem uma certa pressa, a de quem não quer cair. Uma pressa atabalhoada, nervosa e sem temperança, velocidade que é muito diferente daquela de quem pretende avançar, fazendo, ao lado do século. Bloom, depois da lentidão, deveria ter um outro tipo de pressa, redefinindo a existência. Todavia, dá-se demasiado tempo para nada fazer; e quando finalmente faz, depois da insistência do mundo, mata. Parece-se, de certo modo, com o sujeito poético, desamparado, errante e apaixonado, do célebre poema de Apollinaire, “La pont Mirabeau”:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu’il m’en souvienne
La joie venait toujours après la peine.

Vienne la nuit sonne l’heure
Les jours s’en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l’onde si lasse

Vienne la nuit sonne l’heure
Les jours s’en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

A mesma percepção lenta do mundo, o mesmo desejo de velocidade. Um sujeito entorpecido em cima de uma ponte, como Bloom, sem saber bem o que fazer. O tempo passa, os dias vão, ele fica. Tempo cujo curso encontra representação fulgurante na imagem clássica do rio. Sujeito que está na ponte quando chega a noite, apenas com as sombras, o desejo absurdo de sofrer e a alma por diante. Devolvido à noite dos tempos, antes de sermos um indivíduo, ao tempo em que éramos Um com outro corpo. À noite, Bloom, como o sujeito do poema de Apollinaire, constatam que mais um dia se foi (esse sentimento que o poema de Jacques Roubaud, citado em epígrafe no início do capítulo, também ilustra). A vertigem do rio lá em baixo, chamando, como que dizendo que não vale a pena viver com lembranças amargas e de modo errante, à toa. “A água”, analisa Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, “é realmente o elemento transitório” (Bachelard, 2016: 7). Continua o filósofo: “O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (*ibidem*). O ser para quem a água é o elemento central é aquele que se sente desmoronar a cada instante: “A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal” (*ibidem*). A água é um símbolo do tempo desaproveitado por Bloom; uma alegoria do tempo que Bloom desperdiça. O rio passa e os humanos também, por mais lenta nos pareça a vida. O rio é o tempo que passa, é a presença cotidiana da morte. A morte lenta do corpo, que o tédio faz sentir

com mais intensidade. Estar atento ao rio que passa é não deixar de dar atenção a tudo quanto é mesquinho. Atira-se ao rio quem desperdiça tempo, mesmo quem nunca tenha sequer pensado atirar-se ao rio. Viver é uma morte lenta que, a partir de um determinado momento, começa a acelerar. A partir do momento em que sofremos.

A tragédia pode definir a vocação, pode ser reveladora, fundamental para o conhecimento do desejo: “E um homem não conhece a sua verdadeira ambição / até passar por uma tragédia forte, / uma tragédia individual” (Tavares, 2010a: 200; IV.97). A tragédia individual marca o instante em que se acorda, nasce de novo: “Só se sabe olhar, depois / de se aprender. E olha-se melhor no primeiro momento / a seguir ao sono” (*idem*: 200-201). Antes da tragédia, os olhos estão fechados; de certo modo, Bloom deseja voltar a fechar os olhos, a dormir, recusando ter sido chamado a existir. Voltar a dormir, a ser feliz. Bloom entende a sua tragédia individual como o fim de alguma coisa, não como o início de outra, que exige esforço, trabalho. A existência individual está em aberto, o que provoca angústia; é uma construção que pode tomar uma certa direção, embora o futuro não seja antecipável com rigor:

Porque vida é isso que temos que fazer aqui e agora. (...) A vida é, pois, essencialmente tarefa e problema aberto: uma maranha de problemas que há que resolver, em cuja trama procelosa, quer queiramos quer não, esbracejamos, náufragos. (Ortega y Gasset, 2009: 84)

Nunca se sabe bem o que se faz, sabe-se que se tem que fazer, com calma e lucidez. Não somos embarcados, mas náufragos; é isso a vida para os humanos, problema aberto. É muitas vezes a tragédia individual que força a definição de como se quer viver. É a fenda no meio do mundo, que abre decisivamente a vida, colocando existir como problema. A morte de Mary não foi nada que Bloom tivesse posto no mundo. Não foi um exercício da vontade, foi fruto do acaso. O acaso, para os Gregos, devia ser levado a sério, por ser um acontecimento não-humano, com mão divina. A tragédia individual fez Bloom compreender que a vida é complexa e irreduzível a fórmulas, esfíngica. A partir daí, deveria entrar na vida como tarefa e problema aberto. Decide viajar e desespera depois da sua vontade individual ter falhado rotundamente. A tragédia, o perigo, como álibi para não continuar, e não propriamente como injunção a viver. E se Bloom toma a primeira opção, G. H., a protagonista do romance de Clarice Lispector, toma a segunda: “A G. H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos factos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que tivesse a viver para

que me sobrasse tempo de... viver sem factos?” (Lispector, 2000: 21). Bloom e G. H. quiseram viver muito, acumular muitas experiências com velocidade, até que, devido a certas circunstâncias, encararam o vazio de frente, o vazio por sobre o qual iam atirando todas as experiências. Nesse momento, em face do vazio representado pela barata ou pelo intrujão sábio Shankra, há trabalho a fazer por sobre a tragédia, devir-menor, fazer o luto da grandeza e da felicidade: “Cumpro cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia” (*ibidem*).

A partir do confronto com o vazio existencial, os instintos são fundamentais. Eles dão a direção, sabem subir a montanha. É fundamental definir *um* programa de vida – pois não há tempo para muito mais – e avançar nele: “Há que submergir inteiramente, heroicamente o nosso ser numa ocupação para a dominar, para *a ser*”, sentencia Ortega y Gasset (2009: 83; itálicos do autor). Questão que deveria ser colocada pelos jovens:

 Não é a sífilis que preocupa a juventude – os
 jovens são lentíssimos a adoecer – o que preocupa é não existir
 saída: a quantidade de desejos é insaciável
 numa única existência. Temos desejos para 50 000 vidas
 e apenas um cérebro e o coração – ambos mortais. (Tavares, 2010a: 221; V.38)

O facto de os jovens não terem (ainda) de se preocupar com o corpo é um privilégio que deveria ser aproveitado. Não se devem sentir culpados por terem força, embora isso aconteça em certos casos. Embora tudo seja ridículo quando se pensa que a morte tudo acabará por devorar, deve-se prestar homenagem ao facto de ainda se estar vivos e se ter, por enquanto, força. “A saúde”, escreve-se em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, “deix[a] espaço para a acção” (Tavares, 2007a: 274), enquanto a doença é um ladrão invisível que rouba movimentos e desejos.

9.8. Hábitos e tempestade

Para avançar na ocupação escolhida, que salva do tédio e da angústia e aumenta o desejo, é fundamental voltar a ser animal, devir-animal: “Pelo sol, pois, se percebe, agora, que Bloom / era um habitante de Julho, e ser habitante / de um mês, e não de uma cidade ou país, / torna ainda mais evidente que somos mortais” (Tavares, 2010a: 207;

V.2). O sol vai fazendo o seu trabalho, sem descanso. Mais importante do que se pensar o tempo abstratamente, como unidade medida em relógios ou calendários, é importante perceber que o tempo é o resultado do trabalho da natureza. Um dia e outro, frio e calor, mais luz, menos luz. É importante, segundo o narrador, ajustar o programa ético a esse tempo, o tempo daquilo que se repete, do trabalho incansável e sem feriados. Somos habitantes de Julho, as referências humanas deveriam ser o tempo e o trabalho da Natureza. Somos natureza tal como Julho o é. O tempo é mais relevante do que o espaço. O centro do mundo é, para os humanos, o tempo em que estão. Só percebendo isso se faz jus à mortalidade e se descobre o desejo. Mais precisamente, explica o narrador, Bloom, como outro mortal, não se encontra no mês, mas no dia:

Bloom, então, sentia-se em pleno ar
como se fosse não um habitante de Lisboa,
mas um habitante desse dia preciso: 8 de Julho.
Porque a vida nem sequer é um elemento diário,
mais pequeno que isso: é instante a instante que se sobrevive:
os momentos sucedem-se e ainda não morremos,
eis tudo. As cidades, a nível de indícios temporais,
são absurdamente inábeis. (*Idem*: 207; V.3)

G.H., a protagonista do romance de Lispector, quando ingere o imundo, a barata, quando atravessa esse momento revelador, descobre-se habitante do agora, atinge a superficialidade do tempo-espaço em que vive: “Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. (...) A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exactamente de agora. Agora é o tempo inchado até aos limites” (Lispector, 2000b: 64). Estar em absoluto dentro do tempo, eis o que pode ser viver com intensidade. Mas nem se está no dia, mas num lugar ainda mais pequeno, no instante. Em cada instante o humano deve atacar ou cuidar; não há tempo para o tédio, nem para a mesquinhez, frequentes na cidade, que tende a esconder dos humanos a sua condição mortal, que oculta a natureza (menos na doença e na morte, mas até nesses momentos a atira para longe dos olhares), onde o tempo é sobretudo o do pêndulo, o do tédio. As cidades são o espaço onde os humanos se abrigam da natureza, onde o perigo rareia, mas habitá-las não nos torna imortais. Em todas as cidades, de todos os hemisférios, a natureza avança, prossegue os seus hábitos:

Porque nem em Paris é sempre Dezembro,
nem no Brasil a rotação pára sempre no mês quente.
Para o provar: os homens morrem em todos os hemisférios,
os meses são coisas enigmáticas
que caem do céu (poderia dizer a horas certas,
mas o mais exacto é dizer
que do céu caem, por hábito,
os meses certos). (*Idem*: 208; V.4)

A natureza avança: Paris conhece o calor; o Brasil, o frio, a morte avança em todo o lado. Ela acerta sempre, chega sempre a horas. Note-se a ironia: é mais exato dizer que os meses não caem às horas certas, mas aos meses certos. O mês cai ao mês; entre os humanos, seres mais mesquinhos, com vida mais curta, é que é habitual organizar o tempo em função das horas. O que talvez já seja um pouco arrogante, talvez fosse mais certo dizer que algo aconteceu ao segundo certo. Mas devemos ter em conta que o ser humano é mortal mas, sobretudo em momentos mais entediados, suspira pela imortalidade. A natureza funciona por hábitos:

É fantástico como a natureza sem calendário
chega sempre a tempo, e não se desorienta.
Sendo que a natureza, fora do homem,
ainda não entrou na idade da escrita,
eis que mais maravilhosa nos parece ainda
essa qualidade invulgar de memória,
em que o sol é figura constante e proeminente.
Mas Bloom, entretanto, pela janela efémera que o avião
sustenta no ar, espreita para a excelente Lisboa
que abandona, e olhando vê ainda outras regiões.
(A vida só existe quando é olhada.) (*Ibidem*; V.5)

A natureza não se desorienta, porque tem hábitos, numa estância que parece aludir, com humor, à obra de estoicos como Séneca ou Marco Aurélio. Seria importante, para Bloom, seguir este exemplo, ter hábitos. Mas Bloom olha, observa, como um ser teórico, contemplativo, que não faz, não age. Para Bloom, a Índia seria uma espécie de suspensão da natureza:

A Natureza é simultânea em todo o lado,
o que por vezes irrita. Seria interessante

uma suspensão: entrar num sítio onde
a natureza não existisse, uma máquina
que excluísse todas as matérias naturais. (*Idem*: 259; VI.34)

Mas a natureza está sempre a trabalhar, incansavelmente, em todo o lado; não se suspende, mesmo quando se atravessa uma tragédia individual, ou nos momentos de maior tédio. Essa máquina que excluísse todas as matérias naturais produziria o Nada, se tal fosse possível:

Será o Nada
não natural? Não nos parece.

E também não há o Nada artificial porque
não existe, digamos, incentivo à construção tecnológica
extremamente difícil,
de algo que é Nada – não ocupa espaço, não tem forma,
não tem função. (*Idem*: 259-260; VI.34-35)

Tudo ocupa espaço e tem forma. Não existe o Nada, mas existem a vontade do Nada e o Nada da vontade, até ao ponto em que o mundo força, inevitavelmente, a agir.

A Natureza, essa, não deseja o Nada. Age sempre, mesmo quando isso não se vê, como o exemplifica o episódio da tormenta a caminho da Índia:

Subitamente, a tempestade acaba.
Mas algumas questões: de onde vem a tranquilidade? De
onde vem a ausência de vento e chuva? De onde vem aquilo
que não se vê: o dia parado,
sem tempestade alguma? (*Idem*: 280; VI.87)

O que era trabalho invisível dos deuses em *Os Lusíadas* é, em *Uma viagem à Índia*, trabalho incansável da Natureza. Tudo é físico, Natureza: “Como / é surpreendente, se olharmos com atenção, / esse dia calmíssimo e racional!” (*ibidem*). A importância de olhar com atenção, apesar da humana falta de subtileza: a Natureza não trabalha apenas quando há tempestade. A vida é Natureza, trabalho. Com alívio, Bloom observa a tranquilidade do céu: “Algures, por trás das nuvens, / ainda negras, nada vai então surgindo” (*idem*: 281; VI.88). O narrador não perde a oportunidade de usar a ironia: “E nada é, nestas circunstâncias, / uma grande notícia” (*ibidem*). Uma paisagem

tranquila continua a ser uma paisagem onde algo substantivo acontece. Que nada aconteça era o grande desígnio de Bloom, incapaz de admirar a força da Natureza. Cessar uma tempestade, quando se está dentro de um avião, é um nada bem-vindo. Depois da tempestade, desaparece a força, emerge a estética: “Bloom vê / a forma estética do sol infiltrando-se / no canto do exterior ainda mau e negro” (*ibidem*). A beatitude é o melhor dos mundos: “E o sol / traz o melhor dos mundos; / uma notícia grande e espontânea, assim, / após o forte medo, o forte vento, a forte chuva: / o sol” (*ibidem*). Depois da força e da intensidade, a beatitude, é por ela que Bloom suspira: “E Bloom decide: admirar” (*ibidem*; VI.89). Observe-se como, em *Os Lusíadas*, é por intervenção de ninfas belíssimas, enviadas por Vénus com a missão de seduzirem os Ventos, que cessa a tempestade. O amor e a delicadeza diminuem aquilo que é forte. Não que o amor e a delicadeza não sejam importantes. Mas quando excessivos transformam-se em docilidade e inércia. Os Ventos trocaram a força pela promessa de felicidade – e pararam.

Neste episódio, importa prestar atenção aos versos seguintes: “A tempestade marcara para Bloom o ponto final / de uma coisa antiga. Estava pronto: partiria para / a Índia” (*ibidem*; VI.90). Bloom vê na tempestade aquela força instintiva e brutal que o fez matar o pai. Ponto final, os instintos, a força, ficavam para trás. Estava pronto para a delicadeza, para se tornar, como uma cadeira, um “poder quieto que espera” (*ibidem*; VI.89), para dizer ‘sim’ a tudo, não impondo a sua vontade às circunstâncias, até ao momento em que, no canto X, não mais sabe o que é a sua vontade. Ao longo da obra, são múltiplos os avisos do narrador a Bloom, no sentido de que aproveite o tempo, que não se deixe levar pelo exterior, um grande perigo: “As correntes que existem em cada dia / empurram Bloom. O dia é, em influência / sobre o organismo do homem, um elemento / mais forte do que o mar” (*idem*: 231-232; V.68). Como se o grande adversário do homem contemporâneo fosse o tempo livre; o tempo é o mar, adversário silencioso, invisível, e, nesse sentido, muito perigoso: “E esta corrente que existe sobre os homens não é visível, / e por isso torna-se mais perigosa: não sabendo / da sua existência os homens não lhe resistem” (*idem*: 232). Levado pelas correntes, pelo dia, pela inércia; sem reação possível, inexoravelmente: “Aquilo a que chamamos Destino aperfeiçoou / a habilidade do mar” (*ibidem*). O nosso herói ficará fatalmente entediado, pois não fez força à resistência dos materiais, entre os quais o tempo. Todas as obras implicam dar forma a um material específico (barro, linguagem, ferro, metal) que está à

espera, dar forma a esse vazio, mas também ao tempo livre enquanto vazio que espera movimentos éticos.

9.9. Movimento ordenado e explosões

Mas, com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstracto.

Clarice Lispector

Bloom está consciente disso, mas não age. Viajar não é uma ação, é como ler uma revista. É uma atividade de lazer e contemplativa que tem a aparência de uma fuga. Que é importante, note-se, desde que não se prolongue excessivamente no tempo. Nesse sentido, os dias de Bloom são imbecis e potencialmente perigosos: “Homens, diga-se, que juntam assim os dois momentos imbecis – comer / e dormir – tornam-se, em poucos anos, / indiferentes à parte mais humana dos humanos” (*idem*: 266; VI.51). Dias em que somos apenas animais, dias sem inteligência e sem fazer. E isso, perder tempo, não agir, acelera a queda.

Agir, ter uma ocupação ética, tempo em que o pesadume quotidiano se suspende, é essencial.³¹⁹ É o abc de estar vivo, fugir do tempo disponível como abismo: “Um homem unilateralmente corajoso não existe, / a não ser que seja unilateralmente pouco inteligente. / É que o raciocínio começa no abc de estar vivo: / quando vês o abismo alto, deves afastar-se cuidadosamente. / Eis tudo. Ou quase” (*idem*: 247). É o saldo do episódio dos Doze de Inglaterra: não há os bravos de um lado e os fracos do outro. Todos são fracos e fortes em momentos diferentes. O mais básico no estar vivo é a atividade dos instintos: há um abismo, um perigo, os instintos fazem recuar, afastam do perigo. Viajar, pelo contrário, só acentua o peso da tragédia.

Nesta nova história dos Doze de Inglaterra, um velho conta a Bloom, o “grão Magriço” (Camões, 2005: 213; VI.62), a bordo do avião: “Para o duelo estar bem organizado / faltava apenas o homem magro, que havia decidido / ir pelo caminho mais longo, como se tivesse / tempo ou fosse sábio” (Tavares, 2010a: 270; VI.61). Bloom

³¹⁹ “Há uma vocação geral e comum a todos os homens. Todo o homem, com efeito, sente-se chamado a ser feliz; mas em cada indivíduo este difuso apelo concretiza-se num perfil mais ou menos singular com que a felicidade se apresenta. Felicidade é a vida dedicada a ocupações para as quais cada homem tem singular vocação. Metido nelas, não nota que lhe falta alguma coisa; íntegro, satisfá-lo o presente, livre de anseio e de nostalgia”, escreveu Ortega y Gasset (2009: 21). A caça é a ocupação mais antiga do ser humano, o seu primeiro ofício: “o ser do homem consistiu primeiro em ser caçador” (*idem*: 79). O apelo da felicidade tem que seguir o trilho da caça, daquilo que o ser humano é. É assim que a figura do escritor desenhada nas entrelinhas do território textual de Gonçalo M. Tavares aproxima-se à de um caçador atento e tenaz. Qualquer vocação tem que permitir caçar.

desperdiça tempo, decidindo viajar pelo caminho mais longo: “Não se verificando nenhuma / das situações, o tal homem magro, / de facto, atrasara-se apenas” (*ibidem*). Não foge logo, não entra na sua vocação, não define a sua fuga, não caça.

Num fragmento de *Heróstrato e a busca da imortalidade*, Pessoa começa por censurar os toxicómanos insensatos viciados em velocidade, mas o texto avança no sentido oposto: “Na época do Renascimento, a vida era mais veloz e mais sadiamente febril do que a nossa” (Pessoa, 2000: 82). E dá um exemplo: “Sir Philip Sidney foi embaixador aos dezasseis anos” (*ibidem*). A modernidade diz-se rápida, mas, segundo Pessoa, não o é. Citamos todo um parágrafo, de uma acuidade memorável:

A lentidão da nossa vida é tão grande que não nos consideramos velhos aos quarenta anos. A velocidade dos veículos retirou a velocidade às nossas almas. Vivemos muito devagar e é por isso que nos aborrecemos tão facilmente. A vida tornou-se para nós uma zona rural. Não trabalhamos o suficiente e fingimos trabalhar demasiado. Movemo-nos muito rapidamente de um ponto onde nada se faz para outro onde não há nada que fazer, e chamamos a isto a pressa febril da vida moderna. Não é a febre da pressa, mas sim a pressa da febre. A vida moderna é um lazer agitado, uma fuga ao movimento ordenado por meio da agitação. (*Ibidem*)

Para Pessoa, a velocidade parecia muito importante para se alcançar a imortalidade. Ninguém consegue erigir uma obra como Pessoa erigiu, sem acelerar o ritmo de vida. É impossível. A velocidade é importante para alcançar a imortalidade. (Levante-se mais uma ironia: Bloom alcança a imortalidade através da lentidão. Será falado por um crime hediondo cometido após uma viagem muito lenta.) Bloom foge lentamente, demora meses na sua viagem. Enquanto isso, nada faz e aborrece-se terrivelmente. O mundo, para Bloom, é uma zona rural: o corpo sem desejo, o organismo, vive numa zona rural. Sem desejo, sem movimento, sem intensidade, o entristece. Bloom está em fuga do passado, está a reinventar-se, deveria ter pressa. A modernidade operou a transferência para as máquinas da febre humana, tornando-nos mamíferos. A modernidade pode ser concebida, em suma, como um esvaziamento enérgico do humano por via da transferência de vida para as máquinas. Em desespero, procura-se resgatar a febre por via da pressa, e o tédio origina-se modernamente porque as máquinas são rápidas, mas a vida é lenta. Existe pressa porque já não os humanos não têm febre. Mas a vida humana é um fósforo. Em sensivelmente três décadas, Fernando Pessoa erigiu uma obra de que, ainda hoje, mais de oitenta anos após a sua

morte, se publicam inéditos. Bloom opera ainda a “fuga ao movimento ordenado por meio da agitação”. Quer dizer, não age, nada faz com a sua vida, intensivamente. Foge ao movimento ordenado – com hábitos – através de uma viagem agitada. A desaceleração na vida de Bloom está ligada a um arrefecimento dos instintos. Nietzsche (2004: 152) destacou, no primeiro volume de *A vontade de poder*, que a vida depende da intensidade: “Bastaria que os instintos arrefecessem alguns graus, para que a vida parasse.” A vida está ligada à alta temperatura provocada pelo movimento ordenado e intenso: é no fazer, nesse hábito permanente, que se descobre a alegria.

A imortalidade (fazer algo que dure) conquista-se através do movimento ordenado em cada um dos dias. Em cada minuto, em cada instante. Uma vida é feita de muitos dias, não apenas de dias importantes: “Entre / dois dias grandes há dias pequenos, e nesses / dias individuais secretos reside a outra metade / de um ser vivo. Uma vida excepcional são / três dias excepcionais; mas falta o resto” (*idem*: 315; VII.66). A vida resolve-se nos dias entre os dias excepcionais; na maior parte do tempo, portanto. Os outros três dias excepcionais são raridades que, na maioria dos casos, são efeito de tudo o que se fez em todos os outros dias. Os grandes acontecimentos de uma vida não definem, necessariamente, a grandeza dela. Bloom pôs no mundo dois grandes acontecimentos: matou o pai, matou a prostituta. E nem por isso a sua vida é grande. Um país também não é necessariamente grande, poderíamos especular, porque lhe aconteceu uma coisa excelente ao longo de séculos.

Se não são os grandes acontecimentos a definir a importância de uma vida, são, portanto, os pequenos acontecimentos. Sylvia Plath escreveu, em *Ariel*: “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”. Um verso ao qual o senhor Eliot dedicou uma conferência, observando que a importância de uma pessoa não depende necessariamente do seu envolvimento em explosões, pois não são estas o que de mais importante tem uma existência. Em consequência, propõe uma reformulação do verso: “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com o acto de varrer o chão” (Tavares, 2010b: 39). Esta mudança é substantiva para o senhor Eliot: “Pelo contrário, haveria aqui a aceitação de que a existência passa pela execução de pequenas tarefas, de hábitos, gestos insignificantes que se repetem milhares de vezes com o objectivo de controlar o aleatório e a desordem” (*ibidem*). São pequenos gestos, nos instantes, que definem a grandeza ou pequenez de uma vida. Bloom achou-se pequeno, amesquinhou-se, por ter matado o pai, por ter agido impulsivamente. Continuou vivo, com tempo pela frente, com decisões a tomar. E não será uma explosão, um grande acontecimento, como um

assassinato, que engrandecerá a existência: “Porque existir não é estar relacionado, a cada dia, com explosões. Existir é estar relacionado com as tarefas mínimas, com o acto de calçar os sapatos de manhã e os descalçar à noite” (*ibidem*). É preciso não esquecer que a vida se decide nos pequenos gestos, a vida é calçar os sapatos de manhã e descalçá-los à noite. Para além disso, acrescenta o senhor Eliot, não é o pensamento estimulante definidor por si só da grandeza de uma vida. Bloom é culto, tem pensamentos estimulantes; e, todavia comete atos mesquinhos e terríveis. A inteligência não define a existência. A vida define-se no “reino do mínimo” (*idem*: 40), e não num dia epopeico, ou em dias com pensamentos extraordinários. Em síntese, são os gestos, os pequenos gestos, os pequenos hábitos, as pequenas decisões, que vão definindo a importância de uma vida. O senhor Eliot propõe uma reformulação final do verso: “sou alguém; esqueci-me de apertar os sapatos” (*ibidem*). O verso com esta forma, conclui, “seria não diminuir mas aumentar a grandeza do sujeito deste verso” (*ibidem*). No fundo, só não esperando grandes coisas, só sem grandiloquência, é possível fazer alguma coisa, respeitando a mortalidade. G. H., protagonista de *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector, também descobre a relevância dos atos ínfimos para a atualização da potência de um corpo: “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta” (Lispector, 2000b: 141). É só não se considerando destinado a ser herói e a uma vida extraordinária que Bloom pode fazer alguma coisa. Mas Bloom acha-se destinado à grandeza e, no entanto, desperdiça a sua potência, desvalorizando o ínfimo, como se o ínfimo não estivesse à sua altura. A deseroização de si mesmo era a grande tarefa que Bloom tinha pela frente durante a sua viagem à Índia. Bloom quer ser épico, e, enquanto espera o heroico, está, afinal, a desistir de viver. O difícil para Bloom, como para todos os humanos, é descobrir a epopeia ínfima: “Não o acto máximo, como eu antes pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o acto ínfimo que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do acto ínfimo” (*idem*: 144). G. H. descobre a importância do ato ínfimo, mas Bloom não. Depois de tentativas falhadas de santidade (inércia ética) e heroísmo (assassinato da prostituta), tenta suicidar-se desesperadamente. Não querer fazer nada de grandioso e único, mas respeitar eticamente cada minuto e cada tarefa, estar vivo é isso, segundo *Uma viagem à Índia* e *A paixão segundo G. H.*

Esperar que algo aconteça de importante num dia não é, pois, definidor de uma boa vida. O que faz o dia é o que nele se faz. Definir um programa de existência e entrar nele é agir e dar a devida importância ao dia é nisso consiste subir a montanha.

9.10. Ação do iniciado

... o sagrado instinto de não ter teorias...

Bernardo Soares

Uma viagem à Índia é uma narrativa de iniciação. O iniciado inicia um programa de existência, com palavras e atos: “É com palavras e actos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o facto original e singular do nosso aparecimento físico original” (Arendt, 2001: 225). O iniciado responde ao mundo no qual entra fazendo algo da sua lavra, com atos e palavras, apresentando-se como nascido. A tragédia pessoal de Bloom significou, pois, uma entrada no mundo, onde só se está tomando a iniciativa:

Agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (como o indica a palavra grega *archein*, “começar”, “ser o primeiro” e, em alguns casos, “governar”), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*).
(*Ibidem*)

O iniciado é um iniciador, alguém que toma iniciativa de algo novo, começa a agir: “É da natureza do início que se comece algo novo, algo que não possa ser previsto a partir de coisa alguma que tenha ocorrido antes” (*idem*: 226). Todo o início está marcado pela imprevisibilidade, explica Arendt, usando como exemplo as explicações para o início da vida na Terra (*ibidem*). Cada humano começa algo novo em consonância com a sua absoluta e irrepitível singularidade: “Desse alguém que é singular pode dizer-se, com certeza, que antes dele não havia ninguém” (*ibidem*). A novidade é quase um milagre, por ser inesperada e imprevisível: “O facto de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável” (*ibidem*).

Bloom, porém, provocado pelo mundo, decide não agir. Nascer para o mundo é responder ao repto do toque: somos tocados, devemos tocar: “O ir parar dos indivíduos à maré, o seu submergir na experiência vindoura, o seu êxodo em tudo o que os tinha de tocar, é o que se chama, correntemente, ter nascido” (Sloterdijk, 2008: 141). Bloom tem nojo do toque, não quer nascer, apenas fala, como acontece ao longo de toda a sua viagem (com humor e ironia, aliás). No bosque perverso, Bloom até deixa de falar, torna-se num ser puro de pensamento, um ser que esqueceu a *polis*, absolutamente sozinho. Foi nas cidades, através das quais agimos e falamos em comum, diante de

outras pessoas, que se tornou possível – até necessário – fazer. Mas Bloom nem do mínimo de ligação com os outros, que é ouvir, receber, se torna capaz. Com o avanço do mundo, da prostituta que solicitava dele uma resposta, um posicionamento ético, Bloom decide matar (Bloom mata quem está em posição frágil, rasurando toda e qualquer ética). Não só porque esteve muito tempo sem agir, como porque não queria agir de novo. Nessa ação, revela-se quem Bloom é, um assassino. Bloom não era, pois, a pessoa bem-disposta, magnífica, culta e cosmopolita que aparentava ser durante a sua viagem. O ato é brutalmente revelador, demonstra claramente que Bloom mentiu a si mesmo e aos outros durante a viagem toda. Um ato revelador e criador, pois Bloom torna-se num assassino no momento a partir do momento em que mata. Ninguém se pode esconder daquilo que é, ou daquilo em que se deve tornar, durante toda a vida; ninguém pode estar em absoluto silêncio e passividade durante toda a vida. Bloom não confessou essa vontade de matar (nem a de matar-se) a ninguém. Nem o narrador no-lo preveniu. Matar e matar-se são atos; imprevisíveis, portanto; e quem tem a intenção de o fazer não o confia a ninguém. A partir deste ato revelador e criador, Bloom fica isolado, nada faz, vagueia, e quase não fala. Não respondeu a Jean M quando este lhe perguntou por que razão matara. Nem com a mulher que o salva de se atirar da ponte, quando ela lhe perguntou se queria conversar. Apenas falou, por sua iniciativa, com um velho desconhecido, a quem ofereceu *Mahabharata*. Pouco discurso e raras ações, eis o assassino Bloom, ‘nascendo’ para o mundo.

O humano faz-se em ações realizadas no tempo, mesmo naquelas em que não pomos em movimento um programa de existência: “Os dias não se separam dos corpos, / um homem é vestido com os próprios dias que já / passaram. Esquecer é um processo de evaporação da / matéria, matéria a que podes chamar dias anteriores” (Tavares, 2010a: 316; VII.67). É-se feito por tudo o que se faz e só se esquece agindo. Shankra, como Bloom, revelou quem era agindo, roubando e chantageando. Os dias, em que Bloom nada faz, fazem-no na sua redundância, são o tédio, um abrigo falso da tormenta; são como chover no molhado (passe o plebeísmo): “Os dias – continuou Anish para Shankra – são para Bloom / magníficos e estranhos, / principalmente quando chove, de repente, em cima / de uma fonte” (*idem*: 317; VII.70). São a recusa da construção de um programa de existência, da ação. Poderia fazer, tem potência, cultura, inteligência, força, instintos, mas não faz “o novo começo de que cada homem é capaz por haver nascido” (Arendt, 2001: 255). Pensar, só, ainda que belamente, com entusiasmo, criatividade e lucidez, não chega para atualizar a potência de um corpo:

As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isso deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira. (*Idem*: 249)

O problema do iniciado também se prende com a imprevisibilidade intrínseca à ação. Ação que era a categoria narrativa central na epopeia clássica mas que, em *Uma viagem à Índia*, só adquire centralidade se assumirmos alguma ironia. A ação, escreveu Milan Kundera em *A arte do romance*, “é compreendida como o auto-retrato daquele que age” (Kundera, 2002: 72). Bloom sente-se um animal por ter agido daquela forma. Não se reconhece no seu ato, existe uma fissura entre o que ele fez e o que ele julga ser. Acha-se superior ao ato que cometeu. Deseja ir à Índia para nunca mais cometer aquele ato hediondo, para se tornar um ser espiritual. Hannah Arendt, em *A condição humana*, considera que nem o esquecimento nem a confusão podem “desfazer um acto” ou “suprimir as suas consequências” (Arendt, 2001: 284). Esta é uma parte do problema de Bloom, que procurou esquecer na sua viagem à Índia. A outra parte do seu problema, revelado igualmente com a morte do pai, tem a ver com o facto de não conseguir, como nenhum humano consegue “prever as consequências de um acto”, nem “conhecer com segurança os seus motivos” (*idem*: 285). Um ato ultrapassa quem o pratica, pois ele não é antecipável nem as suas consequências. É surpreendente – e, quando interpretado, pode revelar uma parte desconhecida de quem o fez; e irreparável, não pode ser desfeito, sobretudo quando se fala de matar alguém.

É esta a liberdade do ser humano. De acordo com o estoicismo, continua Arendt, quando se age, perde-se liberdade. Isto é: no exato momento em que se é livre abre-se mão da liberdade, pois não é possível calcular todos os efeitos de um ato. Porém, considerar que o humano é menos livre quando age pressupõe uma identificação entre liberdade e soberania. Nenhum ser humano consegue total autossuficiência e autodomínio; apesar disso, parece que os humanos privilegiam agir apenas e só na condição de ser possível calcular os efeitos dos seus atos. A soberania contradiz a pluralidade de que é constituído o mundo, feito de vários homens e mulheres que também agem e interpretam os atos dos outros. Uma resposta, segundo Arendt, para a incapacidade de calcular os efeitos dos atos é a inação. Bloom, depois de não se ter controlado, parece não querer agir e deseja ser um espectador do mundo. Mas Bloom age, não acrescentando diversidade ao mundo, pelo contrário, extraíndo-lhe vidas e

possibilidades. Não agir soberanamente não é um problema, é condição humana. A melancolia origina-se, também, considerando como problema o que é da nossa condição.

Age-se livre, mas não soberanamente, a não ser na imaginação: “A soberania só é possível na imaginação, quando é conquistada ao preço da realidade” (*ibidem*). Bloom foi chamado a recomeçar a vida nos seus próprios termos. É chamado a começar algo novo sem, no entanto, poder controlar ou prever as consequências daquilo que inicia, sem ter conhecimento do futuro. Em face disso, seria possível concluir que a existência humana é absurda, mas não é por aí que vai a argumentação de Arendt, que defende que as potencialidades da ação permitem ultrapassar “as inaptidões da não-soberania” (*idem*: 287). Diga-se ainda que, como refere Agamben num fragmento intitulado “Ética” de *A comunidade que vem*, uma parte significativa de culpa reside não nos deveres que os humanos deveriam ter cumprido mas em desistir de explorar a potência de um corpo: “O homem, sendo potência de ser e de não ser, está desde sempre em dívida, tem desde logo uma má consciência antes de ter cometido algum acto passível de culpa” (Agamben, 1993: 39). O mal não está inscrito num feito passado, como salienta a moral cristã, mas decorre daquilo que cada um deve a si próprio no presente, quando não se existe como potência, observa Agamben (*ibidem*).

Bloom não quer cometer, de novo, um ato maldoso. Pretendia com a sua viagem partir a vida em dois; acreditou que, na Índia, se iria cruzar com o importante. Porém, essa tentativa de virar a existência de cabeça para baixo revela-se um fracasso. Mudar de vida consistiria em encontrar o Espírito, em afastar-se definitivamente do passado animal. Bloom vai à Índia para se tornar humano, para se afastar da violência animal que o fez matar o pai. Na Índia encontraria a paz e a calma. O Espírito é, no entanto, desdito pelas nádegas mais ou menos firmes da prostituta, pela matéria (cf. IX.88). Bloom percebe que, façamos todas as viagens que quisermos, a vida é uma questão de tocar ou ser tocado, de agir ou de ser agido pelo mundo. Seja como for, ninguém se conhece, pese embora as intenções em explicar-se. A vida tem isso de ingrato para os vivos, pois não é possível antecipar com segurança aquilo de que somos capazes. Agir livremente pressupõe, por paradoxo, a perda de liberdade. Ou melhor: a liberdade de agir não implica a soberania. Neste sentido, o mundo parece desordenado: para quê agir, quando pouco ou nada é controlável? E Bloom, no caminho para não agir, renunciando à condição humana, não encarando o radical de angústia e tragicidade para que o humano é atirado quando vive, comete atos desprezíveis.

9.11. *Os Lusíadas*, uma leitura ética

Não é bom habitar num corpo humano, preferia andar agachado debaixo da terra, correr pelos campos fora e meter à boca o que encontrasse, e o vento sopra, e a chuva cai, e o frio vem e vai, isso é melhor do que viver num corpo humano.

Alfred Döblin

Gonçalo M. Tavares faz uma leitura d’*Os Lusíadas* com conteúdo ético, como fica demonstrado ao longo deste capítulo. O guerreiro é o ser que avança, lucidamente, no seu programa de existência. Aproveitando o tempo, fazendo algo durável, que resistirá ao tempo. A viagem dos navegantes portugueses foi feita sem hesitação e com perseverança, e, depois, imortalizou-se devido ao trabalho de escritores que a narraram em textos, em matéria que perdura, inscrita, a cada geração, na memória coletiva. *Os Lusíadas* são um feito que vem contribuindo, decisivamente, para imortalizar outro feito. *Uma viagem à Índia* demonstra a importância de fazer, o grande verbo humano. Salva, deste modo, *Os Lusíadas* para o século XXI, século em que as máquinas e a insídia publicitária do capitalismo mantêm sequestradas, do ponto de vista ético, milhares de pessoas. Que não veem necessidade em fazer, em criar, em inventar um programa de existência e avançar nele. Um século racional, no qual a competência técnica – um valor relacionado com a eficiência, um valor de máquina – é mais importante do que valores humanos como a coragem, a tenacidade, a firmeza. Um século em que trabalhar embrutece e preenche cada vez mais tempo, retirando tempo à ocupação ética, ou condicionando-a com insistência. Porque é no tempo em que não se trabalha que se descobre a criação, em que se põe o ser, a subjetividade, tantas vezes estraçalhadas no meio do caos mecânico.

Num século racional e técnico, nem sempre é fácil, pois, caçar. Nem sempre é fácil ter tempo livre, nem vontade, esfarelada na engrenagem das coações (máquinas, diversões, burocracia, consumo), para ir ao encontro do mais fundo do ser. O bosque é um nome para esse fundo: “Interrompe o jardim (doméstico), meu caro, / com o bosque (bruto)” (Tavares, 2004a: 46). Os instintos são muito importantes para reencontrar o bosque. Instintos que são acusados de errar, quando acertam muito, alvos de uma intolerância ao erro que pode engendrar, como o comprova o destino de Bloom, perversidade e mesquinhez. Essa sabedoria ancestral é vilipendiada pelos arautos da racionalidade e da consciência. “O experimento de levar a vida e prosseguir a vida com

a liberdade de um animal selvagem malogrou-se”, escreveu Ernst Jünger (1999: 86) em *O passo da floresta*. Não é possível viver de acordo com instintos na contemporaneidade. Há o tempo da técnica, quando se trabalha, senão há a inércia. E há ainda o tempo do desperdício feliz. Não parece socialmente importante um terceiro tempo, o tempo subjetivo, da criação, da aventura ética. Sem os instintos, sem a vontade indomesticada de avançar, não teria havido viagem marítima à Índia no século XV, ninguém teria saído de Lisboa. Não foi a racionalidade técnica das naus, das velas e do astrolábio que fizeram aqueles homens avançar. Foi a vontade, a inculta vontade, a responsável pelo avanço, essa vontade tão fundamental para recusar todas as coações em que o remoinho da técnica e da atualidade enreda os ocidentais do século XXI. Mas a técnica ajudou a navegar com sucesso, assim como os instintos ajudaram a evitar perigos. Mas sem vontade de avançar, nada se fazia.

Não tem o humano por diante a felicidade, a vida plena. Ele é mortal com acesso a dias, fechado no presente, onde se pode fazer. Em rigor, só existe este minuto, um latifúndio:

O presente – agora, este momento –, pelo contrário,
ocupa todo o espaço que nos rodeia. Porém, deste
latifúndio que é o tempo neste minuto, amanhã pouco
restará: talvez, quem sabe, a senhora da limpeza tenha as cinzas
para varrer. Séculos inteiros guardam-se agora em
gavetas medíocres. (Tavares, 2010a: 327; VIII.2)

O passado ocupa cada vez menos espaço, cada vez menos está visível no presente. O presente, pelo contrário, ocupa tudo, é um latifúndio, a possibilidade de desenvolver um programa de existência. Tudo se apaga, mesmo este latifúndio, imenso e interminável. Restará pouco amanhã; umas cinzas, quando muito. No entanto, hoje, agora, esse latifúndio é real. Não devemos olhar melancolicamente para o latifúndio do presente como se já tivesse passado; como se, agora, já fosse as cinzas que a senhora da limpeza tem para varrer. Em alternativa ao programa de existência, existem várias modalidades de vida em que a desilusão cresce, para quem perdeu a ingenuidade e se sabe depois da felicidade: acumular dinheiro, matar, roubar, divertir-se tolamente.

Em todas as estâncias de *Uma viagem à Índia* fala-se da importância dos dias e da organização do tempo. É o grande conselho dado à geração mais nova: aproveitem eticamente o tempo, não deixem escoar a força, a criatividade e a inteligência. Na

entrada dedicada a “Raoul Vaneigem” de *Biblioteca*, escreve-se, com sarcasmo: “Para te ler, a juventude tem que ler muito antes e ler leva tempo, portanto a juventude só te poderá ler na véspera de festejar cinquenta anos” (Tavares, 2004b: 146). “A não ser”, continua o autor, “que a juventude saiba distribuir o trabalho estúpido pelos anos bissextos” (*ibidem*), isto é, a não ser que se dediquem muito raramente às várias modalidades do divertimento imbecil. A não ser que organizem o seu tempo, que redefinem os seus dias, dedicando-se sobretudo ao estudo do ser humano, à reflexão sobre questões interessantes e a amar: “guardando os dias que sobram para o estudo do mundo, do esqueleto ósseo, das vontades que reinam entre os vários tipos de animais e nas várias profissões, e ainda para o estudo cutâneo do amor” (*ibidem*). Isso exige alguma rudeza: dizer ‘não’ a algumas coações, ação e vontade de sujar as mãos nos materiais: “Se tocares em todos os materiais com luva apenas tocarás nas luvas” (*ibidem*). Resistir, com alguns ‘nãos’, o que pode ser entendido como indelicadeza, egoísmo, brutalidade, arrogância. Caso contrário, o tédio pode tornar-se a única alternativa à felicidade. Estas escolhas não são feitas uma vez para sempre, mas devem ser renovadas diariamente, a cada minuto. O reverso do não são os ‘sins’ com que, a cada minuto, se manifesta amor por algumas atividades, pessoas e alguns objetos.

Entrar na ocupação é incerto. É um processo de autodescoberta, no qual se inclui a descoberta do corpo: “Bloom não podia conhecer o que o seu / corpo ainda não fizera” (Tavares, 2010a: 407; X.8). Deve-se entrar nessa ocupação sobretudo quando ainda existe força e tempo pela frente. É preciso organizar-se bem o tempo: “A vida é isso que temos que fazer aqui e agora” (Ortega y Gasset, 2009: 84). O presente está aberto mesmo para os iniciados que são Bloom, e esbracejaremos sempre na vida, como naufragos. Todos os mortais fogem do naufrágio, avançam na vida com a angústia de ter que decidir sem certezas, de ter que resolver, a cada instante, “problemas indómitos e de solução urgente” (*idem*: 85). Para todos os mortais, “(...) o dia não tem margens / para onde possamos fugir. / Água, água e água. Eis o dia, / e não sabemos nadar” (Tavares, 2010a: 433; X.85). Nessa água precisa-se de calma e lucidez, não há certezas sobre como se tem que viver. O presente é mais problemático do que o passado. No presente, em que o humano tem que construir vida e sentido, sente-se perdido. A vida é feita de uma “dramática substância de enigma aberto e urgência sem remédio” (Ortega y Gasset, 2009: 85). E o passado, muitas vezes, traz consolo: uma vida sem drama, fácil, porque já passada e se ia fazendo com a felicidade dos que não se sabiam ingénuos:

Olhada de um hoje qualquer, toda a vida de antanho ostenta um cariz de maior facilidade, não só porque se conhecem já as suas soluções e resultados, como um romance que se leu todo, mas porque os seus problemas são evidentemente mais simples e o homem posterior domina-os com superabundante elasticidade. (*Idem*: 86)

Ao contrário, o presente não tem soluções fáceis; é a água que não se agarra em que se esbraceja a onde Bloom não deseja estar. Em síntese, é porque não quer estar no presente que Bloom prepara arditosamente um assassinato. Observa com humor e aconselha Ortega y Gasset (*ibidem*): “O passado engendra a forte ressaca de uma baixamar e é preciso agarrar-se bem ao presente para que não nos arraste e absorva. Porque o passado é uma voluptuosa sereia. Tem *sex-appeal*”. É um erro não (se) construir (n) o presente, abdicar. Segundo Ortega y Gasset, mas também Gonçalo M. Tavares, essa construção passa pela definição de uma ocupação, a que se reserva uma parte de cada um dos nossos dias, se foge ao século, num esconderijo, e se desenferujam os instintos e se ‘caça’. Na verdade, isso salvar do tédio e do desespero. O movimento ético, a ocupação instintiva, fazem o presente.

O presente, em rigor, explica Sloterdijk em *A mobilização infinita*, nem é tempo. Os dias são movimento, não são tempo mensurável e que deve passar rapidamente:

Julgar que o presente constante é aborrecimento, é teimar em conceber o presente como momento. Na verdade, o presente não faz parte dos conceitos de tempo. Ele é, correctamente entendido, uma categoria do movimento ou do drama. (Sloterdijk, 2002: 102)

Do movimento através do qual se criação o sujeito. Ser é um drama colocado em prática agora: “Presente designa a estrutura cinética graças à qual aquilo que está presente nos surge como algo que entra no espaço do encontro” (*ibidem*). O presente é o movimento em que se caça o desconhecido no humano, indo-se ao encontro do exterior. Em que se nasce de novo para o mundo através de movimentos éticos, mas de modo sempre incerto e inacabado. O que se é está sempre por fazer.

10. Ironia, à guisa de conclusão

*O sentido da vida regressa-me
como era então, uma dor*

*mais cega por estar incrivelmente cheia
de doçura.*

Pier Paolo Pasolini

*marchando quilómetros de asfalto suburbano
na agonia final da infância toda, no terror
e confusão e agonia do mundo mal recém-nascido,
assim tudo desfeito se perdia*

António Franco Alexandre

*Até mesmo o mais corajoso de entre nós poucas vezes
tem a coragem de enfrentar o que realmente sabe...*

Nietzsche

Em caso de perigo, põe-te a gracejar.

Henri Michaux

Bloom sofreu. Matou o pai, instintivamente. Virou-se para dentro, para a dor. Condenou-se por ter agido instintivamente. Queria agir apenas de modo consciente. Na Índia, procurava a delicadeza, deplorou a rudeza com que matou. Considerou animalésca a morte do pai, desejava o Espírito, viver segundo a consciência. Queria esquecer através da inércia. Nada fazendo, nem desejando, era o que desejava para a sua vida. Ele, que tinha sido sempre bom, cometeu um crime, uma maldade. Bloom, um europeu culto e sedutor. Uma mulher ou a sabedoria: se conseguisse uma mulher, bela e magnífica, para quê a sabedoria? Procurava, na Índia, a ciência para não mais agir instintivamente. Vai sendo salvo, ironicamente, pelos senhores antigos, os instintos, pressentimentos que não se conseguem explicar. Bloom tem um coração pressago, um coração que o faz sobreviver. Mas pouco firme, agitado pelo passado.

Esquecer é avançar numa ocupação, é coisa que se faz. Não é o divertimento (a Ilha dos Amores) nem a distração (a viagem). Não é o tédio surpreendente, o tédio com novidade, com uma ligeira mudança, que permitirá esquecer. O esquecimento é improvável quando o tédio aumenta. No entanto, importa nunca esquecer certos acontecimentos fortes, que irradiam uma energia e permitem o confronto com o vazio que faz nascer para o mundo. Bloom pensa cada vez mais no passado; como o passado era fácil, com Mary. Desliga-se, progressivamente, do exterior e do presente. Acentua grandemente uma melancolia que já estava inscrita no sentimento amoroso, que só admite um centro, a pessoa amada. O amor criou a cidadela interior de Bloom, onde se enclausura, à medida que a decepção cresce e se esgotam os narcóticos.

Com expectativas defraudadas, não encontrando o Espírito na Índia, sendo enganado, Bloom torna-se lúcido. A viagem tornou-o lúcido, o que nem sempre é bom. Bloom perdeu a ingenuidade: todos são bons e maus. A maldade não se reconhece no rosto de alguém, nem depende de variáveis geográficas e culturais. Nem em si mesmo a pode expulsar de uma vez para sempre. Há algo, no comportamento humano, comum a todas as latitudes. Bloom atravessou uma tragédia; não mudou a sua vida. Foi para dentro. Não quis mais agir. Teve medo do que não antecipa em si próprio. E matou uma prostituta. Desesperou com a lucidez. Para viver, ter muita cultura de pouco vale. Há a ação, algumas palavras, muita vontade. Os livros não fazem tomar boas opções. É a vontade forte e a firmeza que determinam o comportamento humano. Não é o que, do ponto de vista teórico, se sabe acerca da vida. Sabê-lo é fundamental para ler o mundo e escolher caminhos possíveis a trilhar. Uma escolha feita ao minuto, é produto da vontade, que Bloom se revela incapaz de exercer depois de ter ido à Índia com

expectativas de grandeza. Depois de desejar o Nada, Bloom chega a um estádio mais avançado do niilismo: o Nada da vontade. É no ponto mais lancinante deste percurso que abandonamos Bloom: salvo por um terceiro braço bondoso, pelo acaso.

Nesta narrativa de iniciação, Bloom percebe que o ser humano é um enigma, resiste a fórmulas. Mas não consegue ser irónico debaixo do perigo. Ganha um nojo fundo do ser humano, fica demasiado sério, caiu de novo. Um ser humano com nojo de outros seres humanos, da humanidade, é perigoso. Bloom mata a prostituta de modo cruel e frio. Uma morte que não visou a defesa pessoal: Bloom não matou para poder sobreviver, mas por excesso de tédio. Porque se cansou de não agir. Um ato que não resultou tanto de um sentimento forte, mas do nojo a que se chega através do pensamento. É um ato abjeto. E mesquinho, pois Bloom considerava-se desafortunado por lhe ter calhado em sorte uma mulher feia. Por querer fugir do feio, por se querer colocar longe o feio, porque desejava o consolo do belo, a felicidade que o belo promete, Bloom matou. Mais do que isso, por querer endireitar demasiado o feio, o errado, o imoral, o sujo, Bloom matou. Por querer endireitar o mundo, Bloom matou uma prostituta feia, um ato que revela a dimensão da sua desilusão. Demonstrou, aliás, só saber ser delicado quando está forte, antes da decepção. Depois da viagem à Índia, toda a delicadeza de Bloom desaparece:

E os homens são fraquíssimos
na parte humana que é aceitar ser fraco.
Só sabem ser doces, como dizia o poeta francês,
quando são suficientemente fortes,
reduzindo, assim, a delicadeza à primeira
parte de uma negociação. (Tavares, 2010a: 198-199; IV.92)

Conseguir ser forte quando se está fraco, eis o que Bloom não conseguiu fazer. Não consegue ironizar depois da viagem à Índia, do fim das ilusões. A ironia seria, pois, um modo de Bloom se manter ligado à realidade objetiva, teria introduzido uma ressalva à doçura negada pelo mundo. Debaixo do desespero, lúcido, não consegue manter a calma, gracejar no momento mais perigoso:

Mas falemos ainda, Bloom, da ironia que muito
aplicaremos.
De que forma a catástrofe
traz perturbações ao velho método

de aplicar uma distância ao mundo?

Por cima da catástrofe, de um ponto de vista aéreo,
o homem é capaz de ironizar,
porém, já debaixo da catástrofe,
debaixo dos seus escombros,
a ironia será a última a aparecer
depois da acção instintiva de defesa,
do desespero que ainda emite ordens e tentativas,
e do último grito que assinala o fracasso.

Só depois deste grito a ironia regressa,
dizendo, quando muito:
morro, é certo, mas mesmo assim,
guardo uma elegante distância em relação
à minha morte.
Eis, Bloom, em traços largos,
a apresentação da velha ironia
que por vezes utilizaremos para evitar
rir às gargalhadas, ou chorar. (*Idem*: 38; I.24-26)

Os efeitos são devastadores. Note-se que a narração é feita com recurso à ironia (e ao sarcasmo e humor negro), distante dos acontecimentos. O narrador é irónico, graceja com o destino de Bloom até ao último verso da epopeia, mesmo nos momentos mais tensos. Bloom, que se achava destinado ao grandioso, que recomeçava romanticamente a existência, acaba por tropeçar e cair com seriedade a mais. Nem mesmo confrontado com o assassinio e a tentativa de Bloom, o narrador desarma da imperturbabilidade consciente e irónica, mantém sempre a atitude inicial. Ironizar implica um circunlóquio, é não ir direto ao assunto, mas é também uma ética a acionar na iminência do desespero. Na medida em que é um obstáculo à interpretação, tornando-a instável, a ironia educa para a lentidão. Como em *mise-en-abîme*, a linguagem irónica (e errante, no sentido em que não avança em linha reta, literalmente) de *Uma viagem à Índia* graceja com a errância de Bloom, dando ao leitor espaço para não se intoxicar com o desespero e a impulsividade de Bloom. A ironia permite parar, evita precipitações, atos irreparáveis. Possibilita integrar a maldade do corpo e no mundo, impede ser-se devorado pela escuridão que a lucidez (luz) deu a ver. A ironia é não só a forma que o escritor encontra para dialogar com o passado literário e para

narrar uma queda, ela teria sido importante para Bloom lidar com as decepções, como um antídoto para a melancolia. Usar a ironia modera tanto a alegria, como a dor, tanto o entusiasmo juvenil como o desespero: “Eis, Bloom, em traços largos, / a apresentação da velha ironia / que por vezes utilizaremos para evitar / rir às gargalhadas, ou chorar”. Uma das etapas da iniciação de Bloom era a lucidez; outra, seria a ironia.

A propósito, escreveu Georg Lukács (s/d: 106): “Como dos ferros da subjectividade chegada aos seus extremos limites, a ironia é, num mundo sem Deus, a mais alta liberdade possível.” Num mundo sem Deus, cada pessoa está entregue a si mesma. O que é de facto uma emancipação da subjetividade pode tornar-se, no entanto, um lugar opressivo, pois ficam prisioneiras de si mesmas, dos seus pensamentos, do seu ego. A subjetividade pode tornar-se prisão num mundo sem Deus. E só a ironia, diz Lukács, pode libertar o sujeito de si mesmo, da autocensura maníaca e narcísica. Não se levar demasiado a sério é condição para levar o mundo a sério.

A iniciação à ironia em momentos difíceis é tão importante como a iniciação à lucidez. A ironia é como que um antídoto contra a brutalidade a que a seriedade pode conduzir: subtrai grandiloquência à existência. E à epopeia. É uma “técnica deflacionista”, como refere Vladimir Jankélévitch (2012: 84), no ensaio *A ironia*, que esvazia a obra do ar de que são feitos o empolamento e a gravidade. *Uma viagem à Índia* diz-nos que tudo é muito complexo; nem a sapiência do narrador é verdadeiramente sábia, porque a formulação irónica com que é feita implica a sua sabotagem. A narração avança, aliás, com a consciência desse mecanismo, tornando-o claro em versos como os seguintes: “O inesperado insinua-se no que parece definitivo / e ninguém se conhece antes de morrer. Ámen” (Tavares, 2010a: 399; IX.89). Versos auto-irónicos em que o autor faz a sabotagem da vocação aforística que muitos têm reconhecido nas suas obras. Bloom ironiza no início da viagem, meses depois da tragédia que viveu. Quando, em Londres, se encontra com três homens, que lhe oferecem estadia, Bloom considera-os exuberantemente “desprovidos de inteligência” (*idem*: 49; I.56). Faz esta avaliação “com a sua ironia” (*idem*: 49; I.56), expressão que ocupa todo um verso. Na conversa com Jean M, em Paris, ao longo do canto IV, Bloom está muito bem-disposto. Porém, revelou-se incapaz de ironizar debaixo da tragédia, sucumbindo ao desespero. O narrador, no canto I, parece antecipar a incapacidade de Bloom em suportar a catástrofe com humor.

Na Índia, depois de ter sido enganado, Bloom pensa em esconder-se e foge. São reações instintivas de defesa. Mais tarde vem o desespero, que atravessa algumas

etapas: o divertimento em Paris, a melancolia profunda, o encerramento em si próprio e, por fim, o assassinato e a tentativa de suicídio. Quando sob ameaça, é importante a defesa; depois, é importante a ironia para evitar que a melancolia cresça. Durante a tragédia, aparece primeiro o que em nós é animal. Ainda em Londres, quando é atacado pelos quatro homens, Bloom luta, pois é “desaconselhada a ironia / em certos momentos urgentes” (*idem*: 61; I.88). Porém, se no primeiro momento de uma catástrofe é preciso ser animal (fugir, atacar, proteger), no segundo é fundamental a ironia, para que o desespero não se instale. Bloom necessitaria de uma certa distância em relação a si mesmo. A ironia é essencial para evitar a intoxicação com tudo o que na vida provoca asco. Devemos acionar esse mecanismo de emergência, a ironia.

Nem sempre é fácil, mas a melancolia galopante é uma alternativa perigosa. Depois do conflito com Shankra, no canto IX, Bloom está escondido, como um animal com medo. Recebe a visita de Anish, a quem mostra o que roubou a Shankra. Já mais calmo, depois do sobressalto do dia anterior, observa o narrador: “Hoje – diz Bloom, / recuperando a ironia –, hoje a minha / vestimenta é, literariamente, indispensável” (*idem*: 369; IX.7). É fácil ser lúcido e irónico quando tudo está tranquilo. O difícil é quando há tensão. Quando não existe ameaça exterior, mas uma tensão interior, motivada pelo pensamento e pelo nojo, Bloom não se consegue controlar. A prostituta não é uma ameaça; por isso, os instintos não teriam que funcionar. A ironia não salvaria Bloom dos conflitos em Londres e na Índia, mas poderia ter evitado a morte da prostituta, ter cessado o fluxo sério e imparável dos pensamentos.

Depois da morte de Deus, ficou a morte, refere Döblin, a qual aconselha Franz Biberkopf a não continuar a pensar. Mas Franz pensa muito no quão foi enganado, no quão estava iludido e cego. Acusa-o e aconselha-o, a Morte, quando Franz pensava de modo doentio: “Cabeça não tens nenhuma, e ouvidos também não. Não nasceste, homem, nem sequer ao mundo viestes. Meu aleijão de ideias delirantes” (Döblin, 2010: 557). *Berlin Alexanderplatz* narra os obstáculos que se põem no caminho de Franz Biberkopf, testes que o instigassem a nascer: “D’ideias descaradas, o Papa Biberkopf, tinha mesmo de nascer pr’á gente ficar a saber como é que tudo é” (*ibidem*). O nascimento duro de Franz para o mundo faz dele, não um assassino, como Bloom, mas um louco e, mais tarde, um porteiro introspetivo e seco, um funcionário. Antes disso, todavia, Franz pediu misericórdia à morte: “Deixa-me lá só mais um bocado. Deixa-me pensar. Só mais um bocadinho. Um bocadinho” (*ibidem*).

No ensaio citado de Vladimir Jankélévitch sobre a ironia, abordada não apenas de uma perspectiva retórica, mas sobretudo filosófico-existencial, fala-se da grande capacidade humana que consiste em transformar uma derrota numa vitória. A ironia é dos instrumentos para operar esse milagre: “Sin duda, no hay otro ‘milagro’ sobre la tierra más que esta transfiguración del fracaso en victoria” (Jankélévitch, 2012: 114). Acaba-se por cair, a derrota é o destino dos humanos que, enquanto estão vivos e falham, procuram diminuir o peso da derrota. Assumindo-a, continuando, criando sentido. Fazer algo durável é uma pequena vitória. Avançar com alguma ingenuidade, muita lucidez, uma vontade intensa e ironia. Não é perfeito, mas quase:

A ignorância e a ingenuidade são acontecimentos
sincronizados.
Cada dia feliz come já lentamente
a tua alegria. Eis aquilo a que se chama lucidez.
Ingenuidade com ironia
não é solução, mas é quase perfeito.
Como não nos conseguimos matar, de manhã
levantamo-nos; eis quase tudo, diz Bloom. (Tavares, 2010a: 322; VII.82)

A lucidez não foi o problema de Bloom nesta viagem. Se a lucidez é importante para superar a ingenuidade, porque cada dia feliz come lentamente a alegria humana, porque otimismo puro é ingénuo e pode ser perigoso, pois despreparam para o pior e subtraem desejo, se a lucidez é importante, alguma ingenuidade, por seu turno, com a ironia, impedem o avanço do pessimismo, da luz que destrói por dentro. É importante alguma melancolia para impedir o otimismo e a felicidade infantis (que Bloom manifestou na Índia), mas também são importantes alguma ingenuidade e a ironia para bloquear o pessimismo lúcido e negro em que Bloom caiu depois da viagem à Índia. Só assim, neste equilíbrio com muito esforço estável, se continua a levantar de manhã.

O nojo de Bloom não é originado pelo radical vivido em tempo de guerra, como experimentado por outras personagens do autor (em particular, nos romances d’*O Reino*). Mas pela lucidez adquirida em vida tranquila, pela alteridade que descobriu em si e nos outros, pelo fim da ingenuidade e das ilusões. Bloom descobriu que a maldade está presente em todos os corpos. O nojo de Bloom derivou ainda do modo como não respeitou estes instintos; deveria fazer, fugir, ganhar força longe dos outros, do campo aberto onde ele sim é caçado pelos demais. Derivou, também, do desperdício excessivo

de tempo. E se Klump vê na acumulação de dinheiro o jogo que o ocupará o resto da vida, avançando na desilusão quando parece combatê-la, se Joseph Walser se entretém em jogos de sorte e azar, se Busbeck se vicia em prostitutas e imagens pornográficas, se Lenz intensifica a existência ao ponto perverso de fazer, manipular e agredir os outros, Bloom avançará sem destino certo, movido por uma vaga vontade de novo e entretenimento, que, todavia, não tem efeitos suspensivos sobre o tédio, antes pelo contrário. É também tomado pelo nojo do ser humano e da vida.

Bloom partilha com todos os outros um desejo de separabilidade absoluta, atitude que mimetiza a desposseção, como o explicou Luís Mourão (2011: 60):

Mas o que é profundamente paradoxal é que o desejo de uma separabilidade absoluta mimetiza a desposseção. É também para se libertar de si mesmo que este sujeito deseja não responder à alteridade. De facto, a alteridade, sendo obviamente o outro, é também o espelho mais fiel daquilo que é o profundo desconhecimento de nós próprios. A tarefa que a alteridade exige não é diferente da tarefa da construção do si mesmo; aliás, em larga medida, não é senão a mesma tarefa; e em larga medida, também, essas tarefas que são uma só não se diferenciam da tarefa de fazer mundo. Mundo humano, se é preciso dizê-lo. Ora, aquele que deseja a separabilidade absoluta mimetiza a desposseção no sentido de que se quer libertar de si mesmo enquanto tarefa. Em vez de fazer mundo, é um redutor do mundo, ou como diz Klaus Klump, perde luz para dentro (...)

Bloom não tem, como Klaus, a mentira do dinheiro que lhe permita continuar sem o esforço de se construir. Nem, como Walser, alimenta uma coleção que responda à sua natureza introspectiva, mantendo ativo o instinto predatório, fugindo do século. Bloom, como se crê imortal, pode ir vivendo simplesmente, pois nada tem significado ou importância quando a morte deixa de ser consciencializada enquanto condição ou limite. Bloom terá, na melhor das hipóteses, o entretenimento seguinte, já que o tédio foi a um ponto tal que inviabiliza até a embriaguez com a expectativa seguinte. Não tem vontade para fazer-se, nem para acabar com a vida. Andará por aí (até ao dia a natureza disser que já basta). Como viver? Bloom não sabe; nenhum humano sabe ao certo. O que não significa que se deva abdicar de viver e da potência de um corpo. Ser corpo enquanto não se é natureza:

Mas o que podem fazer os vivos? Bloom não sabe;
sempre troçou dos cortejos e dos clubes de aristocratas
cuja aventura maior é ver documentários

sobre os seres estranhos que existem nas montanhas
de grande altitude; mas que mais pode fazer Bloom?
Quando muito, quando estiver doente ou louco,
pode tentar manter o espírito longe do corpo.
Mas pouco mais. (Tavares, 2010a: 337; VIII.27)

Desejar separar-se dos outros, considerar que esta vida não serve, mimetiza a despossessão. A lucidez pode tornar-se um forte indutor de inércia, de melancolia, segundo a dissecação feita por *Uma viagem à Índia*. Uma lucidez ganha com o fim da ingenuidade e que aumenta com o tempo. Isso se cada humana que experimenta essa lucidez não se atirar de um oitavo andar, seja-nos concedida a formulação brutal, dessa brutalidade que a autoironia de *Uma viagem à Índia* vai corroendo, em versos que se anulam por dentro.

Aproveitar eticamente o metro quadrado e o dia à disposição, eis o importante, com os instintos do animal que ataca e protege. Esse metro quadrado é o corpo e o desejo, que pode crescer graças à monotonia da paz. Em desespero, só se vê o metro quadrado onde se está, não se vê o desejo crescer, sem biografia, avançando em força. No canto IV, na conversa animada com Jean M, Bloom lança a questão: “De que forma o optimismo aproveita melhor / o espaço? – eis uma questão entre várias” (Tavares, 2010a: 171; IV.14). Repare-se na forma como, em desespero, o humano entende o espaço onde está: “O desespero vê, no metro quadrado onde está, / o metro quadrado que tem ao seu dispor” (*ibidem*). Quem está em desespero, acha que tem pouco espaço para viver. Quer mais e diferente; viajando, eventualmente. Fugir não se sabe por onde. Mas quando foge, quando se encontra em espaço amplo e desconhecido, torna-se um alvo fácil dos outros. É preciso saber fugir. Fugir para o metro quadrado do corpo, o mundo inteiro do desejo. Esse pequeno metro quadrado, monótono e entediante, é, afinal, enorme, são milhares de quilómetros percorríveis. Bloom adensa a sua melancolia porque não sabe lidar com o tédio. Não sabe ver o mundo no seu metro quadrado. Quer fugir do tédio, merece uma compensação pelos dias maus. Merece ser perverso, no limite. Nada mais equívoco: quanto mais quer fugir do tédio, da depressão, mais neles se parece enredar. Até à abjeção. A literatura de Gonçalo M. Tavares – e *Uma viagem à Índia* sobretudo – não é desesperançada nem desencantada. Há saída, porém com esforço, intensidade e alguma rudeza. Só assim o desejo cresce, com uma vontade e ética sem cedências: “o de olhos optimistas vê, do metro quadrado onde está, / o restante mundo, o vasto / mundo” (*ibidem*). O mundo não é tão vasto como o desejo.

Fazer, esse grande verbo humano, requer alguma rudeza. Bloom acha que viver tem que ser fácil; os outros não têm que oferecer resistência, nem os materiais: “O mundo, meu caro, e deixemos falar o narrador / não é uma folha branca, dócil, / que coloca o pescoço indolente / à frente do machado de vossa excelência” (*idem*: 182; IV.46). Preparar-se para o pior implica não tomar tudo por garantido, o mundo não é obsequioso. Só assim o desejo se pode expandir, configurando um novo guerreiro. Bloom, pelo contrário, provoca no leitor estranheza, pois é jovem mas não tem intensidade: “ninguém sente prazer em observar materiais neutros / que antes viviam na intensidade” (*idem*: 271; VI.64).

No banquete, fica claro que Bloom deseja o prazer, o fim do desejo: “Bloom, esse, de estômago cheio e sem desejo, / poderia finalmente ser civilizado / e, assim, educadíssimo, prepara-se para fingir que as / palavras da mulher são interessantes; / e na realidade, sim, interessam ao herói” (*idem*: 408; X.11). A civilização, a conversa animada e delicada, as boas maneiras, dependem da interrupção do desejo; implicam, quando em exagero, o desperdício da potência de um corpo. Bloom segue uma via civilizada. A sua viagem isola-o progressivamente, fica encerrado do exterior com todos os seus pensamentos e visões, como num sonho. Mas é o fazer que dá corpo àquilo em que se pensa. Se o poder não é atualizado, perde-se.

Em Paris, entusiasmado e feliz, conversando com Jean M, Bloom reconhece: “há muito perdi a ingenuidade” (*idem*: 154; III.108). A viagem à Índia significará a perda definitiva das ilusões. Não se perde a ingenuidade de uma vez para sempre. Com mais lucidez, afina-se a sutileza com que se lê os outros e nós próprios, as expectativas trôpegas com que se deseja avançar.

As personagens de Gonçalo M. Tavares são, muitas delas, cultas; incluindo Bloom, cujo coração é um rádio que não funciona (no qual toca a cada tanto, como uma bússola, um amuleto protetor). Algumas das suas personagens vão fugindo à necessidade de fazer mundo. Clamam por beleza, ordem e consolo, refugiam-se em narcóticos, vivem em grupos, dentro dos quais ninguém é harmonioso. Eis um outro lado de *Uma viagem à Índia*, uma epopeia que não se cruzou como uma personagem lúcida, serena e com a força das grandes tormentas. Para lucidez e nojo do leitor. Mas também alegria, pois a ironia ajuda o leitor a acompanhar Bloom, na sua queda tonta e diabólica, reveladora do seu *daimon*, com relativa tranquilidade e até boa disposição. Somos cegos ao nosso *daimon*; desconhecemo-nos profundamente. Mas pode-se fazer, com ética. A ironia não salva do ridículo; mas pode ressalvar-nos do nojo.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (2003), *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida, São Paulo, Livraria Duas Cidades & Editora 34.

Almeida, Bernardo Pinto de (1996), *O plano de imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Agamben, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.

— (1999), *Ideia da prosa*, trad. João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2007), *Infancy and history. The destruction of experience*, trad. Liz Heron, London-New York, Verso Books.

— (2011), *O Aberto. O Homem e o Animal*, trad. André Dias & Ana Bigotte Vieira, Lisboa, Relógio d'Água.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1980), “Amor e mundividência na lírica camoniana”, in (1994), *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 163-177.

— (1994), *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia.

— (2004), “A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas”, in *A tuba canora e a lira dourada* (2008), Lisboa, Edições Cotovia [pp. 93-107].

— (2008), *A tuba canora e a lira dourada*, Lisboa, Edições Cotovia.

— (2011) (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Alfragide, Caminho.

Aguilar, Ana Sofia Albuquerque (2012), “Bloom teve ‘os Gregos como antepassados, e isso nota-se’ ou as presenças clássicas em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares” in Pimentel, Cristina & Morão, Paula (2012), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 363-373.

Almada Negreiros, José de (1997), *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Alves, Hélio (s/d), *sub vocem* “Epopeia”, in *E-dicionário de termos literários*, disponível em <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6048/epopeia/>, consultado em 27/12/2015.

Arendt, Hannah (2001), *A condição humana*, trad. Roberto Raposo, Lisboa, Relógio d'Água.

Aristóteles (1994), *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Lisboa, Calouste Gulbenkian.

Arlt, Roberto (2015), *Os sete loucos*, trad. Rui Lagartinho & Sofia Castro Rodrigues, Lisboa, Cavalo de ferro.

Artaud, Antonin (1991), *O pesa-nervos*, trad. Joaquim Afonso, Lisboa, Hiena.

Bakhtin, Mikhail (2002), “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)” in *Questões de estética e de literatura*, trad. Aurora Fornoni Bernardini *et alii*, São Paulo, Editora Hucitec, pp. 397-428.

Balzac, Honoré de (2001), *O elixir da longa vida*, trad. Aurélia Ribeiro, Lisboa, Edições Ramo de Ouro.

Baptista, Abel Barros (1998), *Autobiografias. Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*, Lisboa, Relógio d'Água.

Barrento, João (1999), “Prefácio”, in Agamben, G., *Ideia da prosa*, Lisboa, Cotovia.
— (2015), *Como um hiato na respiração. Diário do dia seguinte*, Lisboa, Averno.

Barros, Manoel de (2016), *Poesia completa*, Lisboa, Relógio d'Água.

Barros, Manoel de & Maciel, Pedro (2017), “Deslimites da poesia”, in *Revista Caliban. Uma revista de letras, artes e ideias*, 27/03, disponível em <https://revistacaliban.net/deslimites-da-poesia-55fe89e76e0c>, consultado em 10/04/2017.
[2000]

Barthes, Roland (1982), *O grão da voz*, trad. Teresa Meneses & Alexandre Melo, Lisboa, Edições 70.

— (2009), *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Jorge Constante Pereira & Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70.

— (2014), *O óbvio e o obtuso*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.

— (s/d), *Fragmentos de um discurso amoroso*, trad. Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70.

Baudelaire, Charles (2007), *O spleen de Paris*, trad. Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio d'Água.

— (1999), *O meu coração a nu precedido de Fogachos*, trad. João da Costa, Lisboa, Guimarães Editores.

— (2013), *O pintor da vida moderna*, trad. Teresa Cruz, Lisboa, Vega.

Belo, Ruy (2011), *Homem de palavra[s]*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter (1992), *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*, trad. Isabel de Almeida e Sousa & Cláudia de Miranda Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2004), *Imagens de pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2008), *O anjo da história*, trad. João Barrento, Lisboa, Relógio D'Água.

Bloom, Harold (1991), *A angústia da influência*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia.

Bowring, Jacky (2008), *A field guide to melancholy*, Harpenden, Old castle books.

Bragança de Miranda, José (1994), *Analítica da actualidade*, Lisboa, Vega.

— (1998), *Traços. Ensaios de crítica da cultura*, Lisboa, Vega.

— (2002), “Para uma crítica das ligações técnicas”, in Bragança de Miranda, José A. & Cruz, Maria Teresa (orgs.), *Crítica das ligações na era da técnica*, Lisboa, Tropismos, pp. 259-278.

— (2012), *Corpo e imagem*, Lisboa, Vega.

Calabrese, Omar (1999), *A idade neobarroca*, trad. Carmen de Carvalho & Artur Morão, Lisboa, Edições 70.

Calasso, Roberto (1990), *As núpcias de Cadmo e Harmonia*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Cotovia.

— (1998), *Os quarenta e nove degraus*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Cotovia.

Calvino, Italo (1998), *Seis propostas para o próximo milénio*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.

— (2009a), *Porquê ler os clássicos?*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.

— (2009b), *Palomar*, trad. João Reis, Lisboa, Dom Quixote.

Camões, Luís Vaz de (2005), *Os Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.

Ceia, Carlos (2007), “O modo reflexivo no romance modernista: *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Nome de guerra* (1938), de Almada Negreiros” in *A construção do romance*, Coimbra, Almedina.

Char, René (2000), *Furor e mistério*, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d’Água.

Clair, Jean (2007), *De immundo*, trad. Santiago E. Espinosa, Madrid, Arena Livros.

Coelho, Eduardo Prado (2002), “O igual é sempre desigual”, *Público on-line*, disponível em <https://www.publico.pt/noticias/jornal/o-igual-e-sempre-desigual-172931>, consultado em 28/11/2016.

Constâncio, João (2013), *Arte e nihilismo. Nietzsche e o enigma do mundo*, Lisboa, Edições Tinta-da-china.

Cruz, Maria Teresa (2002), “Técnica e afecção”, in Bragança de Miranda, José A. & Cruz, Maria Teresa (orgs.), *Crítica das ligações na era da técnica*, Lisboa, Tropismos, pp. 31-45.

Curtius, Ernst Robert (1989), *Literatura europea y Edad Media latina*. Tomo I, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Danto, Arthur (1987), *The transfiguration of the commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.

— (2007), “O mundo da arte” in D’Orey, Carmo (ed.), *O que é a arte? A perspectiva analítica*, Lisboa, Dinalivro.

Deleuze, Gilles (1987), *Qu'est-ce que l'acte de création?*, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_CI_PkcIwKM, consultado em 19/08/2015.

— (2000a), *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi & Roberto Machado, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2000b), *Crítica e clínica*, trad. Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2003), *Conversações*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século.

— (2004), *L'abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*, três DVD, realização de Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse.

— (2010), *Sobre o teatro. Um manifesto de menos. O esgotado*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

— (2011), *Francis Bacon. Lógica da sensação*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2007), *Mil planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (2004), *Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio d'Água.

De Man, Paul (1999), *O ponto de vista da cegueira*, trad. Miguel Tamen, Braga-Coimbra-Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.

Derrida, Jacques (2013a): *Dar a morte*, trad. Fernanda Bernardo, Coimbra, Palimage.

— (2013b), “Ulysses gramophone: hear say yes in Joyce”, in Mitchell, Andrew J. & Slote, Sam (eds.), *Derrida and Joyce. Texts and contexts*, trad. François Raffoul, New York, State University of New York Press.

Didi-Huberman, Georges (2015), *Que emoção! Que emoção?*, trad. Mariana Pinto dos Santos, Lisboa, KKYM.

Diogo, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos*, Lisboa, Edições Cosmos.

— (1996), *Menos que um. Uma história literária por intermitência*, Braga-Pontevedra, Cadernos do Povo-Ensaio.

— (1997), *Modernismo, readymade. Notícias das trincheiras*. Braga-Pontevedra, Cadernos do Povo-Ensaio.

Döblin, Alfred (2010), *Berlin Alexanderplatz*, trad. Sara Seruya & Teresa Seruya, Lisboa, Dom Quixote.

Dostoiévski, Fiódor (2011), *Crime e castigo*, trad. Nina Guerra & Filipe Guerra, Barcarena, Editorial Presença.

Duchamp, Marcel & Cabanne, Pierre (1990), *Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, trad. António Rodrigues, Lisboa, Assírio & Alvim.

Eco, Umberto (2003), “Ironia intertextual e níveis de leitura”, in *Sobre literatura*, trad. José Colaço Barreiros, Algés, Difel, pp. 217-241.

Eiras, Pedro (2006), *A Moral do Vento. Ensaio Sobre o Corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa, Caminho.

Eliot, T. S. (2004), *Quatro quartetos*, trad. Gualter Cunha, Lisboa, Relógio d’Água.

Ferreira, Vergílio (2013), *Pensar*, Lisboa, Quetzal.

Foucault, Michel (1994a), *História da sexualidade – I. A vontade de saber*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d’Água.

— (1994b), *História da sexualidade – II. O uso dos prazeres*, trad. Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d’Água.

Gaddis, William (2010), *Ágape, agonia*, trad. José Miguel Silva, Porto, Edições Ahab.

Gil, Ana Cristina Correia (2012), “Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares: a epopeia possível no século XXI”, in Fraga, Maria do Céu *et alii* (2012), *Camões e os contemporâneos*, Braga, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Universidade dos Açores-Universidade Católica Portuguesa, pp. 639-645.

Gil, José (2001), *Movimento total. O corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d’Água.

Handke, Peter (1994), *Ensaio sobre o dia conseguido*, trad. Maria Alexandra Ambrósio Lopes, Lisboa, Difel.

Helder, Herberto (2001), *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Hoffmansthal, Hugo von (2012), *Uma carta – A carta de Lord Chandos*, trad. João Barrento, Belo Horizonte, Edições Chão da feira.

Houellebecq, Michel (2013), *As partículas elementares*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água.

Hutcheon, Linda (1989), *Uma teoria da paródia*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.

— (1995), *Irony's edge. The theory and politics of irony*, London & New York, Routledge.

Jabès, Edmond (1991), *A obscura palavra do deserto (uma antologia)*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Cotovia.

Josipovici, Gabriel (2012), *¿Qué fue de la modernidad?*, trad. Gregorio Cantera, Madrid, Turner.

Joyce, James (1977), *Stephen Hero*, London, Grafton.

— (2011), *Ulysses (Annotated student edition with an introduction and notes by Declan Kiberd)*, London, Penguin.

Juarroz, Roberto (1998), *Poesia vertical*, trad. Arnaldo Saraiva, Porto, Campo das Letras.

Jünger, Ernst (1989), *O problema de Aladino*, trad. Ana Cristina Pontes, Lisboa, Cotovia.

— (1995), *O passo da floresta*, trad. Maria Filomena Molder, Lisboa, Cotovia.

— (2001), *Drogas, embriaguez e outros textos*, trad. Margarida Homem de Sousa & Elsa Sertório, Lisboa, Relógio d'Água.

— (s/d), *Sobre as falésias de mármore*, trad. Rafael Gomes Filipe, Lisboa, Vega.

- Kertész, Imre (2003), *Aniquilação*, trad. Ernesto Rodrigues, Lisboa, Ulisseia.
- Kiberd, Declan (2009), *Ulysses and us. The art of everyday living*, Londres, Faber & Faber.
- Kierkegaard, Søren (2009), *A repetição*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2013), *Ou-ou. Um fragmento de vida (primeira parte)*, trad. Elisabete M. de Sousa, Lisboa, Relógio d'Água.
- Krauss, Rosalind (1998), *Caminhos da escultura moderna*, trad. Júlio Fishcer, São Paulo, Martins Fontes.
- Kundera, Milan (2002), *A arte do romance*, trad. Luísa Feijó & Maria João Delgado, Lisboa, Dom Quixote.
- (2005), *A cortina. Ensaio em sete partes*, trad. Pedro Sousa Pires, Lisboa, Edições Asa.
- Lausberg, Heinrich (2004), *Elementos de retórica literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lippolis, Leonardo (2016), *Viagem aos confins da cidade*, trad. Margarida Periquito, Lisboa, Antígona.
- Lispector, Clarice (1989), *Laços de família*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2000a), *A maçã no escuro*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2000b), *A paixão segundo G. H.*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2013), *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Lourenço, Eduardo (2010), “Uma viagem no coração do caos”, in Tavares, Gonçalo M. (2010), *Uma viagem à Índia*, Lisboa, Caminho, pp. 9-20.
- Lukács, Georg (s/d), *Teoria do romance*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Editorial Presença.

Maffei, Luis (2011), “Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos”, *Via Atlântica*, n.º 20, Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo: 53-65, disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50787>, consultado em 01/03/2014.

Magris, Claudio (2012), *El infinito viajar*, trad. Pilar García Colmenarejo, Barcelona, Editorial Anagrama.

— (2013), “Melancolia e modernidade”, in *Alfabetos*, trad. Antonio Sabler, Lisboa, Quetzal Editores, pp. 69-71.

McLuhan, Marshall (2008), *Compreender os meios de comunicação. Extensões do homem*, trad. José Miguel Silva, Lisboa, Relógio D’Água.

Mariás, Javier (2009), “The art of fiction n.º 190”, *The Paris Review*, 190, pp. 55-64.

Martins, Hermínio (2011), *Experimentum Humanum, Civilização tecnológica e condição humana*, Lisboa, Relógio d’Água.

Martins, José Cândido de (2013), “Paródia e literatura portuguesa: da revisão teórica às potencialidades didáticas”, *Revista de Estudos Literários*, 3, pp. 135-168.

Meneses, Pedro (2013), “A máquina e a coleção de Joseph Walser”, *Revista Convergência Lusíada*, 30, jul/dez, disponível em <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=2916>, consultado em 01/02/2016.

— (s/d), “Pedalando contra o céu na Era da Técnica”, in Pinto, Madalena Vaz (org.), *Gonçalo M. Tavares: ensaios, leituras, aproximações*, São Paulo, Oficina Raquel (no prelo).

Mexia, Pedro (2010a), “O anti-Camões”, in *Ípsilon on-line*, disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/anticamoes-1656730>, consultado em 15/03/2016.

Michaux, Henri (1999), *Antologia*, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d'Água.

Miller, J. Hillis (2002), *A ética da leitura. De Kant a De Man, a Eliot, a Trollope, a James e a Benjamin*, trad. Maria Leonor Telles & José Augusto Mourão, Lisboa, Vega.

Molder, Maria Filomena (1999), *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2003), *A imperfeição da filosofia*, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2005), *O absoluto que pertence à terra*, S/L, Edições Vendaval.

Moretti, Franco (1996), *Modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez*, trad. Quintin Hoare, London-New York, Verso.

Moura, Vasco Graça (2011): Recensão crítica a “*Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares”, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 177, Maio-Agosto, pp. 271-274.

Mourão, Luís (2009), “Expectativas e decepção, ou na casa do Senhor Walser”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 20, Porto, Afrontamento, pp. 25-43.

— (2011), “O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares”, *Diacrítica*, Série Ciências da Literatura, 25/3, pp. 45-61.

— (s/d), “A caixa negra do mundo: apontamentos do *Atlas*”, in Pinto, Madalena Vaz (org.), *Gonçalo M. Tavares: ensaios, leituras, aproximações*, São Paulo, Oficina Raquel (no prelo).

Musil, Robert (1989), *Os visionários. Drama em três actos*, Coimbra, Livraria Minerva.

— (2008a), *O homem sem qualidades*, vol. I, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote.

— (2008b), *O homem sem qualidades*, vol. II, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote.

— (2009), *O homem sem qualidades*, vol. III, trad. João Barrento, Lisboa, Dom Quixote.

Nassar, Raduan (1998), *Um copo de cólera*, Lisboa, Relógio d'Água.

Nietzsche, Friedrich (1976), *Considerações intempestivas*, trad. Lemos de Azevedo, Lisboa, Editorial Presença-Livraria Martins Fontes.

- (1984), *O livro do filósofo*, trad. Ana Lobo, Porto, Rés.
- (1997), *Humano, demasiado humano*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água.
- (1999), *Para além do bem e do mal*, trad. Carlos Morujão, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2000a), *A gaia ciência*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Guimarães Editores.
- (2000b), *O Anticristo, Ecce homo e Nietzsche contra Wagner*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2000c), *Ditirambos de Diónisos*, trad. Delfim Santos, Lisboa, Guimarães Editores.
- (2004), *A vontade de poder – O niilismo europeu*, vol. I, Porto, Rés-Editora.
- (2009), *A filosofia na Idade Trágica dos Gregos*, Lisboa, Edições 70.

Oliveira e Silva, Luís (1999), *Ideologia, retórica e ironia n'Os Lusíadas*, Lisboa, Edições Salamandra.

Onfray, Michel (2009), *Teoria da viagem. Uma poética da geografia*, trad. Sandra Silva, Lisboa, Quetzal Editores.

Ortega y Gasset, José (2009), *Sobre a caça e os touros*, trad. José Bento, Lisboa, Cotovia.

Pécora, Alcir (2001), *Máquina de géneros*, São Paulo, EDUSP.

Pereira, José Carlos Seabra (2011), *sub vocem “Inês de Castro”*, in Aguiar e Silva, Vítor (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 444-449.

Pessoa, Fernando (2000), *Heróstrato e a busca da imortalidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, Organização: Richard Zenith.

— (2003), *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando / Barão de Teive (1999), *A educação do estóico*, Organização: Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando / Campos, Álvaro (2002), *Poesia*, Organização: Teresa Rita Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando / Reis, Ricardo (2000), *Poesia*, Organização: Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando / Soares, Bernardo (2003), *Livro do desassossego*, Organização: Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

Phillips, Adam (2010), *Sobre o flirt*, trad. Cid Knipel Moreira, Lisboa, Cotovia.

Pound, Ezra (2005), *Camões*, trad. Isabel Pedro dos Santos, Lisboa, Fenda.

Quignard, Pascal (2003), *Sombras errantes*, trad. Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Gótica.

Quintais, Luís (2013), “Camões, Montaigne e a sensibilidade antropológica moderna”, *Colóquio/Letras*, 182, janeiro/março 2013, pp. 32-41.

Rancière, Jacques (2013), *O tempo do depois*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.

Roorda, Henri (1993), *O meu suicídio*, trad. Rui Caeiro, Lisboa, & etc..

Santner, Eric L. (2011), *The royal remains. The people's two bodies and the endgames of sovereignty*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

Santos, David (2007), *Marcel Duchamp e o readymade: une sorte de rendez-vous*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Sardo, Delfim (2014), “Andar, abraçar”, in Almeida, Helena, *Andar, abraçar. Walking, holding*, Lisboa, Gabinete de Curadoria BESart.

Segre, Cesare (1989), “Géneros”, in Gil, Fernando (coord.), *Enciclopédia Einaudi, volume 17, Literatura-Texto*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 70-93.

Séneca, Lúcio Aneu (2014), *Cartas a Lucílio*, trad. J. A. Segurado e Campos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, Luís Oliveira (2011), *sub vocem* “Épica e império”, in Aguiar e Silva, Vítor

(coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Caminho, pp. 341-345.

Silva, Telma Maciel (2010), “‘O poder é inimigo dos versos’: ironia e distopia em Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares”, *TriceVersa*, Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais Faculdade de Ciências e Letras de Assis, vol. 4, n.º 1, julho-dezembro, <http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/publicacao/9/arq4f638fc4d5e45.pdf>, consultado em 01/02/2016, pp. 81-93.

Sloterdijk, Peter (1999), *Ensaio sobre a intoxicação voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*, trad. Cristina Peres, Lisboa, Fenda.

— (2002), *A mobilização infinita. Para uma crítica da cinética política*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d’Água.

— (2007), *Regras para o parque humano*, trad. Manuel Resende, Coimbra, Angelus Novus.

— (2008), *O estranhamento do mundo*, trad. Ana Nolasco, Lisboa, Relógio d’Água.

Sontag, Susan (1992), “Sob o signo de Saturno”, trad. Manuel Alberto, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 7-32.

Spengler, Oswald (1993), *O homem e a técnica*, trad. João Botelho, Lisboa, Guimarães Editores.

Steiner, George (2015), *Dez razões (possíveis) para a tristeza do pensamento*, trad. Ana Matoso, Lisboa, Relógio d’Água.

Tavares, Gonçalo M. (2001), *Livro da dança*, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2002a), *Investigações. Novalis*, Algés, Difel.

— (2002b), *A colher de Samuel Beckett e outros textos*, Porto, Campo das Letras.

— (2002c), *O homem ou é tonto ou é mulher*, Porto, Campo das Letras.

— (2004a), *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa, Relógio d’Água.

— (2004b), *Biblioteca*, Porto, Campo das Letras.

— (2004c), *Poesia I*, Lisboa, Relógio d’Água.

— (2004d), *O senhor Juarroz*, Lisboa, Caminho.

— (2004e), *O senhor Brecht*, Lisboa, Caminho.

- (2005), *Histórias falsas*, Porto, Campo das Letras.
- (2006a), *Água, cão, cavalo, cabeça*, Lisboa, Caminho.
- (2006b), *O senhor Walser*, Lisboa, Caminho.
- (2006c), *O senhor Calvino*, Lisboa, Caminho.
- (2007a), *Aprender a rezar na era da técnica*, Lisboa, Caminho.
- (2007b), *Breves notas sobre o medo*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2007c), *Um homem: Klaus Klump*, Lisboa, Caminho.
- (2008a), *O senhor Breton e a entrevista*, Lisboa, Caminho.
- (2008b), *Arquitectura, natureza e amor*, Porto, Dafne Editora.
- (2008c), *Jerusalém*, Lisboa, Caminho.
- (2009), *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*, Lisboa, Caminho.
- (2010a), *Uma viagem à Índia. Melancolia contemporânea (um itinerário)*, Lisboa, Caminho.
- (2010b), *O senhor Eliot e as conferências*, Lisboa, Caminho.
- (2010c), *Matteo perdeu o emprego*, Porto, Porto Editora.
- (2010d), “Sobre as origens (pouco visíveis) de um suicídio”, *Colóquio/Letras 173 (janeiro/abril)*, pp. 168-169.
- (2011a), “A estranha casa do senhor Walser”, in *Pensar a casa*, Matosinhos, Associação Casa da Arquitectura, pp. 28-43.
- (2011b), *Short movies*, Lisboa, Caminho.
- (2011c), “Gonçalo Tavares. Entrelinhas”, entrevista concedida a TV Cultura Digital, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yuYXhionwAw>, consultado em 30/08/2016.
- (2011d), *Um homem: Klaus Klump. A máquina de Joseph Walser*, Lisboa, Caminho.
- (2012a), *Enciclopédia 1-2-3. Breves notas sobre ciência. Breves notas sobre o medo. Breves notas sobre as ligações*, Lisboa: Relógio d'Água.
- (2012b), “Movimentos legais e movimentos tristes (lições de dança)”, *Pais & filhos*, disponível em <http://www.paisefilhos.pt/index.php/opiniao/goncalo-tavares/4414-movimentos-legais-e-movimentos-tristes-licoes-de-danca>, consultado em 10/02/2017, consultado em 15/02/2017.
- (2012c), “Estudar para entender finalmente o superficial”, *Notícias Magazine*, 1043, 2012, p. 98.
- (2013a), *Atlas do corpo e da imaginação*, Lisboa, Caminho.
- (2013b), “Sobre *Ulisses* de James Joyce”, *Pessoa*, 5, pp.31-37.

- (2013c), *animalescos*, Lisboa: Relógio d'Água.
- (2013d), “Moral e técnica”, *Notícias Magazine*, 1108, 2013, p.74.
- (2013e), “Os efeitos do mal e as cidades”, *Notícias Magazine*, 1109, 2013, p. 74.
- (2013f), “Sobre os tempos”, *Público*, 8303, 2013, pp. 8-9.
- (2013g), “Ciência e imaginação. Notas a propósito de Bachelard”, *Colóquio Letras*, 183, Maio/Agosto, pp. 49-56.
- (2013h), “Breves notas sobre o poder”, *Granta*, 2, Portugal, pp. 285-296.
- (2014a), “As leis do Texas e a grande máquina”, *Up magazine*, disponível em http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/as-leis-do-texas-e-a-grande-maquina/, consultado em 20/08/2015.
- (2014b), “Melancolia”, *Notícias Magazine*, 1174, 2014, p. 90.
- (2014c), “Recomeçar”, *Notícias Magazine*, 1175, 2014, p. 72.
- (2014d), “O privado, o útil e o impossível”, *Visão*, 1097, 2014, p. 14.
- (2014e), *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, Porto, Porto Editora.
- (2014f), *Os velhos também querem viver*, Lisboa, Caminho.
- (2014g), “Comboios, almofadas e previsões do tempo”, *Pais & filhos*, disponível em <http://www.paisefilhos.pt/index.php/opiniaio/goncalo-tavares/6930-comboios-almofadas-e-previsoes-do-tempo>, consultado em 06/03/2017.
- (2015a), “Adolescentes”, *Notícias Magazine*, 1180, 2015, p. 74.
- (2015b), *Breves notas sobre música*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2015c), “Brevíssima nota em redor de Adorno”, in *70 poemas para Adorno*, Funchal, Nova Delphi, p. 7.
- (2015d), *O torcicologologista*, *Excelência*, Lisboa, Caminho.
- (2016a), *Breus notes sobre literatura-Bloom*, Sant Quirze del Vallès, Periscopi.
- (2016b), “A cordilheira dos Andes, música e montanhas altas”, *Up Magazine*, disponível em http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/a-cordilheira-dos-andes-musica-e-montanhas-altas/, consultado 10/12/2016.
- (2017a), “Sobre a poesia”, *Spautores*, disponível em <https://www.spautores.pt/comunicacao/noticias/dia-mundial-da-poesia-2017>, consultado em 11/03/2017.
- (2017b), “Sonhos e naves espaciais, em Miami”, *Up Magazine*, disponível em http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/sonhos-e-naves-espaciais-em-miami/, consultado em 10/03/2017.

Tavares, Gonçalo M. & Amado, Rodrigo (2012), *Un certain malaise*, Lisboa, Fundação EDP-Edições Documenta.

Tavares, Gonçalo M. & Avó, César (2015), “Descanso do trabalho fazendo outro”, *Sol online*, disponível em <http://sol.pt/noticia/122385>, consultado em 03/04/2016.

Tavares, Gonçalo & Cantinho, Maria João (2004), “Gonçalo M. Tavares por Maia João Cantinho: Entrevista”, *Storm-magazine. O lugar da cultura*, disponível em www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=204&sec=&secn=, consultado em 03/10/2014.

Tavares, Gonçalo M. & Freitas, Maria João (2014), “Gonçalo M. Tavares & Alice”, in *Escrever é triste*, disponível em <http://www.escrevertriste.com/2014/06/goncalo-m-tavares-alice/>, consultado em 12/05/2016.

Tavares, Gonçalo M. & Frota, Sissu (2009), “Quanto pesa uma palavra?”, in *Cronópios, literatura e arte em meio digital*, disponível em <http://cronopios.com.br/content.php?artigo=6560&portal=cronopios>, consultado em 20/01/2017.

Tavares, Gonçalo M. & Lucas, Isabel (2013), “A literatura é uma investigação que não termina”, *Ípsilon online*, disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-literatura-e-uma-investigacao-que-nao-termina-328998>, consultado em 20/05/2016.

Tavares, Gonçalo M. & Marinho, Raquel (2016), “Escrever tem que ser organicamente indispensável”, *Expresso online*, disponível em <http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-02-10-Escrever-tem-de-ser-organicamente-indispensavel>, consultado em 15/03/2016.

Tavares, Gonçalo M. & Marques, Carlos Vaz (2010), “Gonçalo M. Tavares. Todas as fórmulas do labirinto”, *Ler*, 97, pp. 30-38.

Tavares, Gonçalo & M. Mexia, Pedro (2010), “O romance ensina a cair”, *Ípsilon online*, disponível em <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>, consultado em 15/03/2016.

Tavares, Gonçalo M. & Mira, Gonçalo (2008), “Podia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto. Entrevista a Gonçalo M. Tavares”, in *Orgia literária*, disponível em <https://orgialiteraria.wordpress.com/2008/01/30/podia-ser-perigoso-estar-constantemente-fechado-num-quarto-entrevista-a-goncalo-m-tavares/>, consultado em 18/08/2015.

Tavares, Gonçalo M. & Ribeiro, Anabela Mota (2011), “Gonçalo M. Tavares”, in *Anabela Mota Ribeiro (website)*, disponível em <http://anabelamotaribeiro.pt/62336.html>, consultado em 10/12/2015.

Tavares, Gonçalo M. & Ribeiro, Anabela Mota (2015), “Gonçalo M. Tavares”, *Ler*, 140, Inverno 2015, pp. 72-79.

Tavares, Gonçalo M. & Ribeiro, Anabela Mota (s/d), “Gonçalo M. Tavares (Quest. Proust)”, in *Anabela Mota Ribeiro (website)*, disponível em <http://anabelamotaribeiro.pt/36698.html>, consultado em 20/08/2016.

Tavares, Gonçalo M. & Santoro, Gabriela (2017), “L’alfabeto di Gonçalo M. Tavares”, disponível em <http://www.minimaetmoralia.it/wp/lalfabeto-goncalo-m-tavares/>, consultado em 20/01/2017.

Tavares, Gonçalo M. & Tallon, Juan (2016), “‘Vides falses’ a càrrec de Gonçalo M. Tavares i Juan Tallon, Mot, Festival Literatura”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wwIIC6CUat4&t=2997s>, consultado em 02/09/2016.

Tiqqun (2016), *Teoría del Bloom*, trad. Mónica Silvia Nasi, S/L, Melusina [sic].

Valéry, Paul (1985), *O senhor Teste*, trad. Aníbal Fernandes, Lisboa, Relógio d’Água.

— (2004), *La idea fija*, trad. Carmen Santos, Madrid, La balsa de la Medusa.

— (2009), *Eupalino ou o arquitecto. Seguido de A alma e a dança e Diálogo da árvore*, trad. Maria João Mayer Branco, Lisboa, Fenda.

— (2010), *Alfabeto*, trad. Cristina Robalo Cordeiro, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

— (2016), *Fragmentos narrativos*, trad. Leonor Nazaré, Lisboa, Dois Dias Edições.

Vaneigem, Raoul (2014), *Arte de viver para a geração mais nova*, trad. José Carlos Marques, Lisboa, Letra Livre.

Vattimo, Gianni (1998), *Acreditar em acreditar*, trad. Elsa Castro Neves, Lisboa, Relógio d'Água.

— (2006), “A era da interpretação”, in Zabala, Santiago (org.), *O futuro da religião*, trad. Lino Mioni, Coimbra: Angelus Novus, pp. 57-68.

Vila-Matas, Enrique (2007), *Doutor Pasavento*, trad. Jorge Fallorca, Lisboa, Teorema.

Virgílio (2008), *Eneida*, trad. Agostinho da Silva, Lisboa, Temas e Debates.

Virilio, Paul (1993), *A inércia polar*, trad. Ana Luísa Faria, Lisboa, Dom Quixote.

— (2000), *Velocidade de libertação*, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa: Relógio d'Água.

Walser, Robert (2001), *O passeio e outras histórias*, trad. Fernanda Gil Costa, Porto, Granito – Editores e Livreiros.

— (2003), *O saltador*, trad. Leopoldina Almeida, Lisboa, Relógio d'Água.

Warburton, Nigel (2007), *O que é a arte?*, Lisboa, Bizâncio.

Wilson, Eric G. (2008), *Against happiness. In praise of melancholy*, New York, Sarah Crichton Books.

Whitman, Walt (1999), *Canto de mim mesmo*, trad. José Agostinho Baptista, Lisboa, Assírio & Alvim.

Woolf, Virginia (2014), *Ensaio escolhidos*, trad. Ana Maria Chaves, Lisboa, Relógio d'Água.

Zambrano, María (2000), *A metáfora do coração e outros escritos*, trad. José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim.

— (2006), *O sonho criador*, trad. Maria João Neves, Lisboa, Assírio & Alvim.

Žižek, Slavoj (2006), *A subjectividade por vir. Ensaio críticos sobre a voz obscena*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio d'Água.