

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)**

**ALESSANDRA REGINA DE CARVALHO**

**VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO EM ‘O REINO’, DE  
GONÇALO M. TAVARES: CONSTRUÇÕES DE  
PERSONAGEM**

MARINGÁ - PR  
2021

ALESSANDRA REGINA DE CARVALHO

**VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO EM ‘O REINO’, DE  
GONÇALO M. TAVARES: CONSTRUÇÕES DE  
PERSONAGEM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), em nível de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luzia Aparecida Berloff  
Tofalini

Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade

MARINGÁ  
2021

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C331v

Carvalho, Alessandra Regina de

Violência, morte e silêncio em ' O Reino', de Gonçalo M. Tavares : construções de personagem / Alessandra Regina de Carvalho. -- Maringá, PR, 2021.  
203 f.

Orientadora: Profa. Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Tavares, Gonçalo Manuel de Albuquerque, 1970-. O Reino - Crítica e interpretação .  
2. Tavares, Gonçalo Manuel de Albuquerque, 1970- - Personagem - Construção. 3.  
Literatura portuguesa . I. Tofalini, Luzia Aparecida Berloff, orient. II. Universidade  
Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de  
Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869.5

**ALESSANDRA REGINA DE CARVALHO**

**VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO EM "O REINO", DE GONÇALO M. TAVARES:  
CONSTRUÇÕES DE PERSONAGEM.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em **30 de março de 2021**.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini  
Presidente da Banca – (UEM-PLE)



---

Profª Drª Evely Vânia Libanori  
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



---

Profª. Drª. Marisa Correa Silva  
Membro do Corpo Docente (UEM-PLE)



---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Membro Convidado (UEMS/Campo Grande-MS)



---

Prof. Dr. Pedro Afonso Barth  
Membro Convidado (UTFPr/Pato Branco-PR)

*Para Edison e Orfa, meus pais,  
uma merecida homenagem.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, suprema força criadora, que me reveste de fé para sempre persistir.

Aos meus pais amados, Edison e Orfa – meus exemplos de vida –, por sempre estarem ao meu lado, dando-me amor, apoio e motivação incondicional. Esta tese é dedicada a estes dois sonhadores e realizadores, que conseguiram com muita força e coragem criar cinco filhos, mostrando-nos a importância da educação em nossa vida e o respeito que devemos ter por nossos professores.

Aos meus irmãos, Adriana, Fabiano, Fábio e Jéssica – que, juntos, formamos o nosso grupo especial, *the five* –, por sempre confiarem em mim e me apoiarem, incondicionalmente, em todas as minhas escolhas.

Ao meu cunhado José Carlos, minhas cunhadas Anadelia e Giani, e meus sobrinhos João Victor, Yasmim e Helena, pelo carinho, companheirismo e incentivo com que me apoiam sempre, principalmente, nos momentos em que eu precisei me ausentar devido aos estudos.

À minha família, por todo apoio, carinho e respeito.

Aos meus amigos de vida, que estiveram presentes durante a realização deste sonho, pelo amor, partilha, companheirismo e apoio incondicional. Agradeço a compreensão, generosidade e alegria, dos irmãos-amigos que comigo caminham e, juntos, compartilhamos todos os momentos cujas energias me animam, amparam e curam: Lindaura Honorato e Edson Rodrigues.

À minha orientadora, professora Dra. Luzia Aparecida Berloff Tofalini, pelo carinho, atenção e incentivo que dispensou a mim no decorrer do percurso do Curso de Doutorado. Ela esteve sempre presente. Senti-me amparada e motivada neste percurso, por vezes, solitário e exaustivo. Desde o período da graduação em Letras, eu tinha um sonho, ser sua orientanda, o qual realizo neste percurso do Doutorado. Com orientação exemplar, auxiliou em meu processo de pesquisa científica, contribuindo com a amplitude de minha visão crítica frente ao *corpus* de pesquisa e à construção da tese, e também com meu crescimento profissional, e pessoal, a ela externo hoje minha gratidão.

À Universidade Estadual de Maringá – UEM – pelo percurso educacional, o qual teve início em 2003, quando adentrei como aluna regular do Curso de Letras Português-Inglês, que concluí em 2008. No período de 2014 a 2016 fui aluna do Mestrado em Letras – Estudos literários, sob a orientação da professora Dra. Evelyn Vânia Libanori. O Doutorado foi iniciado

em 2017. Agradeço a todas as instâncias dessa Instituição por tudo o que vivi e aprendi, incluindo também a disponibilização de livros e ferramentas que me permitiram desenvolver esta pesquisa.

Aos professores do PLE – Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado da Universidade Estadual de Maringá, que contribuíram com a construção do meu aprendizado como pessoa, aluna e profissional.

Ao secretário do PLE, Sr. Adelino Marques, por todo profissionalismo, dedicação com que realiza seu trabalho junto à Secretaria do PLE/UEM, atendendo aos discentes sempre com toda prontidão e delicadeza.

Aos professores Dr. Altamir Botoso, da Universidade Estadual de Campo Grande (UEMS) – Mato Grosso do Sul – e Dr. Luiz Carlos Andre Mangia Silva, da Universidade Estadual de Maringá – (UEM) – que, gentilmente, participaram de minha Banca de Qualificação de Doutorado, contribuindo, significativamente, com o processo de desenvolvimento desta tese.

Aos professores que aceitaram compor a Banca de Defesa: professora Dra. Marisa Correa Silva (PLE-UEM); professora Dra. Evely Vânia Libanori (PLE-UEM); professor Dr. Pedro Afonso Barth, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UFTPr) – Pato Branco - ; professor Dr. Altamir Botoso (UEMS) Universidade Estadual de Campo Grande – Mato Grosso do Sul –, pela leitura, considerações e sugestões; e ao professor Dr. Fábio Lucas Pierini (PLE-UEM).

Por fim, a todos que, direta e indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento desta tese estimulando-me intelectual e emocionalmente.

*Do rio que tudo arrasta se diz que é violento.  
Mas ninguém diz violentas  
As margens que o comprimem.*  
(Bertold Brecht no poema *Da violência*).

*A propósito, não resistiremos a recordar que a morte,  
por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa,  
sempre matou muito menos que o homem.*  
(José Saramago em *As Intermittências da Morte*).

*Nada é inacessível no silêncio [...].*  
(António Ramos Rosa em *A festa do silêncio*).

## RESUMO

A partir da premissa de que os romances que formam a coleção ‘O Reino’, de Gonçalo M. Tavares, foram publicados no início do terceiro milênio – tendo atrás de si toda a história dos acontecimentos do século XX, incluindo as duas Grandes Guerras e a barbárie dos campos de concentração nazistas –, esta pesquisa vem demonstrar que as experiências de violência, morte e silêncio influenciam o processo de construções de personagem dos textos que compõem o *corpus* desta tese, a saber, *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007). Nessas obras, a violência, a morte e o silêncio encontram-se na base da criação e do desenvolvimento das personagens. Inicialmente, busca-se aprofundar conhecimentos relacionados à teoria da literatura, especialmente no que se refere à categoria narratológica de personagem. Utilizando uma metodologia de pesquisa de cunho bibliográfico, que transita pelo método dedutivo e indutivo, esta tese realiza um estudo analítico das obras com vistas à focalização de construções de personagem. Essa abordagem se justifica pelo fato de que ao revisitar acontecimentos terríficos, especialmente aqueles que fizeram parte do Holocausto, que é possível aprofundar conhecimentos relacionados ao próprio ser humano. Além disso, quanto mais se discutir e quanto mais se compreender o alcance das ações, reações e atitudes relacionadas à maldade humana, mais se poderá empregar esforços no sentido de impedi-las ou minimizá-las. Como suporte teórico, convocam-se estudos de Antonio Candido (1972, 2006, 2007), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007), Carlos Reis (1988, 2018), Massaud Moisés (2006), Constantin Stanislavski (2001), Fernando Segolin (1999), Cristina da Costa Vieira (2008, 2011), Ashley Montagu (1978), Marcelo Perine (2002, 2013), Ernest Becker (1976), Philippe Ariès (2000, 2012), Elizabeth Kübler-Ross (1996), Maria Júlia Kovács (1992), Allan Kellehear (2016), Viktor E. Frankl (2008), Eni Puccinelli Orlandi (2007), Luzia A. Berloff Tofalini (2013, 2018, 2020), Dalva Cunha (1981), Ione Marisa Menegolla (2003), entre outros. Em ‘O Reino’, violência, morte e silêncio influenciam diretamente na construção das personagens. Espera-se que os resultados deste estudo possam contribuir com a fortuna crítica do escritor em questão, além de contemplar a linha de pesquisa denominada Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, e que esta tese possa servir de material de pesquisa para interessados no tema.

**Palavras-chave:** personagens; ‘O Reino’; Gonçalo M. Tavares.

## ABSTRACT

Based on the premise that the novels that make up the collection ‘The Kingdom Cycle’, by Gonçalo M. Tavares, were published at the beginning of the third millennium – having behind it the entire history of the events of the 20th century, including the two Great Wars and the barbarism of the Nazi concentration camps –, this research demonstrates that the experiences of violence, death and silence influence the process character construction of the texts that make up the corpus of this thesis, namely, *A Man: Klaus Klump*, *Joseph Walser’s Machine*, *Jerusalem* and *Learning to pray in the age of technology*. In these works, violence, death and silence are at the base of the creation and development of the characters. Initially, it seeks to deepen knowledge related to the theory of literature, especially with regard to the narratological category of character. Using a bibliographic research methodology, which uses the deductive and inductive method, this thesis performs an analytical study of the works with a view to focusing on character constructions. This approach is justified by the fact that by revisiting terrifying events, especially those that were part of the Holocaust, that it is possible to deepen knowledge related to the human being himself. In addition, the more one discusses and the more one understands the scope of actions, reactions and attitudes related to human evil, the more efforts can be made to prevent or minimize them. As theoretical support, studies by Antonio Candido (1972, 2006, 2007), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007), Carlos Reis (1988, 2018), Massaud Moisés (2006), Constantin Stanislavski (2001), Fernando Segolin (1999), Cristina da Costa Vieira (2008, 2011), Ashley Montagu (1978), Marcelo Perine (2002, 2013), Ernest Becker (1976), Philippe Ariès (2000, 2012), Elizabeth Kübler-Ross (1996), Maria Júlia Kovács (1992), Allan Kellehear (2016), Viktor E. Frankl (2008), Eni Puccinelli Orlandi (2007), Luzia A. Berloffá Tofalini (2013, 2018, 2020), Dalva Cunha (1981), Ione Marisa Menegolla (2003), among others. In ‘The Kingdom Cycle’, violence, death and silence directly influence the construction of the characters. It is hoped that the results of this study may contribute to the critical fortune of the writer in question, in addition to contemplating the line of research called ‘Literature and Historicity’, of the Post-Graduation Program in Letters of the State University of Maringá, and that this thesis can serve as research material for those interested in the theme.

**Keywords:** characters; ‘The Kingdom Cycle’; Gonçalo M. Tavares.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>‘SERES DE PAPEL’: PERSONAGENS E NARRADORES NO TEXTO FICCIONAL.....</b>	<b>17</b>
1.1 Aspectos da narrativa ficcional.....	17
1.2 Personagem: categoria fundamental da narrativa de ficção .....	29
1.3 Personagem: processos de construção.....	37
1.4 Narradores e multiplicidade de vozes.....	48
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO.....</b>	<b>56</b>
2.1 A violência humana.....	56
2.2 A morte e o morrer.....	77
2.3 Silêncio.....	94
2.4 A morte como silenciamento de toda violência.....	104
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO NA COLEÇÃO ‘O REINO’ .....</b>	<b>110</b>
3.1 A personagem na ficção de Gonçalo M. Tavares.....	110
3.2 Violência, morte e silêncio em <i>Um homem: Klaus Klump</i> .....	119
3.3 Violência, morte e silêncio em <i>A máquina de Joseph Walser</i> .....	136
3.4 Violência, morte e silêncio em <i>Jerusalém</i> .....	150
3.5 Violência, morte e silêncio em <i>Aprender a rezar na era da técnica</i> .....	169
3.6 Convergências das personagens de ‘O Reino’ .....	186
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>192</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>196</b>

## INTRODUÇÃO

*“Isso não é um livro, é uma pequena bomba. Queres perturbar tanques com prosa?”*

(TAVARES, 2007, p. 11)

São muitos os fatores que podem gerar violência. Entre eles estão os conflitos ideológicos, culturais, religiosos que podem gerar desrespeito, agressão física e psicológica e até mesmo morte. Para a Organização Mundial da Saúde, de acordo com Rosa et al. (2010, p.1), a violência “caracteriza-se pelo uso intencional da força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha a possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação”. Buscar na literatura uma compreensão mais apurada da dinâmica dos elementos que podem gerar ou desencadear a violência, torna-se imprescindível para compreender e problematizar melhor o desenvolvimento de eventos violentos que acontecem na vida real.

Quando se fala em violência não se pode esquecer que, dependendo do nível de violência, ela pode ter como consequência a morte. A compreensão do problema da morte, implica o entendimento de que ela faz parte do ciclo natural da vida. De fato, desde o momento do nascimento, pesa sobre o ser humano uma sentença de morte. Ela faz parte da trajetória do sujeito, embora seja pouco aceita. Vive-se um dilema: existir significa ter de morrer. A violência e a morte são, portanto, eventos que fazem parte do dia a dia do ser humano.

Tanto os vários tipos de violência quanto a morte estão sempre repletos de silêncio. É por tal motivo que o silêncio é abordado nesta tese, afinal é ele que movimenta os sentidos. São muitas as formas de silêncio que podem ser encontradas nos textos artísticos. Eles permeiam todo o percurso de ações de violência e toda espécie de morte descritas nos textos. É que eles estão presentes na vida humana, bem como em todas as ações e reações dos indivíduos.

No transcurso da História, várias foram as situações que levaram os seres humanos a terem comportamentos violentos. Não se deve esquecer as grandes violências acontecidas ao longo da História nem aquelas que são autoinfligidas. Em obras ficcionais, as personagens representam esses comportamentos. A literatura é arte e como tal representa as experiências, as emoções, as realidades vividas pelos seres humanos.

A obra de Gonçalo M. Tavares (Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares) – escritor angolano-português e professor universitário que nasceu em Luanda, em 1970, e que recebeu

vários prêmios e é muito aclamado pela crítica – encontra-se repleta de eventos relacionados à agressividade humana, à morte e a construções de silêncio. O escritor opta por dividir a sua produção literária em coleções. Entre elas está a coletânea ‘O Reino’, composta por quatro romances: *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2004) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007), que constituem o *corpus* deste estudo.

Nesses quatro romances, percebe-se a exacerbação da violência e, como consequência, os eventos de morte. Além disso, é evidente a presença marcante de silêncios. Conforme Tofalini (2018, p. 159), “o entendimento dos sentidos dos silêncios concorre para a compreensão da obra como um todo”. A partir dessa constatação, delinear-se as questões que nortearam esta pesquisa: de que forma e até que ponto os tipos de violência vivenciados pelos seres humanos e as ocorrências dos eventos de morte, bem como seus entendimentos e suas representações, contribuem para a criação das personagens das obras que compõem ‘O Reino’? E como os silêncios contribuem na construção do perfil dos indivíduos? Levantou-se, então, a hipótese de que, em cada um dos romances em tela, tanto a violência quanto a morte influenciam sobremaneira as construções de personagem, tendo o silêncio por base nessas construções. As personagens vivem seus processos de silêncios (e silenciamentos), sofrem agressões, e são, também, promotoras de violência, gerando um círculo vicioso.

Para refletir acerca do problema e testar a hipótese levantada, delineou-se o objetivo primordial da pesquisa que consiste em demonstrar que a violência, a morte e o silêncio influenciam no processo de construção de personagens. Em outras palavras, investiga-se até que ponto e de quais formas a violência, e também o problema da morte, com suas múltiplas faces, se encontram na base das construções de personagens que compõem essas obras. Não há, todavia, como discorrer sobre violência e morte sem tocar no silêncio, porque ele se encontra na gênese e nas entranhas desses acontecimentos. Para dizer em outras palavras, esta tese está assentada nos contextos em que a violência, a morte e o silêncio influenciam diretamente o desenvolvimento da personalidade das personagens.

Na história das civilizações, a violência, o silêncio e a morte sempre estiveram presentes. É preciso reconhecer, porém, que as atitudes dos indivíduos diante da morte sofreram mudanças no decorrer dos séculos. Hoje, a morte é vista como tabu, ou seja, um assunto que é melhor evitar. Neste estudo, objetiva-se focalizar o assunto ‘morte’ para observar de que modo ela está relacionada com a violência e com o silêncio, e como essa associação interfere na construção de personagens. Essas abordagens a respeito do silêncio, da violência e da morte, transpostas da realidade – ou melhor ‘transfiguradas’, como quer Antonio Candido – para a obra literária, contribuem no entendimento de como os escritores constroem personagens

que incorporam a complexidade do ser humano.

Utilizando uma metodologia de pesquisa de cunho bibliográfico, que transita pelo método dedutivo e indutivo, esta tese realiza um estudo analítico das obras com vistas à focalização de construções de personagem. Entre os objetivos específicos podem-se contar: estudar os processos de violência, de morte e de silêncio em determinados momentos históricos; perceber a angústia do ser frente às representações simbólicas (referentes à violência e à morte) vividas pelas personagens, em particular e coletivamente; mostrar como a construção de identidades se apresenta em cada momento da história, abarcada pelas obras em tela (antes, durante e após a guerra); reconhecer que no silêncio da morte há cessação de toda violência; entender que a violência, a morte e o silêncio estão ligadas à constituição das personagens.

Para dinamizar o processo de análise, esta tese foi estruturada em três capítulos. No primeiro, denominado ‘Seres de papel: personagens e narradores no texto ficcional’, faz-se uma reflexão sobre a relevância da personagem e do narrador no texto ficcional. O capítulo divide-se em quatro tópicos: no primeiro, ‘Aspectos da narrativa ficcional’, são tecidas algumas considerações sobre a importância da narrativa; o segundo tópico versa sobre ‘Personagem: categoria fundamental da narrativa de ficção’; e o terceiro, aborda ‘Personagem: processos de construção’; finalizando com o quarto tópico, que discorre acerca de ‘Narradores e multiplicidade de vozes’.

O segundo capítulo, ‘Violência, morte e silêncio’, está dividido em quatro tópicos. O primeiro discute a problemática da ‘violência humana’, mostrando as várias faces da violência e sua presença no decorrer da história da humanidade. O segundo traz a contextualização a respeito da morte e do morrer, em que serão discutidas as atitudes humanas diante da morte. No tópico três são tecidas considerações sobre o ‘Silêncio’. O quarto tópico apresenta ‘A morte como silenciamento de toda violência’. De fato, quando a morte entra em cena, nos romances em questão, ela silencia toda e qualquer violência.

O capítulo três, ‘Violência, morte e silêncio na coleção ‘O Reino’, investiga modos como a violência, a morte e o silêncio concorrem para as construções de personagem nas obras que compõem a coletânea em estudo. O primeiro tópico empreende uma discussão a respeito da personagem na ficção de Gonçalo M. Tavares, especialmente nos romances que compõem a coleção ‘O Reino’. O tópico dois ‘Violência, morte e silêncio em *Um homem: Klaus Klump*’ analisa essa obra, ressaltando como são realizadas as construções de personagens principais pelos vieses da violência, da morte e do silêncio. Esses mesmos temas estarão presentes nas análises das outras três obras, ou seja, no tópico três, ‘Violência, morte e silêncio em *A máquina de Joseph Walser*’; no quatro, ‘Violência, morte e silêncio em *Jerusalém*’ e no tópico cinco,

‘Violência, morte e silêncio em *Aprender a rezar na era da técnica*’. Esse capítulo é finalizado com o tópico ‘Convergências das personagens de ‘O Reino’.

Para embasar as discussões relativas às categorias narrativas, convocam-se estudos realizados por Antonio Candido (1972, 2006, 2007), Carlos Reis (1988, 2018), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2007), Massaud Moisés (2006), Constantin Stanislavski (2001), Fernando Segolin (1999), Cristina da Costa Vieira (2008, 2011), entre outros. Sobre a questão da violência opta-se principalmente pelos estudos de Ashley Montagu (1978), Marcelo Perine (2002, 2013), Ernest Becker (1976). Estudos desenvolvidos por Philippe Ariès (2000, 2012), Elizabeth Kübler-Ross (1996), Maria Júlia Kovács (1992), Allan Kellehear (2016) são escolhidos para subsidiar as reflexões sobre a morte. Quanto à questão do silêncio, as pesquisas de Eni Puccinelli Orlandi (2007), Viktor E. Frankl (2008), Luzia A. Berloff Tofalini (2013, 2018, 2020), Ione Marisa Menegolla (2003), Dalva Cunha (1981) entre outros pesquisadores, oferecem suporte teórico.

Nos bancos de dados, é possível conhecer a vasta gama de estudos sobre a obra de Gonçalo M. Tavares, especialmente, no que se refere à coletânea ‘O Reino’. Em pesquisas realizadas nesses bancos<sup>1</sup>, foi possível encontrar trabalhos que apontam a presença da violência, morte e silêncio nas obras de Gonçalo M. Tavares, todavia, não pela abordagem desta tese. Estudiosos da área desenvolveram pesquisas que vão desde a presença da representação da morte em *Jerusalém*<sup>2</sup>, até estudos que apontam para os temas de poder e de violência em *Jerusalém*<sup>3</sup>. Há também estudos que focalizam as quatro obras que fazem parte de ‘O Reino’, embora não pelo viés deste estudo. Entre essas focalizações encontram-se trabalhos que se direcionam para a vereda clássica desenvolvida por Tavares, para o processo criativo/inventivo do autor, para a questão do silêncio/silenciamento, para a presença do vazio nas obras etc<sup>4</sup>.

Há ainda estudos direcionados para as subversões perversas da escrita: espaço e corpo, testemunhos em Gonçalo M. Tavares<sup>5</sup>, como também temas: como desenhar palavras e escrever

---

<sup>1</sup> Os bancos pesquisados foram:

\**Scielo – Scientific Electronic Library Online*. Disponível em: <<<https://scielo.org/>>>. Acesso em: 20 fev. 2021;

\**Google Acadêmico*. Disponível em: <<<https://scholar.google.com.br/?hl=pt>>>. Acesso em: 20 fev. 2021;

\**World Wide Science*. Disponível em: <<<https://worldwidescience.org/>>>. Acesso em: 20 fev. 2021;

\**Academia.edu*. Disponível em: <<<https://www.academia.edu/>>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

<sup>2</sup> SILVA, Gabriela F. da. Representações da morte em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares. 2018. Dissertação de Mestrado (UEM). Disponível em: <<<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/gfsilva.pdf>>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>3</sup> BORDINI, Maria Isabel da Silveira. O poder e a violência em *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares. 2014. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/37170>>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>4</sup> Teses, Dissertações, Artigos científicos, Ensaios etc.

<sup>5</sup> Artigo em Revista: USP. Disponível em: <<<https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/148757>>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

imagens – uma cartografia da linguagem – estudo sobre Gonçalo M. Tavares<sup>6</sup>. Além disso, encontram-se estudos acerca da dor e do silêncio, por exemplo, entre a dor e o silêncio: a violência contra a mulher em romances contemporâneos<sup>7</sup>. Embora haja pesquisas que versem acerca do poder e da violência em ‘O Reino’, não foi encontrado qualquer estudo que investigasse a violência, a morte e o silêncio (individual, coletiva e histórica), ligando-os às construções de personagem.

A participação em projetos de pesquisas coordenados pela professora Dr<sup>a</sup>. Luzia Berloff Tofalini, da Universidade Estadual de Maringá motivou a pesquisa acerca da obra de Gonçalo M. Tavares. Nos projetos coordenados pela professora, de 2014 a 2018, foi possível entender melhor a temática do silêncio presente nas obras de Tavares e, aos poucos, amadurecer as reflexões sobre o *corpus* escolhido para a tese: romances da coleção ‘O Reino’

Em 2017, Gonçalo M. Tavares esteve em Maringá-PR, para participar da *Flim* – Festa Literária de Maringá –, oferecendo um minicurso denominado ‘Oficina de escrita criativa’, da qual os participantes dos projetos puderam participar. Esse contato direto com o autor se tornou importante para o amadurecimento tanto da temática a ser pesquisada.

Com este estudo, intenta-se contribuir com a fortuna crítica do escritor denominado ‘escritor do terceiro milênio’ (por ter publicado sua primeira obra em 2001). Além disso, intenta contemplar a linha de pesquisa denominada Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Espera-se, ainda, que esta tese possa servir de material de pesquisa para interessados no tema.

---

<sup>6</sup> Gonçalves, Maria Raquel Vasconcelos. Desenhar palavras e escrever imagens: uma cartografia da linguagem: estudo sobre Gonçalo M. Tavares. 2014. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais. Disponível em: << <https://digituma.uma.pt/handle/10400.13/1031>>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

<sup>7</sup> DUTRA, Paula Queiroz. Entre a dor e o silêncio: a violência contra a mulher em romances contemporâneos. 2019. 178 f. Tese (Doutorado em Literatura). Brasília, 2019. Disponível em: << <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35677>>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

## CAPÍTULO I

### ‘SERES DE PAPEL’: PERSONAGENS E NARRADORES NO TEXTO FICCIONAL

*“A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”.*

(CANDIDO, 2007, p. 54)

Este capítulo empreende uma reflexão envolvendo aspectos fundamentais da narrativa literária, especialmente no tocante à categoria de personagem e aos processos de construção de tais seres ficcionais. No tópico que fechará o capítulo, designado ‘Narradores e multiplicidade de vozes’, discute-se a questão dos narradores e a multiplicidade de vozes que, nos textos de Tavares, tais narradores conseguem catalisar, ocupando-se, especialmente da multiplicidade de vozes presentes nas obras que compõem ‘O Reino’, de Gonçalo M. Tavares. Tanto os narradores quanto as personagens são considerados por Roland Barthes como ‘seres de papel’.

#### 1.1 Aspectos da narrativa ficcional

Embora a narrativa romanesca seja composta por categorias essenciais (enredo, narrador, tempo, espaço) há uma categoria que, se não se pode declarar ser a mais importante, uma vez que todas possuem importância, é possível afirmar, essa categoria está intimamente relacionada com as demais categorias, não raras vezes determinando-as. Trata-se da categoria de personagem. Candido (2007, p. 53) assevera: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. Nesse sentido, os romances são constituídos de enredo, personagens e ideias, sendo que o enredo e as personagens dependem um do outro para existir.

O ato de narrar histórias tem sua gênese na literatura de cunho oral, que tinha o encargo de passar histórias de geração a geração, por meio da oralidade. Com o advento da escrita, passou-se a registrar essas narrativas. Esse registro vai desde a escrita de histórias reais, as quais foram vividas por alguém, como aquelas imaginadas, ou seja, nascidas a partir da mente de um escritor. As narrativas seguem uma lógica interna do texto, com começo, meio e fim. Mesquita (1986, p. 21) esclarece que a narrativa é “o ato verbal de apresentar uma situação inicial que, passando por várias transformações, chega a uma situação final. Essas transformações são ocasionadas por acontecimentos, fatos, vivências, episódios, ou, como frequentemente ocorre na narrativa contemporânea, por diferentes estados psicológicos de uma personagem”. Nesse

sentido, a narrativa será construída por meio de categorias estruturantes, designadas como narrador, enredo, tempo, espaço e personagens. A respeito disso, Coelho (2000, p. 92) entende que a narrativa resulta

de uma voz que narra uma história a partir de um certo ângulo de visão (ou foco narrativo) e vai encadeando as sequências (efabulação), cuja ação é vivida por personagens; está situada em determinado espaço; dura determinado tempo e se comunica através de determinada linguagem ou discurso, pretendendo ser lida ou ouvida por determinado leitor/ouvinte.

Essas categorias estruturantes, no entendimento de Coelho (2000), facilitam a organização do texto apresentando a voz que fala, a perspectiva de quem fala, a forma como será construído o enredo, ou seja, a história em si, a trama da ação, as personagens que irão viver as ações, o ambiente onde acontecem as ações, a duração da situação narrada, a linguagem utilizada pelos componentes da história, entre outras funções. Assim, cada uma dessas categorias narratológicas demonstra aspectos da narrativa e terá seu papel de estruturação, definição e sentido dentro da construção do universo narrado (texto).

Moisés (2006, p. 25) entende que a base para as formas em prosa são “a ação, as personagens, o tempo, o espaço, a trama, a estrutura, o drama, a linguagem, o leitor, a sociedade, os planos narrativos, etc.”. Percebe-se, a partir dos estudos do teórico, a agregação do leitor e da sociedade nessa construção dos elementos necessários aos aspectos narratológicos. E Flávio Aguiar (2000) recomenda, para a análise de textos narrativos, as categorias narratológicas: tempo, espaço, personagens, foco narrativo, ponto de vista, natureza da ação, pontuando que tais categorias facilitam o processo de leitura, compreensão e interpretação de textos literários, ao lado de conceitos básicos envolvendo a aproximação crítica de uma obra literária, como paráfrase, análise, interpretação e comentário.

Embora em muitos romances a narrativa se apresente fragmentada, chegando, em alguns textos, a tênues fios devido à mistura com descrições, digressões e encontro com outras áreas do conhecimento, como é o caso dos romances líricos, ainda assim todas as categorias essenciais do gênero narrativo se fazem presentes. A partir do momento em que o escritor faz a escolha da forma (conto, romance, novela etc.) que será empregada para construir essas categorias, elas vão sendo desenvolvidas de modo que se adequem à forma escolhida. De acordo com Barthes (2011, p. 48), a narrativa é alvo de comunicação que pressupõe locutor e interlocutor, ou seja, “há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa. Sabe-se, na comunicação linguística, eu e tu são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor)”. Haverá sempre a

interlocução de um ‘eu’ que estará escrevendo para um ‘tu’. Desse modo, a narrativa será o canal para transmitir as informações que o escritor deseja.

Dentre as formas narrativas estão os textos literários em prosa, sendo o gênero romance uma de suas possibilidades. Esse gênero está em constante mudança, o domínio das temáticas vem evoluindo junto com o ser humano que ele representa. Além disso, o gênero vem ensaiando novas técnicas narrativas e estilísticas (AGUIAR; SILVA, 2007). De fato, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, “mas sobretudo a partir do século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos. De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 671), culminando em um leque de possibilidades para sua constituição, ou seja, romances românticos, sociais, epistolares, filosóficos, existenciais, metafísicos, históricos, líricos, entre outros.

Para Moisés (2006), o romance em sua faceta voltada ao entretenimento somente é exibido em um primeiro plano da narrativa, em seguida se manifesta uma leitura mais penetrante. Dessa forma, “pode-se dizer que o romance pende numa escala em que um extremo é ocupado pelo entretenimento e o outro, pelo engajamento. Em meio aos dois, inscreve-se a cosmovisão, a arte como forma de conhecimento” (MOISÉS, 2006, p. 171). Esse apontamento do teórico ressalta a importância do romance, não somente por se tratar de um gênero que traz deleite ao leitor, mas também, por apresentar temas que estejam relacionados ao comprometimento com problemas sociais, ou seja, uma literatura considerada engajada. Percebe-se, nesse sentido, a profundidade do romance. Entende-se que o “romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras” (TODOROV, 2006, p. 82). Esse gênero apresenta todos os elementos constitutivos da narrativa (tempo, espaço, personagens, foco narrativo etc.). É considerado um gênero narrativo longo e desenvolvido em forma de prosa, formato no qual as personagens podem adquirir mais complexidade. Trata-se de uma construção narrativa mais elaborada, na qual a personagem possui papel extremamente importante. O romance, enquanto arte literária, constitui-se de um ato criador, que utiliza a palavra de forma a construir um mundo realista ou fantástico, e dessa forma, no dizer de Silva (2015, p. 22-23), independente

da esfera realista ou fantástica, as personagens são seres de papéis e as coisas, os fatos, o tempo e o espaço, mesmo que eles representem com fidelidade o mundo (na descrição de seus aspectos históricos, culturais e concretos), tudo pertence ao universo da ficção. Daí falar-se em linguagem literária, pois é através dela que os elementos

literários tomam forma.

Mesmo que a personagem venha a representar a realidade, ainda assim, será considerada um ser de papel, no sentido de que é construída em um universo ficcional. É justamente a linguagem chamada ‘literária’ que é empregada na construção de romances. E há alguns pontos importantes, segundo alguns teóricos, que justifiquem o gênero romance, nesse sentido, para que um romance seja considerado bom, no dizer de Moisés (2006, p. 181-182),

deve satisfazer a três requisitos fundamentais: 1) um enredo suficientemente rico, forte e convincente para manter no leitor a mesma pergunta aflita: "e agora? que vai acontecer? e depois?"; 2) personagens verossímeis à imagem e semelhança dos seres humanos, "gente" como nós, mas substancialmente diferentes porque "podem" existir e "parecem" existir sem jamais deixar esse mundo de potencialidade que é o romance em que "vivem" encarceradas e, se existissem como tais, de duas uma: ou as personagens deixariam de valer como tais por se tornarem "reais", pois não é a realidade cotidiana que se espelha na obra, ou a pessoa viva seria tão inverossímil que logo a diríamos "personagens de romance"; 3) reconstituição da natureza ou do espaço onde a história transcorre. O último requisito tem menos importância que os outros dois, porque, às vezes, pode estar ausente sem prejudicar o conjunto. Restaria acrescentar a essas três categorias literárias a quarta dimensão posta em evidência em nossos dias: o tempo.

É evidente que, de acordo com o crítico, todos os elementos narrativos devem contribuir para o bom desenvolvimento do romance. Desse modo, enredo, personagens, espaço, tempo, entre outros, devem dialogar de forma que haja harmonia entre todas as partes. Levando em consideração o aspecto tempo, sabe-se que é “o tempo, afinal de contas, que o romancista diligencia criar ou apreender, por meio dos outros componentes romanescos (a história, os protagonistas, a natureza), que seriam a sua concretização” (MOISÉS, 2006, p. 182). Este autor entende que existem três modalidades de tempo, sendo eles, os tempos histórico (marcado pelo relógio), o tempo psicológico (tempo que flui na mente humana) e metafísico ou mítico (tipo de tempo sem marcação temporal – contido em um espaço transcendental). Para Aguiar e Silva (2007, p. 745), em se tratando da demarcação do tempo, dentro do discurso narrativo dos romances, não se deve esquecer que

O discurso narrativo, que institui o universo diegético, existe também, como sequência mais ou menos extensa de enunciados, no plano da temporalidade (aliás, como qualquer texto literário). Estes dois tempos, o tempo da diegese - ou tempo da história narrada, tempo do significado narrativo, *erzahlte Zeit* - e o tempo do discurso narrativo - *Erzahlzeit* -, e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer sob o ponto de vista sintático, quer sob o ponto de vista pragmático-semântico.

Essa diferenciação entre o tempo da diegese, ou seja, tempo da história narrada e o

tempo do discurso narrativo são também pontuados por Genette (1979) como tempo objetivo (cronológico) e tempo subjetivo (psicológico). No que diz respeito ao tempo objetivo, o estudioso pontua que se refere “à sucessão temporal dos acontecimentos. Pode ser mensurado pela passagem dos dias, das estações do ano, de datas, enfim, por todo tipo de marcação temporal objetiva” (GENETTE, 1979 apud FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 45). Por tempo subjetivo, ensina que está vinculado ao tempo cronológico, porém, “difere deste porque se trata do tempo da experiência subjetiva das personagens. Caracteriza, pois, o tempo vivencial destas, o modo como elas experimentam sensações e emoções no contato com os fatos objetivos e, também, com suas memórias, fantasias, expectativas” (GENETTE, 1979 apud FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 45). Nesse sentido, para o tempo da diegese, existem algumas anacronias, tais como: narrativa *in media res*, narrativa *in ultima res*, analepses (recuos no tempo) e prolepses (antecipações no tempo).

Em se tratando do tempo da diegese, para Rosenfeld (1976, p. 31), há a marcação do tempo irreal da obra literária, que está mais próximo “do tempo concreto, intersubjetivo e subjetivo, cujos ritmos dependem do conteúdo vivido e do modo como esses conteúdos são vivenciados. Há, também, neste tempo irreal, passado, presente e futuro, mas essas fases não dependem, como na realidade, do fato de se definirem em relação ao autêntico *in actu esse* do presente”. Já o tempo da narração (discurso narrativo) poderá ocorrer tanto por sua duração, constituído por meio da cena, sumário, elipses, pausas descritivas ou digressões, e a frequência, que se refere à “relação quantitativa entre os acontecimentos da diegese e o número de vezes em que esses acontecimentos são mencionados no discurso narrativo” (GENETTE, 1979 apud FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 46), e que pode ser apresentada, ainda segundo o autor, como uma narrativa singulativa, ou repetitiva ou, ainda iterativa.

Além dessa forma de expressão de tempo na narrativa, há, também, a construção do tempo psicológico, que está relacionado aos recursos de subjetivação (organização do tempo interno) da personagem e narrador (GENETTE, 1979). Existem três recursos considerados de subjetivação, o monólogo interior, a análise mental e o fluxo de consciência. Em todos esses recursos a presença da personagem é imprescindível, uma vez que ela é o elemento viabilizador de tais atividades.

A dimensão temporal também é recinto da personagem. No tempo psicológico em que não há marcação, e em que se misturam o tempo cíclico, onírico, metafísico, descontínuo, entre outros, movimenta-se a personagem, e o fato de o tempo poder ser descontínuo evidencia a importância da presença desta. Nessa espécie temporal, cada ser, cada grupo ou sociedade percebe o tempo à sua maneira. A categoria do tempo encontra-se, portanto, extremamente

atrelada à personagem, tanto que, para Heidegger (1993), ao existir, o homem condensa o tempo e, dessa forma, o existir é tempo, ou seja, o homem é tempo.

Como se pode inferir, ao se tratar do tempo como elemento narratológico, torna-se necessário tratar a respeito da questão da personagem, pois é através dela que as ações do enredo são apresentadas. Por meio das ações das personagens é que são conhecidos os tempos da narrativa. O tempo psicológico é, por condição, inerente à personagem. É ele que determina para o leitor o percurso da construção do tempo interno, presente na subjetividade de cada sujeito. A psicologicidade temporal não demarca um tempo específico, relacionado à determinada personagem, mas mostra que esta transmuta um tempo não determinado. Assim, ela mesma se torna seu próprio tempo, como se presente, passado e futuro estivessem em uníssono acontecendo no interior da sua psique. Nessa temporalidade, a personagem sente, fala, vive, tudo ao mesmo tempo, sem se dar conta dessa situação, sem demarcar sua posição temporal.

Alguns romances trazem a marcação do tempo linear de modo muito reduzido. Como se o tempo sucessivo praticamente deixasse de existir, ou seja, apresentam intensa fragmentação do tempo demarcado, linear. Como se passado, presente e futuro se entrelaçassem e houvesse uma presentificação, como ocorre no romance lírico. Essa forma de demarcação temporal pode ser detectada nas obras que compõem 'O Reino'. Por se tratar de romances repletos de violência, de silêncios e da presença constante da morte, mostram as faces das violências sofridas, os traumas silenciados e o momento em que as memórias esquecidas voltam à tona e acabam influenciando a construção das identidades das personagens que povoam esses romances e reproduzem, ou não, a violência sofrida, pondo fim a toda dor. Essas ações acontecem em um processo atemporal, no qual as personagens não conseguem definir e delimitar esse tempo, visto que o sentimento da dor sofrida ou o momento de alegria e prazer anteriormente vivido parecem estar acontecendo no momento presente, assim como acontece na realidade com o ser humano cuja constituição física e química cerebral está programada para registrar memórias, independentemente de elas estarem relacionadas a momentos bons ou ruins.

A presença da personagem é também de suma importância quando se admite um tempo circular, porque é ela própria que se encarrega de querer impedir a sucessividade do tempo físico. Essa ideia de um tempo circular, sem começo, meio ou fim, remete ao mito do eterno retorno (ELIADE, 1992). É que o ser humano em sua ânsia de conter o tempo, cria rituais, buscando a presentificação desse tempo que passa, porém, ele deseja que se torne estanque, dando a ideia de que o momento é perene. Uma estratégia para dissimular a passagem do tempo consiste na adoção da necessidade de uma renovação constante:

Porque o cosmos e o homem se regeneram constantemente e por todos os meios, o passado é consumado, os males e os pecados eliminados, etc. Múltiplos nas suas formas, todos estes instrumentos de renovação tendem para o mesmo objetivo: anular o tempo passado, abolir a história através de um retorno contínuo *in illo tempore*. (ELIADE, 1992, p. 95).

Esse mito era muito difundido nos primórdios de nossas civilizações, em que não havia relógios ou calendários e que o tempo era medido a partir das plantações e colheitas, as quais eram feitas com a visualização da lua, sol, estrelas etc. Antes mesmo da criação do Deus cristão, tal qual hoje é conhecido, era utilizada por antepassados a ideia de forças naturais que regiam a natureza. O que dá a ideia da concepção cíclica do desaparecimento e reaparecimento da vida. Todavia, como parar o tempo físico é impossível, é necessário lançar mão de estratégias que, pelo menos, possam dar a ideia de que o tempo parou. E, na narrativa ficcional, é exatamente a personagem quem pode se utilizar de tal artifício.

Outro aspecto narrativo é o espaço onde a personagem se movimenta. Percebe-se que “a noção de tempo implica a de espaço, e vice-versa, todo espaço se vincula ao tempo que nele transcorre” (MOISÉS, 2006, p. 186) e ambos se encontram ligados à categoria da personagem. Assim, tanto o tempo quanto o espaço serão determinados a partir das personagens que povoam as obras ficcionais. As ações das personagens demonstrarão quando, como e onde a narrativa se passa, podendo tanto ser a partir dos espaços externos que dão vida à narrativa quanto à transmutação para o interior do ‘eu’. Nos dizeres de Blackburn (1997, p. 122), espaço-tempo é a “estrutura que resulta de se conceber o espaço e o tempo conjuntamente, como uma entidade tetradimensional. Os pontos no espaço-tempo são chamados de acontecimentos”. Para a teoria da relatividade, “o que há de invariante na relação entre dois acontecimentos não é sua distância espacial, nem seu intervalo temporal, mas sua ‘distância’ no espaço-tempo” (BLACKBURN, 1997, p. 123). Espaço e tempo são interdependentes e parecem dialogar de forma a dar a harmonia necessária à narrativa, e é através das personagens que isso acontece.

Lins (1976 apud FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 44) explica que o espaço diz respeito ao conjunto de “referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que identificam o (s) lugar (es) onde se desenvolve a história. Ele se caracteriza, portanto, como uma referência material marcada pela tridimensionalidade que situa o lugar onde personagens, situações e ações são realizadas”. Ao espaço estão ligadas as nomenclaturas de ambiente e ambientação. “O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço” (LINS, 1976 apud FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 44). Nesse sentido, um mesmo espaço pode apresentar diversos ambientes. Já a ambientação diz respeito à identificação do modo como o ambiente é construído

pelo narrador, a partir das escolhas do autor. Para Lins (1976), a ambientação apresenta-se como franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua.

Na construção dos textos romanescos são feitas escolhas quanto à construção dos espaços onde irá se passar a história narrada, podendo ser desde um espaço físico, tangível, como uma cidade, jardim, floresta etc., até escolhas de espaços menos demarcados fisicamente. Esses espaços se relacionam tanto à ideia de exteriorização quanto de interiorização. Ao analisar o texto a partir da dialética do exterior e do interior, observa-se a crítica feita por Bachelard (1993), em que o exterior somente é entendido quando transformado em interior, e não pensar dessa forma leva a generalizações descabidas. A seu ver, tudo é valor humano; o espaço não pode ser unicamente exterior, pois é vivido, imaginado, recordado interiormente, sendo que “o exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?” (BACHELARD, 1993, p. 232). O espaço da memória, por exemplo, remete a um momento passado vivido que se presentifica.

Em uma obra, o espaço físico estará em harmonia com a escolha do espaço cultural e social, mas sempre indicado pelo tipo de personagem (escolhida pelo autor) que habitará tais espaços. Há, ainda, o espaço abstrato, àquele que por não ser tocado, pode ser considerado o interior do ser humano, espaço este que parece sondar o interior da alma. Nas obras que integram a coletânea “O Reino” percebe-se que existem as demarcações de espaços físicos, porém, eles são apresentados para mostrar como tudo está sendo construído no interior das personagens. Por exemplo, a obra *Jerusalém* mostra o espaço externo da igreja onde todas as ações finais acontecem. Mesmo que seja um espaço físico, aparentemente, tangível, a verdadeira realidade subjetiva das ações da narrativa é transmutada para um espaço abstrato e acontece no espaço interno pertencente a cada personagem. Esse espaço abstrato também estará atrelado aos espaços ético, ideológico e psicológico, bem como também a outro espaço, designado como espaço da memória. Os espaços da memória auxiliam no processo do conhecimento de partes importantes das narrativas romanescas, principalmente, naquelas que falam a respeito dos traumas ocasionados por guerras e conflitos entre povos, como é o caso de *Jerusalém*.

Os espaços da memória possibilitam, também, a atuação do silêncio traumático e do silenciamento, em conjunto com as demais instâncias narratológicas. Por exemplo, pode-se observar esses espaços em ‘O Reino’. Em *Aprender a rezar na era da técnica*, por exemplo, os irmãos Buchmann, Lenz e Albert, foram criados pelo pai, durante todo o período da infância, de forma autoritária, seguindo o modelo colocado em prática no exército. Eles ficavam detidos em um quarto escuro, sem paredes, sozinhos, sempre que demonstravam medo a respeito de

qualquer assunto ou situação. As sensações, impressões e sentimentos desses momentos foram assimilados no mais íntimo da mente e levados por eles para a vida adulta. Há uma conjunção do espaço exterior e do espaço interior.

Todorov (2006) discute alguns espaços narrativos, tais como os espaços físico, linguístico, psicológico, abstrato, da linguagem, espaço próprio do texto, entre outros. Aguiar e Silva (2007) fala a respeito dos espaços literário, cultural, físico, social, ético-ideológico, do interior da alma humana, espaço telúrico e geográfico, espaço da morte, entre outros. O autor menciona que em “muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 742). A esses espaços acrescentam-se, ainda, o espaço da morte, espaço do interior do mundo, entre outros. Além dos espaços já apresentados, há, ainda o espaço natural, representado pela natureza, o espaço mental, constituído pela intelectualidade, pela memória, pelo trauma, pela loucura, e o espaço existencial que, de certo modo, também está atrelado diretamente ao da memória, e a outros espaços.

No que diz respeito ao espaço da morte, entende-se, conforme a concepção de Blanchot (2011, p. 141), que a “morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós; cumpre tentar realizar a maior consciência possível de nossa existência que reside nos dois reinos ilimitados e se alimenta inesgotavelmente dos dois”. O espaço da morte está em contraposição com o espaço físico tangível. Nos dois espaços, observa-se o limite temporal ou espacial, atrelado ao grau de consciência. No espaço da morte, há o desligamento do que se designa como limites do aqui e agora, “de um lado, entretanto, a realidade e a força do exterior, do outro a profundidade da intimidade, a liberdade e o silêncio do invisível” (BLANCHOT, 2011, p. 144-145). O espaço da morte é repleto de silêncios.

Embora a morte seja silenciamento, para discorrer sobre ela é necessário recorrer às palavras, até porque as próprias palavras têm silêncios. Há momentos inclusive que os silêncios expressam o desejo pela morte. Tal desejo é expresso pelas personagens que se aproximam do espaço da não existência. Exemplos dessa aproximação podem ser percebidos nos romances que formam ‘O Reino’, principalmente, nas obras *Aprender a rezar na era da técnica* e em *Jerusalém*, que expressam esse espaço por meio da escolha de certas personagens pelo suicídio. No romance *Jerusalém*, a personagem Ernst Spengler deseja colocar fim ao seu sofrimento, sua dor existencial, e comete uma tentativa de suicídio. Na obra *Aprender a rezar na era da técnica*, Frederich Buchmann suicida-se como forma de se manter forte em seu desejo de ter poder sobre suas escolhas. Já seu filho Lenz Buchmann não consegue repetir o ato do pai. Essas são apenas

algumas ações que acontecem nas obras de ‘O Reino’ envolvendo o espaço da morte. A relação das personagens com a morte será analisada de modo mais detido no terceiro capítulo desta Tese.

A linguagem é composta por palavras e silêncios, em que haveria a necessidade de espaços apropriados para conseguir mensurar a completude do existir. Desde o ato solitário de quem cria arte, a saber o texto ficcional, perpassando pelos espaços necessários a se dar sentidos à obra, finalizando com o ato da leitura (tanto a silenciosa, individual, quanto a coletiva, em que se proferem as palavras e silêncios em voz alta), como, também, as ações das personagens que podem ser analisadas a partir do ato de leitura das obras. A categoria do espaço transita pela interioridade e pela exterioridade. Isso porque o espaço, assim como o tempo se constituem como base de movimentação do ser. Por exemplo, as personagens Mylia e Ernst do romance *Jerusalém* conseguiram tumultuar o espaço/ambiente do Hospício onde se encontravam. As duas personagens passaram a ter contato, inclusive, íntimo, no tempo de convivência no Hospício. Essas ações geraram situações nas quais as personagens Mylia e Ernst tiveram que lidar com muita dor, sofrimento e angústia, frente ao que lhe foi imposto, o que remete aos espaços internos das personagens. Como se pode perceber, há uma ligação profunda entre o ambiente – entendido como todo o contingente social, histórico, político, cultural, ideológico, religioso que cerca a personagem – e as ações e reações dos sujeitos.

Blanchot (2011), em *O espaço literário*, discorre sobre o processo de criação literária, fazendo referências à solidão da obra artística. Nesse livro, Blanchot infere a existência de um espaço ao qual denomina ‘o interior do mundo’. Para o autor, essas reflexões ampliam a compreensão da própria literatura. A partir daí o estudioso empreende uma investigação acerca do espírito humano, da angústia, da realidade da morte e do relacionamento com o divino, uma vez que trata do espaço do imaginário. Sobre esse tipo de espaço, Blanchot (2011, p. 145) esclarece que

Não poderia dar-se o caso e existir um ponto em que o espaço fosse, ao mesmo tempo, intimidade e exterioridade, um espaço que, do lado de fora, já fosse intimidade espiritual, uma intimidade que, em nós, seria a realidade do exterior, de tal modo que aí estaríamos em nós do lado de fora, na intimidade e amplitude íntima desse exterior? [...]. Chama-se *Weltinnenraum*, o espaço interior do mundo, o qual não é menos a intimidade das coisas que a nossa e a livre comunicação de uma e de outra, liberdade poderosa e sem reservas, onde se afirma a força pura do indeterminado.

Trata-se, na verdade, de um espaço no qual é possível existir uma livre comunicação entre o espaço da interioridade do sujeito e o espaço da interioridade do mundo, representados na literatura, uma vez que ela é o lugar em que é possível para a personagem viver o dizível e

o indizível. A compreensão desse espaço ajuda na percepção de que o mundo possibilita sua existência material. Esse espaço interior do mundo pode estar atrelado a aspectos místicos. E, quando vamos além, buscando essa transmutação do espaço físico exteriorizado, percebemos ainda mais profundamente o espaço imaginário, mais interiorizado, que pode ser também identificado com o espaço da intimidade do coração.

Observa-se que a estrutura narrativa do romance se configura pela presença de todas as partes que caracterizam uma narrativa, e a personagem torna-se o elemento narratológico pelo qual todas as ações acontecem. Nesse sentido, a personagem é uma agente de ação (BRAIT, 1987). Aguiar e Silva (2007) entende que essa categoria está constituída como elemento que não pode ser dispensado na construção da narrativa romanesca, pois é através dela que todas as ações são desenvolvidas e concretizadas no enredo.

São esses elementos narratológicos, entre outros, que dão vida à narrativa. Na *Poética*, Aristóteles entende a arte como imitação da realidade (*mimesis*). Para o filósofo grego, os seres humanos sentem necessidade de imitar, inclusive como forma de aprender, imitando outros (CANDIDO, 2006). De fato, o ser humano sempre sentiu necessidade de imitar, todavia, a narrativa ficcional não busca a imitação (no sentido de cópia), mas vai muito além dela. A construção desses elementos é realizada, como já vimos, a partir da sua relação com a realidade empírica humana, no momento da representação ou, como ensinou Antonio Candido, no momento da transfiguração. Para Candido (1972, p. 53), “A arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”. Nesse contexto, arte e a literatura representam uma transposição daquilo que se considera real, palpável, para algo ligado à ilusão, como o que acontece em ‘O Reino’.

Essa é a tarefa, ou seja, a de transpor elementos da realidade para a construção de textos literários e artísticos, remetendo ao campo da imaginação, porém, sem deixar de dar ao leitor a possibilidade de inferências no ato de leitura. A possibilidade de se ter na arte a ideia da vida real, faz com que os leitores consigam se ver nas histórias lidas. Vale reiterar que Candido não fala em representação, mas em “transposição”, transfiguração. E a obra de arte precisa mostrar essa representação presente na realidade cotidiana, transposta como produto artístico. A obra precisa representar a realidade, para que, no processo de leitura, o leitor possa enxergar-se nas páginas em que se desenvolvem as histórias. Afrânio Coutinho (1978, p. 9-10) afirma que

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada, através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são

os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferente dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social.

Há na literatura, bem como em toda arte, uma transfiguração da realidade. São modos de representação que, através dos aspectos artísticos, possibilitam e direcionam a maneira como o leitor e o apreciador de arte irão interagir com a obra. É natural que toda obra possa ser influenciada na sua construção pela visão de mundo e pelas experiências de vida das personagens e, por vezes, até mesmo de quem a criou e escreveu o texto. De fato, a forma como determinada obra será apresentada, dependerá da visão e do foco de quem a está escrevendo. Por isso, estudos contemporâneos demonstram a importância que passou a ser dada ao contexto social presente nas obras. E essa representação se dará através dos elementos que darão vida à narração. Pensar a questão da transfiguração do real para obras de arte, especialmente quando se propõe representações que possam tornar o imaginário verossímil com a realidade requer a compreensão dos elementos necessários para essa transposição. ‘O Reino’ representa a metáfora da vida, ou seja, personagens que vivem cada uma sua própria realidade, seus medos, anseios, angústias, frustrações, alegrias, e todo o repertório presente em sua bagagem emocional, e, ao mesmo tempo, interagem com outras personagens, que também vivem suas próprias realidades. Assim é a vida e quem nela habita, repleta de pessoas que vivem, sofrem, frustram-se, alegram-se etc., cada qual a seu modo, enxergando a sua realidade.

Uma transposição da realidade para a obra que está sendo criada não se configura como uma cópia fiel da realidade, pois passará pelo crivo de quem desenvolveu o processo de criação artística. A transposição da realidade para a literatura requer a compreensão de que esse processo é uma relação arbitrária. Além disso, ainda há de se observar a importância que o meio exerce sobre determinada obra, ou seja, se o meio social é material colhido pelo autor para construção do texto literário, como entender a dialética entre o meio e a obra? E, ainda, que influência é exercida de um sobre o outro? De qualquer modo, é a personagem quem melhor representa essa transposição, pois será ela a representante do ser humano que vive, sente, sofre violências, expressa ou não essas violências sentidas, cala-se frente ao existir, como um grito silencioso de medo, angústia, temor e tormento por ter consciência de que é um ser vivo prestes a perder a vida a qualquer momento, mas, que tenta a todo momento ignorar a própria morte. É exatamente sobre a importância da categoria da personagem que tratará o tópico a seguir.

## 1.2 Personagem: categoria fundamental da narrativa de ficção

Na tessitura de prosa de ficção, o escritor tem diversas motivações. Ao desenvolver seu texto, busca atingir determinados propósitos. Entre eles se pode contar, seguramente, aquele em que o autor pensa no leitor, ou seja, nas pessoas que farão a leitura da sua obra. É por isso que ele lança mão de todas as categorias narratológicas e passa a produzi-las visando a esse fim. Dentre tais categorias, destaca-se a personagem que exerce papel importante na construção do texto, pois é considerada a categoria fundamental do universo narrado. De fato, a personagem é considerada elemento estrutural indispensável no que diz respeito à narrativa romanesca. Para Aguiar e Silva (2007, p. 687),

sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente.

A personagem é a categoria narratológica de fundamental importância em um texto literário, pois é a partir dela que as ações são apresentadas e se concretizam. Para Tacca (1983, p. 121), a personagem irá constituir “sempre uma das dimensões fundamentais do romance. O seu diferente tratamento poderia, por si só, bastar para uma história do gênero”. Percebe-se que os teóricos citados são unânimes na declaração de que a categoria das personagens é peça importante para a construção da história. Reis e Lopes (1988, p. 215) asseveram que a categoria fundamental da narrativa, a personagem, “revela-se, não raro, [como] o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”. Uma personagem é um ser construído através de palavras escritas, por intermédio de signos verbais. Segundo Franco Júnior (2003, p. 38), as personagens são “representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de ações e/ou estados”. A classificação da personagem por sua importância no conflito dramático diz respeito a dois critérios, no dizer de Forster (1974 apud Franco Júnior, 2003, p. 38), primeiro, no que diz respeito ao “grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático presente na história narrada”, é considerada personagem principal ou secundária.

Outro critério se relaciona ao grau de densidade psicológica da personagem, que pode ser plana, plana com tendência a redonda e redonda. Essas três classificações estão relacionadas com os estudos de E.M. Forster (1973). Reis e Lopes (1988, p. 218), a partir dos estudos de E.M. Forster (1973, p. 93) postulam que “as personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um fator, atinge-se o início da curva

que leva à personagem redonda”. A personagem redonda, ao contrário da plana, “reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada” (FORSTER, 1973 apud REIS; LOPES, 1988, p. 218). Em ‘O Reino’, de Gonçalo M. Tavares, há personagens que modificam seu modo de agir e de reagir, no decorrer da narrativa, devido às violências sofridas. O fato de terem sido constantemente silenciadas e expostas a um medo exacerbado da morte, levaram-nas à modificação de seu modo de ser, até porque sem se modificarem não conseguiriam interagir com a realidade imposta. Tratando-se, ainda, do papel das personagens, Margolin (apud DINIS, 2018, p. 12) tece algumas considerações. Para ele,

no sentido mais amplo, “personagem” designa qualquer entidade, individual ou coletiva – normalmente humana ou com características humanas – introduzida num trabalho de ficção narrativa. As personagens existem, assim, nos mundos diegéticos e desempenham um papel, não importa quão pequeno, num ou mais estados de coisas ou eventos contados na narrativa. Personagem pode ser sucintamente definido como um participante num mundo diegético.

A personagem exerce papel importante no mundo diegético, pois consegue ser a ligação de todas as outras categorias responsáveis por estruturar a narrativa. É por meio da personagem que enredo, ações, tempo, espaço, demais personagens e narrador interagem, tornando o texto uma obra viva de sentidos, repleta de lacunas e vazios, deixados propositalmente, para que o leitor atento faça as suas inferências e demais interpretações da obra como um todo. Se o “romance transfigura a vida” (CANDIDO, 2007, p. 67), a personagem exercerá papel importante nesse processo. É por meio dessa categoria que é possível transpor a realidade humana – incluindo sentimentos, ações e reações – para uma obra de arte. A personagem representa a transposição do ser humano para obras literárias. Por transfigurar a vida, todas as categorias narratológicas irão representar essa transposição do que se considera como real (aquilo que existe de fato; realidade). Para Lefebvre (1980, p. 122), “a realidade é o que existe. Contudo, poderia dizer-se, com igual justeza, que é o que não existe ainda, pois que ela é apenas postulada: nunca é mais que a sua pesquisa”. Nesse sentido, cada indivíduo tem para si sua própria visão de realidade. Em se tratando das personagens, Candido (2007, p. 55) afirma que

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

A personagem torna concreta a transposição do ser vivo para a obra de arte literária. Essa transposição, como já dissemos, não é cópia fiel do real, mas sim uma representação da realidade. No ato da leitura da ficção narrativa romanesca, a maioria dos leitores irá se interessar pela camada dos objetos representados, especialmente no que diz respeito às personagens. Segundo Rosenfeld (1976, p. 35), “esta camada, por sua vez, assume para a maioria dos leitores uma função representativa com relação à realidade exterior à obra”. Candido (2007, p. 69) esclarece que “a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria negação do romance”. Essa relação entre o ser real e o ser fictício está pautada na verossimilhança<sup>8</sup>. A presença de uma representação humana dentro do texto, geralmente, irá declarar seu caráter fictício. Pode-se ver essa transposição especialmente na construção das personagens principais de cada uma das quatro obras que compõem ‘O Reino’: *Aprender a rezar na era da técnica*, Lenz Buchmann, Hamm Kestner e Gustav Liegnitz; *Jerusalém*: Ernst Spengler, Mylia, Theodor Busbeck e Hinnerk; *Um homem: Klaus Klump*: Klaus Klump, Herthe, Leo Vast e Johana e *A máquina de Joseph Walser*: Joseph Walser, Margha Walser e Klober Muller.

A criação da personagem e das demais categorias narratológicas é realizada pelo escritor, que conduz a forma como irá apresentá-las. Entretanto, para Rosenfeld (2007, p. 21), “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. É ela quem dá vida aos eventos narrados. É o que ocorre na obra *Jerusalém*. Por meio da dor e do sofrimento da personagem Mylia – que vivenciou muitas atrocidades durante o percurso no Hospício Georg Rosenberg – é que se consegue compreender até onde pode ir o desejo desenfreado pelo poder sobre o outro. Podemos perceber isso também a partir das ações do ex-marido de Mylia, Theodor, e do diretor do Hospício, doutor Gomperz. Afinal, é a partir da personagem que a história é encadeada. A personagem realmente constitui

---

<sup>8</sup> “Critério fundamental do conceito aristotélico de mimese, responsável pela distinção entre a obra do poeta e a do historiador. Representar o verossímil, da mimese, significa que o objeto da representação do poeta não é o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível. Esta autonomia, frente ao discurso da história, garante a ficcionalidade da mimese e é gerada pela unidade interna e significante do material da fábula. A correlação formal interna da representação decorre, igualmente, das regras que participam do critério do verossímil. Por isso, cabe convencionar um desdobramento operacional para a verossimilhança, em âmbito externo e interno. A verossimilhança externa remete a indicadores exteriores à própria obra, como a pré-compreensão do que sejam as ações na realidade histórica, pelo autor e receptor. A verossimilhança interna preside a seleção e a organização do material do mito e corresponde à lógica da aparência e da persuasão, à probabilidade estatística e ao encadeamento causal e necessário das partes que integram a composição mimética” (COSTA, 1992, p. 75). “Aparência da verdade. Provém dos códigos ideológico e retórico, comuns ao emissor e ao receptor, o que assegura a legibilidade da mensagem. As referências explícitas ou implícitas a um sistema extratextual de valores produzem o ‘efeito de real’” (MESQUITA, 1986, p. 68).

a ficção. Sobre essa afirmativa, Rosenfeld (2007, p. 27) pondera que

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia — às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício — a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção.

Entende-se a importância da personagem enquanto categoria narratológica imprescindível da ficção, sendo a partir dela que as ações se desenrolam. Reis (2018, p. 53) afirma que “a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos de conhecimento do fenômeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo”. A presença da personagem se dá como heróis, ou como vilões, do mundo fictício, além de outros papéis que cada uma venha a ter dentro da narrativa. Os heróis que povoam os romances parecem transcender continuamente “enquanto indivíduos fortuitos, esferas da existência, camadas sociais, e toda nova adaptação reclama deles novas capacidades” (FEHÉR, 1972, p. 60). Por serem representações de indivíduos sociais, vivendo dentro de textos narrativos, as personagens serão apresentadas como categoria capaz de comunicar essas novas capacidades presentes no individual e também na sociedade.

Mesmo que em um texto esteja sendo feita a descrição, quer seja de paisagem ou de animais, há a necessidade da presença de personagem. Conforme ensinamento de Rosenfeld (2007, p. 27), “A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente ‘prosa de arte’. Mas essa excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal [...] se ‘animam’ e se humanizam através da imaginação pessoal”. Deve-se reconhecer que a personagem é uma figura muito importante na ficção, mesmo quando há textos somente mencionando natureza, animais ou outros objetos, estes remetem à arte, mas não à humanização dessa arte. Para alcançar esse patamar é necessário passar pelo caráter da imaginação pessoal. Por exemplo, dentre as quatro obras que compõem ‘O Reino’, há duas delas em que há a menção a um cavalo morto na rua. O cavalo morto é destaque na narrativa, porém, ele só adquire maior relevância quando entram em cena as personagens que, de alguma forma, expressam seus sentimentos frente ao cavalo que se encontra morto na rua.

O episódio do cavalo atesta que a narrativa ganha vida com a presença das personagens no evento narrado. No âmbito dos estudos hermenêuticos, segundo Eder et al. (2010), a compreensão da personagem se dá na base da representação humana, levando em consideração

os contextos históricos e culturais do escritor e das personagens. Além desta concepção, as personagens de uma obra podem ser analisadas também sob diversas outras perspectivas. Entre elas estão aquela que pode ser realizada a partir da estrutura psicológica, conforme estudos de Lacan e Freud; a orientação estruturalista e semiótica que aborda a análise das personagens enquanto categoria textual, estabelecendo interações com os elementos textuais (linguísticos, visuais, sonoros etc.); as teorias cognitivas, que estão ligadas às construções da mente humana.

Conforme alguns estudos modernos, envolvendo essa categoria, parece haver uma morte da personagem considerada como função: “A morte, porém, só se dá, quando a narrativa remanipula os predicados funcionais e/ou atributivos das personagens, com o intuito específico de pôr a nu a ilusão de sua referencialidade” (SEGOLIN, 1999, p. 99). Nesse caso, a narrativa da não-personagem ou da anti-personagem entra em cena. No que diz respeito à anti-personagem, Segolin (1999, p. 99) explica que esta retoma “os constituintes básicos da personagem tradicional e os coloca em relação, não para constituir uma nova personagem, mas com a finalidade de rever metalinguisticamente os vários procedimentos transformativos de que foram alvo os seres ficcionais, com o fito de explicitar sua mentira referencial e sua verdade textual”.

Observa-se que os escritores lançam mão de diversas técnicas de composição para construir suas personagens de ficção. Entre tais estratégias estão aquelas em que elas estabelecem relações complexas com as partes que constituem os textos literários, ou seja, é a personagem que qualifica e dá vida ao enredo, ao tempo, ao espaço etc. É verdade que os estudos referentes à personagem “têm oscilado entre uma abordagem em termos miméticos (a personagem como representação da pessoa) e não miméticos (unidade textual e funcional)” (DINIS, 2018, p. 11). Diante disso, Segolin (1999, p. 126) explica que

se a personagem-mimética nos apontava para seu pretendido modelo humano, a personagem-escritura nos remete igualmente a ele, não para que o reencontremos pura e simplesmente, mas para que o assumamos enquanto forma de ver submissa a uma linguagem. Não é a linguagem que nos aponta para o mundo, mas é o mundo que se faz linguagem.

Nota-se uma mudança ocorrida em relação à personagem e sua representação em obras de arte (romance), deixando de ser analisada a partir do viés de sua abordagem mimética e passando a ser interpretada a partir de seu caráter de transposição, ou de ‘transfiguração’ como quer Candido. O fato é que em todas as instâncias de estudo, a personagem vem ganhando foros privilegiados de análise. Em alguns tipos de romance, percebe-se que a personagem “passa a desinteressar-se pela matéria e, conseqüentemente, ocorre um crescimento da sua capacidade

de reflexão, de contemplação, de mergulho na própria interioridade, [...]. Aguça-se a capacidade intuitiva e a alma, derramando-se sobre a narrativa, funde-se a ela” (TOFALINI, 2013, p. 165). Nesse sentido, as personagens atuam como filtros por onde passam todos os outros elementos narratológicos. Elas não possuem uma aparência fixada, uma vez que o texto está a serviço da reconstrução do ser humano.

Essa construção da personagem em textos ficcionais é feita pelo escritor que, segundo Brait (1987), compara esse momento como se um bruxo (escritor) fosse dosando essa poção (construindo personagens), misturando em um caldeirão mágico (texto), utilizando códigos (palavras e silêncios) apropriados para esse momento de constituição, em que tanto poderá construir personagens tiradas de sua vida real quanto de sua imaginação, sonhos ou outros aspectos de sua vida diária. Conforme postula Brait (1987, p. 52) a respeito da construção de personagens:

Se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Nesse sentido, é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano.

Dessa estruturação da personagem na narrativa, que acontece a partir das ideias de construção presentes na mente do escritor, brotam as experiências ou não, vividas por quem está construindo o texto. Cada autor terá sua base de construção, que seguirá uma ressonância com os aspectos existentes na realidade vivida. E cada um fará as escolhas sobre o que apresentar a respeito de seus narradores e personagens, ou seja, selecionará as vozes que povoam os romances. Em muitos romances a voz do narrador é aquela que assume a voz da personagem, e que filtra tudo, pois todas as instâncias narratológicas passam pelo prisma do eu.

Nas obras que compõem ‘O Reino’ há uma mescla entre a voz do narrador e a voz dada às personagens. Em determinados momentos, fica evidente que essas vozes se unem, tornando difícil a dissociação. Por exemplo, no romance *Jerusalém*, “Cada vez a acelerar mais o passo, Mylia ia pensando, quase divertida, Estou cheia de fome, já não vou morrer! É impossível morrer com tanta fome!” (TAVARES, 2006, p. 19).

Outro aspecto importante quando se fala de personagens, está no fato de que esses seres que habitam o texto ficcional podem também transitar por outros textos e outros espaços, havendo a migração de personagens: “Certos personagens literários – não a todos – acontecessem de saírem do texto em que nasceram para migrar para uma zona do universo que nos é muito difícil delimitar” (ECO, 2003, p. 15). Tal capacidade se dá devido à constituição desse

ser fictício, que seguirá as especificidades da construção textual. Algumas personagens também transitam entre textos a partir da intertextualidade<sup>9</sup>. Para Brait (1987, p. 51), “Ao encarar a personagem como ser ficcional, com forma própria de existir, os autores situam-na dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la”. A personagem, sendo uma categoria estruturante da narrativa, propõe certas especificidades para que se conheça sua categoria enquanto construção de palavras e escolhas de elementos necessários para esse reconhecimento. A respeito desse assunto, Reis e Silva (2018, p. 7) entendem que

cabe à personagem a primazia da armação desses mundos que ela habita, transitando em tempo e espaço e sofrendo ou exercendo as ações narradas. Assim, como produção ou como produto a relação entre cada personagem com o universo narrativo determina o conjunto de tipos de modelo de mundo que competem para configuração do mundo possível ficcional que se sobrepõe como cenário.

A personagem transita entre os mundos narrados e as construções narratológicas. Ela atua junto ao enredo, espaço, tempo, outras personagens etc. como já se discutiu antes. A ação de transitar entre textos e espaços diversificados dá a impressão de que há uma necessidade grande de viver tudo o que está ao redor, que uma vida só seria impossível de o fazer. Por muito tempo não foi dada pela crítica literária um lugar de destaque merecido à categoria narratológica da personagem.

Da mesma forma que a personagem ficou limitada à participação nos eventos narrados, o autor/escritor também permaneceu na penumbra do esquecimento. Quem idealiza a história e as personagens é o escritor, que irá dar vida através dos elementos textuais. A esse respeito, e em relação à narrativa, Reis (2018) esclarece que, após 1990, houve mudanças em relação à narrativa pós-clássica, e tanto personagens quanto o autor passaram a ter, novamente, lugar de destaque. Nesse sentido, a “revitalização da narratologia abriu lugar à ressurreição da personagem, uma ressurreição que, grosso modo, sucedeu à do autor, também ele, por algum tempo, desaparecido em combate” (REIS, 2018, p. 22). Essa revitalização não só trouxe novo fôlego à categoria narratológica das personagens, como também colocou mais em voga a figura de quem as cria, o autor/escritor. Reis (2018, p. 53) afirma que

uma explicação de ordem cultural e, digamos, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem sugere um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do grande romance da história da literatura.

---

<sup>9</sup> “Textos dialogam. Um texto literário remete a outros textos, chama-se a isto de intertextualidade” (SCHULER, 1989, p. 20).

O crítico pontua, nesse sentido, que várias personagens podem sobreviver em outros espaços, e não somente na narrativa onde foi criada. E quando a mesma personagem atua em textos diferentes, podemos afirmar que ela, embora possa apresentar características um pouco diferentes, uma vez que incorpora as nuances de um novo texto, é eclética e plurivalente. Assim, a personagem pode também sair de um romance, por exemplo, e mostrar-se em outro romance ou, ainda, em um filme, teatro etc. por meio, muitas vezes, da adaptação da obra. Reis (2018, p. 53) considera o escritor “uma personagem do grande romance da literatura” por essa capacidade de criar personagens que poderão transitar por espaços, o que pode ser considerado como transposições intermediáticas (transnarrativas). Dessa forma, essas personagens criadas, *a priori*, na modalidade livro – escrito e impresso – poderão ser apresentadas em outros meios midiáticos, como exemplo em livro produzido para ser lido na tela do computador, *tablet* ou celular, ou ainda outros espaços e gêneros textuais. Essas personagens são criadas para serem atemporais, o que auxilia na sobrevivência delas fora das narrativas escritas e impressas, permitindo que possam se aventurar fora do espaço inicial onde foram criadas. Por exemplo, algumas obras do escritor Gonçalo M. Tavares – *Matteo perdeu o emprego* e *Uma Menina Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai* – já foram transpostas, inclusive para o teatro, confirmando a ideia de que as personagens podem ser versáteis e atemporais.

A possibilidade de maior acesso às redes sociais, bem como à *internet*, facilitou essa interação midiática entre autor e público. Exemplo disso é patenteado com a vasta produção de artigos em revistas, blogs e demais redes, páginas e *links* da *internet*, o que permite ao leitor conhecer mais a respeito de autores e suas obras escritas. Com essa nova forma literária, a personagem passou a ganhar foro extraliterário. Reis (2018, p. 126) esclarece que “sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele ‘aprisionado’, a personagem tende a romper com aquele seu estatuto, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção”. Essa ação dá a impressão de novos caminhos buscados pela personagem dentro do trajeto do insólito.

Essas novas abordagens, envolvendo as experiências que se pode ter com personagens ficcionais, estão relacionadas ao acesso rápido que hoje se tem a respeito das informações, o que foi possibilitado pela *internet*, que trouxe mudanças na forma como escritores e leitores se comportam a respeito de determinada obra. A atualidade permite que leitores possam interagir com o escritor que criou o mundo narrado, saber quais foram suas considerações ao criar aquela obra, quais suas impressões, de que forma concebe sua escrita. O escritor Gonçalo M. Tavares,

por exemplo, autor dos livros que compõem a coletânea ‘O Reino’ tem um *blog* na *internet*<sup>10</sup> que pode ser visitado. Além de diversas informações sobre suas obras, há entrevistas concedidas por ele a várias revistas, o que permite ao leitor conhecer mais a respeito do modo como suas personagens são construídas. Nesse sentido, tanto as personagens ganham novos foros de existência extraliterários como o autor passa a novamente ter seu lugar à frente de análises de obras tidas como ficcionais. Ambos são novamente colocados em evidência.

Essa aproximação de personagens e autor não pode ser entendida erroneamente como se ela estivesse relacionada à biografia, mas sim a uma abordagem na qual há uma linha tênue entre criador e criatura. A personagem é um ‘arauto’ de seu criador, o que não a caracteriza enquanto autobiografia do autor. Ela é, de acordo com Brait (1987, p. 50), “Porta-voz do autor”. A estudiosa esclarece que essa é outra função passível de ser desempenhada pela personagem. Essa visão, também discutível, baseia-se numa longa tradição, “empenhada em enfrentar essa instância narrativa como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra” (BRAIT, 1987, p. 50).

### **1.3 Personagem: processos de construção**

Quando voltamos a atenção para a construção de personagens de ficção se torna relevante levar em conta as questões de identidade no mundo de hoje, porque, na ficção, as identidades das personagens, assim como aquelas das pessoas reais, não possuem fixidez. As personagens representam não apenas os seres humanos, individualmente, mas estes vivendo em um corpo social. Aí está o motivo pelo qual se torna imprescindível, aqui, uma incursão nas questões relativas à identidade. Dentro do desenvolvimento humano, observa-se a visão holística de sua constituição, englobando os aspectos físicos, psíquicos, culturais, ideológicos, entre outros. A constituição física irá depender de aspectos biológicos, envolvendo a genética e a fisiologia de cada indivíduo. Já os aspectos culturais e ideológicos serão construídos a partir da vivência e experiências adquiridas nos grupos nos quais o indivíduo interage e participa.

Essa visão acerca da constituição do indivíduo e sua identidade, ou identidades, está relacionada à “necessidade de uma visão biopsicossocial do indivíduo historicamente situado, ligada a uma concepção de linguagem como produto da coletividade e constitutiva do indivíduo no processo das suas relações sociais” (FRIEDMAN, 1994, p. 9). As identidades são construídas por meio dessas relações sociais. Além dos aspectos físicos, as personagens reúnem

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<<http://goncalomtavares.blogspot.com/>>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

outros elementos que fazem parte da sua personalidade, do seu caráter. Entre eles estão os aspectos psíquicos, as crenças etc. Nenhuma identidade vem pronta ou é acabada. Elas são construídas. Nas obras de arte, a natureza física, psíquica e espiritual, componentes da identidade das personagens, também é construída e é justamente no processo de construção desses seres, que podemos verificar a influência de diversos fatores e condições tais como a violência, o silêncio e a morte.

Abordagens psicossociais apontam que a construção da psique tem início desde o nascimento. Nos primeiros anos de vida do indivíduo é construído um conjunto de características psicológicas que se encontram na base dos modos de pensar, agir, reagir e sentir, formando uma individualidade. Diversas circunstâncias entram em cena para a realização dessa tarefa como a alimentação recebida, o tipo de educação obtida dos genitores, o meio ambiente, as experiências pessoais, os conhecimentos assimilados etc. É notório que o modo como o sujeito é preparado na infância para uma vida em sociedade é um processo singular, gradual e complicado. E é necessário ressaltar que a criança sempre se espelha e imita aqueles com os quais convive.

Se a sociedade contemporânea se mostra fragmentada e multifacetada, precisamos lembrar que ela é composta por indivíduos e, conseqüentemente, por suas identidades. A globalização ao mesmo tempo em que aproximou territórios distantes, por meio da facilidade da conectividade virtual, por outro lado, separou pessoas. As relações humanas diluíram-se no que se chama mundo 'líquido', o qual se revela formado por ideias contemporâneas (uso de tecnologias de comunicação e popularização da cultura). O mundo atual encontra-se em um processo de fragmentação desordenada e, diante dessa situação, a existência individual reflete uma sucessão de fatos mal conectados, como se o indivíduo não pertencesse a nenhum lugar. Esse sentimento faz com que tudo se torne fluído, líquido, inseguro, constituindo um movimento que remete a uma identidade desconhecida (BAUMAN, 2005). Não há identidades definidas, elas se constroem e se desfazem na mesma proporção de tudo o que ocorre na sociedade atual. De acordo com Bauman (2005, p. 18-19),

em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma "comunidade de ideias e princípios", sejam genuínas ou supostas, bem integradas ou efêmeras [...].

Essa mudança na forma como são construídas as identidades pós-modernas pode ser comparada à concepção de identidade do sujeito pós-moderno, considerado como "não tendo

uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p. 12-13). A construção de identidade está relacionada aos sistemas simbólicos de determinada sociedade e é por meio dos significados produzidos “pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar” (SILVA, 2009, p. 17). As identidades pós-modernas parecem estar entrando em colapso, devido ao fato de mudanças estruturais estarem transformando as sociedades atuais. Nos dizeres de Hall (2005, p. 9):

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

Essas transformações fazem com que haja mudanças na forma como as identidades se constroem e se desconstroem. O sujeito pós-moderno assume identidades “diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2005, p. 13). A própria vida e as mudanças constantes na forma como se encara a existência causam no indivíduo sensações de medo, dúvida, frustração etc. Apesar dessas circunstâncias, a convivência com todas as situações que se apresentam faz com que o indivíduo queira vivenciar tudo ao mesmo tempo, mas isso se torna impossível, pois devem ser feitas escolhas. As identidades presentes em ‘O Reino’ corroboram essa análise atual. Em meio à natureza fluida da sociedade, as pessoas querem viver a sua totalidade existencial.

Ora, “viver existencialmente significa viver a totalidade do ser no mundo, englobando o social, o psicológico, o cultural, o filosófico e, mais acerbamente, o individual, entendido como essência de humano” (FERNANDES, 2012, p. 185). Todas essas abordagens remetem à forma como o indivíduo se vê e convive no mundo que o cerca. Um mundo diluído e fluido no qual as pessoas buscam viver sua totalidade. Porém, quando não conseguem atingir essa busca, acabam por viver um verdadeiro vazio existencial. O vazio em grande parte está associado à angústia frente à existência: “manifesta-se principalmente num estado de tédio” (FRANKL,

2008, p. 131). Esse estado de tédio aumenta frente à realidade vivida na atualidade, em que as relações automatizadas entre humanos e máquinas tornam-se mais usuais do que as relações humanizadas.

Essa relação entre homem e máquina e a forma como acontece essa interação pode ser verificada no romance *A máquina de Joseph Walser*, em que a personagem principal, Joseph Walser, consegue interagir melhor com a máquina na qual trabalha na fábrica do que com sua esposa, amigos e colegas. O ofício na máquina gera exatidão e isso tem importância para a personagem. Como se pode observar no fragmento da obra: “*Atenção exacta* era aquilo que era necessário para quem trabalhava com aquela máquina. [...]. O fundamento da sua existência real – aquela máquina – era aquilo que permitia à família subsistir, era, portanto aquilo que o salvava, dia após dia, de ser uma outra pessoa [...]” (TAVARES, 2010, p. 19-20, grifo do autor). A relação da personagem com a máquina evidencia a necessidade que Walser tem de manter sua rotina, trabalhando na máquina como forma de prover o seu sustento e de sua família.

Viver implica fazer escolhas e essas escolhas são feitas de acordo com a individualidade de cada um. A construção individualizada da identidade remete à subjetividade, sugerindo a compreensão que cada um tem sobre seu ‘eu’, o que para Silva (2009, p. 55), “envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre ‘quem nós somos’”. Essa subjetividade está relacionada aos sentimentos e pensamentos pessoais de cada indivíduo. Porém, “nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade” (SILVA, 2009, p. 55) ou várias identidades. A subjetividade é construída na individualidade e tem como base tudo aquilo que o indivíduo aprendeu e teve como experiência no decorrer de sua vida e está associada à forma como cada pessoa enxerga e compreende o mundo que a cerca.

Essa subjetividade é expressa pelo indivíduo na sociedade por meio das identidades assumidas em diversas situações. Assim, “As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades” (SILVA, 2009, p. 55). A sociedade líquida e a natureza com que se dão as trocas simbólicas acabam por gerar uma crise instalada pela perda de noção de identidade, o que acentua as sensações de medo, angústia, depressão, dentre outras sensações. Busca-se restituir ao ser humano sua essência, sendo que cada um é responsável por aquilo que é e o que representa ser. Para Sartre (1987, p. 6), “o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência”. Essa é uma busca necessária ao ser humano, o domínio sobre si e sua vida, e é o que lhe causa angústia quando não consegue atingir.

Em relação à análise da construção de identidades, esse assunto tem importância em textos narratológicos, pois “as análises de incidência identitária devem ser enriquecidas pelo estudo narratológico da personagem (é ela que, obviamente, está no centro da problemática da identidade)” (REIS, 2018, p. 26). Essas construções identitárias possuem sua relação com aspectos sociais, psicológicos e filosóficos, entre outros, e todos eles são representados nos textos literários. A realidade vivida é representada e modelizada na literatura. Os textos literários contemplam elementos próprios que os constituem enquanto narrativa, sendo as personagens uma de suas categorias narratológicas (ABREU, 2006). As identidades presentes em ‘O Reino’ são de natureza diversa. Quase todas as personagens sofrem algum tipo de agressividade, o que talvez possa justificar as ações de violência reproduzidas por algumas dessas personagens, assim como é na vida real, em que a presença da violência é evidente entre as pessoas.

A identidade das personagens tem caráter verossímil, e isso acontece porque o escritor constrói a personagem levando em consideração a natureza complexa desses seres fictícios. E a cada nova época constroem-se novas abordagens para definição e análise da categoria das personagens, conforme a realidade vai se apresentando. Assim como ocorre na vida real, em que o indivíduo interage, ou não, com tudo o que está à sua volta, a personagem é o elo de todos os elementos narratológicos. Por isso, entende-se a importância de os autores construírem personagens que estejam o mais próximo possível da realidade vivida pelas pessoas. Afinal, o construtor das personagens é o escritor que dá vida à sua criação. Para Candido (2007, p. 74),

a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito — embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social.

Essas escolhas dependerão de quem está dando vida ao universo da narrativa. Para que determinado texto literário seja bem recebido pelos leitores, há de se levar em consideração os aspectos que constituem seu caráter compatível com a realidade, a qual é conhecida por todos, e que esteja relacionada com o que é historicamente e culturalmente aceito socialmente, ou seja, o que é reconhecido pelos leitores que irão ler o texto. Nesse sentido, as personagens são construídas com base na verossimilhança que elas comportam a partir da representação do que

se entende por real. Nos romances se encontram histórias sobre a essencialidade da vida e das coisas, ideias que se desenvolvem como na vida real. Essa busca pela essência das coisas está também presente nas personagens. Ao serem construídas, acabam por apresentar uma essência única dialogando com o texto, no qual estão inseridas, através dos vários papéis que assumem e das identidades que representam. Assim, como o ser humano que, vivendo em sociedade, assumirá também múltiplos papéis. Nesse sentido, para Friedman (1994, p. 41),

A manifestação de um personagem corresponde à expressão de uma parcela da identidade do indivíduo, na medida em que são múltiplos os personagens que a compõe, ou seja, ser simultaneamente filho, irmão, estudante etc. embora em cada momento só se apresente um desses personagens. Assim, a manifestação de um personagem é expressão de uma síntese da identidade e também o ocultamento de suas múltiplas facetas, ou de todos os demais personagens que compõem a identidade.

Cada indivíduo possui identidade composta por papéis que interagem conforme a realidade em que vive. Por exemplo, uma pessoa pode viver múltiplas facetas. Assim como acontece na vida real, em que todos os indivíduos interagem segundo várias personas (pai, irmão etc.), da mesma forma acontece quando o escritor projeta a criação de personagens fictícias. Cabe ao criador da narrativa analisar qual identidade, ou quais identidades, irá escolher para cada uma de suas criações. Por exemplo, personagens construídas a partir do contexto das duas grandes guerras mundiais e do Holocausto, ocorrido juntamente com a Segunda Grande Guerra, experienciarão traumas e demais situações emocionais, ocorridas por conta das sensações que sofreram por conta de um período devastador que dizimou milhões de pessoas. Essas identidades, construídas a partir do contexto de guerra e pós-guerra, podem ser observadas na construção dos romances que compõem ‘O Reino’. Em *Jerusalém*, por exemplo, a partir da construção da personagem Hinnerk, que viveu o contexto de guerra e reproduziu suas violências. Eis um trecho que confirma isso:

Fora um soldado da frente de combate, um soldado que avança no corredor que o perigo abre [...]. Mas o que o excitava, agora, no momento em que curvado cheirava o punho da arma, era o seu próprio cheiro, o cheiro das suas mãos. Para as sensações que conseguia perceber, algo, para ele, ganhara força desde há alguns anos: Hinnerk seria capaz de comer carne humana. (TAVARES, 2006, p. 89).

A violência dos conflitos armados mundiais, especialmente da Guerra de 1945, ultrapassa todos os limites da crueldade. Um ex-combatente pode desenvolver uma neurose e chegar ao ponto de desejar impetrar violência a outrem. Tratando-se da personagem Hinnerk, Tofalini (2020, p. 200) afirma que “sua perspectiva concernente à realidade foi afetada pela brutalidade da guerra”.

Outro ponto importante na construção de personagens está na escolha que o escritor faz em relação às características e/ou nomes que dará a elas. Vieira (2008, p. 48-49) esclarece que “a nomeação constitui, por tudo isto, o processo linguístico mais eficaz na estratégia de estabilização da personagem romanesca, ela que é potencial portadora de um maior dinamismo e mutabilidade do que uma personagem de novela ou de conto”. O nome das personagens bem como suas características contribuem com a leitura e análise de textos romanescos. Para Zima (2000 apud Vieira, 2008, p. 49), “O nome próprio reveste-se de uma importância particular num gênero literário orientado para o destino de um indivíduo, frequentemente um indivíduo extraordinário cujas origens familiares, ambições sociais e paixões se tornam os temas privilegiados da narrativa”. Essa escolha ou não do nome próprio, ou ainda a apresentação de outras características está relacionada à representatividade que faz da vida real.

‘O Reino’ está povoado por personagens que trazem nomes próprios que remetem a nomes e sobrenomes judaicos e alemães, por exemplo, em *Jerusalém*, Hospício Georg Rosenberg, onde “Theodor decidiu, precisamente no dia 31 de dezembro, no oitavo ano em que viviam juntos, internar a sua esposa, Mylia, no piso dois do Hospício Georg Rosenberg, o mais conceituado da cidade” (TAVARES, 2006, p. 58). Outros nomes utilizados no texto remetem à carga semântica trazida pós-Holocausto, momento que leva a muita reflexão a respeito do genocídio ocorrido na Europa em perseguição ao povo judeu.

Compreende-se que a personagem existe na obra a partir da representação que ela faz da realidade. Conforme Fernandes (2012, p. 185), “se o ser do homem se configura pela ação e pelo existir, a personagem de ficção adquire foro e humanidade no momento em que é ela a representação universal de um determinado estar e agir no mundo”. Se na vida real há indivíduos que se fecham em si, não se revelando por completo, assim também será na ficção. Da mesma forma, se na vida real se conhece apenas fragmentos das pessoas, assim é a análise de personagens, seres que se mostram de modo fragmentário. Essa representação fragmentária das personagens pode ser vislumbrada nas quatro obras que representam ‘O Reino’, como analisaremos no terceiro capítulo.

De fato, não há como conhecer alguém por completo. Nem mesmo a ciência o conhece totalmente. O ser humano é, por sua natureza, complexo e essa complexidade nunca é completamente exposta, e a obra de arte, buscando a representação, aproxima o mais possível a personagem da realidade. Os silêncios que rodeiam as personagens deixam o leitor perceber que mesmo que a personagem pareça silenciosa em determinado texto, por dentro ela estará fervilhando emocionalmente, assim como o ser que vive a vida real. Por mais que não transpareça, ela traz em si a soma de seus medos, alegrias, superações, angústias, frente à

existência, e vazios, entre outras emoções presentes na individualidade de cada pessoa. Para Stanislavski (2001, p. 283), as “personagens estão quase sempre calmas na aparência ao passo que por dentro palpitam de tumulto interior”. Esse tumulto pode ou não transparecer nas linhas textuais. Em muitos momentos se ocultam nos silêncios. Por exemplo, no romance *Jerusalém*, a prostituta Hanna aparenta estar calma quando se encontra na rua com Theodor e marca com ele de se encontrarem mais tarde, porém, dentro dela há um fervilhar de sentimentos e medo por estar preocupada com Hinnerk e as ações que ele poderá realizar naquela madrugada. É por isso que vai até a casa do ‘noivo’ para saber se ele está bem. Essa análise mais apurada ficará por conta dos leitores mais atentos, que poderão pressentir conflitos interiores a partir de seus próprios horizontes de expectativa, da sua própria experiência de vida.

Para que se possa compreender a complexidade ao se analisar personagens de romances e seus comportamentos dentro das histórias, faz-se necessário entender e traçar estudos que busquem conhecimentos em vertentes que estudam o desenvolvimento humano. Para isso, buscamos arcabouço na filosofia, na sociologia, na psicologia, entre outras áreas. A psicologia ampliou os estudos modernos e as noções de subconsciente e inconsciente, que segundo Candido (2007, p. 54), “explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e, no entanto, nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência”. Dessa forma, o que se acredita conhecer de alguém é na verdade parte fragmentária do que realmente é. O ser humano é, de fato, complexo. Pouco se sabe das pessoas, apenas o que elas expressam. Romances de natureza existencial explicam melhor essa abordagem, por buscarem aprofundar na complexidade das personagens. Nesse sentido, para Fernandes (2012, p. 185-186), de acordo com a visão existencial que se tem da personagem, ela pode ser

delineada superficialmente, ou desenvolvida em profundidade, isto é, violentada, degradada, alienada, aniquilada, de tal modo que os traços sociológicos, psicológicos, culturais e filosóficos se manifestem uniformemente na integralidade do ser que se faz ou que se destrói nos fragmentos da narrativa. O privilégio a um aspecto único da existência descaracteriza o romance existencial.

Essa construção envolvendo todos os aspectos da personagem faz com que ela se torne mais próxima do que se conhece por real, pois ela é retratada levando em consideração sua construção psicológica, física, filosófica, social e cultural. A personagem Klaus Klump, do romance *Um homem: Klaus Klump* representa bem esse caráter de integralidade. No início do romance ele aparece como um editor de livros, em uma cidade tranquila, vivendo uma vida pacata. Com a chegada da guerra, sua vida se transforma, para adequar-se à nova realidade. Sua

identidade é modificada, contemplando todos os aspectos do viver humano, medos, traumas, violências sofridas e geradas. E quando a guerra termina, ele passa a viver uma nova identidade, adequando-se à realidade vivida:

Klaus comandava pela primeira vez os negócios da família. Não tinha medo, nem fome, nem estava apaixonado. Cada dia era, pois, um exercício novo da mentira. Já tinha feito a vida real (tinha-a feito como se faz uma construção, algo material), agora começara o jogo: ganhar mais dinheiro ou menos. (TAVARES, 2007, p.112).

Observa-se que as representações expressas na sociedade passam a ser ressignificadas, psicologicamente. Há uma mudança nos comportamentos da personagem Klaus Klump. Outro aspecto importante no percurso da construção da personagem está relacionado ao caráter da transnarrativa, o que ainda possibilitará que a personagem transite entre campos diferentes de atuação. Quando fazemos essa análise, envolvendo as personagens e a realidade vivida pelo ser humano, percebemos juntamente com Fernandes (2012), que a obra literária existe em função do ser humano. O modo de ser de cada pessoa faz com que conheçamos fragmentos do que ela representa ser. Para Candido (2007, p. 57), “na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser”. Essa relação acontece em função da correlação direta do ser humano com a sociedade na qual está inserido, a transposição deixa claro que é a personagem que vive e sente tudo à sua volta.

Ao invés de se fazer somente uma análise superficial das personagens, pautada nos procedimentos de estruturação que determinam a funcionalidade de cada categoria enquanto signo narrativo, no qual se definem se as personagens são protagonistas (heróis), secundárias ou meras figurantes (REIS; LOPES, 1988), ou, ainda, que as personagens sejam analisadas apenas por seu caráter plano ou redondo, deve-se proceder a uma análise muito mais profunda, porque se uma análise se pautar apenas em conceitos rasos como o de ‘personagem plana’ e de ‘personagem redonda’<sup>11</sup>, por exemplo, será uma reflexão extremamente superficial. É que tais visões não abarcam a complexidade das identidades constituídas na sociedade atual. Não há como analisar obras ficcionais e suas categorias narratológicas, especialmente, a das personagens, sem levar em consideração nuances como fragmentação, estilhaçamento, inversão de valores, entre outras atribuições necessárias, quando se fala em análise de identidades em textos ficcionais.

---

<sup>11</sup> Conforme M. Forster apud Reis e Lopes (1988, p. 218), “as personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um fator, atinge-se o início da curva que leva à personagem redonda”.

Na literatura – sendo ela representação do que se conhece por realidade – as identidades das personagens serão também tão incompletas quanto as do ser humano. Essa forma incompleta é representada por meio da constituição física, psicológica, de ações expressas, entre outras marcas textuais utilizadas para mostrar a construção dessa personagem. Essas possibilidades a respeito da incompletude do ser também são observadas pelos autores que ao construírem suas personagens irão atentar tanto para a constituição física e psíquica, como também darão voz, ou não, a elas. Ciampa<sup>12</sup> (apud FRIEDMAN, 1994, p. 41) mostra

que podemos distinguir nas identidades, uma autoria coletiva, em que todos os personagens que a constituem são personagens históricos que compartilham suas histórias à medida que se constroem e constroem a própria história da sociedade, e também uma autoria individual, construída na ação pessoal de cada um. Isso nos remete à distinção entre significados sociais e pessoais.

Dentro desse processo, a personagem constrói sua consciência sobre si e sobre o mundo que a cerca, além de conseguir desenvolver a apreensão da realidade, por meio da comunicação que consegue construir por intermédio da linguagem. Não devemos esquecer que atrás dela se encontram o narrador e o autor da história. Na construção da natureza ficcional das personagens, elas costumam ser construídas, englobando inúmeros aspectos fragmentários da realidade como forma de tornar mais verossímil a sua representação. “Uma personagem deve ser convencionalizada. Deve, de algum modo, fazer parte do molde, constituir o lineamento do livro. A convencionalização é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência” (CANDIDO, 2007, p. 75). A personagem, então, será mostrada a partir de um determinado enfoque dado pelo seu criador. Para uma análise mais aprofundada e mais completa da categoria narratológica das personagens há de se fazer estudos acerca de todas as áreas nas quais o ser humano interage, de forma a dar maior verossimilhança às personagens em suas ações. Para Rosenfeld (2007, p. 32):

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais — imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. — reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognitivas especiais. [...]. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada.

Essa abordagem, que visa a mostrar as personagens do romance de modo fragmentário,

---

<sup>12</sup> Antônio da Costa Ciampa é precursor dos estudos sobre identidade como categoria da Psicologia Social.

faz com que o ser humano se enxergue na obra. Ele pode se reconhecer estilhaçado e incompleto, assim como seus semelhantes. A diferença entre o ser real e o ficcional pode estar relacionada ao fato de que a personagem é relativamente um pouco mais lógica e mais fixa do que o ser real. A obra ficcional há de ser verossímil com a realidade, mas não quer dizer que essa irá sempre ser vista e analisada em conformidade com o real, pois quem elaborou a ficção consegue dar maior lógica à ideia, e quando esta é analisada de forma a ser comparada com a realidade, o leitor terá a impressão de que conhece mais da vida da personagem do que de quem vive a realidade. Nesse sentido, para Candido (2007, p. 75): “a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual à vida), [...] acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil”. Cada indivíduo tem para si uma noção de realidade, que é construída no decorrer de sua vida, a partir de suas experiências. É a partir desse conjunto de aprendizados que se constrói a personalidade.

É notório que os processos históricos traumáticos influenciam na criação da personalidade das personagens. No período histórico compreendido como Holocausto – genocídio, que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial (século XX), por exemplo, as personagens que de alguma forma trazem a herança do Holocausto, quer seja por ter experienciado ou apenas resgatando as memórias desse momento, são desenvolvidas a partir dos elementos constitutivos desse período histórico, o que as tornam ainda mais próximas dos sentimentos de angústia e sofrimentos humanos. Esse resgate ocorre com as personagens presentes nas obras analisadas *Aprender a rezar na era da técnica*, *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser e Jerusalém*.

De fato, vale reiterar que a construção das personagens é realizada a partir da observação das relações humanas, para que se torne o mais verossímil possível em comparação com a realidade. O ser humano vive o todo que o cerca. Da mesma forma, quando se pensa na construção da figura humana presente em obras de ficção, há de se levar em consideração algo que abarque essa totalidade. Nos romances “o agir das personagens não se restringe a um locomover-se, mas implica toda a somatória de reflexões que erige o próprio ser na existência real” (FERNANDES, 2012, p. 185). Entende-se que as personagens são criadas atendendo ao mesmo nível de complexidade do ser humano, dessa forma, o que elas representam dentro dos romances, há de contemplar os aspectos presentes na vida das pessoas, ou seja, os contextos históricos e sociais nos quais estão inseridas, as posições ideológicas, as reflexões filosóficas, entre outros aspectos, de forma que a personagem esteja o mais próximo à realidade.

Os romances que compõem ‘O Reino’ apresentam personagens construídas no

contexto histórico da guerra, do Holocausto e do pós-guerra. Essas personagens têm posições sociais diversificadas, vivendo sua individualidade expressa em um corpo social. As posições ideológicas dessas personagens oscilam entre as que mantêm suas ideias e ideais e aquelas que modificam seus posicionamentos no decorrer do enredo. Percebe-se nos quatro romances as reflexões filosóficas e psicológicas de algumas das personagens.

No processo de construção de personagens devem ser evidenciadas as habilidades do autor e do narrador que edificam cada uma das personagens: o autor porque as cria e é, portanto, responsável pela sua caracterização e o narrador, pelo modo como as apresenta no texto. Uma construção de personagem que não levasse em consideração todo o contingente histórico, político, ideológico, cultural etc. seria uma construção falha. Nos romances de ‘O Reino’, as personagens sofrem determinação de comportamentos devido a doenças físicas e psíquicas, ao espaço degradado, ao tempo que se esvai e, especialmente, ao comportamento de outras personagens que contracenam no texto. Fica evidente a influência dos eventos traumáticos, das violências sofridas, dos silenciamentos a que são submetidas e do conflito instaurado pela morte na composição das suas identidades.

#### **1.4 Narradores e multiplicidade de vozes**

Não existe narrativa sem a presença de um narrador. “O narrador, ou a instância narrante, é a voz que articula a narração. É o sujeito da enunciação, tão ficcional quanto qualquer personagem” (MESQUITA, 1986, p. 38). O narrador é também um ser criado pelo autor e, portanto, um ser fictício. Conforme Aguiar e Silva (2007, p. 695), “dentre as personagens possíveis de um romance, há uma que se particulariza pelo seu estatuto e pelas suas funções no processo narrativo e na estruturação do texto – o narrador”. O narrador é a voz que apresenta todas as categorias narratológicas do texto literário, bem como dá voz às personagens. O narrador “é uma personagem que se caracteriza pela função de, num plano interno à própria narrativa, contar a história presente num texto narrativo” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 39). Toda história será contada por um narrador que também será o responsável por dar, ou não, voz às personagens presentes na narrativa.

Para Lefebve (1980, p. 170), todo discurso que evoca “um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, refletido a maioria das vezes num espírito determinado [...] pode ser o de uma ou de várias personagens tanto quanto o do narrador”. Esta é a instância narratológica que, como já falamos, pode conceder voz às personagens. Sua presença é muito importante no mundo ficcional. É válido destacar que

existem tipologias dentro da instância narratológica dos narradores. Ao narrador é atribuída a voz e a focalização, entretanto sua função vai muito mais além. O narrador pode escolher focos narrativos, pode narrar em primeira ou terceira pessoa<sup>13</sup>, criar as personagens, ser ao mesmo tempo narrador e também participar dos eventos narrados. E porque podem haver diferentes focos narrativos, a apresentação da voz também poderá ser múltipla. Nas quatro obras que constituem ‘O Reino’ há a presença de um narrador em terceira pessoa, com diferentes focos narrativos, apresentados por vozes múltiplas. Os narradores, por vezes, cedem a voz para uma ou outra personagem e, em outros momentos, fala por elas.

A ideia de narrador, no entanto, não tem relação com o escritor real dos eventos narrados, embora para Tacca (1983, p. 38), exista uma tensão, entre autor implícito e narrador, difícil de resolver. Devido ao fato de o autor parecer estar sempre presente, “torna-se difícil mantê-lo calado. Se a voz do narrador parece legítima, a do autor parece ‘intrusa’. E se o narrador acerta sempre, quando fala e quando cala, o autor só acerta quando cala”. Desse modo, não se deve confundir narrador com o autor/escritor da obra. Cada um segue suas especificidades dentro das instâncias narratológicas. Conforme ensinamentos de Reis e Lopes (1988, p. 61):

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor (v.), entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso (v.), como protagonista da comunicação narrativa.

O autor é quem constrói a narrativa, trazendo para o texto o seu posicionamento ideológico, político, sua participação na sociedade. É ele quem escreve o texto e o desenvolve de forma que se torne verossímil em relação aos eventos vividos no mundo real. Os narradores, assim como as personagens, são considerados “seres de papel” (BARTHES, 2011, p.50). Esses seres povoam o universo narrado, dando vida à história. As personagens serão conhecidas a partir do texto, por meio dos elementos que as constituem. Segundo Moisés (2006, p. 333), cabe ao narrador do romance “analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular”. Cabe ao narrador o papel de informar aspectos relacionados aos elementos que constituem o romance. Nas narrativas compositoras de ‘O Reino’, o narrador parece oscilar

---

<sup>13</sup> Embora pouco estudado, é possível narrar também em segunda pessoa (A modificação, de Michel Butor, *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *O mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas). Mais informações sobre esse assunto podem ser encontradas em: YNDURÁIN, Francisco. *La novela desde la segunda persona: análisis estructural*. In: Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria. Madrid: Gredos, 1969, p. 215-239.

entre o posicionamento crítico em relação a uma personagem e sua postura solidária em relação a uma outra. No romance *Um homem: Klaus Klump*, por exemplo, o narrador é solidário à personagem Johana, quando ela é violentada, porém, torna-se crítico em relação à falta de ação de quem não a defendeu, mesmo sendo namorada da personagem Klaus Klump.

O romance é constituído por narrativa e toda narrativa tem vários elementos que a caracterizam. As instâncias de narrador e de autor devem ser bem compreendidas. Não é demais insistir no fato de que são seres distintos. Para Franco Júnior (2003), o autor de determinada narrativa é aquele que cria a história, já o narrador pode ser considerado uma personagem ficcional que exerce a função, no texto, de contar a história. Aguiar e Silva (2007) estabelece uma diferenciação entre autor empírico, autor textual e narrador, esclarecendo que o narrador, enquanto emissor na comunicação literária, não tem identificação com o autor textual nem com o autor empírico. O narrador “representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 695). Essa diferenciação entre essas nomenclaturas auxilia na compreensão dessa problemática envolvendo o autor, considerado indivíduo empírico e historicamente existente, que se diferencia do autor real presente na construção textual, bem como também do narrador.

Esse autor empírico e histórico está, de algum modo, associado ao autor real. Enquanto o autor textual “existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto [...]. É uma entidade que existe efetivamente num texto concreto e no universo do discurso da literatura e cuja voz produz, sob o aspecto formal, enunciados reais, comunicando através deles com receptores reais” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 227). O narrador é aquele que conta a história, narra os fatos que aconteceram, ou estejam acontecendo, ou ainda os que estão na mente das personagens. Os narradores, geralmente, estão em terceira, segunda ou primeira pessoa. Quando o narrador faz parte da história e também é uma personagem, ele narra em primeira pessoa. Mas se ele apenas narra, sem participar, afirmamos que ele é um narrador de terceira pessoa. Em ‘O Reino’, os narradores realizam a narrativa em terceira pessoa. Nesses casos, são entidades que, em princípio, sabem tudo a respeito das personagens que participam da história narrada. O que não os impede de, em determinados momentos, ceder voz a elas.

A voz narrativa está relacionada às instâncias narratológicas do discurso, ou seja, às pessoas responsáveis pela enunciação da narrativa. Nos ensinamentos de Aguiar e Silva (2007, p. 766), fica claro que “a voz está intimamente ligada à focalização”. O termo ‘focalização’, também conhecido por ponto de vista, ou foco narrativo, “compreende as relações que o

narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um fator de relevância primordial na constituição do texto narrativo” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 765). As classificações das modalidades de focalização variam de autor para autor. Cada crítico apresenta sua nomenclatura. Para Todorov (2006), existem algumas perspectivas pelas quais o narrador conta a história: narrador onisciente, narração objetiva, narrador observador. Nesse último caso, o narrador conta tudo a partir do olhar da personagem. Podemos, então, considerar a fusão de narrador e de personagem. Um narrador que se funde muitas vezes com as personagens é uma constante q nas obras integrantes de ‘O Reino’.

Leite (1985) apresenta a tipologia de Norman Friedman para a categoria de narrador, sendo elas: narrador onisciente intruso, narrador onisciente neutro, ‘eu’ como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla e onisciência seletiva. Já Genette (1979 apud FRANCO JÚNIOR, 2003) se utiliza das designações: heterodiegético (não participa da história), homodiegético (que faz referência a uma personagem, ou seja, participa da narrativa), e autodiegético (que seria um subtipo do narrador homodiegético, que narra sua própria história). Mesquita (1986, p 38-39) também reflete sobre o assunto e explica:

O narrador pode-se ‘identificar’, dar-se um nome, constituir-se o protagonista do seu enredo. Usa a primeira pessoa, conta suas experiências, estabelece com o leitor um pacto de leitura – o de uma autobiografia romanesca, uma pseudoautobiografia. Nesse caso, diz-se que é um narrador homodiegético e autodiegético. Se usa a primeira pessoa, se está na história mas não é a personagem principal do enredo, é apenas homodiegético. Se, ao contrário, o ponto de vista é em terceira pessoa, o narrador não se identifica enquanto personagem, e ‘vê’ de fora os acontecimentos, dos quais se distancia, mais ou menos; poderá ou não comentar, avaliar, dirigir-se ao leitor. De qualquer modo, situado fora da história, o narrador será heterodiegético. Há ainda a possibilidade de haver mais de um detentor do foco narrativo. O ponto de vista pode ser duplo, triplo ou múltiplo.

São, de fato, múltiplas as possibilidades de escolha do narrador. Reis e Lopes (1988, p. 61) explicam que “um narrador heterodiegético, um narrador homodiegético ou um narrador autodiegético [...], pelas relações de alteridade ou de identidade que sustentam com a história, encontram-se em diferentes posições (psicológicas, ideológicas etc.) para enunciarem a narração”. A construção do tipo de narrador demonstra as escolhas do posicionamento psicológico e ideológico que tem frente às ações das personagens e sua interação com o enredo e demais categorias narrativas. Tacca (1983, p. 68) apresenta que essa relação entre o conhecimento do narrador em relação às personagens pode ser de três tipos, “*omnisciente* (o narrador possui um conhecimento maior do que o dos seus personagens); *equisciente* (o narrador possui uma soma de conhecimentos igual à dos seus personagens); *deficiente* (o

narrador possui menor informação que o seu personagem – ou personagens”.

Nesse sentido, pensando em relação ao foco narrativo, Moisés (2006, p. 66-67) postula que: “1º) A personagem principal narra sua história. 2º) Uma personagem secundária narra a história da personagem central. 3º) O narrador, analítico ou onisciente, conta a história. 4º) O narrador conta a história como observador”. Observa-se que, em relação ao ponto de vista (ângulo visual), para esse crítico, os focos estão relacionados à análise interna dos acontecimentos, ou seja, o narrador funciona como personagem da história narrada, como se fosse uma personagem secundária. O narrador onisciente coloca-se fora dos acontecimentos, como observador, ou, ainda, mostra ter livre acesso a todos os fatos e à psique das personagens. Os romances da coleção ‘O Reino’ constroem os enredos dos quatro romances a partir da presença de narradores heterodiegéticos oniscientes, que tudo sabem a respeito das personagens, mas que escolhem o que irão ou não apresentar.

Além da perspectiva da focalização na narrativa romanesca, outra tarefa se encontra sob a responsabilidade do narrador: os discursos. Os discursos são as várias possibilidades de que a voz narrativa dispõe para registrar as falas das personagens, sendo eles: discurso direto, discurso indireto, discurso direto para o indireto e discurso indireto livre. Para Gancho (1991), o discurso direto representa o registro integral da fala da personagem, ou seja, a forma como ela diz. A personagem fala sem ser introduzida pelo narrador. Nesse caso, utiliza-se do travessão no início de sua fala. Esse tipo de discurso pode ser, também, apresentado, por várias falas de personagens sem a apresentação do narrador. Já no discurso indireto há o registro indireto da fala da personagem. Nessa modalidade, “o narrador é o intermediário entre o instante da fala do personagem e o leitor, de modo que a linguagem do discurso indireto é a do narrador” (GANCHO, 1991, p. 36). No discurso indireto livre registra-se a fala ou o pensamento da personagem, “que consiste num meio-termo entre o discurso direto e o indireto, porque apresenta expressões típicas do personagem, mas também a mediação do narrador” (GANCHO, 1991, p. 39). Em ‘O Reino’ há um predomínio do discurso indireto, mas as outras duas espécies também são registradas.

Encontram-se também nos quatro textos a presença do narratário. Há uma diferenciação entre ele, o narratário, o leitor e o receptor, e não se deve identificar ou confundir o narratário com o leitor implícito, com o leitor visado e com o leitor ideal “e muito menos com o leitor empírico – embora a sua função no texto narrativo tenha sempre correlações importantes com o leitor implícito e com o leitor empírico –, o narratário representa uma das articulações mediadoras da transmissão da narrativa – e possa apresentar também correlações diversas com o leitor visado e com o leitor ideal” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 698). Compreende-se que

narratário não é o leitor real, mas sim, é uma entidade fictícia, considerada um ‘ser de papel’, que atua como destinatário dentro dos textos narrativos, e para com o qual o narrador fala. Sua presença pode ser melhor notada em discursos envolvendo um narrador autodiegético ou homodiegético. Reis e Lopes (1988, p. 61) explicam que

para enunciarem a narração, revelando-se especialmente interessante a instância narrativa protagonizada pelo [narrador autodiegético], por força da oscilação (entre o presente da narração e o passado vivido) que muitas vezes o afeta; do mesmo modo, a pessoa do narratário (explicitamente invocado ou não, fisicamente presente ou ausente) convida a diferentes atitudes pragmáticas (mais ou menos persuasivas, por exemplo), também elas inspiradas pelos condicionamentos que rodeiam a narração.

Tanto o narrador quanto o narratário estarão sob o julgo da construção da narrativa e de seu autor. O narratário constitui-se como receptor do texto ficcional narrativo. Ele é a instância com a qual o narrador se comunica. Barthes (apud REIS; LOPES, 1988, p. 19-20) assinalam sobre o narratário: “Trata-se de um sujeito com existência textual, ‘ser de papel’ [...], tal como a segunda pessoa (‘vos’) a quem se dirige”. O narratário é a pessoa textual para quem o narrador se dirige. Jasper (apud D’ONOFRIO, 2006, p. 56) salienta que assim como o autor está para o seu leitor virtual, da mesma forma o narrador de determinado texto estará para outra personagem, considerada como receptor. Dessa forma, existe “uma entidade correlata ao narrador, representada pelo narratário, ou destinatário, fundamentada em três elementos: o emissor, a mensagem e o receptor. Essa tríade deve ser verificada externa ou internamente ao texto literário, tanto no plano da realidade como no da fantasia”. Diante dessa premissa, em se tratando da existência física, o emissor seria o autor que desenvolve sua mensagem e a destina a um leitor virtual, considerado o receptor real do texto. Já no que diz respeito ao texto ficcional, o emissor é uma personagem, chamada de narrador, que se comunica com outra personagem, que seria o receptor (entidade fictícia), fatos, ideias e sentimentos (JASPER, 2016). Em se tratando de narratário, para Prince (1995, p. 40),

[...] certas partes de uma narração podem apresentar-se em forma de perguntas ou pseudo-perguntas. Às vezes, essas perguntas não emanam nem de um personagem, nem do narrador que se contenta em repeti-las. É preciso então atribuí-las ao narratário e observar o tipo de curiosidade que o anima, o tipo de problemas que gostaria de resolver.

Para o teórico, percebe-se que existem referências do narrador ao narratário que se dão por meio indagações. De acordo com os ensinamentos de Aguiar e Silva (2007, p. 698), o narratário é a instância à qual o narrador conta a história, ou parte dela, e define-se como o “destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada”. Para Franco

Júnior (2003), o narratário não existe, necessariamente, em todos os textos narrativos. Mas sim, há manifestação em textos nos quais o “narrador é personalizado, autonomizado, ou seja, nos textos em que a condição de personagem do narrador é posta em destaque pela diegese, e não naqueles textos em que o narrador apresenta um ‘grau zero’ no que se refere à diegese e ao discurso narrativo” (AGUIAR; SILVA, 1988 apud FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 41). Podemos afirmar que um texto literário tem três leitores. Dois deles estão dentro do texto enquanto um está fora. O que está fora é o leitor real, que lê a obra pronta. É o público leitor. Os dois que estão dentro do texto são o ‘leitor implícito’ e o ‘narratário’.

O leitor implícito encontra-se invariavelmente na narrativa, uma vez que, de acordo com as Teorias da Estética da Recepção, todo texto prevê o seu leitor. Essa espécie de leitor nem sempre aparece na narrativa. Em muitos textos ele não se manifesta. Porém, toda vez que o narrador reclama a sua presença ou que ele próprio resolve se manifestar, ele é chamado de narratário. Assim, o narratário é o leitor implícito que, ao ser chamado na narrativa (ou se aparecer por própria vontade), se torna personagem.

Entende-se que nas narrativas há várias vozes que convergem para a presença do narrador, o qual também poderá ser personagem dentro do texto ficcional. Em meio a esse entrelaçamento entre a voz do narrador e das personagens ou da personagem, existe um espaço textual onde a voz do narrador inter-relaciona-se com as vozes das personagens, conforme pode ser melhor compreendido por meio das palavras de Goulart (1990, p. 38), a qual apresenta que no texto há um espaço do sujeito enunciador,

no qual interferem outros espaços, de sujeitos outros que não ele e cujas vozes se fazem também inevitavelmente ouvir. Donde se gera uma zona de intersecção da voz do narrador/personagem com a pluralidade de vozes das personagens. Lugar onde interferem as vozes do eu e do outro e, em última instância, do individual e do social.

Para a estudiosa, há uma intersecção entre as vozes do narrador, que ela também considera como personagem, em conjunto com todas as outras vozes presentes no texto. A instância do narrador é importantíssima na narrativa e “por muito que diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência” (TACCA, 1983, p. 125). É o narrador quem atribui a voz, ou fala às personagens. Por vezes, a voz do narrador funde-se de tal modo com a voz das personagens, que em alguns momentos se torna difícil diferenciá-la, o que ocorre, em muitos momentos, na construção das vozes das personagens que povoam ‘O Reino’.

Nesse sentido, entendemos que o narrador é o responsável por apresentar essas

diferentes vozes presentes nos romances, que são moduladas através da voz do narrador, “como num subtil jogo de espelhos” (TACCA, 1983, p. 33). Em algumas passagens das obras há essa mescla entre a fala do narrador e das personagens, sem a demarcação da marca de travessão, ou qualquer outra marca textual, por exemplo, em *Jerusalém*: “Ernst. Os outros troçam do modo de Ernst correr. Chamo-me Ernst. Ernst Spengler. Gosto de estar aqui” (TAVARES, 2006, p. 77). O mesmo acontece em *Um homem: Klaus Klump*: “Herthe aproxima-se da mãe, que continua imóvel, sentada, fraca, a olhar. Herthe segreda-lhe ao ouvido: o mano está vivo. Eu depois conto-te” (TAVARES, 2007, p. 54). Essa fusão entre a voz do narrador e das personagens pode revelar a solidariedade do narrador em relação à personagem.

As vozes dos narradores e das personagens somam-se a todas as vozes confluentes do romance. Os romances de ‘O Reino’ estão povoados por essas vozes plurissignificativas. As pessoas, individualmente e/ou em grupos, são desconsideradas socialmente, silenciadas, que buscam ter sua voz ouvida pela sociedade. Assim como no mundo real, as personagens desses romances estão sujeitas a violências e experienciam situações de morte, além de sofrerem interditos.

Não é tarefa fácil a construção de tais personagens. A sociedade está pautada por muitas situações envolvendo as várias faces da violência que geram medo, insegurança, silenciamento e dor frente à morte. Para Tacca (1983, p. 123), as possibilidades do narrador são múltiplas: ele “pode contar coisas que não lhe dizem respeito, introduzir personagens que relatam e introduzem personagens”. A criação das personagens conta com a habilidade do autor, do narrador e também das personagens. Cria-se uma rede de vozes. No romance *Um homem: Klaus Klump*, por exemplo, o narrador discute o problema da loucura da mãe de Johana:

A mãe de Johana era uma mulher louca. Interrompia de modo grande a vida normal, e as pausas eram alucinações. A mãe de Johana tinha uma vez feito a si própria uma ferida no sexo, com uma lâmina. Desde esse dia a família percebeu que não era possível ela existir num dia intacto, sozinha. Tinham medo dela.  
A mãe de Johana piorava na Primavera, ninguém sabia porquê. (TAVARES, 2007, p. 15).

O narrador vai apresentando o comportamento da personagem e sua forma de se expressar remete para o problema da ‘loucura’. Catharina não expressa uma única palavra no decorrer do romance, tudo que sobre ela conhecemos é a partir do olhar da filha e da sondagem onisciente do narrador. E nas demais obras que constituem ‘O Reino’, há, ainda, outras personagens que corroboram essa construção das vozes que povoam os romances, que são atribuídas a partir da voz principal que é a voz do narrador.

## CAPÍTULO II

### VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO

*“Não havia, pois, equilíbrio entre o mundo dos vivos e o mundo da morte”.*

(TAVARES, 2008, p. 64).

Este capítulo aborda os temas da violência, do silêncio e da morte em parte da produção literária de Gonçalo M. Tavares, que o autor chama de ‘O Reino’. Trata-se do intuito de demonstrar como esses elementos são importantes na construção dos perfis das personagens. Para um estudioso da literatura, pensar o problema da violência humana pode levar à reflexão a respeito das várias formas de violência presentes no ato de construção de personagens. É exatamente o que se busca neste capítulo que discute ainda a questão da morte e a presença do silêncio, culminando no último tópico com ‘A morte como silenciamento de toda violência’.

#### **2.1 A violência humana**

Antes de tudo é preciso ter em mente que o impulso agressivo faz parte da constituição do homem, mas precisa ser controlado sob pena de não se poder viver em sociedade. É a agressividade que gera a violência. Esta pode se mostrar por meio de várias faces, dependendo do desenvolvimento da personalidade. A violência pode ser física e/ou psicológica e pode ocorrer no ambiente familiar, social, midiático, institucional etc.

A violência está presente em todas as relações humanas, em todos os contextos nos quais o ser humano interage, transgredindo limites impostos, podendo chegar de forma avassaladora para a humanidade. Em uma de suas representações, a violência está relacionada à força, dominação sobre o outro. E é também nesse contexto que a violência pode, inclusive, gerar a morte.

As quatro obras que compõem ‘O Reino’ são construídas retratando a crueldade, a maldade, a agressividade, a dor existencial, entre outros temas que envolvem a violência e todas as suas faces. Todas as personagens presentes nesses quatro romances sofreram violência e, de alguma forma, também têm propensão para a violência, uma vez que elas representam o ser humano e esse ser, por natureza, é predisposto à violência. O desejo pelo poder pode ser gerador da violência simbólica. Esse é um conceito social elaborado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que traz em sua abordagem uma forma de violência na qual mesmo não havendo coação física, causa danos, tanto morais quanto psicológicos.

No romance *Aprender a rezar na era da técnica*, o doutor Lenz Buchmann sentia-se um indivíduo superior aos outros, com poder, e, no ambiente em que exercia a medicina, “todo o sentimento de empatia era dissolvido na perícia profissional e no reconhecimento do seu triunfo em relação ao corpo que estava deitado na maca. Lenz estava vivo, em pé, com a sua razão intacta, e dominava ainda a linguagem” (TAVARES, 2008, p. 42). A personagem mostra sua força e poder a partir da escolha da profissão de salvar vidas, e na postura que ele parece demonstrar diante da vida e das outras pessoas. E dessa forma, era ele, Lenz, “que naquela sala determinava cada Sim e cada Não – e ele há muito sabia que dominar essas duas palavras extremas era a mais incontestada manifestação de poder” (TAVARES, 2008, p. 42). E ele exercia esse poder, primeiro como médico, depois, como político.

Os romances também apresentam o contexto da guerra. Em tempos de guerras a violência se apresenta em todas as suas faces. As personagens são as representantes diretas dessas violências. No romance *Um homem: Klaus Klump*, quando a guerra chega à cidade traz consigo atrocidades. Os sons diferentes começam a ser perceptíveis. Nas escolas, os professores orientam os alunos para que quando ouvirem esses sons, busquem fugir e refugiar-se: “Uma criança tem fome e recebe um estalo da professora. A professora chora. A criança pede-lhe uma história. A professora conta-lhe a história e a criança adormeceu ao colo dela. Está cheia de fome e ainda adormece” (TAVARES, 2007, p. 32-33). Nota-se a presença da violência imposta pelo silenciamento da guerra, a criança sente fome, a história a alimenta e ela dorme no colo da professora. O contexto de guerra traz consigo todos os tipos de violência, gerando medo, sofrimentos, angústia, entre outros sentimentos. Todos os livros de ‘O Reino’ são povoados por silêncio, violência e morte.

O termo violência significa “qualidade de violento; ato violento; ato de violentar” (FERREIRA, 2010, p. 784). A palavra violência, a partir de várias línguas europeias, deriva do termo *violentia*, que radica no substantivo *vis*. *Violentia* significa impetuosidade, ferocidade, ou arrebatamento, e *vis* pode traduzir-se como força, poder, autoridade, ataque ou ainda vigor (PIMENTEL; RODRIGUES et al., 2017). O termo violência está relacionado à ideia de força, supremacia e dominação sobre o outro. As teorias sobre a violência corroboram a ideia de que o “viver em sociedade foi sempre um viver violento. Por mais que recuemos no tempo, a violência está sempre presente, ela sempre aparece em suas várias faces” (ODALIA, 1985, p. 13). Essas várias faces demonstram os tipos de violência que acontecem na individualidade e na vida em sociedade. A sociedade está permeada pela violência em suas diversas faces.

A violência não é apenas uma, mas sim múltipla (MINAYO, 2006). Essa multiplicidade se apresenta na sociedade atual: na violência física, violência psicológica,

violência contra bebês, crianças, adolescentes, mulheres e idosos em situação de vulnerabilidade, violência familiar (intrafamiliar), violência de gênero, violência sexual, violência social (presente em países, Estados, cidades, escolas, empresas), violência institucionalizada, violência da mídia, violência nos conflitos históricos (disputa de territórios), violência da guerra, violência contra si mesmo – autoviolência, que gera o suicídio, entre outros.

As faces da violência se mostram no decorrer do desenvolvimento histórico, social e cultural, apresentando-se de várias maneiras, e em suas inúmeras manifestações podem ser consideradas como uma força avassaladora que transpõe os limites dos seres humanos. Em todas as suas formas, a violência retira do ser humano o direito pleno, transformando-o em objeto. Alguns estudiosos “afirmam que a violência é intrínseca ao homem, instintiva, pois ela se revela desde muito cedo através de situações como disputas, ciúmes, desavenças, entre outros” (VILELA et al., apud DADOUN; GIRARD, 1998). A violência, nesse sentido, parece estar presente em todas as relações humanas. Em relação à agressividade e à violência, os estudos de Freud (2006, p. 36) apontam:

Na obscuridade que reina atualmente na teoria dos instintos, não seria avisado rejeitar qualquer ideia que prometa lançar luz sobre ela. Partimos da grande oposição entre os instintos de vida e de morte. Ora, o próprio amor objetal nos apresenta um segundo exemplo de polaridade semelhante: a existente entre o amor (ou afeição) e o ódio (ou agressividade). Se pudéssemos conseguir relacionar mutuamente essas duas polaridades e derivar uma da outra! Desde o início identificamos a presença de um componente sádico no instinto sexual. Como sabemos, ele pode tornar-se independente e, sob a forma de perversão dominar toda a atividade sexual de um indivíduo.

Diante desses estudos apontados por Freud, a agressividade é algo inata ao ser humano, e está numa polaridade oposta ao amor. A psicanálise, segundo estudos de Ferrari (2006), encara a violência como um referencial, no qual apresenta o encontro com a linguagem, o qual trará conseqüências para o indivíduo. Diante dessa perspectiva, o ato de compreender a violência por meio desse ensino, há de se levar em consideração a constituição do que se considera como laço social, ou seja, “considerar os discursos que imperam em dado contexto histórico e não perder de vista as formas como os sujeitos são capazes de responder aos mesmos, já que a pulsão está presente também em momentos pacíficos” (FERRARI, 2006, p. 51). Essa visão da teórica a respeito da agressividade e da violência remete aos estudos de Freud e Lacan. Dessa forma, para Ferrari (2006, p. 51-52):

Com referência à agressividade, tanto Freud quanto Lacan situam-na como constitutiva do eu, na base da constituição do eu e na sua relação com seus objetos. Não negam sua existência, ao contrário, afirmam a agressividade na ordem humana,

ordem libidinal. Existe a agressividade, mas ela pode ser sublimada, pode ser recalçada, não precisa ser atuada, pois o humano conta com o recurso da palavra, da mediação simbólica.

Essa visão de que a agressividade e a violência estão na constituição do indivíduo, talvez se dê pelo fato de que o ser humano, embora seja um animal racional, é regido também por seus instintos, e em algumas situações – dependendo de suas reações frente às experiências vividas – pode demonstrar uma natureza violenta. Cabe aqui um questionamento: o que provoca a violência? Várias são as teses, radicando-se em áreas do conhecimento. Alguns estudiosos apontam a violência como inata no ser humano, outros acabam considerando agressividade e violência e “consideram que a agressividade é fruto de processos de aculturação e uma resposta a frustrações intoleráveis, sendo a violência um sintoma de tensão nas sociedades humanas e na sua relação com o ambiente que as envolve” (PIMENTEL; RODRIGUES et al., 2017, p. XIII). A violência será sempre um ponto de tensão em todos os contextos nos quais se apresente. Entende-se que o ser humano é um ser de possibilidades, e isso o diferencia, pois cabe a ele escolher entre suas ações e reações.

As ações de violência acontecem em situações diversas. Morais (1985) afirma que as ações violentas levam a crimes e isso acontece devido a causas diversas, sendo que a base da violência pode se dar por meros distúrbios fisiológicos orgânicos, como uma disfunção da glândula tireoide, ou por uma doença mental. Nessa perspectiva, a violência é resultado da insatisfação generalizada nas ações exercidas, causando distúrbios na constituição física e emocional do sujeito, e isso se agrava no convívio com outras pessoas, pois justamente, nas relações é que se intensificam os atos de violência.

Para Modena (2016, p. 11), “é possível falar, numa teoria biológica, a violência que teria como âmbito a agressão como resultado do instinto de superação dos conflitos na luta pela sobrevivência”. Embora para alguns estudiosos, haja a interpretação de que a carga genética seria considerada como herança biológica que explicaria o comportamento agressivo que são herdados dos ancestrais, e que estaria implantada nos genes, não podendo ser erradicado, o que tornaria os seres humanos criaturas violentas por natureza (MONTAGU, 1978), por outro lado o social contribui com esse processo, e que essa visão apenas biológica pode ser melhor analisada quando se tem a perspectiva dos aprendizados sociais.

Freud, teorizador da psicanálise. Entende que a agressividade e a violência são inatas ao ser humano, todavia, as formas como elas são praticadas são aprendidas. Nesse sentido, Montagu (1978, p. 11-12) aponta “que nenhum comportamento humano específico é determinado geneticamente; que os seres humanos são capazes de manifestar qualquer tipo de

comportamento, não só agressividade, mas também bondade, crueldade, sensibilidade, egoísmo, nobreza, covardia, alegria etc.”. Nessa linha de análise, a agressividade e a violência podem ser aprendidas, e não seria algo que já está na genética do ser humano. Nesse caso, seria adquirida e aperfeiçoada como qualquer outro comportamento. O escritor Montagu (1978) tece críticas às linhas teóricas que defendem a visão de que a violência é algo inato ao ser humano, esclarecendo que a ciência direcionada ao comportamento animal chama-se Etologia, diferente da ciência que estuda o comportamento humano.

Para as teorias filosóficas, em relação à violência, o ser humano é capaz de razão e de violência: “Ele é animal no sentido de ter em si uma tendência de agir ou com base nos instintos, tendências cegas e paixões ou de agir razoavelmente, porque lhe é possível escolher uma vida guiada pela razão” (NODARI, 2017, p. 190). Com o convívio com outros indivíduos e imbuídos de novos conhecimentos, inicia-se o desenvolvimento da razão no ser humano. A razão parece ser uma possibilidade do desenvolvimento do ser humano, assim como a violência também estaria na mesma situação da razão (PERINE, 2013). Entende-se que o ser humano é um ser de possibilidades, o qual pode, ou não, optar por agir segundo a razão, pois o que o diferencia de outros animais é sua capacidade de raciocinar e de tomar decisões, e por ser dual, sempre trará em sua gama de possibilidades as escolhas entre atitudes de bondade ou de maldade.

Cabe também à filosofia a tarefa de contribuir com a formação e com a constituição “do ser humano capaz de escolher e agir racionalmente, pois a violência, em última análise, seria a recusa da ação racional” (NODARI, 2017, p. 190). Quando o sujeito recusa a racionalidade, torna-se evidente a violência. Tanto na visão kantiana quanto na de Weil, segundo Perine (2013), violência significa liberdade, ou seja, essa teoria postula que “a violência revela a liberdade originária que constitui o fundo não discursivo de todo discurso humano” (PERINE, 2013, p. 137). O ser humano em sua essência não é somente razão, antes, porém, é instinto. Ele é propenso a gerar violências. E mesmo que esteja em busca de sua racionalidade, a qualquer momento poderá se deparar com a sua natureza instintiva e violenta. Isso é o que ocorre com algumas personagens das narrativas de ‘O Reino’, como por exemplo no romance *Jerusalém*: “A única mulher que frequentava a casa de Hinnerk era Hanna. Ela, dada as circunstâncias, era como que a sua noiva. [...]. Duas vezes pegara já Hanna na arma de Hinnerk e com o pequeno binóculo e com a sua mão pouco firme apontara em direção a uma criança [...]” (TAVARES, 2006, p. 64). Entende-se, aqui, a liberdade da violência, em que não há regras, age-se pelo impulso e pelo desejo, sem medir as consequências.

Independente da maneira com que se apresente, “a violência, sob todas as suas formas, desrespeita os direitos fundamentais do ser humano, sem os quais o homem deixa de ser

considerado como sujeito de direitos e de deveres, e passa a ser olhado como um puro e simples objeto” (ROCHA, 1996, p. 11). O ser humano vivencia desde um ato de violência física até expressões de violência moral e psíquica. A violência física ou agressão física também conhecida por violência original, segundo Odalia (1985), é a face que primeiro se mostra.

Para Minayo (2006, p. 13), violência quer dizer força, “e se refere às noções de constrangimento e de uso da superioridade física sobre o outro”. As relações humanas foram construídas sobre vários eventos de violência que acompanham as sociedades e suas épocas. “Em cada época, em cada século, até a versão atual que aparece no jornal desta manhã, as realizações humanas sempre foram acompanhadas pela violência” (MONTAGU, 1978, p. 13). Há várias possibilidades de o ser humano presenciar, vivenciar e reproduzir a agressão e a violência física, nas suas diversas espécies. Isso acontece com as personagens presentes nos quatro romances que compõem ‘O Reino’. Em *Um homem: Klaus Klump*, pode-se comprovar esse tipo de violência:

E Herthe tinha ainda um irmão de doze anos, vivo, saudável [...]. Antes da chegada dos militares Herthe dormia no quarto com o seu irmão de doze anos [...]. Mas agora era o inverso, o irmão dormia no mesmo quarto com dos pais porque Herthe precisava do quarto para receber os homens. (TAVARES, 2007, p. 43).

A personagem Clako, irmão de Herthe, presencia situações de violência envolvendo sua irmã e o exército inimigo. Ele decide fugir da realidade que vive: “Mas um dia Herthe chegou a casa e os pais disseram-lhe que o irmão tinha desaparecido. Tinha dozes anos, na família chamavam-lhe Clako. Tinha fugido para a floresta” (TAVARES, 2007, p. 43). A personagem foge e depois de um tempo retorna, reproduzindo a violência assistida: “Clako diz: estou aqui para matar o teu marido. É o oficial mais importante que ficou na cidade. Espero que me ajudes. [...] espero que me ajudes, diz. Quero que tragas o teu marido para a parte de trás das latrinas no final do baile. Eu estarei aqui” (TAVARES, 2007, p.53). O narrador onisciente não apresenta o motivo exato que gerou na personagem a insatisfação diante do vivido, cabe ao leitor as inferências a respeito da violência assistida e, conseqüentemente, reproduzida.

No processo de desenvolvimento humano, o cérebro cria mecanismos de reprodução de ações, a partir dos aprendizados guardados em memórias. Ações observadas são imitadas pelo cérebro e reproduzidas, como o ato de falar, caminhar, entre outros. Entende-se o porquê de haver a reprodução da violência. Sempre que se sofre uma ação, seja ela qual for, ou apenas observa-se alguém praticando, mesmo que contra outros, automaticamente, os neurônios-espelho são acionados e passam a imitar tal ato. A violência física apresenta-se de várias formas,

está presente desde a infância até à velhice. A “violência física ocorre quando alguém causa ou tenta causar dano por meio de força física, de algum tipo de arma ou instrumento que possa causar lesões internas, externas ou ambas” (CARVALHO, 2010, p. 31). A violência de natureza física prejudica quem sofre e também quem a pratica. O romance *Um homem: Klaus Klump* apresenta a violência física contra a mulher em tempos de guerra: “Os homens que são mais fortes entram para o exército, os homens que são mais fortes violam as mulheres que ficaram atrás, mulheres dos inimigos que fugiram” (TAVARES, 2007, p. 9). Essa passagem mostra um soldado violentando uma mulher fraca. Ele pratica com ela sexo não consensual, demonstrando a presença implacável da violência contra mulheres em tempos de guerras.

Outra forma de expressão de violência está na violência psicológica. Quando se fala em violência psicológica, geralmente, a linguagem é a principal arma utilizada, juntamente com as ações que neutralizam o emocional do outro, e está ligada à indiferença de quem a pratica. A violência psicológica está presente em todos os contextos. As primeiras impressões sobre essa face da violência apresentam-se a partir de estudos envolvendo a necessidade que o ser humano tem em deter poder sobre tudo. A necessidade e o desejo pelo poder também pode ser gerador de violência. Para Arendt (1994, p. 63), “Cada diminuição no poder é um convite à violência – quando menos já simplesmente porque aqueles que detém o poder e o sentem escapar de suas mãos, sejam eles os governantes ou os governados, têm sempre achado difícil resistir à tentação de substituí-lo pela violência”. Além do poder, o desejo também tem sido estudado por correntes psicológicas. Ambos estão ligados, diretamente, aos aspectos psíquicos.

O termo ‘desejo’ significa ter aspiração por algo que se tem vontade, ou ainda, na expectativa de possuir ou alcançar alguma coisa. O termo poder está associado à ideia de possuir. Para a psicologia, quando o desejo por algo e o poder de realizar estão em harmonia, o ser humano torna-se otimista: “Se desejamos alguma coisa e vislumbramos o poder de realizá-lo, isto quer dizer que os dois elementos mencionados se estão combinando. Aí dizemos que temos esperança ou, até mesmo otimismo” (MORAIS, 1985, p. 32-33). Quando o desejo e o poder não se combinam, ou seja, havendo desejo, mas não tendo como realizar, imperam a ansiedade e o medo, surgindo várias complicações psicológicas. Morais (1985, p. 32-33) esclarece que,

noutras palavras: havendo uma queda, um colapso do desejo, está instalada a depressão psicótica; isto significa que o indivíduo se vê submergir na abulia (falta total de desejos, ausência de vontade, início da autoanulação). De outra parte, mantendo-se o desejo e havendo um colapso do poder, a pessoa se vê tomada pela ansiedade e pelo medo.

O ser humano tem desejos. Se não há desejo por nada, detectam-se sintomas de depressão. Entretanto, a violência psicológica desponta a partir do desejo não atendido. Segundo Perine (2002, p. 111): “O homem é um animal, mas não é um animal como os outros porque, além das necessidades, ele tem desejos, isto é, necessidades que ele mesmo formou e que não lhe foram dadas pela natureza”. Estudos sobre a violência psicológica apontam que desejar algo e não realizar talvez seja a base de todos os tipos de violência. Principalmente, quando o ser humano quer algo e não alcança, e passa a utilizar de meios para preencher as lacunas deixadas em sua psique, levando a praticar violência contra outros, que se apresentem mais fracos, como forma de demonstrar seu poder e sua força. Em uma das passagens do romance *Aprender a rezar na era da técnica*, a personagem Lenz Buchmann, médico que acredita ser um profissional com mais poder que os de outras profissões, grita com uma enfermeira, demonstrando todo o poder:

Ele gritava agora com uma enfermeira que tremia como se cada um dos feridos fosse seu amante, pai ou filho. Nela havia um nervosismo tal que a fazia esquecer tudo o que aprendera; baralhava todos os movimentos.  
Assim, depois de mais um gesto desastrado, Lenz gritou para a enfermeira: Não! E com um gesto rude apontou-lhe o caminho para fora da sala.  
Se não sabe pegar no bisturi nem mexer com acerto nas máquinas – disse – saia desta sala. Saia! – gritou mesmo.  
Não precisava dela, da sua irracionalidade.  
Que vá rezar lá fora. Ali não, ali era outra coisa. E a enfermeira teve de sair da sala.  
(TAVARES, 2008, p. 44).

A violência psicológica e simbólica por trás das palavras da personagem Lenz evidencia o conflito entre a racionalidade e a religião, ou, ainda, entre a técnica, como algo relacionado à capacidade intelectual do indivíduo, e a oração como algo não tangível e que fere a lógica das coisas. Essa ação de Lenz demonstra sua necessidade pelo desejo de poder. O ser humano é um ser racional, ou seja, tem a capacidade de pensar, enquanto que os outros animais são irracionais, não possuem a capacidade de pensar e saber as consequências de suas ações. Diante dessa capacidade, podemos nomear, classificar e estudar todas as coisas, além de conseguirmos construir conhecimentos, criando as artes, as técnicas e ordenando as ciências. Uma das diferenciações entre o ser humano e os outros animais está, também, na capacidade que o ser humano tem em utilizar partes complexas do cérebro onde se produz a linguagem, e conseguir se expressar por meio da fala.

Através da fala há, também, a imposição do desejo. A fala está ligada ao pensamento. Nesse sentido, segundo Montagu (1978, p. 142), “é o pensamento abstrato complexo que constitui a principal separação entre os animais não humanos e os seres humanos”. Pois o

pensamento exige do ser humano a faculdade de pensar logicamente. Dessa forma, a arte de pensar está associada a um processo mental, no qual exige-se a presença das ideias, de forma a ser possível, inclusive, formular-se conceitos a respeito do que se pensa. Para Moraes (1985), a violência nasce no intelecto do ser humano, a partir da necessidade de expressar sentimentos como desejo e poder. Para o autor, algumas pessoas utilizam meios de fazer isso sem gerar sofrimento. Porém, a grande maioria acaba por deixar aflorar seu lado violento, tornando-se hostil, e quanto maior for o sentimento de impotência, mais abrupta será a sua violência.

Essa impotência está relacionada com a insatisfação do ser humano em não realizar seus desejos. Nesse sentido, no dizer de Perine (2002, p. 111), “O ser humano age porque é insatisfeito, porque, mesmo quando não sabe o que quer, sabe muito bem o que não quer”. A racionalidade permite ao ser humano a capacidade de raciocinar e fazer escolhas, e expressar por meio da linguagem suas necessidades. A violência em todos os sentidos sempre será capaz de imprimir sofrimento ou destruição ao corpo, como também a tudo o que pode causar transtornos à sua integridade psíquica. E as obras que integram ‘O Reino’ estão repletas de sentimentos de insatisfação, frustração, como por exemplo, o que ocorre com a personagem Ernst Spengler, em *Jerusalém*. Ainda sentimentos de desejos de superioridade, o que acontece com as personagens Theodor Busbeck, em *Jerusalém* e com a personagem Lenz Buchmann, em *Aprender a rezar na era da técnica*:

Era essa energia de conquistador, que se mantém por debaixo do alcatrão das cidades, que se manifestava naqueles dois políticos proeminentes: aquele que todos diziam ser o próximo presidente do Partido – Hamm Kestner – e aquele que muitos já designavam como o mais brilhante elemento: Lenz Buchmann. (TAVARES, 2008, p. 154-155).

Observa-se, por meio do excerto, os desejos imperantes nessas personagens, o desejo da supremacia de poder sobre as demais personagens. Ao ser humano, assim como às personagens, cabe a escolha de que forma agir e reagir frente às ações sofridas. Percebe-se diante desses contextos que não há como dissociar a violência psicológica da violência física, pois ambas deixam marcas profundas no indivíduo, o que, segundo Moraes (1985, p. 24), “sendo, o ser humano, uma integração entre o físico e o psíquico, fica praticamente impossível ameaçar apenas um destes componentes. Não se pode ameaçar meio homem”. Do mesmo modo que não há como abordar a violência física sem falar dos aspectos psicológicos e emocionais envolvendo a agressão, entende-se que as violências psicológica e física estão interligadas. O ser humano é a associação de sua constituição física e psíquica, convivendo nas relações sociais, simbólicas e culturais.

Dessa forma, para Michaud (1989, p. 20), há violência “quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais”. A violência dilacera a sociedade, impondo medo, insegurança e desestruturando-a em suas bases. Esse tipo de violência, entre outros tipos, pode ser observado entre as personagens que povoam ‘O Reino’. Em *Jerusalém*: “Kaas Busbeck tinha agora doze anos e nunca estivera na rua de noite, sozinho, àquela hora. Baixava sobre ele um medo que não dizia boa noite como no final das histórias infantis: o que escutava, pelo contrário, era: má noite, terrível noite” (TAVARES, 2006, p. 130). Essa violência também pode ser observada entre as personagens de *A máquina de Joseph Walser*:

A cidade bondosa limpa a parte suja que o inferno deixou. Certos corações foram atravessados por um metal claro, amaldiçoados com aquilo que na guerra não é inútil: a matéria densa e incompatível com a vida. O morto confunde-se com uma parte do Outono [...].

Grande parte da cidade foi conquistada por esse exército neutro que não é exército: a indiferença. Se queres sobreviver colocas a tua coragem num saco de plástico e aguardas. (TAVARES, 2010, p. 35-36).

Em tempos de guerras, a violência e a morte afloram-se nas ruas da cidade. Os silêncios gritantes do excerto demonstram que a “indiferença” está presente no contexto social, no qual a guerra impera. O medo avassalador faz com que as pessoas esqueçam a coragem, buscando sobreviver. Há também a presença desse medo nas personagens que interagem em *Um homem: Klaus Klump*: “Há demasiado asfalto neste país. Os homens corajosos já não têm bosque suficiente para se esconderem. Um terço dos homens da cidade estava escondido. Os tanques não gostavam dos homens que estavam escondidos” (TAVARES, 2007, p.11). O esconderijo era na floresta. As personagens buscam sobreviver longe dos tanques, buscam resistir nos bosques.

As faces físicas e psicológicas da violência atuam diretamente no social. Esse tipo de violência traz ainda outras faces e está também relacionada à violência simbólica. Bourdieu (2012) discorre sobre a violência simbólica que é utilizada pelo dominante sobre o dominado expondo a face frágil por ser uma “violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (BOURDIEU, 2012, p. 7). Essa abordagem de violência apresentada por Bourdieu pode ser comparada à violência psicológica, por ser uma violência silenciosa, quase imperceptível até para quem a sofre, pois, o dominado concede tudo a quem exerce a

dominação. Essa violência se mostra em ‘O Reino’. No romance *Um homem: Klaus Klump*, o narrador onisciente, que tudo conhece a respeito das personagens, apresenta a entrada dos inimigos de guerra na cidade: “Alguém furiosamente na rua tentava vender os jornais. Os tanques entravam na cidade, as notícias aceleravam no papel. Mas isso não existe: os olhos aceleravam sobre a notícia: havia gente ansiosa: as mulheres não morriam, mas ouviam morrer” (TAVARES, 2007, p. 8). A entrada dos tanques mostra uma violência, a princípio, silenciosa, passa a ocorrer na cidade. Pois com a entrada do exército inimigo, a vida muda e, de certa forma, as mulheres são as que mais sofrem nesse contexto. Elas eram poupadas de serem mortas para sofrerem violências em seus corpos, e viam pessoas próximas a elas serem mortas.

A violência social inicia seu processo ainda no contexto familiar, considerada a primeira instituição social na qual se convive a partir do nascimento, espaço no qual os indivíduos aprendem e “treinam” para a convivência com outros grupos sociais. Desde o nascimento o ser humano irá passar por um processo de aprendizagem, que irá contribuir com a construção de sua personalidade, a partir de experiências vivenciadas em experiência intrafamiliar. A construção do conceito de violência tem sentidos diferentes para cada indivíduo, conforme as experiências assistidas ou sofridas no decorrer da sua vida.

No dizer de Montagu (1978, p. 72-73), os indivíduos “crescem, desenvolvem-se e comportam-se dentro dos limites da cultura, do aprendizado, da parte do ambiente construída pelo homem. E foi o meio cultural que exerceu a maior pressão seletiva para modelar os seres humanos não só cultural, mas também fisicamente”. A violência social cria meios e desenvolve, aparecendo também nos “fantasmas que o homem cria em seu processo civilizatório; buscando respostas às coisas desconhecidas que interroga, faz delas violências e lhes responde frequentemente com violências” (ODALIA, 1985, p. 14-15). As relações sociais estão, de fato, permeadas de violências. A violência social faz-se presente em todos os lugares: países, estados, cidades, lugarejos, bairros, escolas, entre outros.

A violência na sociedade atual está também sendo associada à sensação de medo. Essa sensação é proporcionada pelo estado de alerta, ameaça e receio com que o ser humano enfrenta as situações quando se sente ameaçado. O medo torna-se a expressão de quem convive com outras pessoas em situações adversas. De acordo com Morais (1985, p. 16), “onde há medo, há ameaças; e onde estão as ameaças está a violência”. Esse medo transpõe-se dos muros das casas, e segue, para espaços maiores, as cidades, os estados ou os países. Para Odalia (1985), toda violência é social, porém, reserva-se o nome social a certos atos violentos que atingem de forma seleta alguns segmentos da sociedade, considerados mais desprotegidos, desfavorecidos em relação à segurança, que muitas vezes dependem dos atributos apenas oferecidos pelos

governos, e que deixam a desejar, devido à necessidade quase sempre maior do oferecido.

Quando se constrói relacionamentos sociais, há de se ter regras e valores para que haja convivência pacífica em prol de um bem comum que é a manutenção da sociedade na qual se vive. O não cumprimento dessas regras construídas com base na história, cultura e valores, a partir dos quais são constituídas as identidades, surgem sintomas de doenças sociais, e a violência é considerada uma das piores doenças. ‘O Reino’ apresenta personagens que interagem mediante essas violências. Elas tanto sofrem violências, quanto causam ações de violência, como acontece, por exemplo, com as personagens Hamm Kestner e Lenz Buchmann em *Aprender a rezar na era da técnica*: “Lenz Buchmann e Hamm Kestner haviam falado já da hipótese de uma explosão no edifício do Teatro principal, meio *talvez necessário* para instalar o estado de tensão na cidade. O tal primeiro medo útil para o Partido” (TAVARES, 2008, p. 240, grifo do autor). As personagens tramam ações que irão levar medo e terror à cidade, para que possam se beneficiar desses sentimentos coletivos, para conseguirem ganhar as eleições. Atrelada à violência está a política com que são conduzidas essas regras sociais e a corrupção imperante nesse contexto.

Dessa forma, pode-se falar em violência política, a qual ocorre em todas as ações envolvendo partidos políticos e atos políticos. E essa face da violência reflete diretamente no cotidiano das pessoas. A violência política atinge diretamente todos os cidadãos em todas as esferas (municipal, estadual e federal). Essa violência se mostra sob várias formas, podendo ser um assassinato envolvendo atos políticos, um país invadindo outro, fraude da legislação eleitoral, a violência política do terrorismo, os atentados de todos os tipos, organização da repressão desenfreada, o sistemático desaparecimento de dissidentes opositores, a violência revolucionária (ODALIA, 1985). Essas formas de violência política estão expressas nas sociedades, e representadas nas obras ficcionais. Em *Aprender a rezar na era da técnica* evidencia-se essa forma de violência, por meio do diálogo das personagens Hamm Kestner e Lenz Buchmann, lideranças políticas na cidade: “O tédio só pode ser limpo com explosões localizadas, uma explosão perto de cada indivíduo, uma explosão para cada cidadão, disse Buchmann naquele momento, divertido, a Kestner. Os dois tinham encontrado uma nova direção para a campanha, uma direção secreta, claro: criar um perigo que eles próprios, depois, vencessem” (TAVARES, 2008, p. 240). A forma hipócrita proposta pelas personagens é a de instaurar o medo junto à população, sem que todos soubessem que foram eles os que proporcionaram àquela situação, e os dois iriam sair como os salvadores, capazes de aniquilar toda violência da cidade.

Os meios midiáticos (jornal, televisão, rádio e também a *internet*) são campos férteis,

repletos desse tipo de violência. Odalia (1985, p. 49) afirma que “os jornais diários estão abarrotados de notícias sobre violências políticas que ocorrem no mundo inteiro. Nenhum país, nenhum povo, está livre dessa violência”. O conhecimento de manobras que utilizem meios de manipular as massas ainda é arma poderosa nas mãos dos políticos, e os meios de comunicação, em muitos locais, ainda são utilizados como forma de manter violências, especialmente, a violência política.

Nesse sentido, torna-se evidente que a violência se enraíza justamente na manifestação do poder, o que para Arendt (1994, p. 32) leva à seguinte constatação: “Se nos voltarmos para os debates sobre o fenômeno do poder, descobriremos logo que existe um consenso entre os teóricos políticos da esquerda e da direita de que a violência nada mais é do que a mais flagrante manifestação de poder”. Essa expressão de violência, enquanto manifestação de poder, pode ser observada em *Aprender a rezar na era da técnica* quando duas personalidades políticas da cidade tramam algo em benefício próprio, de forma a conseguirem ganhar as eleições da cidade: “Eles apareceriam como os únicos capazes de fazer frente a um terror de origem não localizada” (TAVARES, 2008, p. 240). A violência é gerada como forma de manter o poder, de gerar caos e soluções:

Sem a sensação de um perigo consistente não havia heróis, e aqueles dois homens não queriam apenas ganhar a autoridade através do voto; sabiam que a autoridade da velha coragem e da velha força era a única coisa que resistia às flutuações provocadas pelos múltiplos acontecimentos. Eles apareceriam como os únicos capazes de fazer frente a um terror de origem não localizada.

Mas tratava-se de um assunto sério: Buchmann e Kestner queriam ganhar as eleições. (TAVARES, 2008, p. 240-241).

Aí está a violência que não deixa marcas ou vestígios dos responsáveis por ela. É ocasionada por pessoas que querem deter o poder público, embora fossem aqueles que deveriam proteger a população, porém, atentam contra quem deveriam respeitar e zelar: “Um conjunto de forças não contabilizáveis estavam ao seu dispor. Eles haviam simplificado as suas ideias e por isso a sua moral de acção não tinha obstáculos” (TAVARES, 2008, p. 241). O que se vê é a violência da falta de caráter, moral, ética e dos valores deturpados, e que cresce em ritmo acelerado: “Primeiro, construir um perigo sem origem identificável; depois, com isso, forçar o movimento da população; por fim, preparar o estado forte do qual sairiam dois tipos de pessoas: as que protegem e as que são protegidas. Eis as tarefas que estavam na mesa do seu mundo” (TAVARES, 2008, p. 241). Essa violência política se apresenta sobre várias formas, tendo como companheira a corrupção.

A corrupção, por sua vez, surge como uma deteriorização dos valores morais, que por

sua vez, geram todo tipo de violência. Toda corrupção presente nos meios políticos prejudicam a sociedade. Para Minayo (2006, p. 15), “corrupção é o nome da violência que contém a moralidade deteriorada e a traição dos valores”. A violência política gerada pela corrupção atinge diretamente toda a sociedade. A corrupção torna-se uma forma de violência, acompanhada de “seus derivados como nepotismo, propina, extorsão, tráfico de influência e outras modalidades” (MODENA, 2016, p. 11), e está muito próxima à violência política. As ações criminosas prejudicam o crescimento econômico, atingindo diretamente a população, na qual crescem a revolta e ondas de agressividade. Acabar com a corrupção e frear a violência política implica dar novamente a seguridade aos cidadãos de serem respeitados em seus direitos, pelas instituições que constroem as bases das sociedades. Toda força contrária a isso se torna ilegítima, pois dá poder à violência.

Outra face de violência muito evidente na sociedade está no que se chama hoje de violência doméstica, envolvendo crianças, adolescentes, idosos e mulheres. Todos os dias se toma conhecimento de inúmeros atos violentos praticados por pessoas de diversas classes sociais. Essas agressões podem ser acompanhadas pelos meios midiáticos, *internet*, entre outros. Segundo Carvalho (2010, p. 30), crianças e adolescentes “são agredidas ou torturadas em suas casas, escolas e instituições estatais, sendo a violência doméstica, na modalidade abuso físico, a mais preponderante. Nas famílias promotoras de violência doméstica, geralmente ocorre a cumplicidade silenciosa entre os cônjuges”. Essas ações violentas contra crianças, adolescentes, idosos e mulheres ocorrem, principalmente, por quem é conhecido das vítimas ou pessoas muito próximas. Essas violências domésticas tanto podem ser físicas, quanto psicológicas e simbólicas. As obras que integram ‘O Reino’ apresentam esses tipos de violências contra crianças, adolescentes, idosos e mulheres. Entre as passagens dos romances envolvendo violências contra personagens crianças, pode-se citar uma que ocorre com a personagem Kaas, em *Jerusalém*:

Nesse período em que a avô, deitada no quarto, permanentemente descansava, o rapazito Kaas assistiu a algo que nunca chegou a entender por completo. Foi assim: de modo inadvertido e com o seu andar desengonçado, Kaas, com apenas seis anos, abriu a porta do quarto da empregada de família, como muitas vezes fazia, e viu o avô, Thomas Busbeck, sentado, na cama da empregada. Esta, com a cabeça enfiada entre as pernas do avô, fazia um movimento que de imediato assustou Kaas. [...]. Theodor pediu para o filho se aproximar, e quando este deu um passo, esbofeteou-o, de uma vez, com força. (TAVARES, 2006, 140-141).

O menino não entende o motivo pelo qual estava apanhando. Sem explicação que o menino compreendesse, ele foi esbofeteado pelo pai. Além da violência contra crianças, há

também a violência contra mulher. A violência contra a mulher “engloba a violência doméstica, a violência familiar e a violência conjugal” (CELMER, 2010, p. 73), entre outras formas de violência produzidas contra mulheres. A violência conjugal não deve ser restrita àquela praticada pelo esposo contra a esposa, e sim, a atualidade mostra que a agressão física ultrapassa as nomenclaturas antigas de relacionamento, pois a atualidade mostra relações entre mulheres, entre homens.

Nesse sentido, essas agressões alcançam também casais de namorados. Além da violência praticada por homens contra mulheres, há ainda a violência praticada por mulheres contra mulheres, devido às novas nomenclaturas de relacionamentos pesquisas demonstram “a existência de violência conjugal entre lésbicas, o que desnatura essa violência como sendo cometida exclusivamente pelos homens contra as mulheres (esposas, companheiras ou namoradas)” (CELMER, 2010, p. 74). Há também casos em que a violência conjugal é praticada pela mulher contra o homem, porém, em número mais reduzido. A agressão física e psicológica contra mulheres aumenta a cada dia e de forma alarmante, e essas ações violentas já acontecem há muito tempo. Faz parte do processo histórico e cultural humano esses atos de violência contra mulheres. Essa forma de violência está presente nas obras que compõem ‘O Reino’.

Na obra *Aprender a rezar na era da técnica*, a personagem Lenz Buchmann comete violência simbólica, ou seja, comete a violência imposta, que não remete à agressão física, mas, de modo tão intenso, de forma tão silenciosa, que se impõe sobre o dominado, fazendo sobressair seus desejos contra sua esposa, quando praticam relações sexuais na frente de pedintes de rua, culminando com o ato supremo de violência contra ela, ou seja, assassinato. Em *Jerusalém*, a personagem Theodor Busbeck permite que sejam cometidas atrocidades contra Mylia no período em que ela esteve no Hospício Georg Rosenberg, sendo que ela carrega as consequências dessas vicissitudes físicas, psicológicas, simbólicas, tendo que conviver com dores constantes. Ainda nesse romance, a personagem Theodor Busbeck também permite e considera engraçada a ação de seu filho Kaas, quando pequeno, em um ato de brincadeira, que zombava da avó, mãe de Theodor, enquanto ela já estava cega e não podia mais andar.

Em *Um homem: Klaus Klump*, a personagem Johana se vê sozinha, desamparada, sem ter quem a proteja, em um contexto de guerra, onde reina a supremacia masculina. Nessa obra, a personagem Klaus Klump quando sai da prisão leva consigo o bandido Xalak até a casa de Johana e permite que Xalak pratique sexo não consensual com Catharina, a mãe “louca” de Johana. Em *A máquina de Joseph Walser*, a personagem Margha Walser, esposa de Joseph Walser, tem de conviver em uma rotina na qual seu esposo dá mais valor ao trabalho na fábrica

e a sua coleção indefinida, do que ao relacionamento deles. E além das violências contra mulheres, há outras formas de violência presentes em ‘O Reino’.

Entende-se que as mulheres sempre foram as mais atingidas, principalmente, porque em determinados períodos históricos eram destituídas de seus direitos. Elas sofriam todos os tipos de violência. Não podiam fazer suas próprias escolhas, pois eram representadas pela figura masculina, a princípio, por pais, irmãos, tios etc. e quando casadas, eram propriedades de seus maridos. Apesar de muitas mudanças ocorridas na sociedade de forma a dar voz às mulheres, ainda assim elas não conseguiram sua total emancipação, continuam sendo tratadas com violência e desrespeito. No passado, as mulheres eram obrigadas a casar virgem e serem fiéis aos seus senhores (maridos). A lei que vigorava à época coloca os direitos das mulheres reduzidos ao espaço doméstico. A respeito desse período histórico, Muraro (2004, p. 7), explica que

O casamento era monogâmico e a mulher era obrigada a sair virgem das mãos do pai para as mãos do marido. Qualquer ruptura desta norma podia significar a morte. Assim também o adultério: um filho de outro homem viria ameaçar a transmissão da herança que se fazia através da descendência da mulher. A mulher fica, então, reduzida ao âmbito doméstico. Perde qualquer capacidade de decisão no domínio público, que fica inteiramente reservado ao homem. É nesse contexto que transcorre todo o período histórico até os dias de hoje. De matricêntrica, a cultura humana passa a patriarcal.

As mulheres que, por quaisquer motivos, se insurgiam contra esses ditames eram condenadas. Dentro das leis da época, as mulheres não tinham direitos reconhecidos. Na sociedade Patriarcal, os direitos dentro da sociedade eram dos homens, que detinham o poder sobre as pessoas da família e sobre todos que viviam sob sua tutela. No ato do casamento, os bens da mulher passam ao marido: “A mulher casada, portanto, não é legalmente reconhecida e se equipara ao menor. Em matérias criminais ou em casos graves, todavia, as esposas têm de responder pelos seus atos” (BONNICI, 2003, p. 97). A violência sobre a mulher é sem disfarce. Elas eram feridas tanto fisicamente quanto moralmente, pois tinham que cumprir as regras impostas por uma sociedade que se mostrava cada vez mais patriarcal e intolerante. E até a atualidade a mulher ainda vem sofrendo todos os tipos de violência.

Além das faces da violência sofridas por mulheres, há outras violências presentes no contexto familiar e social, sendo a agressividade uma das formas com que a violência se mostra. Essa agressividade parece fazer parte de uma cultura de transmissão familiar, conforme estudos e pesquisas, o que para Montagu (1978, p. 25),

A transmissão familiar da agressividade ou da não agressividade foi objeto de muitos

estudos<sup>14</sup>. Assim, os Drs. Sheldon e Eleanor Glueck, da Universidade Harvard, descobriram que a incidência de comportamento agressivo no lar paterno era muito maior entre rapazes delinquentes que entre não delinquentes. Os Drs. Silver, Dublin e Lourie, em seu estudo vertical de maus tratos infligidos a crianças ao longo de três gerações, descobriram que as crianças que eram maltratadas por seus pais tinham tendência a maltratar seus próprios filhos.

A violência, dentro dessa perspectiva, mostra que o indivíduo, enquanto criança, sofre maus tratos pelos pais, e que na fase adulta será reprodutor de tais violências. Essa face da violência pode ser observada na coletânea ‘O Reino’. Há, aqui, uma reprodução de violência que está tanto relacionada com a violência física, quanto com a psicológica e simbólica. Essa forma de violência “inclui toda ação ou omissão que causa ou visa causar dano à autoestima, à identidade ou ao desenvolvimento da pessoa” (CARVALHO, 2010, p. 31). Essa face da violência deixa marcas profundas no emocional, que corroem a alma, gerando sensações de depressão, tristeza, que podem, inclusive, levar ao suicídio (considerada uma forma de violência contra si mesmo – autoviolência). As obras que constituem ‘O Reino’ apresentam personagens que sofreram violências e, conseqüentemente, reproduziram-nas, quer seja contra outros ou contra si, ou apenas silenciaram frente ao que viveram. O autor de ‘O Reino’ se utiliza de todos esses tipos de violência elencados neste subcapítulo, e que estão presentes no dia a dia da sociedade, para construir as suas personagens. As obras estão permeadas por violências física, psicológica, simbólica, violência de contexto de guerra etc.

De acordo com Rocha (1996, p.11, grifo do autor), a “violência, sob todas as formas de suas inúmeras manifestações, pode ser considerada como [...] uma *força* que transgride os limites dos seres humanos, tanto na sua realidade física e psíquica, quanto no campo de suas realizações sociais, éticas, estéticas, políticas e religiosas”. A violência, de forma geral, acompanha o ser humano. Nesse percurso, há várias formas de violência, causando medo, insegurança, entre outros sentimentos. A violência mostra todas as suas faces, também, e, principalmente, em disputas por territórios, que, por consequência, geraram, inclusive, conflitos e guerras. Dentro da história da humanidade ocorreram várias guerras que dizimaram muitas pessoas, e a violência esteve presente em todos esses contextos. Neste estudo são mencionados os contextos da Primeira Guerra Mundial e da Segunda Guerra Mundial, as quais deixaram marcas profundas na história contemporânea do ocidente.

A Primeira Guerra Mundial, centrada na Europa, mas que ocorreu envolvendo todo contexto global, teve início em 1914, findando em 1918. A Segunda Guerra Mundial aconteceu

---

<sup>14</sup> Estudos e pesquisas em 1950.

de 1939 a 1945, também considerado um conflito global, em que houve o envolvimento de todas as grandes potências da época, e que estava separada em duas alianças militares que eram opostas: os Aliados e o Eixo. Toda guerra destitui direitos de quem dela participa e impõe deveres que estão ligados à ordem das operações necessária à realização das batalhas. A violência imperante em tempos de guerra traduz-se através da imposição das operações militares, das mudanças que ocorrem para que as batalhas aconteçam. Os conflitos e guerras são palcos de variedade de violências.

A guerra constitui os atos violentos que mais danos causam. Ela é considerada o mais violento de todos, pois é espaço onde ocorrem os piores atos violentos e suas atrocidades (ODALIA, 1985). Na guerra, vidas são ceifadas, e há a destituição das cidadanias, dos direitos, entre outras situações de destituição. A cidade, o estado e o país são sitiados e passam a ser administrados pela vontade de outros, que impõem sua cultura, sua história, suas leis, assim como dentre tantas outras formas de submissão e violência. Essa imagem desterrante de guerra pode ser vista logo no início de *Um homem: Klaus Klump*:

O país está inacabado como uma escultura: vê a geografia de um país: falta-lhe terreno, escultura inacabada: invade o país vizinho para finalizares a escultura. Guerreiro-escultor.  
O massacre visto de cima: escultura. Todos os restos de corpos podem ser o início de outros assuntos. (TAVARES, 2007, p. 7).

A invasão pelo exército inimigo vai criando uma nova geografia ao país, como se quem estivesse invadindo fosse redesenhando o mapa daquela região, dando a ideia de que quando outros povos invadem seu território, há uma nova escultura a ser defininda, novas identidades a serem moldadas, e essa invasão é sem respeito e com autoritarismo e força. A instauração do estado de guerra destitui direitos e o mais forte impõem-se sobre o fraco. Essa menção à guerra também pode ser vista em *Jerusalém*, em que a personagem Theodor Busbeck está em uma biblioteca fazendo a leitura a respeito de um período da história sobre os campos de concentração na Europa no decorrer da Segunda Guerra Mundial e o Holocausto ocorrido. Ele lê:

Quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa. Quem está fora vê apenas a caixa. Mas quem está fechado, excluído, consegue ver cá para fora. Vê tudo, vê-nos a todos.  
Em cada compartimento há dezenas de caixas. Milhares de caixas por todo lado. A maior parte delas vazia. Outras têm lá dentro pessoas excluídas. Ninguém sabe quais as caixas que têm pessoas.  
As caixas são tantas que ninguém lhes dá importância. Pode estar lá uma pessoa, até a que amas, mas nem olhas. Já não produzem efeito. Passas por elas centenas de vezes. (TAVARES, 2006, p. 116).

Theodor depara-se com a violência da exclusão, pessoas que foram excluídas, impedidas de conviver em sociedade, de viver suas vidas, de escolher entre ir e vir. Essas ações mostram fragmentos do horror presentes na história da humanidade. É a violência do mundo em guerra transposta para as páginas da literatura de *Jerusalém*. Para Montagu (1978, p. 12), “Quando pensamos em violência, a primeira coisa que nos ocorre é a guerra. Como forma de horror institucionalizado, racionalizado e sancionado pelo Estado, a guerra é a violência definitiva em grande escala”. A guerra destrói sonhos, remodela personalidades, entre outras modificações. A guerra “está sempre conosco, em algum ponto da família humana, causando mortes prematuras, separação, dor, sofrimento e tristeza, esgotando nossos recursos e danificando nosso planeta” (MONTAGU, 1978, p. 12). A guerra desconsidera a vida das pessoas. E, por mais que existam indivíduos que afirmam que as guerras contribuem para o avanço tecnológico, ainda assim, o estado de guerra tem muito mais a retirar do ser humano, a prejudicar, do que contribuir.

Observa-se que desde os primórdios da humanidade, houve propensão do ser humano para a guerra, por motivos diversos, e os contextos de guerras sempre deixaram sequelas nos indivíduos e nos povos, resultantes das violências cometidas. As atrocidades ocorridas, por exemplo, durante a Primeira Guerra Mundial, geraram sequelas emocionais, que forçaram os psicanalistas “a se ocuparem das neuroses traumáticas – ocasionadas por vivências tão insuportavelmente assustadoras, que a mente não consegue processar – e das neuroses de guerra – causadas pelo conflito entre o ego pacífico e o ego guerreiro do sujeito” (ALMEIDA, 2010, p. 16-17). O estado de alerta em que os indivíduos ficaram no decorrer da Primeira Grande Guerra influenciaram no seu emocional. Um bom exemplo é a personagem ex-combatente Hinnerk, de *Jerusalém*. As violências que ocorrem em contextos de guerra, principalmente, no momento de invasões, causam tensões com a destituição de direitos dos cidadãos. Ao término da Primeira Guerra na Europa acontece o início da Segunda Guerra, momento em que vários tipos de violência se apresentam. A Segunda Guerra foi considerada um dos “conflitos mais devastadores da história da humanidade: mais de 46 milhões de militares e de civis morreram, muitos em circunstâncias de crueldade prolongada e terrível” (GILBERT, 2014, p. 5). Nesse contexto, aconteceu o Holocausto – genocídio em massa dos judeus, ocorrido na Europa.

Resultado dos confrontos entre nações, entra em cena um dos tipos de violência que deixou marcas profundas na humanidade, a violência xenofóbica. Os campos de concentração do nazismo tiveram início por volta de 1933, e iam para lá, além dos judeus, os elementos indesejáveis ao governo de Hitler, como criminosos e adversários políticos que iam contra o

Regime Nazista. Bauman (1998, p. 10) esclarece que “O Holocausto foi de fato uma tragédia judaica. Embora os judeus não tenham sido a única população submetida a ‘tratamento especial’ pelo regime nazista”. As quatro obras que formam ‘O Reino’ refletem esse momento histórico. Por exemplo, a obra *Jerusalém* tem até um estudo específico sobre o período. Essas pesquisas feitas pela personagem Theodor Busbeck mostram pesquisas que ele faz sobre esse período:

Depois da entrada nas fábricas da morte, tudo se tornava acidental e escapava por completo ao controle tanto dos que infligiam o sofrimento como dos que o suportavam. E foram muitos os casos em que aqueles que um dia infligiam o sofrimento se transformavam em vítimas no dia seguinte. (TAVARES, 2006, p. 128).

A partir das pesquisas feitas pela personagem, verifica-se o horror da violência xenofóbica, ocorrida naquele período histórico, e que tantas marcas deixou. A violência xenofóbica (aversão ao que é estrangeiro) teve destaque nos campos de concentração. Os judeus foram perseguidos porque os nazistas os consideravam erva daninha à sociedade e sua biologia não poderia ser alterada ou reeducada: “Tinham que ser eliminadas por razões de hereditariedade genética ou ideológica” (BAUMAN, 1998, p. 80). Essas eram as razões pelas quais os judeus sofriam violência por parte dos alemães. A violência apresentava-se de várias formas: por meio do trabalho escravo, pelas condições desumanas vividas pelos judeus nos campos de concentração, sem comer o necessário à sobrevivência, a angústia silenciosa gerando o medo das incertezas, pois poderiam ser mortos tanto por fuzilamento ou por gás (FINKELSTEIN, 2001). A violência imperante entre os judeus era a incerteza e a presença constante da morte, que se fazia bem próxima.

Frankl (2008, p. 23) traz relato de um sobrevivente dos campos de concentração, ou seja, o seu próprio relato<sup>15</sup>: “‘Olha a tabuleta: Auschwitz!’ Naquele momento não houve coração que não se abalasse. Todos sabiam o que significava Auschwitz. Esse nome suscitava imagens confusas, mas, horripilantes de câmeras de gás, fornos crematórios e execuções em massa”. Esse é o relato de um estudioso do tema, e que viveu as atrocidades do campo de concentração. Analisando as guerras mundiais e seus períodos do pós-guerra, notamos que houve diferentes ondas de violências, e seus diferentes tipos, o que é considerada uma atitude banalizada, dando ênfase aos conflitos armados (ARENDDT, 1994). Difícil não sentir, ou continuar sendo a mesma pessoa após ter vivido as atrocidades e violências do período de

---

<sup>15</sup> Viktor E. Frankl [M.D. Ph.D] foi “prisioneiro durante longo tempo em campos de concentração, onde seres humanos eram tratados de modo pior do que se fossem animais, ele se viu reduzido à existência nua e crua. O pai, a mãe, o irmão e a esposa de Viktor Frankl morreram em campos de concentração ou em crematórios, e, exceto sua irmã, toda a sua família morreu nos campos de concentração” (FRANKL, 2008, p. 8 – Prefácio por Gordon W. Allport).

guerras e do Holocausto. O romance *Jerusalém* por representar o contexto do pós-guerra apresenta personagens carregadas emocionalmente da carga semântica vivida pelo período da guerra e do Holocausto.

As violências presentes nos pós-guerras são silenciosas, o que gera medo, angústia e outros sentimentos na sociedade. Esses sentimentos estão presentes nas personagens que interagem nas narrativas que compõem 'O Reino'. Em *Jerusalém*, a personagem Hinnerk vive acometido pelo sentimento do medo, como se a qualquer momento alguém fosse fazer algo contra ele, vive em alerta constante. Na obra *Um homem: Klaus Klump*, mesmo após o final da guerra, e o retorno das personagens às suas vidas, elas apresentam sentimentos de medo por voltar à realidade anterior da guerra, e tomam atitudes diante de ações que possam remeter àquele momento vivido.

Em todos os contextos históricos e sociais, a violência tem seu papel de destaque. Nas obras ficcionais, pode-se indagar a respeito de como essas abordagens sobre violência saem da vida cotidiana das pessoas e passam a ser representadas de forma verossímil em obras de arte. Nesse sentido, cabe reiterar a pergunta: a arte imita a vida ou a vida imita a arte? Questionamento este, que há algum tempo já vem permeando as construções envolvendo o desenvolver do processo artístico. A vida em si é permeada pela violência, dessa forma todas as ações e reações que serviram como experiências constituem-se base da construção da psique humana das personagens, de forma que quem sofre violência também reage a ela, tornando-se promotor, como em um círculo vicioso. Para Freud (2009, p. 133),

Os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo.

Como se pode ver, para Freud, a tendência para a agressividade que pode resultar em violência é inata no ser humano. Enquanto isso, para outros autores, já citados aqui, a agressividade e a violência são comportamentos adquiridos, aprendidos (MONTAGU, 1978). Observa-se que a violência tomou para si novas formas de existir, e hoje “o indivíduo assiste e vivencia, em seu cotidiano, inúmeras manifestações de violência, que se evidenciam na mídia, na vida pública e, também, na privada” (PICKERING, 2010, p. 100). Essa violência está presente na sociedade. No entendimento de Odalia (1985, p. 9), “A violência, no mundo de hoje, parece tão entranhada em nosso dia a dia que pensar e agir em função dela deixou de ser

um ato circunstancial, para se transformar numa forma do modo de ver e de viver o mundo do homem”. Independentemente da época, do local, do nível social, educacional e cultural dos indivíduos, a violência sempre se fez presente. A sociedade atual mostra sua face líquida e junto a ela apresenta a violência em suas diversas formas. É nessa realidade que a literatura busca elementos para exercer a arte da representação.

Se o contexto da realidade humana está permeado por violência, como representar a violência humana em textos romanescos? Com relação às obras artísticas, a atualidade apresenta mudanças de perspectivas, e a construção das obras ganham maior verossimilhança com a realidade, porque passam a apresentar representações transfiguradas do real para se expressar nas obras. A representação dos tipos de violências para as obras literárias requer entender que há uma transfiguração, por vezes, ‘deformada’, ou seja, uma visão distorcida da realidade, pois a literatura tem a capacidade de colocar o ser humano diante de seus dilemas, problematizando, de forma sutil, as vivências. Em ‘O Reino’ torna-se evidente a presença da violência e suas faces que dilaceram a humanidade, tanto em seu aspecto físico quanto psicológico e simbólico, também presente, principalmente, em contextos de guerras e pós-guerras, e, é por meio das ações das personagens e suas interações, que se pode entender essas violências.

## 2.2 A morte e o morrer

‘O Reino’ é povoado por personagens que convivem com a presença constante da morte. Em determinadas personagens, a busca pela morte torna-se arma contra o medo da fragilidade e da perda de poder. A morte passa a ser desejada, como é o caso das personagens Frederich e Lenz Buchmann, do romance *Aprender a rezar na era da técnica*. Outras personagens não conseguem mensurar os perigos que as rodeiam e, sem perceber buscam a morte, como é o caso da personagem Kaas, em *Jerusalém*. Há, ainda, a morte imposta, devido aos equívocos que algumas personagens provocam contra outras, como é o caso do atentado ocorrido contra a vida de Ortho em *A máquina de Joseph Walser*, em que os culpados pelo atentado são descobertos e o mentor é morto: “Nessa noite de sábado foram presos três homens na casa de Fluzst. O próprio Fluzst, Normaas e Rolph. Normaas e Rolph ficaram presos com a acusação de ‘conhecimento de fatos graves’ e ‘amizade com um elemento da resistência’. Domingo pelas quatro horas da tarde Fluzst foi fuzilado” (TAVARES, 2010, p. 110). Existem as personagens heroicas que desejam mudar a rotina da guerra, o que ocorre com a personagem Clako, irmão de Herthe, que mata Ortho (do alto escalão do exército inimigo), que estava

casando com sua irmã, Herthe.

A morte é uma constante nas quatro obras. Mas o que é a morte?! A morte pode acontecer de várias formas. Há mortes naturais, devido a acidentes, por assassinato etc. Existe, ainda, a morte prematura, ocasionada por algum tipo de violência, praticada pelo próprio sujeito ou por outrem. A morte pode também ter como consequência, em algumas situações, o silenciamento de toda violência.

O termo morte vem do latim *morte*, e significa a cessação da vida; o fim. A morte “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 621). Cientificamente, o processo de vida inicia-se com o nascimento, desenvolvimento, culminando com a finalização da vida, que se traduz no vocábulo morte. O momento da morte é considerado o instante no qual cessam as atividades biológicas do indivíduo, as quais são consideradas necessárias à caracterização e à manutenção da vida. E, para a ciência, ainda não foram encontradas evidências comprovadas de que exista alguma vida, em forma de consciência, após a morte. Cada um, porém, a seu modo, traz sua própria representação sobre a morte e o morrer. Pensar na morte implica a tomada de consciência de si mesmo, compreendendo que o morrer existe e não há como negá-lo. Para Montagu (1978, p. 142-143),

à medida que o cérebro se foi desenvolvendo e se tornando mais complexo, os seres humanos passaram a ser capazes de imaginar coisas para as quais não havia entidades físicas presentes, e às quais não tinha sido atribuído um nome. Assim, as pessoas começaram a elaborar religiões, magia e superstições. Uma vida depois da morte, por exemplo, parecia já ser concebida na época dos Homens de Neanderthal. Quando enterravam seus mortos, incluíam algumas ferramentas e comida para serem levados pelos mortos aonde quer que fossem.

O desenvolvimento humano facilitou a aquisição de novos conhecimentos. No percurso histórico das civilizações, a morte foi vista de diferentes formas. Segundo Becker (1976), mitos e rituais antigos mostravam a presença de heróis que conseguiam entrar e sair do mundo dos mortos sem morrer, e o cristianismo mostrava a presença de Cristo, que curava as pessoas, e no final ressuscitou. Dentro desse percurso, Kovács (1992, p. 2) afirma que “quantos ‘heróis’ perderam a vida na busca da imortalidade!”. Todas essas formas de apresentação remetem à ideia central que era a de vencer a morte e, para Becker (1976, p. 30), “todas as religiões históricas dedicaram-se a este mesmo problema de como suportar o término da vida”. A morte sempre esteve presente em todos os contextos, desde os desenhos nas cavernas, passando por grandes escritos literários, inspirando poetas, até os dias atuais, em que há uma mescla da negação da morte e do culto à vida que caminha para a morte.

Para Kellehear (2016, p. 37), “Um pré-requisito fundamental do processo que denomino morrer é um ser sensível capaz de ter consciência da morte”. Consciência essa que parece que as pessoas, por diversos motivos, não desejam ter, preferindo viver sem ter de olhar para a morte. Como o que acontece com algumas personagens de ‘O Reino’, que preferem acreditar que a morte é algo inacessível, e que a vida plena é garantida pela vida saudável: “[...] Theodor era absolutamente saudável, em qualquer parâmetro que fosse considerado. Fisicamente, mentalmente e espiritualmente. Estas três categorias eram, aliás, para Theodor uma espécie de pontos cardeais indispensáveis à existência, e, em particular, à existência com saúde” (TAVARES, 2006, p. 55). Para a personagem Theodor, viver e estar saudável são pontos importantes.

O ser humano, entretanto, desafia e tenta vencer a morte. Kovács (1992, p. 2) pontua: “não acreditamos em nossa própria morte, agimos como se ela não existisse, fazemos planos para o futuro, criamos obras e filhos, imaginamos que estes perpetuarão o nosso ser”. A consciência da finitude gera no ser humano a sensação de medo e angústia. É por isso que ele passa a negar a morte, o que se enfatiza nos dizeres de Kübler-Ross (1996, p. 14), porque “em nosso inconsciente, a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos. É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance”. Como se fosse um tabu, quando se fala de morte, o sujeito decide calar-se.

Há uma tendência pela busca da eterna juventude. Nega-se a morte com a ilusão de que se busca a vida eterna, quando na verdade, segundo Kovács (1992, p. 2), “o que buscamos não é a vida eterna e sim a juventude eterna com seus prazeres, força, beleza e não a velhice eterna com suas perdas, feiura, dores”. Essa busca por não perder a juventude faz com que a vida seja vivida sem que a pessoa se interesse pela morte, pois espera-se aniquilar seus vestígios e quando se escuta sobre alguém ter morrido, momentaneamente, parece haver lapsos de conscientização sobre a morte, porém, logo vencida pela certeza de que a morte não é nossa, mas do outro.

O culto à vida gera a negação da morte. Ela se torna um tabu. Passa-se a ocultar a morte no cotidiano humano. Essa ocultação ocorre por intermédio dos aspectos históricos, culturais, filosóficos, sociológicos e psicológicos. A trajetória histórica e sociológica da construção do conceito de morte é vista a partir das atitudes que foram tomadas diante da morte no decorrer histórico, de forma sincrônica e diacrônica. Em determinados momentos, essas atitudes não se modificaram e em outros foram tomando forma, conforme cada contexto histórico, desde o limiar da Idade Média, no ocidente (ARIÈS, 2012). Para cada época há uma

abordagem diferente sobre a morte e o que ela representava para cada sociedade. As personagens de ‘O Reino’ são construídas com base na representação que a morte tem para cada uma delas. As transformações envolvendo o ser humano e suas atitudes diante da morte e do morrer foram muito lentas, desenvolvendo-se durante longos períodos.

Ariès (2012) elenca algumas espécies de morte. A morte domada – a qual já era esperada. A morte de si mesmo – na qual o indivíduo continuava com a cerimônia pública da morte, como forma de mostrar o valor de cada momento da vida, sem evitar ou exaltar a morte, apenas aceitando e reconhecendo a morte de si mesmo. A morte do outro – momento no qual o indivíduo começa a dar novo sentido à morte: ele a deseja, a exalta – ocupa-se menos com a morte de si e sim com a morte retórica e romântica do outro. E por fim, a morte interdita ou selvagem – a morte torna-se tabu - sendo esta a que vigora na atualidade. Segundo Ariès (2012), todas essas representações demonstravam a total negação do ser humano frente à morte.

Kovács (1992), a partir de estudos do renomado historiador francês Philippe Ariès, lista as representações de morte e acrescenta suas leituras sobre as mesmas. São elas: a morte domada; a morte em si mesmo; vida no cadáver, vida na morte; a morte do outro; e a morte invertida. Na Idade Média, a representação que vigorava era a da morte domada. As relações com a morte nesse período se davam de forma natural, familiar, não havia muitos questionamentos, seguia-se um ritual. Havia um equilíbrio do ser humano com os ciclos naturais no nascer, viver e morrer. Segundo Ariès (2012), as pessoas, ao pressentirem sua morte, preparavam as formalidades ritualísticas necessárias para receber parentes e amigos ao redor de seu leito, para a lamentação da vida, e aguardavam a morte. Os túmulos eram construídos fora das cidades, sem distinção entre pagãos e cristãos. Segundo Ariès (2000, p. 39), “A atitude antiga em que a morte é ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demasiado à nossa onde faz tanto medo que já não ousamos pronunciar o seu nome”. A morte era domada, ou seja, ela era já esperada por todos. O receio era somente morrer sem receber os rituais cabíveis.

No período da morte domada, Kovács (1992, p. 32) pontua que o ser humano sabia quando iria morrer, e isso se dava a partir de avisos naturais, ou por certa convicção interna sobre a morte, dessa forma, “os homens daquela época eram observadores de signos, e, antes de mais nada, de si mesmos. Eles morriam na guerra ou de doenças e, portanto, conheciam a trajetória de sua morte”. Sabia-se que iria morrer, e a morte era considerada normal e natural. Segundo Maranhão (1985), as manifestações de luto eram respeitadas por período necessário, para que as pessoas pudessem retomar a vida normal novamente.

Durante a segunda fase da Idade Média, a partir dos séculos XI e XII passa a vigorar

a morte de si mesmo. Essa atitude diante da morte não era muito diferente da morte domada. Apresentava mudanças muito sutis, que aos poucos remeterão a uma sequência de eventos que vai individualizando a ideia da morte. Essas mudanças pequenas remeterão à familiaridade pessoal do ser humano com a morte, momento no qual se passa a sentir a separação que se dá através da morte, o que leva às preocupações individuais. Segundo Ariès (2012, p. 49), “A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida cotidiana e sábia nas especulações astrológicas”. Percebe-se que, a partir de uma série de fenômenos, o ser humano passa a ter consciência da morte de si mesmo, introduzindo ideias coletivas às suas preocupações particulares sobre a vida e tudo que nela há, inclusive, a morte. Com a tomada de consciência de sua individualidade, o ser humano toma consciência de si, redescobrimo-se, e, dessa forma, há a individualização da morte.

Kovács (1992) explica que a morte de si mesmo já traz a dualidade do ser humano diante da vida e da morte, havendo a preocupação com o além-túmulo, e o que encontrará depois desta vida. Tende-se para o medo do julgamento apregoado pelas religiões, nas quais haverá a destinação para o céu ou inferno, e o risco da danação eterna. A partir do século XVIII há mudanças que dão novo sentido à morte, e surge nova representação histórica para a morte, o que, segundo Áries (2012), seria a morte do outro. Essa morte é exaltada, dramatizada, desejada, impressiona de forma arrebatadora: “Mas, ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro” (ARIÈS, 2012, p. 65). Há a sugestão de que a morte toma conta do ser humano, tocando-o, levando sua consciência à outra dimensão, dando lugar à morte romanceada, retirando o ser humano de sua vida cotidiana. Há uma ruptura entre a forma como a morte era vista até então, de familiar e domada, ela passa a tratar da natureza fantasiosa e erótica, tornando-se de natureza romântica. Essa forma de não enxergar a morte de si mesmo e sim a do outro pode ser observada no romance *Aprender a rezar na era da técnica*, em que a personagem Lenz Buchmann enxerga a morte dos outros, inclusive a do seu irmão, que morreu com tumor no cérebro, e não imagina que ele também um dia irá morrer. Ele só consegue começar a ter ciência disso quando ele descobre o tumor em sua própria cabeça.

Com a visão romântica da morte, há uma ruptura com o que até então vigorava que era a visão familiar e domada. Essa abordagem nasceu e se desenvolveu no campo de fantasias erotizadas que, por sua vez, irá passar à vida cotidiana: “Assim, perderá evidentemente seus caracteres eróticos, ou pelo menos estes serão sublimados e reduzidos à Beleza. A morte não será desejável, como nos romances macabros, mas sim, admirável por sua beleza” (ARIÈS, 2012, p. 68). A morte não será almejada por ninguém, apenas será desejada por sua natureza

bela. Essa perspectiva romântica da morte, no século XIX, é considerada sublime descanso, bela, estabelecendo a reunião com o ser amado (KOVÁCS, 1992). A exaltação é para a morte de natureza retórica, a qual antes de qualquer coisa é a morte do outro. É exatamente essa pessoa, esse outro, que inspira a saudade e a lembrança, principalmente, nos túmulos e cemitérios.

A partir do século XIX até 1914, segundo Ariès (2012), há mudanças na sociedade, revolucionando os costumes. Constroem-se monumentos dedicados aos heróis nacionais, locais onde as pessoas passam a expressar sentimentos como dor, revolta e saudade. A arte funerária não se limita somente às igrejas e monumentos, mas também, passa a ser inserida na arte, na música e na poesia. Essa tomada de consciência do outro faz com que os cemitérios retornem às cidades, intensificando-se o culto às sepulturas e aos cemitérios. Tal postura, que teve início com a consciência de si, mostrada, inclusive, por meio das modificações nas sepulturas, que antes eram coletivas, e passam a se individualizar. Essa volta dos cemitérios para dentro da cidade, historicamente, irá culminar no que se conhece como morte interdita (ÁRIES, 2012), que Kovács (1992) considera como a morte invertida.

Na morte interdita as pessoas não mais podem expressar seus sentimentos. Os ritos que antes eram feitos no seio do lar, agora existem empresas qualificadas para realizar as cerimônias desse momento. As mudanças ocorridas modificam também as atitudes do ser humano frente ao morrer, porém, não alteram seu fim, a morte. Essa representação da morte difere dos períodos históricos anteriores, pois ao moribundo não é mais dito sobre a real natureza de sua doença. O antigo costume de morrer em casa, rodeado por familiares e amigos é substituído pelo internamento em hospital. A primeira motivação deu-se pela necessidade de poupar o enfermo sobre sua situação, porém, quando o moribundo vai para o hospital, é afastado da sociedade. A doença e a dor transferem-se para o local onde a vida poderá seguir tranquila, e ocorre o deslocamento do lugar da morte. A morte torna-se um tabu, parece haver uma interdição da visão de naturalidade da vida e da morte.

O hospital torna-se o lugar escolhido pelos entes do indivíduo, para que o moribundo possa emitir seus últimos lampejos de vida, abrigado em um leito hospitalar. Segundo Maranhão (1985, p. 13), “Já não se morre em casa, rodeado pela família, mas no hospital, sozinho. Aí não há lugar mais para a cerimônia ritualística que era dirigida pelo moribundo em meio à assembleia de seus parentes e amigos. O moribundo é doravante um paciente entre inúmeros outros pacientes”. Morre-se no hospital, porque ele se tornou o local onde se prestam os cuidados que já não se podem prestar em casa. Nesse sentido, para Martins (1983, p. 9), “Não sabemos lidar com o enfermo que pode morrer, por isso aliviemos a nossa consciência

mandando-o para o hospital, para a agonia e morte limpas, higiênicas, técnicas, mas solitárias e desumanas”. O hospital passa a ser o local designado para quem está prestes a morrer, porém, sem os atos ritualísticos do passado, estando o paciente moribundo à sorte de quem estiver ali designado a cuidar dele, sejam médicos (as), enfermeiros (as), entre outros (ARIÈS, 2012, p. 86). A falta de consciência sobre a própria morte faz com que o ser humano fique à mercê dos cuidados e decisões de outros. Parece haver, portanto, uma desconfiguração da atitude das pessoas diante da morte a partir do século XX, havendo profundas mudanças no que tange aos atos da morte, como mostra a liquidez das relações sociais.

No contexto atual se verificam as modificações da sociedade e, em consonância, há alterações nas atitudes do ser humano frente à morte. A ideia da morte não foi abolida, porém, parece ter sido ocultada no decorrer das sociedades modernas e pós-modernas. Para Bauman (1998, p. 194), “A modernidade não aboliu a morte – somos tão mortais atualmente quanto o éramos no início da era da ‘ordem humana’”. Parece haver um esfacelamento da morte, apagando a ação própria da morte, que a torna natural, assim como a vida. Na concepção de Ariès (2012, p. 86), “A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração”. Esse parcelamento da morte parece ter se tornado mais evidente na atualidade, em que não se dá à morte a importância que era dada antigamente. A morte vai perdendo seu sentido direto, que representa a finalização da vida, e aos poucos vai se tornando quase esquecida, como se não existisse.

A morte parece ser evento quando se pensa no funeral, que já não é feito em casa, mas em locais públicos, abertos para que as pessoas possam se despedir do morto. Essa forma de representação da morte pode ser observada na obra *Aprender a rezar na era da técnica*, no decorrer do funeral da personagem Albert Buchmann: “Lenz e a sua mulher, em traje de contida fórmula, onde o preto antecipa o choro [...]. Porém, o cadáver de Albert Buchmann já não está preparado para grandes acções e se alguma atividade existe, esta mantém-se do lado de fora do cemitério” (TAVARES, 2008, p. 85). Observa-se, neste excerto, que as personagens parecem apenas representar seu papel junto à sociedade, no que diz respeito ao momento da despedida fúnebre do parente. Desde as cores enlutadas das roupas, até as expressões de tristeza e choro, presentes nessas situações, podem ser considerados rituais funerários.

Bauman (1998, p. 194) pondera que “o resultado da desconstrução é que o inimigo invisível, a morte, desapareceu de vista, e do discurso. No entanto, o preço da desconstrução é a vida policiada do princípio ao fim pelas guarnições ubíquas do inimigo banido”. Essa nova postura frente à morte ocorre porque a morte, que era cultuada no passado, foi aos poucos,

diluindo-se em pequenos momentos, passando a ser uma lembrança quanto ao ato de morrer: “essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido” (ARIÉS, 2012, p. 86). A morte se torna interdita, censurada. A expressão da dor do luto também recebe interdição. O luto é um assunto privado, tolerado apenas na intimidade, às escondidas. Não se vive mais o luto como antes. Para Ariès (2012, p. 87): “Só se tem o direito de chorar quando ninguém vê nem escuta: o luto solitário e envergonhado é o único recurso”. Falar da morte torna-se tabu. A vivência do luto transforma-se em algo individual e no momento em que a personagem se encontra sozinha. Assim, é possível esconder e não deixar transparecer a dor sentida. Entretanto, a reação de Lenz Buchmann vendo a esposa chorar no enterro de seu irmão, Albert Buchmann (no romance *Aprender a rezar na era da técnica*) foi, a princípio, de estranheza:

Lenz via-se obrigado a dar atenção à sua esposa que chorava abundantemente. Digase que não havia neste choro o mínimo de falsidade. A mulher de Lenz era sincera, não havia qualquer interferência da intenção. O que existia era, sim, a manifestação de uma eficácia impressionante por parte daquele mecanismo a que chamamos enterro. (TAVARES, 2008, p. 86).

A personagem Lenz Buchmann, mesmo estranhando o choro da mulher em relação ao irmão, logo compreendeu que ela realmente estava sendo sincera, ou seja, estava expressando o que todas as pessoas fazem em funerais. Kübler-Ross (1996, p. 18) explica que “a morte é encarada como tabu, onde os debates sobre ela são considerados mórbidos, e as crianças afastadas sob pretexto de que seria ‘demais’ para elas”. A modernidade trouxe essas novas atitudes diante da morte, além da mudança do local onde o acamado passa seus últimos dias de vida, o tempo destinado a velar o corpo do morto, a interdição da expressão da dor do luto, há ainda, a interdição da morte em todos os sentidos. Percebe-se o cuidado em manter bem longe as crianças de tudo que diga respeito à morte. A morte parece tornar-se um tabu, muito mais pecaminoso falar dela, do que falar da sexualidade precoce, da masturbação, entre outros aspectos ligados ao processo da sexualidade. Os adultos preocupam-se muito mais em iniciar os filhos desde muito cedo nos mistérios da vida e ocultam a morte e os mortos das crianças (MARANHÃO, 1985). E essa atitude diante da morte toma proporções em todos os aspectos, sendo a mais visível a interdição que se faz diante da morte, que passa a tornar-se tabu, mais evidente do que o próprio sexo.

A morte, como se viu, é representada sobre vários aspectos. Todas as representações levam à reflexão do quanto a humanidade deseja manter longe de si a morte, pois esta, enquanto

símbolo representa, nos dizeres de Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 621), o “aspecto perecível e destrutível da existência”. Essa designação leva à certeza de que o morrer determina o final absoluto do que é existente. Percebe-se que mesmo que haja, em diferentes épocas, perspectivas diversas sobre a morte, ainda assim ela será sempre única, onipresente, onipotente, entre outros adjetivos que a tornam tão presente na vida das pessoas. Como pode ser visto em *Aprender a rezar na era da técnica*: “Cada homem reivindicava que a morte – e o seu sistema de funcionamento – terminasse antes de chegar a si” (TAVARES, 2008, p. 87-88). Ninguém deseja morrer. O ser humano é a representação da sua tradição cultural familiar, aliada às suas vivências e experiências sociais, o que o constitui como um sujeito histórico, filosófico, religioso, social etc. Diante disso, entende-se, segundo Kovács (1992), que cada um constrói sua própria representação da morte e do morrer, ou seja, são atribuídas à morte, personificação, qualidades, formas. Se cada um traz sua visão de morte, então, as representações individuais serão inúmeras.

É exatamente essa multiplicidade de representações que encontramos nas obras da coleção em análise. Em *Jerusalém*, a personagem Mylia descobre ter uma doença ocasionada por um parto mal feito, e o médico dá a ela pouco tempo de vida. Ela não quer morrer, busca mais tempo de vida por meio da fé. A personagem Klaus Klump do romance *Um homem: Klaus Klump*, para continuar vivo, passa a impetrar violência contra outros. Em *Aprender a rezar na era da técnica*, a personagem Lenz Buchmann impõe seu poder aos outros e gosta de estar vivo: “Lenz Buchmann gostava de estar vivo, orgulhava-se mesmo do seu modo violento e não negociado de tomar posse dos seus dias e até dos dias dos outros, mas em certos momentos pressentia algo que lhe escapava [...]” (TAVARES, 2008, p. 182-183). Quando ele se vê doente, moribundo, no leito de morte, não consegue tirar sua própria vida através de arma de fogo, por não ter mais forças nas mãos para decidir tal ato. No romance *A máquina de Joseph Walser*, a personagem Joseph Walser decide não se envolver com a guerra, como forma de manter-se vivo e intacto em sua rotina, o que se modifica quando ele sofre um acidente na máquina onde trabalhava.

O ato de pensar, sentir e analisar a vida faz com que o ser humano passe à constatação de que sua existência é efêmera, e isso causa medo e angústia. O medo gerado diante da morte faz com que as pessoas passem a reprimir seus instintos naturais, os quais designam que todo ser vivo, para ser considerado como tal, passe pelas fases de nascimento, desenvolvimento e morte, e em cada fase de desenvolvimento (infância, adolescência, fase adulta e velhice), a morte terá um significado diferente. A morte está presente na vida humana, desde o nascimento. Por exemplo, nos primeiros dias de vida, o bebê passa a sentir-se sozinho, como se estivesse

em desamparo de morte, cada vez que a mãe se afasta, caracterizando a representação da morte, que, para Kovács (1992, p. 3), pode ser considerada como “ausência, perda, separação, e a consequente vivência de aniquilação e desamparo”. Depois vem a preocupação com a infância. No ocidente, a morte é considerada tabu, havendo a preservação total das crianças para não terem acesso ao ato de morrer.

Para Becker (apud TORRES et al., 1983, p. 3-4), o ser humano por ser meio animal e meio simbólico “possui certa identidade simbólica que o destaca nitidamente na natureza; mas ele é também um corpo, e um corpo que lhe é estranho de muitas maneiras – sendo que a mais estranha e repugnante é a de doer, sangrar, definhar e morrer”. A visão existencial prevê o desenvolvimento do indivíduo em relação aos seus aspectos biológicos, fisiológicos, sociológicos e psíquicos, dentre outros. O ser humano por ser considerado, biologicamente, como mamífero, tem muito forte em si os instintos animais, porém, humanizados, a partir da sua relação de pensamento e raciocínio. Isso implica dualidade: desejo instintivo e sua capacidade intelectual e cognitiva de raciocinar.

A morte pode ser causada de várias maneiras, quer seja por causas naturais, desastres, tragédias, assassinatos, fome, frio, miséria, epidemias, armas de fogo, guerras, entre outras formas. Ventura e Seitenfus (2005, p. 13) apresentam que “entre todos os objetos que podem causar o ferimento ou a morte de um ser humano, o único que serve precipuamente a esta finalidade é a arma de fogo”. Por exemplo, no romance *Aprender a rezar na era da técnica*, a personagem Frederich Buchmann se suicida com arma de fogo, e as personagens ‘o louco Rafa’ e Maria Buchmann são assassinadas por arma de fogo. A vida nas grandes cidades gera várias formas de violências que podem causar diferentes formas de morrer. Segundo Odalia (1985, p. 91), “Quando um homem, uma mulher, uma criança, são assassinados para ser roubados – muitas vezes, uns miseráveis cruzeiros – quem mata e quem morre são indivíduos, quem é julgada e condenada é a sociedade”. As diferentes formas de violência seguidas de morte estão presentes em cada esquina das cidades, estados e países. A sociedade está cada vez mais sangrenta. As obras que compõem a coleção ‘O Reino’ representam e transpõem para o âmbito ficcional essa necessidade humana de sangue. Como pode ser observado em *A máquina de Joseph Walser*:

E nesse momento, a caminhar em plena rua, desarmado [...], [...] Walser sentia-se tão seguro – e ao mesmo tempo ameaçador - como se avançasse dentro de um tanque pela rua. [...]. Quase pisara uma massa alta. Era um homem. E estava morto O cadáver estava deitado de cabeça para baixo e o sangue no alcatrão ao lado do crânio secara já. Tinha sido morto ali, naquele sítio. (TAVARES, 2010, p. 130-131).

Por mais que a personagem Walser andasse pelas ruas da cidade como se nada estivesse acontecendo, sem tomar para si a realidade do contexto da guerra, trazia consigo violências e morte. Ele se depara com o cadáver jogado na rua. Trata-se de uma marca da presença constante de violências avassaladoras. Há o confronto da realidade vivida na cidade e o sentimento interno da personagem, que prefere manter longe de si a realidade da guerra.

A morte, quando estudada por seu aspecto biológico e fisiológico, leva à compreensão de que todos os seres vivos terão em seu percurso o nascimento, o desenvolvimento e a morte, que são processos comuns de um organismo. Porém, em seu intelecto, o ser humano, mesmo entendendo sua finitude, não consegue aceitar esse processo, por isso há o que Torres et al. (1983, p. 2), falam sobre “o desencontro do homem com a morte. Esse desencontro se deve, em parte, porque na relação do homem com a morte há uma aparente contradição. Se a morte é natural, por que o conflito? Por que a resistência?”. Realmente, mesmo tendo consciência da morte, o ser humano não deseja morrer. Por isso, a busca pela eternização da vida. Em termos sociológicos, na concepção de Kellehear (2016, p. 15-16), o ato de morrer é “como uma antecipação autoconsciente da morte iminente e nas alterações sociais do nosso estilo de vida, provocadas por nós mesmos e pelos outros, que se baseiam em tal consciência”. Nesse sentido, se a morte é algo inevitável, a opção mais adequada seria que tanto a reação social quanto a pessoal pudesse ser a de haver uma preparação para esse momento, ou seja, uma preparação para a morte.

Essa visão permite entender que seria uma forma de a morte parar de ser encarada como um tabu, principalmente, porque cada vez aumentam mais os eventos de violência nas cidades e nos campos, e essas violências acabam por antecipar a morte de muitos indivíduos. Essas ações levam à reflexão de que “a sociedade foi construída não para nos proteger da morte, e sim para nos ajudar a prevê-la e nos preparar para os seus desafios bastante específicos” (KELLEHEAR, 2016, p. 108). O viver social, nesse sentido, seria aquele que prepara cada indivíduo para viver uma vida plena, em todos os sentidos, e ao mesmo tempo estar preparado para uma morte tranquila, visto ser esse o final de cada um dos presentes na vida em sociedade.

Na cultura ocidental atual, a forma como a sociedade lida com a morte se modificou e cada vez mais a morte vai se tornando algo do qual não se deve falar. As pessoas não estão habituadas com a morte e com a visão de cadáveres. Rodrigues (1983, p. 99) expõe que “certas reações são típicas: as pessoas ousam olhar rapidamente para o cadáver e afastam os olhos imediatamente, como se quisessem separar do olhar algo que não querem ver”. A morte parece apenas existir para o outro e não para nós. Em ‘O Reino’ há a presença da morte nas ruas, porém as pessoas preferem não olhar os mortos, como ocorre em *A máquina de Joseph Walser*:

“Alguém o deixara ali com uma intenção. Por vezes os militares abandonavam, durante algum tempo – dias até – os corpos de guerrilheiros ou de um conspirador, em plena rua, para que toda a população os visse. O cadáver estava deitado de cabeça para baixo” (TAVARES, 2010, p. 131). Percebe-se, de acordo com o excerto, que em tempos de guerra, a morte torna-se algo habitual, e já não se dá importância a ela.

Os próprios estudiosos do problema da morte não pensam do mesmo modo. Kellehear (2016, p. 118) explica que “Bauman enxerga a morte como uma ideia mais ofensiva do que a maioria das outras: nós não temos condições emocionais de pensar ou vivenciar a nossa morte”. A morte torna-se cada vez mais interdita, como se dessa forma fosse possível aniquilar a ideia de que podemos morrer. Vê-se a morte do outro, não a nossa.

A filosofia, especialmente aquela pensada por Heidegger, entende a morte a partir de seu aspecto de finitude e cessação da vida. No decorrer da existência, o ser humano é acompanhado por esse fantasma que é a morte. Para a filosofia existencial, a morte precisa ser tratada como um fenômeno que está diretamente ligado à condição de existência humana. Para Heidegger (1993), o ser humano está inserido em um ser-para-o-fim, o qual devido à sua condição existencial está exposto a situações diversas que poderá tirar sua vida a qualquer momento e sob quaisquer circunstâncias. Essa concepção, no dizer de Heidegger (1993, p. 37, grifo do autor), “do ser-para-a-morte cotidiano também fornece uma indicação para se tentar assegurar o pleno conceito existencial do ser-para-o-fim, mediante uma interpretação mais aprofundada do ser-para-a-morte na de-cadência, que aparece como escape *de si e da morte*”. A morte está assim presente na existência humana como um fenômeno, sendo impossível dissociá-las.

As abordagens psicanalítica e psicológica estudam as atitudes dos indivíduos frente à finitude da vida, a partir dos aspectos biológicos, cognitivos, comportamentais e psicossociais, sendo que para essas vertentes, há diferentes maneiras como cada indivíduo enxerga e lida com a morte. Algumas linhas teóricas ocupam-se dessa perspectiva, como a psicanálise (Freud), a psicologia analítica (Jung), behaviorismo (comportamental), humanismo, psicoterapia corporal (Reich), terapia cognitivo-comportamental, psicodrama, psicologia existencial, fenomenológica, *gestalt*-terapia, psicologia positiva, entre outras.

Cada uma das vertentes estuda enfoques diferentes da forma como o ser humano age e reage frente às ações que sofre e que pratica. A psicanálise freudiana dirige-se ao lado primitivo e instintivo do indivíduo, dando ênfase à pulsão do ego, à pulsão sexual, e à pulsão de morte. Segundo Silva (1968), para Freud é necessário orientar os instintos, pois os instintos animais presentes no ser humano ficaram de certo modo, acorrentados, proibidos de se

manifestar. Dentro dessa visão, o indivíduo ainda criança é forçado a reprimir seus instintos para conseguir viver em sociedade. Dessa forma, Silva (1968, p. 178) mostra que, “desenvolvida a criança em adulto, lá ficou reprimida a fonte dos seus instintos naturais pelas camadas superpostas da cultura (cultura no sentido de domínio da natureza), de que resulta o homem educado, o homem civilizado”. Os instintos mais evidentes na primeira infância vão dando lugar às regras da sociedade civilizada, que os organiza de forma a haver a humanização dos sentidos, capazes de raciocinar com clareza e filosofar sobre suas ações. Isso acontece em ‘O Reino’, em que as personagens permitem que os instintos estejam sobressalentes à capacidade cognitiva de pensar, raciocinar e analisar situações e sentimentos. A personagem Lenz Buchmann, do romance *Aprender a rezar na era da técnica*, por exemplo, até compreende ser imoral matar a esposa, mas na primeira oportunidade que teve, seu instinto foi mais forte, e ele a matou, sem culpa.

Os estudos teóricos sobre o narcisismo levaram Freud a reformular a teoria das pulsões, nas quais observou que por meio das psicoses “os investimentos libidinais em objetos do mundo externo podem retornar ao eu do sujeito. Além do mais, basta uma intenção hostil sobre o amor a si mesmo, sobre o eu, que é o objeto de investimento, para desagregar a subjetividade” (FERRARI, 2006, p. 55). A partir dessas observações, Freud formulou a pulsão de morte, a repetição e o masoquismo primário, esses escritos paralelos com sua psicanálise da guerra, na qual trata a respeito dessa pulsão interna que está atrelada à destruição do outro. Nos estudos de Freud (2009, p. 44-45) encontramos reflexões a respeito da pulsão de morte. Ela

opera em todo o ser vivo, suscitando a tendência de o levar à sua desintegração, de reduzir a vida ao estado da matéria inanimada. Merece, pois, com toda a seriedade, o nome de pulsão de morte, ao passo que as pulsões eróticas representam as tendências para a vida. A pulsão de morte torna-se pulsão destruidora quando, com a ajuda de órgãos especiais, é dirigida para fora, para os objetos. O ser vivo protege de certo modo a sua própria vida, destruindo a vida alheia. Mas uma parte da pulsão de morte permanece ativa no interior do ser vivo; tentamos explicar um grande número de fenômenos normais e patológicos mediante esta interiorização da pulsão de destruição.

Nessa concepção de Freud existe algo além do princípio de prazer (que consiste na satisfação das necessidades biológicas, fisiológicas e psicológicas, a partir da busca instintiva de prazer de forma a evitar a dor e o sofrimento), e mostra a pulsão de morte (Thanatos) que é o oposto da pulsão de vida (Eros) (OLIVEIRA, 2010). Esse raciocínio dualista entre vida e morte, e tantos outros dualismos, para Freud parece ser fundamental. O dualismo auxilia a manter a ideia de conflito, que para a psicanálise torna-se fundamental, uma vez que o psíquico está sempre em conflito para que possa lidar com o desejo e com a pulsão.

Em sua pulsão de vida e pulsão de morte, Freud parece mostrar que a vida orgânica (pulsão de vida) tem a tendência de sempre se voltar para o inorgânico, o que havia antes do orgânico, levando à pulsão de morte. Nesse sentido, a pulsão é retornar ao último estado anterior. E, para a pulsão de morte voltar a esse estado anterior seria voltar ao inorgânico. A pulsão de morte seria essa força destruidora que o sujeito internaliza em si como uma autodestruição e também é dirigida ao mundo exterior, como a destruição, de domínio da vontade de poder, para Freud, a pulsão de morte é “a morte simbólica, a morte social; uma pulsão que leva o indivíduo à loucura, ao suicídio, ou seja, uma morte simbólica ou material perante a sociedade” (OLIVEIRA, 2010, p. 62-63). Quando o indivíduo não é feliz e bem-sucedido em sua vida em sociedade, e esse prazer não se reflete na família, no trabalho e demais grupos sociais, pode-se dizer que ele tenderá para a pulsão de morte. Como o que acontece na vida da personagem Ernst Spengler, na obra *Jerusalém*: “Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar [...]” (TAVARES, 2006, p. 7). A personagem Ernst está prestes a realizar a tentativa de suicídio.

Nesse sentido, segundo os estudos de Freud, todos possuem tanto a pulsão de morte quanto a de vida. Dessa forma, Oliveira (2010, p. 62-63) pontua que “A pulsão de vida faz com que o indivíduo sinta vontade de satisfazer suas vontades, buscar o prazer e satisfação da libido, no entanto, para o indivíduo que vive em sociedade, sua libido se concretiza através do instinto organizado. O instinto organizado é a consciência social implantada no indivíduo para viver coletivamente”. Freud buscou elementos na psique humana que fosse capaz de abarcar todos os horrores trazidos pelo estado de guerra. Diante disso, buscou no inconsciente respostas para entender o porquê o ser humano não consegue apagar a maldade que vive dentro dele (SILVA, 1968). E essa maldade está presente na construção das personagens que interagem em ‘O Reino’. A guerra traz consigo as atrocidades que destituem do ser humano a sua própria humanidade. E no percurso da guerra, as ações exercidas pelos homens e mulheres que estão à frente das decisões tornam-se evidentes em termos de involução, de declínio, de decadência.

Nas obras que constituem ‘O Reino’, algumas personagens são destituídas da sua humanidade, como é o caso das personagens Clako e Klaus Klump, em *Um homem: Klaus Klump* e Lenz Buchmann e Hamm Kestner em *Aprender a rezar na era da técnica*. Quando se fala em humanidade, é necessário entender que convivem no ser humano o bem e o mal. Em outras palavras, tendências maldosas e bondosas coexistem nos indivíduos. Dessa forma, as personagens citadas, de algum modo, não conseguem em alguns momentos estarem inteiramente voltadas à bondade, o que se pode confirmar a partir da construção das personagens Clako e Klaus Klump, que em alguns momentos do texto, modificam-se e

expressam violência a outras personagens, de forma a silenciá-las, como se tivessem o poder em suas mãos de decidirem entre a vida e a morte do outro.

Clako assassina Ortho, e Klaus Klump além de assassinar Xalak, também crava o caco de vidro nos olhos do próprio pai, atitudes estas que não são demonstradas pelas personagens quaisquer vestígios de remorso, ou seja, tanto Clako quanto Klaus Klump não apresentam nenhuma inquietação, abatimento da consciência, ou qualquer outro sentimento de terem percebido ter cometido uma falta, um erro; ou ainda, arrependimento. O mesmo ocorre com as personagens Lenz Buchmann e Hamm Kestner, em *Aprender a rezar na era da técnica*. Lenz Buchmann assassina sua esposa e também o louco Rafa, sem demonstrar qualquer arrependimento. Hamm Kestner juntamente com Lenz Buchmann colocam a bomba na cidade, matando uma pessoa, causando medo em todas as outras e, mesmo assim, não se arrependem por seus atos.

A capacidade que o ser humano tem de pensar, analisar e raciocinar atua juntamente com o caráter animal que carrega em sua estrutura física e biológica. Ambos os aspectos, biológicos e comportamentais, harmonizam o indivíduo, humanizando-o. O termo existencial, segundo Frankl (2008, p. 126), “pode ser usado de três maneiras: referindo-se (1) à existência em si mesma, isto é, ao modo especificamente humano de ser; (2) ao sentido da existência; (3) à busca por um sentido concreto na existência pessoal, ou seja, à vontade de sentido”. A existência prevê a essência de tudo que tem vida e o seu estado oposto é o de interrupção definitiva do ato de viver de um organismo, ou seja, o fim da vida – a morte.

Em contextos de guerras, a morte está mais próxima de se concretizar, pois todos os envolvidos estão preparados e aptos à matança dos que são considerados seus adversários de guerra. Nesse contexto, há a morte dos homens, o estupro de mulheres e crianças, entre outras atitudes equivocadas. Os conflitos e as guerras também têm se tornado palco de grandes atrocidades contra a humanidade, gerando mortes em grande escala. As guerras mais atuais mataram mais civis que militares, devido à forma perversa com que utilizaram operações bélicas que trazem tecnologia de ponta: “quase antissépticos para os agressores, os ataques armados revelam-se horivelmente sangrentos para os agredidos, despedaçando em frangalhos corpos de inocentes, em particular de crianças, maiores vítimas de cada vez mais modernos mísseis e minas” (VENTURA; SEITENFUS 2005, p. 13). A morte mostra suas várias faces em tempos de guerra: morte por armas de fogo, armas químicas, morte por fome, entre outras.

A Primeira Guerra Mundial serviu de base para o que viria depois com a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto nazista. Silva (1968, p. 180) assevera que: “É curiosa a maneira pela qual Freud explica o desejo que a humanidade abriga, silenciosa e inconfessavelmente, de

matar, e que se manifesta, embora sob a forma simbólica”. Com o advento da Segunda Guerra Mundial, aumenta a possibilidade de armamento dos países envolvidos. Paralelo ao contexto da Segunda grande guerra, surge o Holocausto nazista contra os judeus e os ciganos. Para Bauman (1998, p. 83), “O Holocausto absorveu um enorme volume de meios de coerção. Usando-os a serviço de um único propósito, também estimulou sua posterior especialização e aperfeiçoamento técnico”, o que facilitou a matança ordenada de judeus por parte dos nazistas. O ser humano parece não acreditar na sua própria morte, talvez isso justifique a matança de outros. A guerra talvez permita ao inconsciente acreditar que todos devem matar, como se o lado assassino de cada um tivesse sido despertado para a liberdade de matar. O contexto de guerra constrói heróis, como pode ser observado na apresentação que o narrador faz a respeito da personagem Ortho, no romance *Um homem: Klaus Klump*:

Herói de guerra, citava frases de filósofos, e versos.  
Tinha sido ferido várias vezes pelos elementos da resistência. Quando a ferida não atinge a memória é insignificante, dizia. Os homens lembravam-se de o ouvir na enfermaria, sempre que era atingido, a recitar poemas inteiros que sabia desde a infância. Resistia à dor exercitando a memória. Era o seu método. Não parar de pensar – se além de sair sangue do nosso corpo, deixarmos de pensar: morreremos. (TAVARES, 2007, p. 48-49).

Em tempos de guerra, matar parece ser permitido. Silva (1968, p. 182-183) ressalta que “o crime não é de um, é de todos. Já não é mais a morte no singular. É a morte no plural – diz Freud. Ninguém transgrediu uma proibição, ninguém quebrou um tabu. De sorte que não há razão para remorsos”. Matar em contexto de guerra torna-se algo normal, desde a morte de um único indivíduo, como a ideia de um genocídio em massa é entendido como a morte daqueles que são diferentes e como tal são indesejáveis. Os judeus, por exemplo, considerados como elementos pertencentes a uma raça impura, foram obrigados a enxergar as várias faces da morte, desde a morte por fome, sede, trabalho exaustivo, arma de fogo, câmara de gás, entre outros tipos presentes no período do Holocausto. A respeito dos campos de concentração há os estudos de Theodor Busbeck, em *Jerusalém*: “Theodor Busbeck prosseguia a folhear o documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas: corpos pequenos, grandes, nus, de mulheres, de homens, juntos numa amálgama [...]” (TAVARES, 2006, p. 40). As personagens de ‘O Reino’ trazem à tona resquícios das atrocidades e mortes ocorridas no período do Holocausto, no ocidente.

As câmaras de gás eram chamadas de “banheiros”: “eram uma visão bem-vinda depois de dias e dias em imundos vagões para gado. Aqueles que já sabiam da verdade e não alimentavam ilusões ainda tinham uma opção entre uma morte ‘rápida e sem dor’ e outra

precedida por sofrimentos extras reservados para os insubordinados” (BAUMAN, 1998, p. 30). Os que aceitavam essa face da morte sabiam que iriam morrer, mas preferiam esse tipo de morte a desobedecerem aos nazistas nos campos de concentração. Além dessas mortes, existiam outras, e uma delas era pela fome. Exemplo do que consta no romance *Jerusalém*: “Mil corpos cabem nesta fotografia. Mil corpos que não chegaram a entrar no campo de concentração porque morreram antes, de fome” (TAVARES, 2006, p. 41). Somadas ao estado de guerra e às memórias do Holocausto estão as consequências desse terrível período, como é o caso da fome. De fato, uma das situações vividas nesse contexto é a presença da falta de alimento e, conseqüentemente, a morte pela fome.

O Holocausto além de dizimar muitos judeus, gerou ainda outra espécie de morte que foi sendo vivida aos poucos, por aqueles que sobreviveram aos campos de concentração, pois as atrocidades ficaram registradas na memória, sem poder por muito tempo compartilhar com outras pessoas sobre esses momentos de terror. Essa morte silenciosa os foi dilacerando aos poucos, sem piedade. Com o fim das duas Grandes Guerras e do Holocausto, uma nova forma de enxergar a vida e a morte passou a ser evidenciada. Paradoxalmente, a Segunda Guerra mundial trouxe junto com suas memórias de dor, violência e morte o desenvolvimento tecnológico (VENTURA; SEITENFUS, 2005). Esse desenvolvimento tanto possibilitou novas abordagens que trouxessem crescimento econômico como também aumentou o índice de violências e mortes com armas ainda mais potentes.

Há, ainda, a morte por suicídio, que ocorre por muitos motivos. Estudos apontam que a solidão frente ao existir, a depressão, a falta de perspectiva e esperança, entre outros sintomas geram uma dor existencial muito grande no indivíduo, que o leva ao desejo de cessar essa dor, tornando esse sentimento muito maior do que o sentido de viver. Há a instauração do vazio existencial, evidenciando o desespero e a agonia, que parecem corroer a alma. Em meio a essas tribulações, que geram angústia e sentimentos de inadequação e não pertencimento, conduzindo o indivíduo às ideias, tentativas e demais possibilidades de escolher entre viver ou morrer, buscando o suicídio.

Para Durkheim (2000, p. 13), “chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado. A tentativa é o ato assim definido, mas, interrompido antes que dele resulte a morte”. Nesse sentido, pensar em suicídio implica entender que esse ato extremo está relacionado ao ato de desespero do ser humano que não faz mais questão de viver. As causas de suicídio são variadas, desde depressão, traumas psicológicos, solidão, dificuldades financeiras, inadequação e não adaptação a novas situações ou lugares, *bullying* -

principalmente entre crianças e adolescentes, entre outras causas.

A atualidade vem cada vez mais demonstrando que a morte está deixando de ser algo apenas natural, e transformando-se em um processo no qual para que haja a certeza de que ela existe e que a qualquer momento se fará presente, passa, primeiro, por etapas consideradas mecanismos de defesa, tais como “negação, repressão, intelectualização, deslocamento” (KOVÁCS, 1992, p. 3), os quais os indivíduos utilizam como forma de tentar neutralizar a morte. Dessa forma, Kovács (1992, p. 3) pontua que as “defesas ao mesmo tempo que nos protegem do medo da morte, podem nos restringir”. Essa visão considera que existem pessoas que acabam morrendo em vida, já que ficam com muito medo do tudo que as cerca, e devido a isso acabam por não viver, e transformam sua existência em verdadeiro esvaziamento de sentido. Tratar o ser humano em sua totalidade requer a compreensão de que sua constituição é psíquica e química, e em cada fase de seu existir haverá, tanto fisicamente quanto psiquicamente, diferentes formas de lidar com cada situação, sendo que o termo morte transforma-se em tabu, o qual se deseja, ardentemente, que seja banido da história, até o momento crucial em que este surge, dilacerante, e contra o qual não há armas possíveis de aniquilar. Nesse sentido, torna-se evidente a total negação da morte na contemporaneidade, como se ela estivesse oculta, tivesse sido banida da sociedade, ou seja, não existisse. Percebe-se que a negação da morte se dá, historicamente, porque o ser humano, em busca da imortalidade, tenta desafiar a morte e vencê-la.

Há, de fato, uma negação da morte, porém, mesmo diante de sua negação aparente, ela se manifesta e se mostra cada vez mais presente, pois a única certeza do ser vivente é a sua finitude na morte. Toda essa problemática envolvendo as atitudes dos indivíduos diante da morte e do morrer é transposta para obras literárias. Nos romances em análise percebe-se que a presença da morte é representada mediante as suas várias possibilidades de ocorrência e sob a perspectiva que cada tem a respeito da vida e da morte.

### **2.3 Silêncio**

O silêncio é elemento importantíssimo na construção das personagens de Gonçalo M. Tavares. É por isso que as obras *Jerusalém*, *Aprender a rezar na era da técnica*, *Um homem: Klaus Klump* e *A máquina de Joseph Walser* são repletas de silêncio. Sabe-se que o silêncio significa sempre, independentemente, de seu espaço de atuação. Na arte romanesca, é possível perceber que o silêncio adquire nuances plurissignificativas, que podem ser percebidas desde as marcas presentes no texto, como os espaços vazios entre as palavras, bem como as

marcações, como reticências etc. até os vários significados que uma mesma palavra pode expressar no decorrer do texto ou, ainda, por meio das metáforas que se constroem através da narrativa. O silêncio faz parte das palavras (até porque ele está dentro delas), e mergulha a personagem na interioridade de si, isolando-a, o que faz com que os silêncios se tornem potente arma frente às intempéries que a assolam (ORLANDI, 2007). O silêncio significa até mesmo onde menos se espera que isso aconteça. “O silêncio significa de múltiplas maneiras e é o objeto de reflexão de teorias distintas” (ORLANDI, 2007, p. 42). Ele é estudado a partir de teorias diversas, o que leva à compreensão da multiplicidade de sentidos que podem ser abarcados através de seu estudo. O silêncio é plurissignificativo. Para Jaworski (1993, p. 24), “O silêncio tem muitas faces”<sup>16</sup> e várias possibilidades de significar.

Dessa forma, existe a possibilidade de silêncios múltiplos, uma vez que conforme Orlandi (2007, p. 42), temos “o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.”. As obras que compõem ‘O Reino’ estão repletas dessas possibilidades de silêncio. Para Nasio (2010, p. 7), “dentre todas as manifestações humanas, [o silêncio] continua sendo aquela que, de maneira muito pura, melhor exprime a estrutura densa e compacta, sem ruído nem palavra, de nosso inconsciente próprio”. Nesse sentido, consegue-se compreender a expressão interior do ser, através das manifestações do silêncio.

Nesse sentido, entende-se que o silêncio possui várias possibilidades de significar. Nas obras que compõem ‘O Reino’, o silêncio está presente desde as escolhas lexicais presentes nas construções dos romances, até a forma como se constrói a interação entre narrador, personagens e demais instâncias narratológicas. No romance *Um homem: Klaus Klump*, a personagem Alof havia fugido para a floresta e participava do grupo da resistência. Ele carregava consigo um balde com flautas, mas não as tocava, quase não falava sobre isso, preferia silenciar, mas, essas flautas significavam muito para ele: “Alof, antes dos tanques, era dono de uma casa de instrumentos musicais. Haviam queimado a casa, a sua mulher tinha sido levada” (TAVARES, 2007, p. 27). Ele perdera tudo, levaram sua esposa, e ele nem sabia se ela ainda estaria viva. Alof mantinha, silenciosamente, perto de si as flautas: “Já não sabem música estas flautas. Alof nunca mais tinha tocado” (TAVARES, 2007, p. 27). O silêncio está presente nos dias de Alof e em suas ações. Ele fala a Klaus o motivo de não largar o balde:

Na floresta os pássaros simpatizam com os homens que jogavam xadrez. Os pássaros simpatizavam mudos com o balde cheio de flautas. Balde preto cheio de flautas de uma cor clara.

---

<sup>16</sup> “Silence has many faces” (tradução nossa).

Não largas o balde, Alof.  
Não largo o balde porque aqui também está minha mulher. (TAVARES, 2007, p. 28).

A citação fala da mudez dos pássaros, que contemplam aquele balde que mesmo cheio de flautas permanece vazio de sons. As flautas são instrumentos musicais, que assim como os pássaros, encantam por seus sons. O contexto no qual se mostram as flautas aponta para o silêncio. O silêncio está desde a composição da personagem Alof, até a forma como ela interage com o meio que a cerca. A representação da casa queimada, da esposa que foi levada é evidenciada na forma de significação desse balde de flautas para a personagem, o qual vive o silêncio da emoção e da impotência frente ao mais forte que tirou dele tudo o que tinha importância. Essa tristeza silencia a música presente nas flautas.

No romance, *Jerusalém*, dentre as várias formas de silêncio, há aquela na qual a mulher é silenciada em tudo, inclusive, em sua identidade, pois o papel das mulheres na família Busbeck era o de deixar os homens em notoriedade. Cabia a elas o papel de manter a notoriedade masculina.

Temos aí o silêncio de ter de viver o exercício de poder do outro sobre si: “Nenhuma mulher da família se envergonharia de dizer em voz alta: eu mantenho limpa a notoriedade do meu marido. Pelo contrário, tal frase - a ser verdadeira - expressaria, muito simplesmente, o sucesso de uma existência” (TAVARES, 2006, p. 139). Aqui há a semelhança com o ditado popular o qual diz que atrás de um grande homem sempre há uma grande mulher. Observa-se e confirma-se a opressão do patriarcado sobre as mulheres, que, afinal de contas, no romance *Jerusalém*, devem viver à sombra dos maridos e se empenhar para que eles se destaquem, brilhem, enquanto elas devem se contentar com um papel de subalternidade e submissão em relação ao cônjuge, como se essa fosse a função da mulher: ser a responsável por manter intacto o caráter notório do homem da família, sendo, possivelmente, subjugada no processo. Apresenta-se aqui uma forma de silêncio na qual a mulher se torna subjugada pelo marido ou qualquer outro representante do universo masculino na família. Trata-se de um silêncio que emudece as palavras, um silêncio que se impõe sobre a mulher, tornando-se um silenciamento, ou ainda um silêncio do opressor contra o oprimido, que mesmo sem coação física impõe regras e noucateia a mulher de forma imperceptível, com danos morais e psicológicos, promovidos por esse silêncio simbólico, como forma de imposição de poder.

Em *Aprender a rezar na era da técnica*, uma forma de silêncio é mostrada por meio da personagem Gustav Liegnitz, um surdo-mudo de nascença, que não se mostra muito amável com seus colegas de trabalho, demonstrando a natureza de seu caráter: “O mau caráter de Gustav Liegnitz revelava-se agora de uma outra forma, pois era expresso a partir de uma

posição de força e não da posição de fraqueza anterior. O seu caráter era ainda mais visível e consequente” (TAVARES, 2008, p. 200). Apesar de demonstrar-se frágil dentro de sua constituição física (surdo-mudo), Gustav apresenta ações que mostram sua natureza de desejo pelo poder e imposição de suas vontades. Ele foi ajudado por Lenz Buchmann e colocado em um cargo de poder, por ser irmão de Julia Liegnitz que é secretária desse político: “O jovem Gustav Liegnitz, surdo-mudo de nascença, protegido de Lenz Buchmann, tornava-se, a cada dia que passava, mais insuportável para os seus colegas de trabalho” (TAVARES, 2008, p. 200). Mesmo sendo uma personagem que não fala no decorrer do romance, suas ações silenciosas são repletas de sentido, reveladas pela presença do silêncio do exercício de poder, entre outras formas de manifestação do silêncio: “O surdo-mudo Gustav Liegnitz tinha ainda uma outra particularidade pouco conhecida: era bastante ambicioso. Se ele falasse, tal já seria, há muito, evidente para os outros. Mas não” (TAVARES, 2008, p. 200). Fisicamente, Gustav Liegnitz não conseguia expressar as palavras, porém, seus gestos e ações mostravam sua natureza.

Há várias formas de silêncio presentes nas quatro obras. Por exemplo, em *A máquina de Joseph Walser*, a personagem Joseph Walser silencia frente ao que acontece em sua vida: “Joseph Walser era um homem estranho, falava pouco. O descuido na sua forma de vestir não era mais do que o reflexo de algum descuido em relação ao exterior” (TAVARES, 2010, p. 19). Sua ausência de palavras parece chocar e ao mesmo tempo irritar seus interlocutores, tal qual apresenta o narrador. Parece haver um misto entre o silêncio das emoções, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, entre outras formas de o silêncio se apresentar: “Ouvia bastante mais do que falava, mesmo com a mulher, porém a sua forma de ouvir por vezes irritava o interlocutor: - Meu caro Joseph Walser, estará mesmo a ouvir-me? – era-lhe perguntado vezes sem conta” (TAVARES, 2010, p. 19). O silêncio por parte da personagem gera uma certa irritabilidade em quem com ele dialoga.

Dentre essas possibilidades de significação, há ainda outras formas, sendo possível acrescentar o significado do silêncio também à outras situações, como o silêncio da solidão, da alma, da censura, dos símbolos, silêncio simbólico, entre outros. Em ‘O Reino’, por retratar um período de guerras e pós-guerras, tornam-se evidentes essas formas de silêncio. Por exemplo, isso fica claro no romance *Um homem: Klaus Klump* quando a cidade é invadida por tropas inimigas e o momento de maior tensão é quando começam a impor nas ruas os tanques, e os símbolos de outro país, especialmente pela música que passa a ser tocada e todos os habitantes da cidade são obrigados a ouvir. Essa imposição da dominação se faz por meio do silêncio da censura, do medo, da solidão, entre outras formas de apresentação. O silêncio parece conseguir

transpor as barreiras de sua origem, que é a própria linguagem. É o mergulho do ser humano dentro de seu processo de reconhecimento da intelectualidade. Como pode ser observado no excerto de Cunha (1981, p 14):

Estamos, portanto, voltados a identificar o silêncio, como raiz originária da linguagem. E o homem, habitando o eixo do mundo, desempenhando o papel de ponto de convergência para a divergência de tudo o que existe, pensa. Fala, conhece, reconhece, cria, comunica, ama, em silêncio. Pois se ele chega à prática da palavra ou do gesto, o faz movido pelo silêncio, dando corpo, forma e som, ao silêncio. Enfim, comunicando em silêncio, centelhas do grande silêncio, do silêncio do ser.

Entendemos que antes do som das palavras, é o silêncio que impera e dá forma a quaisquer tipos de comunicação. Assim, a partir do silêncio do ser é que a palavra toma forma e movimenta a comunicação. Essa sondagem começa no mais abissal do ser, evidenciando-se através de nuances de sons, que buscam formas inteligíveis de se fazer compreender. Assim, o inconsciente humano torna-se “terra” fértil que somente se traduz através do silêncio. “O silêncio exige uma linguagem em que possa se expressar” (PEREIRA, 2009, p. 70). A linguagem pode ser apreendida enquanto linguagem verbal e não verbal. Ela está relacionada à forma com que é feita a comunicação, que pode ser através de qualquer meio sistemático, que comunique ideias ou sentimentos, por meio de signos linguísticos sonoros, gráficos, gestuais, entre outros. A base da linguagem está no silêncio. Entende-se que a palavra e o silêncio são partes integrantes da linguagem. Conforme Menegolla (2003, p. 59), “em cada palavra há algo de silencioso, em cada silêncio há algo que fala”. Silêncio e palavra caminham juntos.

A palavra consegue dizer, porém, necessita do silêncio, já o silêncio diz por si só. Para Le Breton (1999, p. 265), “se a palavra não é livre, o silêncio também o não é mais. A alegria do mundo decorre da possibilidade de escolher sempre. Mas o silêncio tem sempre a última palavra”. E há momentos em que o silêncio é proibido. Ele, entretanto, não cessa de permitir o sentido. É que o silêncio é pleno de sentidos, e é ele quem dá sentido às palavras. No romance *A máquina de Joseph Walser*, a personagem Joseph Walser descobre que sua esposa o está traindo com o seu encarregado na fábrica na qual trabalha, apesar da situação, prefere ficar em silêncio e continuar sua vida como se nada estivesse acontecendo. E em uma das conversas que o encarregado tem com Walser, ele conta que está dormindo com a mulher dele, e Joseph Walser nada fala, apenas escuta: “Caro amigo, caro Joseph Walser, sim: estou a dormir com a sua mulher, e se quer que lhe diga há em mim um entusiasmo relativo. Mas sobre si não tenho dúvidas, e espero também que nunca as tenha. Joseph Walser: sou um seu admirador” (TAVARES, 2010, p. 49). A personagem continua em silêncio frente a fala do encarregado.

Esse silêncio faz parte da construção da personagem Joseph Walser, que prefere se manter em silêncio frente aquilo com que não entende ou não consegue lidar, emocionalmente, ou, ainda, fica em silêncio frente aquilo que não tem como ser alterado.

O silêncio constitui-se no interior das palavras, brota ainda no pensamento. Dessa forma, compreende-se que “o pensamento é, portanto, um processo linguístico que se expande, a partir do silêncio paradisíaco, em direção de sua própria superação, de um novo silêncio, portanto. O pensamento é a expulsão do paraíso em busca de outro” (FLUSSER, 2002, p. 44). Essa busca se faz para constituir a expressão do silêncio por meio da linguagem. Cada tipo de linguagem mostrará um sentido diferente para o silêncio. O que se torna evidente é que o silêncio sempre irá significar. Ele sempre encontrará forma de ter sentido. Como pode também ser visto na obra *Aprender a rezar na era da técnica*, em que Lenz Buchmann pega em suas mãos a radiografia da sua cabeça. O texto do diálogo é construído no jogo de palavras e ausência de palavras, reticências, e marcas textuais que comprovam a natureza de lirismo presente no silêncio. A personagem Lenz Buchmann, homem forte, médico, político, busca, em vão, não enxergar a sua fragilidade, a doença que o assola. Eis, a seguir, o diálogo com o médico:

- Já vi vezes sem conta imagens destas – disse, irritado, Lenz Buchmann, enquanto segurava nas mãos as radiografias da cabeça.
- Senhor Buchmann, sim... – disse o médico – mas agora é na sua cabeça.
- Isto não me assusta! – disse Buchmann.
- Nós não podemos fazer nada. A única coisa...
- Não me interrompa – disse Lenz -, ainda não tinha terminado.
- Peço desculpa, doutor Buchmann. (TAVARES, 2008, p. 250).

A personagem não aceita que a doença vá destruí-lo, em outras palavras isso não o assusta. Ele que sempre foi forte, nunca sentiu medo de nada, sempre considerou a si mesmo um homem forte, sendo o único herdeiro do sobrenome Buchmann. Mesmo o médico colocando-o a par da realidade do que estava acontecendo com ele, ainda assim, continua buscando ser forte. O silêncio habita onde se faz necessária sua significação. E isso parece acontecer nos momentos de maior lirismo presentes no texto. Uma doença havia tomado seu cérebro, e Lenz tenta em vão manter-se forte, não querendo tomar consciência da sua frágil natureza humana.

Compreende-se que a linguagem literária expressa essa dialética entre silêncio e palavra, desde as escolhas gráficas e lexicais, material com o qual o texto será construído, até os silêncios em branco deixados na constituição do texto. Tudo faz parte do silêncio e da palavra. Ambos significam. De acordo com Moisés (2006, p. 239), “A linguagem, entendida como o emprego de um vocabulário em suas categorias morfológicas, sintáticas e semânticas,

constitui importante capítulo de toda obra literária, incluindo o romance”. Os romances são construídos embasados em palavras e também em muitos silêncios, que são plurissignificativos. O silêncio está em todas as instâncias narratológicas, desde a construção textual, por parte de seu criador, até o ato final, que é o momento da própria leitura por parte do leitor.

O silêncio pode ser representado de várias formas, entre elas está o silêncio fundador que dá sentido à toda significação: “o silêncio não fala, ele significa. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é” (ORLANDI, 2007, p. 31). De acordo com Tofalini (2018, p. 161), o “silêncio rege o passado, o presente e o futuro do homem e da história humana. Ainda que a sociedade contemporânea pertença à Era da Informação em tempo real, todas as relações do sujeito com os seus semelhantes são impregnadas pelos silêncios”. Há o silêncio do respeito, do recolhimento, do sagrado, da censura, da ambiguidade, da opressão, do desejo, da emoção, da solidão, da alma, da ausência de palavras, da imposição de poder, do medo, entre outras possibilidades por meio das quais o silêncio significa, sendo que ele também pode ser utilizado para entender a significação das coisas, bem como tudo o que está nele, e que existe por si só.

Ao se fazer a análise de obras literárias, observa-se que elas são pautadas e regidas também pelas várias categorias do termo silêncio.

Nos textos literários existem silêncios e silenciamentos. Enquanto o silêncio é o espaço entre as palavras, entre os fonemas, entre as sílabas, para dizer além do que está dizendo; o silenciamento, por sua vez, pode ser autoimposto ou imposto, ou seja, em textos literários é o momento no qual a personagem, por exemplo, é obrigada a ficar em silêncio, quer seja pela sociedade, ou outra personagem, ou ela própria. Para Orlandi (2007), existem duas formas de categorizar o silêncio, em silêncio fundante e em política do silêncio, ou seja, o silenciamento. O silêncio fundante indica

que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito –, ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. (ORLANDI, 2007, p. 53).

Entende-se, a partir dos estudos de Orlandi, que as obras literárias que remetem aos períodos, que na história da humanidade estão relacionadas com a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra, o Holocausto, bem como os períodos pós-guerras, serão obras carregadas de silêncios e silenciamentos. Como exemplo, apresentam-se as quatro obras que constituem o *corpus* desta tese. O silêncio imperante em tempos de guerra, causa muitos traumas ao indivíduo. A representação do silêncio e do silenciamento presentes nesses contextos está

relacionada ao que o indivíduo viveu e sentiu frente às situações ocorridas e o que realmente ficou registrado em sua memória. Para Le Goff (2013, p. 387), quando se fala em memória, logo se entende que esta, “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas”. Essas impressões também podem ser representadas como passadas. O silenciamento também pode gerar o esquecimento. Um dos motivos para quebrar o silenciamento está na proximidade da morte, pois a memória está ligada à afetividade, e quando se pressente a morte, é natural que as pessoas se sintam mais à vontade para falar sobre o que viveram, e conseguem contar suas histórias.

Toda memória para se consolidar necessita de percepções geradas a partir de expressões externas, mas quando consolidadas, povoam espaços internos que são revisitados. Por estar relacionada às percepções, a memória era considerada afetiva pelos gregos, por entenderem estar ela associada à alma. Esse espaço da memória pode, também, estar associado às ações traumáticas. Memória e trauma parecem estar em conluio. Nesse sentido, para Seligmann-Silva (2003, p. 48): “A linguagem/escrita nasce de um vazio - a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do ‘real’ (que é vivido como um trauma)”. Entende-se que tanto a fala, quanto a modalidade escrita são consideradas atos complexos cognitivos, e que o cérebro se utiliza de processos simbólicos para conseguir processar essas habilidades e gerar conhecimento, por meio das memórias. Quem viveu o trauma ainda não consegue por meio das palavras evidenciar sua dor. A memória, assim como a linguagem e seus atos falhos, torneios de estilos, silêncios etc. não existe sem sua resistência.

Em se tratando do trauma, entende-se que este significa a presentificação da dor. Ao se estudar o termo trauma, entende-se que sua história surge a partir de “um choque violento, mas também de um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, ‘trauma’ significa ferida)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49). Essa “ferida” gera uma dor tão intensa, que parece corroer a própria alma. E, no momento em que ela ocorre, não há como não ser vítima do acontecimento, causando marcas tão profundas no interior de quem viveu. Somente o tempo transcorrido será capaz de acalmar a dor vivida, para que, em momento oportuno, o traumatizado passe de vítima à testemunha do que viveu. O ato de contar o que viveu é uma forma de se livrar da memória do medo, culpa, ressentimento, ódio, raiva, ciúme etc. Em *Jerusalém*, as ações envolvendo a personagem Hinnerk são compreendidas pelo fato de os traumas de guerra serem vividos por ele. Klaus Klump, do romance *Um homem: Klaus Klump*, traz à tona traumas vividos na infância, quando entra em contato com os soldados que invadiram seu país e o fizeram passar por situações constrangedoras, conforme será visto no capítulo três.

Os traumas podem estar associados as marcas do corpo físico e também no psíquico, ou seja, um registro na memória a partir das sensações/percepções sentidas. Segundo Assmann (2011, p. 260), “o que é gravado no interior, vale como inapagável, porque é inaliniável”, o que faz entender que tanto a memória psíquica quanto a física deixam marcas profundas. As físicas dão a ideia de uma memória corporal que se fixa, “mesmo depois do alívio da dor, em traços e cicatrizes” (ASSMANN, 2011, p. 264). Dessa forma, o trauma está muito relacionado com o silêncio e silenciamento, pois no momento em que ocorre o evento que levou o indivíduo à dor, este não consegue falar sobre o ocorrido, por ser vítima prefere esquecer, para que em momento oportuno consiga transformar-se em testemunha dos fatos ocorridos e proferir seu testemunho. Conforme os dizeres de Seligmann-Silva (2003, p. 46-47), ocorre

a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.

A partir de um evento traumático, vive-se a escolha pelo silêncio, por motivo do silenciamento operado naquele momento. “Há, pois, uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de calar mas de dizer ‘uma’ coisa, para não deixar de dizer ‘outras’. Ou seja, o silêncio recorta o dizer” (ORLANDI, 2007, p. 53). O silenciamento está diretamente relacionado a uma forma de violência. Em um espaço onde ficam registradas tanto as lembranças boas quanto as não tão boas, considerado o espaço da memória, é nesse local onde ficam armazenadas todas as informações e lembranças, que em momento oportuno voltam à tona. Nesse espaço é também onde a linguagem se constrói. Ao se pensar em literatura e trauma, observa-se que uma ação, aparentemente vivida no presente, através da percepção da dor sentida, abre as memórias do que ocorreu em um tempo passado, e que passa, simultaneamente a acontecer como se fosse a mesma dor presentificada.

Nos dizeres de Assmann (2011, p. 278), “ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror”. A linguagem de quem sofreu um trauma é carregada de dois valores ou poderes contrários, por isso essa natureza ambivalente. Essa ambivalência constante da linguagem é repleta de silêncios. Essa linguagem repleta de silêncios está presente nos traumas vividos pela personagem Johana, em *Um homem: Klaus Klump*, que após uma sucessão de eventos traumáticos, vividos por ela no decorrer de sua vida, culmina com sua loucura e ela sendo internada no Hospício Georg

Rosenberg.

Outro exemplo está no romance *Jerusalém*, em que a personagem Mylia assume o assassinato de Hinnerk, mesmo sem tê-lo matado, e fica presa. Em ‘O Reino’, percebe-se uma sucessão de memórias, que vão sendo apresentadas pelo narrador, como quadros da memória individual de cada personagem, que se interligam, formando uma percepção do que se pode considerar “memória coletiva” (HALBWACHS, 1968), que apresenta as ações narratológicas que levam à construção desses romances. Por exemplo, a personagem Joseph Walser, presente em *A máquina de Joseph Walser*, aparece interagindo com a personagem Lenz Buchmann, em *Aprender a rezar na era da técnica*.

Parece haver uma conexão entre as personagens que vivem nesse universo tauriano chamado ‘O Reino’. Essa memória coletiva presente nos romances representa a memória coletiva vivenciada na realidade humana pelos grupos sociais ou pessoas com quem o indivíduo convive, sendo eles o grupo familiar ou social. Nesse percurso de relações, quando a associação de algum grupo é desfeita, algumas memórias tendem a desaparecer. Em obras literárias essa relação se dá por meio da interação entre as personagens, o que ocorre entre todas as personagens presentes em ‘O Reino’.

O silêncio é importante na construção de personagens porque em todos os momentos ele entra especialmente na composição destas. Dessa forma, compreende-se que, segundo Orlandi (2007, p. 54), “sem silêncio não há sentido porque o silêncio é a matéria significativa por excelência”. O silêncio grita, e por isso em momento oportuno, há a necessidade do indivíduo falar sobre o que viveu. Ao refletir sobre silêncio, silenciamento e traumas, principalmente em temas relacionados a traumas, que remontam às experiências da infância, entendemos que nesses casos, se o indivíduo tem a recordação de como se deram os acontecimentos, porém, sem se recordar do contexto em que esses acontecimentos ocorreram, significa que quando há associações sem um contexto “e marcadas pelo medo não se deixam localizar no tempo e no espaço. Sentimentos como esses são armazenados em uma dimensão sensorio-motora sem relação com o tempo e o espaço. É isso que torna tão difícil traduzi-los em símbolos e evocá-los com os recursos da linguagem” (ASSMANN, 2011, p. 277). Por essa razão, há a necessidade da arte e da literatura, como forma de dar vazão ao silêncio, traduzirem o que está no mais interior do ser humano. Nesse sentido, o silêncio como também o silenciamento podem existir a partir do trauma ou de um evento traumático.

Entende-se que o lugar do silêncio não traz a representação da ausência de palavras. No dizer de Menegolla (2003, p. 72), “o silêncio instala-se lá onde a palavra subtrai o questionamento, o que não significa, quando a palavra não é clara, uma vez que a ambiguidade

pode ser uma forma de provocação. Muitas vezes, as pretensas clarezas e objetividades nada mais são do que encobrimento de verdades”. Por isso, entende-se que a palavra é carregada de silêncios, e o silêncio, devido ao seu caráter significativo, insere-se na base de tudo o que existe. Dessa forma, o silêncio está presente nos contextos de violências e atitudes diante da morte, e são justamente esses temas que povoam as interações entre as personagens da coletânea de Tavares.

## **2.4 A morte como silenciamento de toda violência**

Os romances de Gonçalo M. Tavares, por serem a representação da própria vida, permitem ao leitor compreender de que forma a morte poderia ser a responsável pelo silenciamento de toda violência, como se houvesse um momento único em que toda dor, todo sofrimento fossem cessados. Estaria a violência relacionada com o desenvolvimento primordial do ser humano?! A violência agiria internamente ou viria de experiências externas?! E a morte, como se apresenta?! O medo da morte, a necessidade da morte, a repulsa pela morte, o filosofar sobre a morte, o decidir sobre o momento da morte, seria isso possível?! A violência e a morte estão tão presentes na existência apontando para a efemeridade da vida. A morte é a certeza que ninguém quer aceitar.

Pensar a violência implica ter conhecimentos acerca dos próprios sentimentos, pois a violência está enraizada no ser humano desde os primórdios da humanidade. O simples fato de se estar vivo acarreta um desespero constante, que talvez não se dê de forma consciente, mas o inconsciente está carregado de angústia e medo só pelo fato de se pensar sobre a própria morte. Pensamos sempre na morte do outro, porém, não pensamos em nossa própria morte. Parece haver uma certa repulsa pela morte, ocasionada pelo medo de morrer. Esse fato de apenas pensar na morte do outro pode ser percebido na obra *Aprender a rezar na era da técnica*, em que a personagem Lenz Buchmann conseguia enxergar a morte de todos à sua volta, a fragilidade de seus pacientes, familiares etc., porém, não conseguia sequer imaginar sua própria morte.

Vivemos nas cidades ou no campo com a presença constante da violência. Essa presença torna as pessoas muito mais preocupadas com o bem-estar de si e dos seus familiares e amigos. Dessa forma, as pessoas se protegem em suas casas e ambientes de trabalho. Passam a utilizar cada vez mais meios de se proteger da crescente onda de violência que invade a vida de todos. Entendemos, no dizer de Michaud (1989, p. 96), que “a violência é um aspecto inevitável da história, mas secundário e derivado. Não é o emprego da violência que produz as transformações sociais, são as transformações sociais que passam pela violência”. As

sociedades estão cada vez mais se transformando e, automaticamente, a violência também se transforma. O medo assola a sociedade que cada vez mais busca meios para se proteger. O mesmo acontece com as personagens de 'O Reino'. A personagem Johana tem medo por si e pela mãe em razão de estupro por parte dos soldados invasores, em *Um homem: Klaus Klump*. Joseph Walser vive o medo de ficar sem poder trabalhar em sua máquina na fábrica, em *A máquina de Joseph Walser*. Theodor Busbeck protege seu filho Kaas em *Jerusalém* por receio da violência que ele possa sofrer por ter as pernas frágeis.

A violência também se apresenta de formas que gerem no ser humano a necessidade pela morte. Viver torna-se algo tão complexo que alguns indivíduos não conseguem lidar com os próprios sentimentos e com as experiências acerca das violências sofridas, que acabam por sentir desejo de morrer. Esse desejo pode acontecer por vários motivos, os quais, de qualquer forma, estão sempre atrelados à violência. A autoviolência, a necessidade de ter o controle sobre a vida e tomar decisões que levam em conta a decisão de viver ou morrer pode ser observada nas obras *Aprender a rezar na era da técnica*, com o suicídio da personagem Frederich Buchmann e a tentativa de suicídio por parte da personagem Lenz Buchmann, e em *Jerusalém*, com a tentativa de suicídio de Ernst Spengler.

A busca por sentido, a necessidade de se tornar parte de algo, ou ainda de entender o motivo de estar vivendo uma vida pautada no aqui e agora, faz com que o indivíduo deseje buscar pelo conhecimento de si. "A busca do indivíduo por um sentido é a motivação primária em sua vida, e não uma 'racionalização secundária' de impulsos instintivos. Esse sentido é exclusivo e específico, uma vez que precisa e pode ser cumprido somente por aquela determinada pessoa" (FRANKL, 2008, p. 124). Essa busca permite que ele possa abrir-se para o ato de filosofar sobre o sentido da vida e da morte. Esse desejo de entender os motivos pelos quais acontece sua existência possibilita ao ser humano filosofar sobre a morte, porém, talvez, ainda não consiga pensar em sua própria morte, mas sim elevar a reflexão sobre a morte a uma análise não tão individual e sim mais coletiva, no sentido que não se pensa sobre sua própria morte, mas, na morte como algo mais genérico à vida. As personagens que convivem e transitam em 'O Reino' estão a olhar para esse aspecto a respeito da morte, porém, não levando em profundidade a reflexão filosófica sobre esse tema.

O ato de viver está pautado nas experiências vividas pelo indivíduo. No decorrer do processo dessas experiências, a violência pode ou não estar presente. Por exemplo, uma criança que vive uma infância pautada no medo, angústia, no abandono, sofrendo, inclusive, no corpo traumas deixados por todos os tipos de violências, o que segundo Demause (1975 apud FALEIROS; FALEIROS, 2007, p. 16), a história da violência contra crianças e adolescentes é

muito antiga, e quanto mais se adentra a história, mais se descobre que os cuidados eram muito reduzidos, o que tornava muito mais provável o abuso sexual, o medo imposto e até mesmo o assassinato. Se uma criança passa por situações como essas, como será sua representação enquanto adulto? Reproduzirá as violências sofridas? Nesse contexto, pode-se dizer que a violência tanto estaria relacionada ao interior do indivíduo, como poder-se-ia dizer que a violência é reproduzida a partir das experiências externas vividas. Por exemplo, a personagem Lenz Buchmann do romance *Aprender a rezar na era da técnica* reproduz na vida adulta ações de violência sofridas na infância e adolescência, e da mesma forma, isso ocorre com a personagem Klaus Klump da obra *Um homem: Klaus Klump*. Além da violência contra crianças, infanticídio, tem-se, também, a violência praticada contra mulheres – feminicídio.

Nas quatro obras, *Aprender a rezar na era da técnica*, *Um homem: Klaus Klump*, *Jerusalém* e *A máquina de Joseph Walser*, as personagens sofrem todos os tipos de violência, desde crianças parecem já aprender na prática essas modalidades que irão, de certo modo, influenciar em seus comportamentos futuros. Esses acontecimentos são decisivos na sua conduta quando adultos. Por exemplo, Johana, em *Um homem: Klaus Klump*, desde pequena acompanha ações praticadas pela mãe, que remetem à loucura. Johana tem de estar o tempo todo atenta às ações e reações de sua mãe, o que interfere, consideravelmente, em seu comportamento. A personagem Theodor Busbeck, presente no romance *Jerusalém*, cresceu em meio a uma família de posses, em que seu pai sempre exerceu papel de força e sua mãe tinha o papel de zelar pelo nome da família e do pai. A todo momento ele é cobrado pela família a respeito das escolhas equivocadas que fez para sua vida. Isso fez com que houvesse mudanças em seu comportamento enquanto adulto.

Em ‘O Reino’, as mulheres sofrem violências, desde as físicas até as simbólicas e psíquicas. No romance *Jerusalém*, por exemplo, as personagens de identidade feminina sofreram algum tipo de violência. Essas personagens estão presentes no hospício, ou passaram pelo hospício como é o caso de Mylia, ou ainda sofrem outros tipos de violência como é o caso da mãe de Theodor Busbeck ou, ainda, a violência em que a mulher está destituída de uma identidade em que possa ser dona de sua própria vida, como exemplo, as prostitutas presentes na obra. Nesse sentido, pode-se entender a violência como uma questão de poder, e nessa relação ela está associada à violência simbólica, o que para Faleiros e Faleiros (2007, p. 33) é definida nos seguintes termos: “a violência simbólica é o exercício e difusão de uma superioridade fundada em mitos, símbolos, imagens, mídia e construções sociais que discriminam, humilham, excluem”.

Outra possível definição é a de que se trata do estabelecimento de regras, crenças e

valores que “obrigam o outro a consentir, pela obediência, dominação ou servidão” (FALEIROS; FALEIROS, 2007, p. 33). Dessa forma, para Bourdieu (2012, p. 47), “a violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação)”. Essa necessidade de poder exercida sobre outros gera essa forma de violência. Em *Jerusalém*, há as relações de dominação simbólica existentes entre Theodor Busbeck e Mylia, e entre Hinnerk e Hanna. Nesse sentido, compreende-se que “todo poder implica a existência de uma relação, mas nem todo poder está associado à violência” (FALEIROS; FALEIROS, 2007, p. 29). Dessa forma, conseguimos fazer a diferenciação em relação a qual momento o poder está junto à violência. Para Faleiros e Faleiros (2007, p. 29):

O poder é violento quando se caracteriza como uma relação de força de alguém que a tem e que a exerce visando alcançar objetivos e obter vantagens (dominação, prazer sexual, lucro) previamente definidos. A relação violenta, por ser desigual, estrutura-se num processo de dominação, através do qual o dominador, utilizando-se de coação e agressões, faz do dominado um objeto para seus ‘ganhos’.

Entende-se essa relação de poder, que parece se fazer sempre de forma violenta, a fim de impor vontades. Observa-se que, nesse sentido, violência, morte e silenciamento caminham de mãos dadas. A imposição de poder está diretamente ligada ao silenciamento, pois quem impõe mostra-se superior a quem o silêncio foi imposto. Nesse sentido, segundo Orlandi (2007, p. 102), “impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio (s)”. O silenciamento por parte do opressor, faz com que o oprimido sofra todos os tipos de violências. Em ‘O Reino’, a relação entre opressores e oprimidos inicia-se na infância e, geralmente, essa relação é desenvolvida por membros mais velhos da família, quase sempre os próprios pais, ou os professores, demais familiares, entre outras personagens. Por exemplo, nos romances: *Aprender a rezar na era da técnica*, *Jerusalém* e *Um homem: Klaus Klump*, algumas das personagens principais foram oprimidas por seus pais, e, conseqüentemente, em suas vidas adultas geraram opressão. Essa forma de busca por poder, através de atos violentos, pode, inclusive, ocasionar a morte do outro como forma de imposição, gerada a partir da força simbólica existente entre quem tem o poder e quem obedece. A busca pelo poder é tema recorrente em ‘O Reino’.

A força simbólica, segundo Bourdieu (2012, p. 50), “é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas como molas propulsoras, na zona

mais profunda dos corpos”. Nessas relações simbólicas de poder, o silenciamento torna-se arma. Essa busca pela afirmação de poder sobre o outro, faz com que o silenciamento aconteça de forma implacável. Para Orlandi (2007, p. 102), o silenciamento tem relação com a política do silêncio, “que dispõe as coisas entre o dizer e o não-dizer”. Dessa forma, o silenciamento está dividido em dois: silêncio constitutivo, no qual todo dizer, de alguma forma, cala outro sentido, e o local, considerado o silêncio da censura, do impedimento.

Há, também, a possibilidade de violências que praticamos contra nós mesmos. Essas violências assolam a vida de quem em si próprio as inflige. Além das violências que se autoaplicam, há, também, a escolha que alguns indivíduos fazem sobre o momento de sua morte - sendo o suicídio uma dessas modalidades de morte. “O suicídio é cada vez mais um fenômeno social de relevo em todas as sociedades pelo mundo a fora. Cada vez mais homens e mulheres enveredam pelo caminho da morte voluntária, e nem sempre se consegue compreender o porquê” (FERREIRA, 2008, p. 1). Esse fenômeno social cresce, porém, pouco se fala a respeito desse tema em meios midiáticos, para que não ocorra de se dar vulto ao inconsciente de muitos, e resolvam copiar a ação.

O suicídio é o ato praticado pela própria vítima e seu desfecho é a morte. Dessa forma, o suicídio é um homicídio intencional de si mesmo. A morte, nesse caso, torna-se desejada e buscada, renunciando-se à existência. Para Durkheim (2000, p. 31), “há dois tipos de causas extra sociais às quais se pode atribuir *a priori* uma influência sobre a taxa de suicídios: as disposições orgânico-psíquicas e a natureza do meio físico”. O ato de cometer o suicídio pode também representar a escolha por colocar fim a toda dor e sofrimento, como se a busca pelo silêncio primordial fosse o desejo oculto e ao mesmo tempo latente. Essa procura incessante pelo não sentir, pelo não dizer, pelo silenciar torna-se terreno fértil pelo desejo de dar fim a sua própria vida.

Em todas as pontuações sobre as faces da violência e sobre a morte e suas formas, compreendemos que a violência e a morte estão tão presentes na efemeridade da vida. Há um momento em que toda violência é cessada, o medo perde sua força, a angústia perde sentido e o vazio espalha-se. Esse ponto de intersecção que põe fim à violência está justamente na presença marcante da morte. As quatro obras que constituem ‘O Reino’ são construídas e embasadas na violência e na presença da morte. As personagens em suas construções encarnam a violência e a morte, como exemplo, a morte do jovem Kaas, assassinado por Hinnerk na obra *Jerusalém*.

Um exemplo de silenciamento de violência pode ser detectado no momento em que a personagem Ernst Spengler, do romance *Jerusalém*, está prestes a cometer o suicídio, devido

ao fato de sua mente estar repleta de sofrimentos, que remetem a tudo que viveu no percurso de sua vida: “O desequilíbrio entre ele e as pessoas e entre ele e a realidade é evidente” (TOFALINI, 2020, p. 210). A arte literária permite representar esse ato derradeiro, como momento único e último no lampejar da vida, que é a morte e o seu serenar de todo temor. A morte é o silenciamento de toda a existência. Ela se torna a representação do silenciamento que se faz vitorioso sobre a violência porque a cessa.

### CAPÍTULO III

#### VIOLÊNCIA, MORTE E SILÊNCIO NA COLEÇÃO ‘O REINO’

*“O silêncio intervém como parte da relação do sujeito ao dizível, permitindo múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com os outros sentidos”.* (ORLANDI, 2007, p. 89).

*“É evidente a mediação operada no entendimento da personagem pelo trabalho do silêncio”.* (TOFALINI, 2018, p. 173)

Este capítulo se inicia com alguns aspectos gerais relativos a personagens criadas por Gonçalo M. Tavares, especialmente em ‘O Reino’. Empreende, a seguir, uma análise individualizada dos romances da coletânea, de modo a evidenciar modos de construção. Assim, busca levantar eventos relacionados à violência, à morte e ao silêncio, para evidenciar modos de construção de personagens. Em outras palavras, empreende-se uma reflexão a respeito das construções de personagem a partir dos temas violência, da morte e do silêncio presentes nos romances *Um homem: Klaus Klump, A máquina de Joseph Walser, Jerusalém e Aprender a rezar na era da técnica*. Por fim, discutem-se as convergências das personagens de ‘O Reino’.

#### 3.1 A personagem na ficção de Gonçalo M. Tavares

As quatro obras integrantes de ‘O Reino’ dialogam entre si. Segundo palavras do próprio escritor, Gonçalo M. Tavares, em entrevista, as personagens que são secundárias num livro passam a ser principais nos outros<sup>17</sup>: “Na ‘Máquina...’ há um personagem muitíssimo secundário, uma pessoa que ajuda Walser a tirar o cinto de um morto, Hinnerk, que é um dos protagonistas essenciais em *Jerusalém*” (VICTOR, 2010). Percebe-se a dualidade do ser humano, através das ações da personagem Hinnerk. Esse diálogo entre as obras colabora com a ideia de que ‘O Reino’ representa o grande emaranhado que é a vida, no qual todos interagem e estão conectados. Essa conexão se faz a partir das histórias que dialogam na trama. As

---

<sup>17</sup> Quando Gonçalo M. Tavares transfere um personagem secundário de uma obra para outra, na qual ele passa a ser o protagonista, lança mão de um expediente que remonta ao escritor Honoré de Balzac (1799-1850): “[...] Na série romanesca *A Comédia humana*, várias personagens regressam de uns romances para outros, processo que faz alimentar a ilusão referencial, por ganharem uma dimensão caleidoscópica ao não serem signos vazios à partida, mas terem já um passado narrativo que o leitor reconhece logo que os seus nomes aparecem no romance em que são reutilizados. [...]”. VIEIRA, Cristina Costa. A dispersão da personagem romanesca. Cadernos do Ceil – Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o imaginário, n. 1, 2011, p. 69.

personagens interagem e se conectam cada qual à sua maneira, segundo sua identidade construída no decorrer da história. Porém, todas representam e expressam de alguma forma tanto a maldade quanto a bondade, presentes na natureza humana, e as violências sofridas.

Observamos que as personagens foram construídas tanto apresentando suas naturezas individuais como sociais, vivendo e convivendo em uma coletividade. Por mais que as histórias pareçam ser construídas de forma individual, há algo que as liga, o que Tavares confirma dizendo que: “todos os livros têm uma ligação entre eles. Tal como os quatro romances de ‘O Reino’ são a lógica de um único livro” (SOARES, 2014). As personagens construídas dentro dessa coletânea apresentam algumas características que demonstram que elas foram construídas ou em contexto de guerra, ou pós-guerra.

Há um fundo comum entre as personagens, os processos de construção histórica influenciam diretamente no desenvolvimento de cada uma delas. Se as narrativas que compõem a coletânea em análise forem analisadas em separado, haverá a percepção de que elas trazem características únicas. Todavia, quando lidas respeitando uma reta artística, percebe-se que elas parecem uma única obra. Dentro da estruturação da narrativa, em que há a interação das personagens com as demais instâncias narratológicas, percebe-se que o tempo não está demarcado, cronologicamente, bem como não apresentam um espaço definido. Em comum está o fato de que os quatro livros dialogam entre si sobre o período da guerra ou das consequências dela, tanto no contexto em que ela aconteceu, como no contexto do pós-guerra.

O romance *Um homem: Klaus Klump*, por exemplo, pode ser interpretado como a demonstração individual de um homem, sendo que seu nome teria uma carga semântica muito evidente, o que pode ser interpretado como se ele fosse a representação de toda a humanidade, dos seus medos, anseios, superações, violências e silenciamentos sofridos e infligidos contra outras personagens. Isso sem contar as atitudes diante da vida e da morte. Esse romance inicia sua narrativa exatamente no momento em que os tanques de guerra invadem a cidade, o que muda completamente a vida das personagens. *A máquina de Joseph Walser* mostra também esse momento da invasão, da guerra, porém, as personagens, cada uma a seu modo, seguem sua rotina em meio à guerra, somente poucas personagens são destacadas como mais envolvidas com o conflito bélico. Essa relação entre as personagens, envolvendo a guerra, as máquinas e as sensações despertadas, apresenta-se na individualidade e nas escolhas de cada personagem que vive em uma coletividade, que as obriga a fazer escolhas.

*Jerusalém* tem personagens destituídas de voz e vez, em meio a um emaranhado de situações, e apresenta o vazio deixado pelo pós-guerra na vida das personagens. O contexto da guerra e o Holocausto é mostrado a partir das pesquisas realizadas pela personagem Theodor

Busbeck. Dessa forma, *Jerusalém* traz a representação da dor frente ao existir, em que cada qual se vê alienado em sua história e, ao mesmo tempo em que Theodor Busbeck tenta falar da maldade como um ato coletivo e histórico, percebe-se que ele não está preparado para isso, pois não conseguiu lidar com sua própria história individual de infortúnios. Basta atentar para o fato de que os livros escritos por ele sobre esse tema caem no esquecimento. A obra *Aprender a rezar na era da técnica* mostra a posição da personagem principal Lenz Buchmann em relação ao mundo e ao poder que isso possa lhe proporcionar. Esse romance traz a falsa ideologia do poder, da capacidade de escolha, de ser capaz de ter domínio sobre si e sobre os outros.

As personagens dos quatro romances são construídas a partir da dor, do medo, da angústia humana, inseridos em contextos da guerra, Holocausto e pós-guerra. O vazio existencial torna-se latente através da vivência das personagens. Os textos dialogam entre si. Algumas personagens transitam de uma obra para outra, por exemplo, a personagem Lenz Buchmann tem papel principal em *Aprender a rezar na era da técnica* e papel secundário em *A máquina de Joseph Walser*. A personagem Joseph Walser sofre um acidente na fábrica em que trabalhava, em *A máquina de Joseph Walser*, perdendo um dedo da mão direita e é atendido no hospital pelo médico Lenz Buchmann, protagonista em *Aprender a rezar na era da técnica*. Um dos personagens principais de *Jerusalém* denominado Hinnerk Obst, participa também com papel secundário em *A máquina de Joseph Walser*. O mesmo acontece com a personagem Johana que exerce papel principal em *Um homem: Klaus Klump* e em *Jerusalém* aparece como uma das pacientes internadas no Hospício Georg Rosenberg.

Esse diálogo entre as obras mostra que os destinos das personagens se entrelaçam. Em determinados momentos são personagens principais e em outros se tornam secundárias. Esse transitar das personagens pelas obras remete à grande inconstância que é característica humana. Em alguns momentos as pessoas são protagonistas dessas histórias e em outros são personagens secundárias, dando suporte a outras personagens principais. Trata-se da ciclicidade de viver. As personagens acabam por se tornarem tão complexas que uma obra apenas não é suficiente para contê-las.

As personagens desses romances são construídas pautadas no lirismo presente na dor sentida frente as experiências vividas nos contextos da Primeira Guerra Mundial e Segunda Guerra Mundial, além do Holocausto e período pós-guerra. Nesse sentido, a construção das personagens, nesses quatro livros, demonstra a força e o poder da presença da guerra e do Holocausto. As histórias não demarcam tempo, espaço, ou associação a uma guerra específica, porém, lendo as entrevistas do escritor Gonçalo M. Tavares falando sobre suas obras, logo se percebe o peso do Holocausto em suas escritas: “Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho a

consciência do que aconteceu” (FARIA, 2008, p. 1 apud Gonçalo M. Tavares). Essa consciência povoa seus textos, construindo personagens cuja dor, angústia e problemas existenciais estão refletidos nos nomes ou na linguagem, ou nos vazios do texto, ou na presença das formas de silêncio ocasionados por conta do contexto de guerra, das violências que povoam as obras, ou, ainda, nos espaços que se mostram a partir da construção romanesca.

Os nomes das personagens são repletos de densidade e grande peso, pois remetem a nomes que designam um grande significado para a humanidade. Tavares esclarece que: “Nos quatro romances da série ‘O Reino’, em que a atmosfera é mais pesada, personagens têm nomes de sonoridade centro-europeia e vivem em países não identificados, num momento histórico nebuloso” (RODRIGUES, 2011). Algumas personagens presentes em ‘O Reino’ recebem sobrenomes alemães, espelhando o sentimento do escritor frente ao que ocorreu no período do Holocausto, em conjunto com a Segunda Guerra Mundial. Os nomes são importantes na construção de uma determinada personagem, pois essa direção permitirá ao leitor fazer inferências a respeito do que o escritor quis mostrar quando desenvolveu os seres do universo fictício. Cada nome próprio permitirá entender muito a respeito de cada personagem, tanto de forma individual, quanto sua existência no coletivo. A respeito dos nomes das personagens, em entrevista a Trigo (2014), Gonçalo M. Tavares, explica que:

O nome de uma personagem é talvez aquilo que há de menos racional em um livro, é um pouco como dar um nome a uma criança, algo que tem a ver com ordem lógica, mas também tem a ver com uma escolha instintiva. Normalmente a escolha dos nomes é muito instintiva, vem do próprio som, como se o som do nome tivesse para mim uma história lá dentro. [...]. Quando damos um nome a uma personagem, mesmo que ela não tenha uma história, esse nome já lhe dá uma determinada energia.

As personagens não recebem nomes de modo aleatório. Os nomes ajudam na construção das personagens, uma vez que todo nome tem significados. Além disso, determinados nomes podem estar também relacionados a certos eventos e momentos históricos, como é o caso das personagens tavianas nessa coletânea, pois são nomes com grande carga semântica. Tais nomes remetem aos eventos catastróficos do Holocausto e da Segunda Grande Guerra. Esses nomes fazem lembrar da dor, tortura e morte sofridas pelos judeus. De fato, o nome pode dizer muita coisa sobre determinada personagem. As palavras, ou a falta delas, remetem ao silêncio, e é no silêncio que todos os sentidos surgem e podem se fazer conscientes.

‘O Reino’ apresenta personagens em que há um misto de nomes alemães, e outros que não o são. Esses nomes carregam consigo uma carga de sentido de muito pesar, pois trazem à lembrança as vidas ceifadas no decorrer do Holocausto, o que demonstra o motivo de ter

relevância para o desenrolar das narrativas. Os nomes das personagens sempre terão muito a dizer a respeito delas e do que representam dentro da obra. Gonçalo M. Tavares, a respeito disso, esclarece, em entrevista a Victor (2010), que

São nomes do centro da Europa, alguns alemães, mas alguns não exatamente alemães, alguns nem sequer são propriamente nomes de nenhuma nacionalidade – Klump, por exemplo. Mas geralmente tem esse tom da Europa, germânico. É muito difícil justificar... tanto os nomes das personagens como o dos livros. Este [“A máquina...”], por acaso, é um nome mais ou menos direto, mas “Jerusalém” e “Aprender a rezar...” são nomes que não têm relação direta, exata, com o livro.

Esses nomes que povoam ‘O Reino’ foram, portanto, construídos seguindo alguns critérios esclarecidos pelo próprio escritor em entrevista. O romance *Um homem: Klaus Klump* apresenta a personagem principal Klaus Klump. De acordo com palavras do próprio escritor, esse nome e sobrenome não representa uma nacionalidade específica. Isso corrobora a tese de que esse romance traz, já a partir de seu título, a ideia de que o protagonista representa todos os seres humanos vivendo em localidades diferentes e em tempos diferentes, ou seja, mostra a representatividade individual do ser que vive. Tavares, ao construir suas personagens segue uma técnica não linear do desenvolvimento de suas histórias: “E os nomes das personagens também, às vezes, não tem uma racionalidade muito concreta. O que aconteceu foi que, à medida que fui escrevendo, naturalmente senti a necessidade desse tipo de nomes” (VICTOR, 2010). Gonçalo M. Tavares criou essas personagens com nomes distantes dos nomes mais comuns usados em Portugal.

O fato de ter nomes distantes dele, conforme palavras de Tavares, tanto “no espaço e no tempo faz com que eu olhe para essas personagens de uma forma distante e não queira defendê-las afetivamente. Tento olhar para elas como um cientista olharia para partículas químicas, ver como elas se comportariam sem participar” (VICTOR, 2010). O ato de não participar não significa que ele não sinta, não interaja por meio dos sentimentos evocados ao se escrever sobre pós-guerras, pós-Holocausto, mas sim, que ele possa distanciar-se, como se fosse um narrador apenas observador, e transmitisse ao seu narratário as marcas do que vê, de modo quase descritivo. Como o escritor é um ser real, com sentimentos e capaz de expressar suas visões, não há como afirmar que esse olhar de Tavares seja totalmente livre de qualquer sentimento, mas, que estará o mais próximo possível de uma construção sem demarcar seu posicionamento, dando voz ao narrador para que faça esse trabalho.

Em *Jerusalém*, no que diz respeito aos nomes das personagens, há relação com o Holocausto. Por exemplo, o nome do Hospício Georg Rosenberg está associado às vítimas do

Holocausto. É como se fosse um campo de concentração. Na obra, os pacientes que passaram por esse hospício eram considerados loucos, ou portadores de enfermidades relacionadas às doenças da mente. O hospício era administrado pelo diretor doutor Gomperz: “Havia no Georg Rosenberg uma preocupação moral que estava longe de parar nas acções de cada indivíduo considerado louco. Perceber aquilo em que eles pensavam era também um objetivo; existia uma atenção excepcional em redor daquilo que nunca se vê: o interior da cabeça” (TAVARES, 2006, p. 93). Os nomes tanto do hospício quanto do diretor e dos pacientes, como exemplo, Ernst Spengler, Heinrich, Johana, Stieglitz, Wisliz, Uberbein, entre outros, remetem à europeus do norte de origem germânica e sua carga semântica vinda do Holocausto ocorrido na Europa, no período da Segunda Guerra mundial. Além das personagens que transitam pelo hospício, há, ainda, outras que interagem na obra, como por exemplo, Hanna, Hinnerk entre outros com nomes germânicos ou, pelo menos, nomes do Norte europeu.

Os tempos de guerra são capazes de despertar todo tipo de violências, silenciamentos e maldade humana. Como muitos teóricos apontam, a violência já está alicerçada na construção da personalidade humana, e as ações que são vividas a partir do coletivo, acabam por intensificar essas reações. Em entrevista para Victor (2010), Tavares diz que é: “Evidente que temos uma série de camadas culturais por cima disso, mas basicamente somos animais que queremos sobreviver e de certa maneira há um conjunto de estratégias que têm a ver com isso”. A construção humana se dá através do instinto e da capacidade intelectual, contida na base abstrata e complexa do raciocínio lógico, o que diferencia os seres humanos dos animais. Essa base é biológica e fisiológica e permite apreender conhecimento a partir da interação com o social, o que corrobora as ações, principalmente, da personagem Hinnerk em *Jerusalém*. Hinnerk vive os traumas da guerra. Sua mente está constantemente em estado de alerta, como se a qualquer momento algo ou alguém fosse investir contra ele. É justamente devido ao modo como essa personagem foi construída (ex-combatente de guerra com todos os problemas decorrentes dessa atividade) que ela pode reagir do modo como reage aos problemas do dia a dia. É por isso que seus pensamentos, suas reações e suas ações podem ser classificadas como muito mais instintiva do que racional.

Tavares constrói suas personagens atentando para o individual e para o social, bem como para o conteúdo que existe na humanidade como um todo, e que, de certa forma, torna o ser humano, em alguns aspectos, também animal. Desse modo, ele afirma que é preciso entender “o ser humano como um bicho que tem, [ao mesmo tempo], coisas absolutamente extraordinárias e outras terríveis. Depende de para onde se virar o homem, para o belo ou o feio, para a bondade ou a maldade, e ele está sempre disponível para se virar para qualquer

ponto” (TRIGO, 2014). Essa capacidade de escolha humana o torna singular, capaz de analisar sua trajetória, entender seus processos e decidir o que fazer com tudo isso. Ao construir as personagens, Tavares absorve as experiências individuais e coletivas, os silêncios e o silenciamento, além das dores presentes na sociedade, como as várias faces da violência e a forma como as pessoas agem, e as atitudes que tomam diante da morte, e a partir disso dá vida às suas personagens. Essa interação no social pode ou não mostrar a natureza psicossocial de cada pessoa. Ninguém se expõe por completo. As pessoas apresentam quem são e o que desejam, de verdade, de forma fragmentada.

As personalidades são construídas com base na estrutura genética e fisiológica de cada indivíduo que foi desenvolvida no meio em que convive. Assim, as experiências pelas quais a personagem passou revelaram os porquês do seu modo de pensar e de agir. A violência vivida e a morte sentida ou presenciada impactam na construção do indivíduo, determinando as ações praticadas por ele. As personagens dos romances que formam ‘O Reino’ tiveram suas personalidades alteradas e afetadas por situações vividas na infância e na adolescência, pelo contexto da guerra, pela violência, pela morte, pelos campos de concentração etc.

Em se tratando da dualidade maldade *versus* bondade, para Gonçalo M. Tavares, o indivíduo não é totalmente mau e nem somente bom. Conforme entrevista concedida a Victor (2010): “O ser humano é potencialmente uma máquina da maldade. Mas é também uma máquina da bondade. Temos dois motores em funcionamento, o de fazer atos maldosos e um para atos bondosos”. Essa capacidade aparece na construção de suas personagens. A maldade está enraizada nas personagens, por exemplo, a personagem Hinnerk, em *Jerusalém*, reproduz as violências que experienciou. Já a personagem Johana, em *Um homem: Klaus Klump*, mesmo sofrendo todas as vicissitudes, ainda assim, permanece gentil em suas ações, principalmente no cuidado que tem com sua mãe, Catharina, tida como louca.

Em relação à construção psíquica das personagens, nota-se que ela tem grande importância para suas obras: “Me interessa muito a psicologia, o que está dentro do ser humano, mas para mim o fundamental é que a emoção não seja como a da televisão, mas uma emoção que dure, transmitida ao longo do tempo” (TRIGO, 2014). Ao falar da emoção, o escritor pretende que o leitor, ao ler suas histórias e as personagens que as povoam, possa deleitar-se mesmo após algum tempo depois de finalizar a leitura, e continuar pensando e refletindo sobre o que leu. As personagens que povoam seus livros são construídas de forma a realmente “mexer” com o leitor, tornando-o ativo em relação à leitura. Por exemplo, quando o narrador expõe o que as personagens viveram no passado, é possível compreender porque vivem como vivem no presente. É possível também entender as suas aspirações, suas realidades de agora e

perceber os processos de construção psíquica das personagens.

O universo ficcional de Gonçalo M. Tavares é construído por meio de palavras e silêncios, as personagens são apresentadas por meio da voz narrativa de um narrador onisciente. Quando se fala em personagens na ficção de Gonçalo M. Tavares, entende-se que elas são construídas seguindo uma lógica, conforme palavras do próprio escritor em entrevista: “Quando começo a escrever um texto, não sei que personagens vão aparecer, que acontecimentos vão aparecer. Começo a escrever quase instintivamente. Nunca parto de ideias prontas, nunca penso: ‘Vou escrever sobre tais ideias’. Vou escrevendo” (RODRIGUES, 2011). Por mais que o autor diga que não segue uma lógica na construção das personagens, ainda assim, essa lógica existe, como se pode perceber nas personagens que povoam ‘O Reino’, em que o narrador vai apresentando as ações destas e em determinados momentos há, inclusive, o que as motivou a ser da forma que o são. O escritor permite-se entregar-se à leitura e à escrita quando está no processo criativo. Dessa forma, segundo Brito (2014, p. 274), para Tavares,

a escrita é uma necessidade, mas a leitura é uma imposição. Escreveu e leu muito entre os vinte e os trinta anos, estabelecendo uma rotina em que, diariamente, inclusive aos finais de semana, levantava muito cedo, começava a escrever às seis e meia da manhã e ficava durante todo esse turno do dia nos cafés portugueses desenvolvendo o seu ofício de forma determinada.

Compreende-se que as leituras feitas por Tavares contribuem com seu processo de escrita criativa, corroborando a construção de suas personagens. Dessa forma, entendemos que nas obras do autor, as personagens são desenvolvidas por meio de processos de construção de uma linguagem direta, em que há a mistura de exatidão e ao mesmo tempo da ambiguidade. Esse fato pode ser observado no diálogo entre o Theodor Busbeck e o doutor Gomperz a respeito das relações sexuais ocorridas entre as personagens Mylia e Ernst Spengler, em *Jerusalém*: “– Foi isto: a sua esposa Mylia e um outro paciente. Fizeram-no. À frente de outros doentes. Há dois dias. Peço desculpa de o dizer, mas não me resta alternativa. Muitos viram. Vários pacientes; e dois enfermeiros que atuaram logo. Mas já estavam há minutos” (TAVARES, 2006, p. 99). A exatidão, ou seja, essa observância rigorosa, exata, ou precisa com que o autor utiliza as palavras, relaciona-se com o fato de utilizar menos palavras, mas que na forma da construção da escrita isso possa sugerir muitas interpretações, o que, de certo modo, ocorre com essa passagem do texto, na qual o doutor Gomperz quer contar para Theodor Busbeck a respeito da relação sexual entre Mylia, esposa de Busbeck, e outro paciente, Ernst, e que o ato entre os dois foi na frente de outros pacientes. Através da fala concisa do doutor Gomperz, o leitor terá várias possibilidades de inferências em sua leitura à espera das

providências a serem tomadas pela personagem Theodor Busbeck.

Essa precisão tem relação com o que ocorre na vida real, em que as pessoas não falam tudo o que pensam, e a leitura daquilo que o outro quer ou não dizer estará tanto nas palavras como em seus gestos e expressões faciais e corporais, que são somadas às palavras pronunciadas. A escolha lexical e a forma como o texto é construído, pode levar a várias interpretações, o que está relacionado à ambiguidade de cada palavra. A linguagem exata e ambígua está relacionada à forma como Tavares constrói seu universo de palavras e suas personagens. A análise das personagens tavianas está pautada também na forma como elas são apresentadas, a partir da voz narrativa e através de uma linguagem sintética que, porém, é plurissignificativa. O que pode ser apreendido dos dizeres de Tavares (TRIGO, 2014): “O que eu tento, não sei se consigo, é ser o mais sintético possível. Se eu conseguir dizer ou transmitir uma ideia com sete palavras em vez de 20, prefiro realmente usar sete. O meu trabalho é iluminar palavras, fazer uma escrita que não tenha palavras a mais, totalmente seca”. Porém, não seria o termo seco em que há um só significado, pelo contrário, há possibilidade de interpretações plurissignificativas, em que as personagens possam expressar muitos significados em poucas palavras. Essa economia de palavras é importante na construção das personagens de ‘O Reino’, pois da mesma forma que as pessoas não sabem muito uns dos outros na vida real, e sim fragmentos a partir das ações comportamentais das pessoas, o mesmo ocorre com as personagens de Gonçalo M. Tavares.

As personagens na ficção de Gonçalo M. Tavares, em especial as que habitam os quatro romances que constituem ‘O Reino’, são construídas através do impacto das violências que sofreram e que, de certo modo, também foram reprodutoras de ações de violências. Os sentimentos de anseio e ao mesmo tempo o medo da morte sempre estão à espreita dessas personagens. A base da construção delas está pautada tanto no silêncio que se faz presente na constituição física e psicológica, como através das ações que praticam. Não se deve esquecer que o silêncio, em suas diversas formas, corrobora essa construção. O silêncio se faz presente também na guerra e ela também concorre para interromper a trajetória das pessoas. O Holocausto, por exemplo, foi um momento histórico ocorrido juntamente com o contexto da Segunda Guerra Mundial que dizimou muitas vidas. E o Holocausto foi também marcado pelo silêncio e pelo silenciamento.

‘O Reino’ mostra personagens que foram severamente afetadas por esses contextos. E mesmo após esse período da guerra, as personagens ainda demonstram as sequelas que as marcaram. Quanto mais as personagens foram afetadas mais tiveram seus comportamentos alterados. Ficam evidentes os motivos pelos quais elas agiam da forma que o fizeram. Os

momentos em que mais sofreram coincidiram com os momentos em que estavam afirmando sua personalidade. E, claro, não podia ser diferente: foram profundamente atingidas pelas vivências ocorridas nos períodos de conflito e opressão ocasionados pelas guerras e pós-guerras.

### **3.2 Violência, morte e silêncio em *Um homem: Klaus Klump***

O romance *Um homem: Klaus Klump* (2007) apresenta contextos de violências, morte, angústia, silêncios, silenciamento, traumas, entre outros problemas que são potencializados em tempos de guerra. No decorrer da narrativa há um diálogo entre o lado instintivo e quase animal do ser humano e sua consciência lógica, na qual sobressai a primeira, ou seja, o lado instintivo. Tal acontece porque o mais fraco, lutando por sua sobrevivência, é forçado a se transformar, para defender-se. O livro traz o contexto da guerra, a luta interna do ser humano sentindo-se ultrajado e humilhado pelos adversários, que invadem sua cidade e violam suas casas e corpos. Tal ato se dá por meio de toda a imposição do silenciamento que massacra, porque em tempos de guerra o mais forte se impõe ao mais fraco.

A leitura da obra evidencia as vozes que a povoam, possibilitando enxergar a lacuna existente frente à necessidade do 'eu' que, observando a sociedade multifacetada em que vive e a nova realidade que o assola, tende a também ver-se dessa forma, aparentemente, desprovido de identidade, necessitando reconstruir-se. Algumas personagens modificam-se no decorrer da trama, assim, como acontece nas relações humanas, em que as pessoas irão adequando-se às realidades impostas ou escolhidas, e, assim, seguem sua rotina. As personagens são arquitetadas em meio a um tempo que não é demarcado, interagem em espaços que não apresentam localizações exatas, ou demarcações de lugares específicos. Por exemplo, não se conhece o nome da cidade onde a história desse livro acontece. O tempo avança e recua dentro da narrativa, e todas as categorias narratológicas são sentidas e analisadas a partir das personagens.

Os espaços físicos, verificados em *Um homem: Klaus Klump*, são a cidade, o bar, a casa de Johana, a casa de Herthe, a floresta, a prisão, a praça, entre outros. A cada um deles é dado um sentido específico no decorrer da trama. Porém, as ações narratológicas parecem realmente acontecer em um espaço único, o espaço dos pensamentos das personagens. Nesse espaço, passado, presente e futuro se entrelaçam. Esse espaço está constituído no mais abissal de cada personagem, nos lugares onde as memórias habitam. Esse espaço que transcende a realidade e consegue abrir possibilidades de ações, faz com que cada personagem consiga transpor os espaços físicos, e passe a experienciar espaços diferenciados, nos quais acontece a

ação que se apresenta diante do leitor. Conforme pode ser observado no excerto abaixo:

Johana olha pela janela. Klaus, o amante, ainda não chegou. Enquanto o amante não chega a mulher não sai da janela. As janelas existem porque os amantes existem, e porque os amantes ainda não estão em casa. As janelas deixam de existir quando as pessoas que amas voltam. Vê o frio, a tempestade lá fora.

Klaus ainda não veio. Chegará Klaus com os dois braços com que saiu?  
O mundo por vezes amputa um braço dos homens que estão do lado de fora da janela. Vê o mundo, o mundo tem uma lâmina. (TAVARES, 2007, p. 13).

O espaço físico é o da janela, a personagem Johana está à espera do amante, Klaus. Porém, a angústia, o sofrimento, gerados pelo sentimento de medo, diante da incerteza se Klaus voltará ou não acontece internamente na personagem. Nesse sentido, no decorrer da construção da trama, consegue-se perceber vários espaços: físicos, um natural (floresta, como resistência ao estado de guerra), um mental (intelectualidade, memória, trauma, loucura), entre outros, que corroboram com a ideia de que tudo acontece, especialmente, perpassando pela interioridade dos sentimentos vividos e sentidos pelas personagens.

O espaço da interioridade mental, no qual acontecem as bases da aprendizagem, ou seja, as memórias armazenadas, está atrelado diretamente à construção identitária presente na obra em análise. O que se busca demonstrar é que a construção da personagem passa pelo espaço, uma vez que, como já se apontou, é a categoria de personagem que dá vida ao espaço. Esse espaço silenciado apresenta-se por meio da voz onisciente do narrador, que ora é complacente com as ações das personagens, e ora é contrário às suas atitudes. Por exemplo, antes da guerra as personagens Klaus e Johana parecem divertir-se juntos, e o narrador é complacente de ambos nesses momentos:

Klaus era um homem alto, e gostava de trabalhar na cidade. Vestia-se como se não conhecesse a roupa que levava: um conhecimento recente, brincava Johana: as calças desajustadas, o cabelo parecia de outra substância, o cabelo não pertence à cabeça, dizia Klaus, e usava cores misturadas de modo impossível; Johana dizia: tenho esperança que te tornes pintor, e ria-se. Klaus entrava na roupa como num quarto de hotel desarrumado. Antes da guerra os dois divertiam-se.

Klaus, entretanto, editava livros perversos. (TAVARES, 2007, p. 15).

Nota-se aqui o posicionamento do narrador onisciente, o qual apresenta sua voz em conluio com as vozes das personagens Klaus Klump e Johana. Observa-se que, no início do excerto, o narrador mostra sua solidariedade em relação às personagens, quando antes da presença da guerra havia um certo divertimento entre elas. Porém finaliza sua fala apresentando seu juízo de valor em relação aos livros editados por Klaus, o que parece demonstrar ser contrário às ações dessa personagem em determinados momentos do romance.

Outro aspecto narratológico que se fragmenta devido à presença da personagem é o tempo demarcado, linear, que deixa de existir, passando a evidenciar-se um tempo irreal. É como se passado, presente e futuro se entrelaçassem, e houvesse uma presentificação no prisma do ‘eu’ – da voz que narra. Essa voz, sendo onisciente, compreende tudo o que há na memória de cada personagem. “Catharina era viúva. Johana era a única filha e Klaus tinha sido o primeiro namorado de Johana. Não existiam, então, muitas pessoas em redor da casa onde uma sebe exacta havia deixado que Klaus entrasse no início do amor de Johana” (TAVARES, 2007, p. 17). O narrador tudo conhece a respeito das personagens.

Em *Um homem: Klaus Klump*, a cidade é invadida por tropas inimigas e seus tanques de guerras: “A vida em guerra só tem dois sentidos: com eles ou contra eles. Se não queres morrer beija as botas do mais forte, é isto” (TAVARES, 2007, p. 13). Enquanto os tanques invadem a cidade, a vida do lugar é totalmente modificada. A guerra parece impossibilitar a vida das pessoas. A “guerra interrompe” (TAVARES, 2007, p. 18) o curso normal da vida, afeta e altera tudo ao seu redor. O contexto de guerra modifica vidas, causa dor, sofrimentos, traumas. Viver no contexto de guerra impõe, aos sobreviventes, realidades nunca antes imaginadas. Essa mudança pode ser observada, principalmente, na vida da personagem Klaus Klump: “O ruído a ler o livro era o ruído dos aviões no céu. Não bombardeiam de dia, disse Klaus. Klaus pousou o livro e olhou para o ruído diretamente. Este não é o som da leitura, disse. Nem o som natural do céu. Os aviões infiltravam-se na natureza alta e assustavam” (TAVARES, 2007, p. 9). A personagem Klaus antes da guerra exerce a função de editor de livros, vivendo afastado de sua família. Com a chegada da guerra: “Klaus deixou o seu ofício, mas apenas hoje. Trabalha numa tipografia, mais: é editor, quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo” (TAVARES, 2007, p. 10). Em tempos de guerra, os livros nada podem fazer contra tanques, e sim, a força física. Klaus Klump tem sua vida modificada, começa a sentir medo, experienciando as ações de violências impetradas pelas tropas inimigas. A violência começa a mostrar suas faces à personagem Klaus Klump, principalmente, quando um dos soldados da tropa inimiga obriga Klaus a ajoelhar e beijar suas botas:

Ontem haviam ameaçado partir os óculos a Klaus. Klaus ajoelhou-se: beijou as botas de um homem.

[...].

Klaus não se tinha envergonhado enquanto dava um beijo na bota direita do soldado. Mais tarde sim. Afastado da acção. Porque quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo enorme. E por isso não existe. (TAVARES, 2007, p. 11-12).

O silenciamento imposto pela ação do soldado, gera, internamente, em Klaus Klump,

gritos emudecidos de um silêncio que se faz avassalador, causando muito medo nele, e novamente ele se sente envergonhado. O evento de violência faz com que Klaus Klump rememore uma lembrança ruim vivida em sua infância: “Klaus lembrou-se da infância: ficava envergonhado quando não sabia resolver um problema de álgebra. Vermelho, a fixar números à esquerda de um sinal e outros números à direita do mesmo sinal. [...]. Só mais tarde se lembrou de como ficava envergonhado [...]” (TAVARES, 2007, p. 11-12). Klaus passa a sentir o mesmo desconforto gerado pelo medo da ação vivida em sua infância, e tudo volta à sua mente, como se ele estivesse vivendo aquele momento novamente: “Não sei resolver isto, dizia o pequeno Klaus. [...]. O professor mandava, então, Klaus pôr-se de rabo para cima, debruçado sobre a secretária, e dizia para baixar as calças. Batia-lhe com uma trave grossa de madeira. Batia-lhe três vezes fortes. E Klaus odiava três vezes os números” (TAVARES, 2007, p. 12). A atitude do professor, a forma da violência imposta, o silêncio toma forma onde as palavras não conseguem se expressar e o trauma de Klaus vem à tona.

O comportamento do soldado em relação a Klaus Klump (em obrigá-lo a beijar a bota do soldado) gera nele sentimentos de medo e vergonha e faz com que ele retorne para dentro de si, lembrando momentos de sua infância, na escola, onde ele foi ultrajado e humilhado pelo professor por não ter ainda aprendido matemática. Pode-se compreender o silêncio introspectivo da personagem e, como nesse momento, não pôde dizer o que sentia, nem expressar a sua dor. Ele sentiu novamente frustração e vergonha. A mesma que sentia em sua infância, durante a fase escolar, quando não sabia resolver uma equação, tendo um adulto subjugando-o. Tanto os fatos da infância, quanto os recentes geram nele o sentimento de impotência, que novamente vem à tona. Traumas guardados, que foram silenciados naquele período, voltam à consciência, trazendo consigo a dor pela violência física e emocional sofridas. A personagem é ultrajada, sente-se sozinha, desamparada, tendo que se sujeitar ao outro. Essa ação corrobora a modificação da vida da personagem e, conseqüentemente, influencia a sua identidade.

No decorrer da construção das personagens em *Um homem: Klaus Klump*, pode-se perceber as mudanças que elas vão sofrendo a cada novo impacto de violência. Cada uma delas, a seu modo, a partir das violências que vivem, são ou não reprodutoras dessas violências. A personagem Johana, por exemplo, namorada de Klaus Klump, vivencia muitas situações de violência. “Um dia os soldados entraram na casa de Johana e viram que Johana era bonita e viram ainda que Johana tinha uma mãe louca que não entendia os que falavam a sua língua, muito menos quem falava outra língua. Um soldado que se chamava Ivor olhou mais vezes para Johana [...]” (TAVARES, 2007, p. 21). Johana cuida da mãe, Catharina, que é acometida pela

loucura, e com a chegada das tropas inimigas ela se vê em uma situação de desconforto, ainda mais percebendo a possibilidade de, a qualquer momento, ser deflorada em sua intimidade. Ela se sente sozinha, tem medo por ser mulher em um universo em que o homem parece ter mais forças para se defender ou atacar, ela não consegue se sentir segura.

Essa primeira invasão dos soldados à casa de Johana faz com que ela sinta muito mais medo. E a segunda invasão acontece. “Ivor disse na língua que Johana era obrigada a perceber: Vou voltar. Não te esqueças de mim. Johana ouviu. Catharina também ouviu. Dois dias depois, Ivor e três soldados entraram à força em casa de Johana, agarraram-na e Ivor violou-a” (TAVARES, 2007, p. 21). A personagem Johana é violentada dentro de casa por soldados da tropa inimiga, sem ter ninguém ali para defendê-la. A violência contra mulheres persiste e, em tempos de guerra, essas ações parecem se tornar ainda mais normais. O silenciamento do gênero feminino vem há tempos buscando quebrar os tabus sociais da imposição patriarcal. No contexto da guerra, elas são as mais atingidas, pois além de serem impedidas de falar, ainda são violadas pelos soldados e sofrem todos os infortúnios. A personagem Johana cala-se diante dessas situações vividas, e permite que o silenciamento imposto conduza sua vida, sendo seus sentimentos de medo, solidão e angústia frente ao contexto no qual não tem voz nem força para se defender. Ela sabia que eles voltariam, mas estava sozinha, não havia o que ser feito. Essas atitudes de supremacia masculina sobrepondo-se à feminina acontecem há séculos. A mulher continua buscando ter voz e vez nesse universo ainda masculino.

Quando Klaus Klump fica sabendo do ocorrido, do estupro de Johana, sem dizer uma palavra, vai embora: “Klaus mudava de lugar todas as noites” (TAVARES, 2007, p. 26), até unir-se à resistência na floresta, porém, em nenhum momento há no livro a menção dos reais motivos que o levaram a ter essa reação. Johana não tem notícias de Klaus. Ela se vê sozinha: “Ivor, o oficial de rosto atraente, era o homem que ‘frequentava Johana’, como se dizia. Ivor já não levava outros soldados, já não era necessário. Johana era agora sua amante. Os soldados respeitavam ‘isso’. Johana aceitava ‘isso’” (TAVARES, 2007, p. 66). A personagem Johana tem que cuidar da mãe e é obrigada a receber Ivor, o soldado que a violou, em sua casa. A personagem Johana não tinha outra opção a não ser aceitar essa situação, ainda mais tendo que cuidar de sua mãe e dar medicamentos a ela. Ivor trazia os medicamentos necessários para o tratamento da mãe de Johana. Essa personagem vai modificando sua identidade para conseguir sobreviver a essa nova realidade de subjugação. As visitas de Ivor passam a ser constantes e isso vira rotina para Johana. As violências sofridas por Johana acabaram por silenciá-la, e ela parece não ter outra opção a não ser aceitar a situação.

As personagens presentes em *Um Homem: Klaus Klump* passam por situações de

violências, que vão, aos poucos, remodelando suas identidades. Em alguns momentos há o silenciamento e a aceitação por parte da personagem para o que está vivendo, em outros momentos acabam por reproduzir a violência vivida. E a crueldade da guerra contribui com essa remodelação das identidades no percurso da construção dessas personagens. A guerra continua acontecendo e o exército inimigo permanece na cidade:

É bom ter assim os inimigos tão perto, a passar com os tanques nas nossas ruas: assim temos a certeza de não ser bombardeados.

Os tanques passam nas ruas. As ruas têm o nome dos nossos heróis. Eles não conhecem a língua: não sabem dizer o nome. Tropeçam na pronúncia, não conseguem acentuar as sílabas. E os tanques não têm tempo para aprender línguas. (TAVARES, 2007, p. 10).

O excerto é permeado pela presença do silêncio e suas formas. O narrador apresenta essa passagem dos tanques pelas ruas que têm nome de heróis, mas que nada podem fazer, pois estão apenas a dar nome às ruas, enquanto o exército inimigo segue junto com os tanques desterrando a cidade e seus habitantes, há aqui a presença do silêncio da imposição, da censura, quase um silenciamento. E essa presença dos tanques é considerado pelo narrador onisciente como algo bom, pois é a garantia que a cidade não será bombardeada. Os soldados inimigos continuam na cidade e dão início a atitudes de profanação, violando casas, famílias, e tudo mais que se coloque no caminho deles. Essas ações passam a fazer parte da rotina das personagens, e algumas acabam aceitando a situação imposta, caladas e resignadas.

Porém, existem personagens que querem mudar essa realidade, mesmo que com pequenos gestos e ações: “Mas agora Clako estava ao lado de Alof, escondido, na floresta. E Herthe mal soube que o irmão tinha desaparecido, percebeu. Ele fugiu para o lado de Alof, o professor de música, pensou Herthe” (TAVARES, 2007, p. 44). O irmão de Herthe, Clako, quer mudar sua história. Ele acompanhou a chegada do exército inimigo e presenciou a forma como o exército tratava sua irmã: “Herthe tinha os pais vivos ao pé de si, e intactos. E Herthe tinha ainda um irmão de doze anos, vivo, saudável, intacto, bem tratado, bem recebido pelos militares” (TAVARES, 2007, p. 43). Para que Clako e os pais fossem bem recebidos pelos militares, Herthe atendia às expectativas desses homens. Ela parece saber o que eles querem, e compreende, que dentro do contexto em que vive, busca o que é melhor para ela e sua família. Ela consegue auxiliar seus pais e irmão, salvando-os de se tornarem vítimas da guerra. A personagem Clako assistindo tudo o que a irmã tinha que fazer, convivendo com essas violências, ele não suporta mais viver essa situação, abandona a proteção da família, foge e junta-se à resistência. A personagem foge das situações de violência. Não sabe lidar com isso.

O percurso da construção da personagem Clako, irmão de Herthe, faz-se por meio das experiências vividas. Ele volta para a família e assassina Ortho, esposo de Herthe:

Há muitos minutos que a banda já não toca. [...]. Herthe de mãos dadas com Ortho; puxa-o através dos convidados. [...]. Herthe vê a cara do irmão, Clako, que nesse momento já espetou uma faca no pescoço de Ortho, e de novo, e outra vez: cinco, seis vezes, com força. Ortho está morto. Cai. (TAVARES, 2007, p. 56).

No dia do casamento de Herthe e Ortho, Clako aparece e mata Ortho na frente da irmã. Os anos vividos em meio ao silêncio, tendo de assistir às violências sofridas pela irmã, faz com que a personagem Clako reproduza essa violência: “Ortho está no chão. Clako sorri para Herthe, faz sinal de silêncio com o dedo e os lábios, vai dizer algo, parece hesitar, mas subitamente Herthe começa aos gritos. E aos gritos chama os soldados” (TAVARES, 2007, p. 56). A personagem Herthe grita chamando os soldados que estão presentes na festa de casamento.

Os soldados atiram em Clako: “Correm atrás do homem que foge. Dispararam, dispararam outra vez. Acertam no homem que foge. Clako cai. Os soldados disparam de novo. Herthe manda-os parar: é meu irmão! – grita” (TAVARES, 2007, p. 57). A violência de Clako contra Ortho representa tudo o que o jovem viveu e viu no decorrer de sua vida. É isso que o motiva nesse momento. Não se mostra evidente o motivo da reação de Herthe frente ao acontecido, o que se consegue, possivelmente, refletir é que a personagem Herthe é uma mulher que sempre soube tirar para si benefícios próprios a respeito das ações e reações vividas, como forma de sobreviver à realidade que lhe era imposta, tanto que ela entregava para o exército inimigo homens de seu próprio país, seus conterrâneos, em troca de ser protegida e ter, também, sua família protegida. Analisando, ainda, a escolha de Herthe em denunciar o irmão para os soldados, entende-se, que ela quer mostrar não ser a culpada pela morte do marido e, talvez, imaginasse que daria tempo de o irmão fugir dos soldados, o que não acontece.

A personagem Clako passa a viver uma vida vegetativa: “Clako não foi morto pelos soldados, mas as balas atingiram sítios importantes. Clako não mexe a coluna, não consegue falar. Só consegue fazer uns sons indistintos. Mexe apenas alguns dedos e com muita dificuldade. Está numa cadeira de rodas. É Herthe, a irmã, quem a empurra” (TAVARES, 2007, p. 57). Clako necessita completamente dos cuidados da irmã, até para alimentar-se: “Era Herthe quem alimentava Clako. Tirava pacientemente a comida do prato e levava-a até à boca dele. [...]. Nas primeiras vezes Clako recusou-se a comer, cuspiu os alimentos na direção de Herthe, e olhava-a com violência” (TAVARES, 2007, p. 58). Clako conviveu com a violência em sua infância, reproduziu essa violência e foi novamente vítima dela. Clako parece ser a típica

personagem que tenta reverter a situação do país, acredita que resistindo irá conseguir vencer a guerra.

A personagem Herthe, com o ferimento do irmão, pode cuidar dele, ter o irmão perto dela, para que de alguma forma possa protegê-lo, como tentou fazer desde a infância do irmão. Ou, ainda, seria uma forma de ter o controle sobre ele? As atitudes da personagem frente às suas ações que, de certa forma, geram violência, parecem mostrar a necessidade que ela tem de ter controle sobre as coisas, ter poder sobre sua vida, suas escolhas, o que, de certa forma, não acontece, pois ela terá de se adequar a nova realidade impetrada pela guerra, para que consiga sobreviver e proteger sua família.

No contexto de guerra, as relações de força e poder acabam por subjugar os fracos, demonstrando a forma como as personagens são construídas em meio às faces da violência e à luta pela sobrevivência. As personagens que povoam o romance *Um homem: Klaus Klump* constroem suas personalidades de acordo com as experiências vividas. Cada uma age e reage de modo diferente frente às vicissitudes sofridas: “Herthe era uma mulher áspera. Nunca pensava no que já tinha sucedido. Entendia-se com os militares. As suas ancas já tinham entregado docemente vários guerrilheiros. Herthe era uma mulher que queria manter o seu jardim” (TAVARES, 2007, p. 42). Herthe, por ter encontros íntimos com o alto escalão das tropas inimigas, é protegida, e sua família também. Em troca, Herthe entregava ao exército inimigo os homens que faziam parte da resistência à guerra.

A personagem Herthe parece ser uma mulher que almeja a sobrevivência: “Poucos militares tinham dormido com Herthe. Só os mais poderosos, e eram esses que a protegiam. E cada homem da resistência que dormia com Herthe dormia uma única vez porque acordava rodeado de militares” (TAVARES, 2007, p. 43). Todos os homens que dormiam com Herthe, caso fossem da resistência, eram presos pelos militares das tropas inimigas, que estavam sitiados em seu país. O envolvimento de Herthe era com o alto escalão do exército. Ao contrário das outras vozes femininas que se apresentam nesse romance, *Um homem: Klaus Klump*, Herthe constrói uma identidade capaz de torná-la uma sobrevivente no mundo “machista” que a cerca. Mesmo tendo que se sujeitar às situações de violência, ela parece almejar o poder, sendo a forma com que ela encontra para manter-se viva, e o casamento vai lhe dar certo poder. As ações dessa personagem parecem ser tomadas mediante algumas estratégias, como acontece com a decisão de casar-se com Ortho, um dos mais poderosos oficiais do exército.

Herthe parece feliz com o casamento: “É o dia do casamento de Herthe com um dos mais poderosos oficiais do exército. Herthe está feliz. O oficial é um homem bonito, inteligente. A brutalidade instalou-se e já não magoa ninguém” (TAVARES, 2007, p. 48). A reação de

felicidade aparente de Herthe, assemelha-se com a sensação de quem já se acostumou com as ações de violência impetradas pelo estado de guerra, como também a serenidade por ela encontrar o que, de certa forma, procura, tranquilidade para ela e para a família:

Herthe é uma mulher feliz. Ama o seu noivo. O seu noivo é um dinheiro público inteligente e armado. Ela percebe tudo, sempre percebeu tudo, ninguém lhe ensina para que lado circula cada roldana. Está feliz porque está apaixonada por um homem que é um dinheiro público inteligente e bem protegido pelo exército inteiro. Herthe já não é uma menina: o seu pai morreu, resta a mãe velha que tem uma doença que lhe dá uma cor que envergonha. Ninguém fez uma única maldade aos pais de Herthe e ela sabe que isso é a sua vitória. (TAVARES, 2007, p. 51).

A personagem sente-se segura por saber que estará protegida e sua família também está. Essa proteção se dá em todos os sentidos, o que gera na personagem o sentimento de segurança e gratidão por ter tido como cuidar de seus pais. Como já mencionado, Herthe fica viúva no dia do casamento. Ainda jovem e viúva, ela se casa novamente, com Leo Vast, homem rico, “dono de duas das cinco maiores indústrias da região. Leo Vast tinha 53 anos, Herthe 31. Pelo casamento, Herthe passou a ser uma milionária: Herthe Leo Vast” (TAVARES, 2007, p. 91), o que a deixa no rol das mulheres mais respeitadas da localidade. Proteção, poder, dinheiro, requisitos para conseguir sobreviver em um contexto guerra.

Em *Um homem: Klaus Klump*, um dos espaços em que as personagens interagem é a floresta. A floresta representa a resistência à guerra. A personagem Klaus Klump se junta à resistência: “Na floresta não existiam horas positivas e Alof não tocava flauta em horas negativas. [...] Klaus uma noite deu um beijo na testa de Alof, e Alof subitamente começou a chorar e durante minutos Klaus não o largou. Como se faz às crianças” (TAVARES, 2007, p. 28). A guerra destitui o indivíduo de tudo quanto lhe dê acalanto, os gestos de carinho são menos vistos nesse percurso. A fragilidade exposta, por meio das lágrimas mostram a necessidade de acalanto, de conforto de quem vive em um contexto permeado por violência e morte. Ao juntar-se aos resistentes na floresta, há mais uma modificação na vida da personagem Klaus Klump, pois é o local onde ele conhece Alof e outros resistentes.

Percebe-se que a cada nova ação em sua história, Klaus vai modificando sua identidade e, de certa forma, molda-se às novas realidades, conforme cada uma acontece em sua vida. Parte dessas mudanças acontecem devido ao fato de que a guerra nulifica as pessoas e acaba por transformá-las. Conforme Tofalini (2013, p. 161), “a guerra [...] destrói sonhos, esperanças e perspectivas de realizações. O seu maior poder destrutivo, entretanto, relaciona-se ao próprio conceito de morte”. Há uma banalização da morte, a impossibilidade de cumprir os ritos. O contexto da guerra impõe-se sobre as personagens e elas reagem de formas diferente frente às

situações. O convívio da personagem Klaus Klump com os resistentes contribui com sua sobrevivência. A guerra continua assolando a cidade, e nesse percurso ele conhece a personagem Herthe:

Klaus conheceu Herthe numa das suas descidas, escondidas, à cidade. Nessa noite essa mulher dormiu com Klaus. Herthe, Herthe.  
Tenho veneno, disse Klaus, esconde-me, e não fales de mim.  
Nessa manhã Klaus foi apanhado. Na casa da mulher chamada Herthe entraram soldados em número excessivo para ser apenas o desejo por uma mulher. Klaus levantou os braços. Estava nu. Herthe não disse uma palavra. Os soldados viraram-lhe as costas e levaram Klaus. (TAVARES, 2007, p.36-37).

Ao buscar contato íntimo, Klaus é flagrado pelas tropas inimigas e é preso. Todos os homens da resistência que dormiam com Herthe eram presos pelos soldados inimigos. E Klaus é preso. Herthe fica em silêncio, e essa expressão da personagem mostra essa face da violência imperante em tempos de guerras, que é o silenciamento imposto, em que a personagem nada pode dizer como forma de sobrevivência e também para manter os seus familiares intactos.

Na prisão, Klaus Klump depara-se com uma nova situação de infortúnio, na qual sente na pele as atrocidades que são intensificadas pelo estado de guerra. “Na prisão o pênis de Klaus foi motivo de troça. [...]. Estavam todos nus: com ele oito homens nus na mesma cela e um deles a aproximar-se e a pôr baba na nuca de Klaus. Eram loucos. Um outro não parava de assobiar, virava as costas ao grupo principal” (TAVARES, 2007, p. 38-39). Ele vai para a prisão onde já estão outros presos, homens que se encontravam na mesma cela, porém, que não eram apenas presos de guerra. Sobre esses outros presos recaíam outras condutas inadequadas para as regras sociais e já estavam lá há muito tempo, o que os deixava entregues à própria sorte, e às suas próprias leis. Os presos começam a aproximar-se de Klaus Klump: “E agora um deles tem um arame. Klaus tenta afastar-se, ir para o canto, mas um deles tem um arame e é aquele que se babou na nuca de Klaus. A tua picha ainda não foi experimentada, disse o homem. Klaus não sabia o que isso queria dizer” (TAVARES, 2007, p. 38-39). Klaus não entendia o que eles estavam dizendo ou o que estariam querendo dizer com aquela linguagem.

Essa linguagem causa medo em Klaus que, “assustado e encostado a uma parede tentou sinais de delicadeza. Não se atrevia a olhar para o pênis dos homens, mas desde que tinha entrado que o seu era motivo de troça. Não entendia o que se passava: nos olhares rápidos não percebia nenhuma diferença. [...]” (TAVARES, 2007, p. 39). Klaus sente medo, fica assustado. E a ação dos presos continua contra Klaus que, em vão, tenta reagir contra àqueles homens dentro da cela:

O homem com um arame aproximou-se: outros 3 homens aproximaram-se. Klaus virou-se ligeiramente e o homem com o arame babou-lhe a nuca com os lábios. Klaus tentou reagir, os homens agarraram-no, o homem continuava com a sua boca na nuca de Klaus, ouviu ainda alguém assobiar, e o arame, enquanto muitos homens o seguravam e ele tentava sair. Alguém lhe agarrou no pênis com força, empurraram-no para baixo, e foi aí que sentiu de novo, com nojo, a baba na nuca que não parava. (TAVARES, 2007, p. 39).

Os indícios da narrativa é que essa personagem parece sofrer um estupro por parte dos outros presos. Essas ações de violência por parte dos presos contra Klaus Klump, na cela, contribuem para as modificações em sua identidade. Essas violências passam a acompanhar a sua rotina na prisão. Klaus Klump parece começar a se adequar à situação, ou seja, parece acostumar-se à nova realidade. Quem sofre violência, também pode vir a praticá-la, em momento oportuno, ou não.

Uma personagem que se destaca na prisão é Xalak, o mesmo que babou na nuca de Klaus Klump: “Xalak era muito magro e também alto. Tinha assassinado um homem poderoso e a mulher. Há mais de quinze anos. [...]. Xalak era respeitado na prisão porque tinha matado um homem poderoso” (TAVARES, 2007, p. 61). O respeito dos presos por Xalak dá-se devido à forma de violência com que ele assassinou o casal, o que gera respeito, por medo, nos presos, e isso dá a ele o poder para comandá-los. Todos fazem o que ele determina. Ele impõe medo a todos e essas suas ações fazem com que todos se silenciem diante de seu comando. Klaus Klump e Xalak tornam-se colegas. A nova realidade imposta à Klaus faz com que ele comece a ter novas modificações em sua identidade. A violência começa a fazer parte da sua rotina.

O contexto da guerra vivido na prisão modifica a personagem Klaus. E outra modificação dessa personagem ocorre com a visita dos pais: “Sete meses depois de ser preso Klaus recebeu a visita dos pais. Os pais de Klaus mantinham-se na casa de sempre. Tinham sido negociantes antes da entrada dos militares, depois da entrada dos militantes tinham feito outros negócios. Eram respeitados, respeitavam” (TAVARES, 2007, p. 46). Klaus foi vestido para receber a visita dos pais, mas ele já não era mais o mesmo: “E o corpo estava magro e os olhos diferentes, olhos evidentes: sabiam o que havia a fazer. O preso Klaus era um homem que não hesitava” (TAVARES, 2007, p. 46). As mudanças físicas da personagem Klaus Klump eram visíveis. Da mesma forma, internamente, tudo estava diferente nessa personagem.

Os pais de Klaus pedem para que ele permita que eles possam tirá-lo da prisão: “Quando quiseres tiramos-te daqui. Temos dinheiro. Está tudo tratado. Vens trabalhar conosco. Os negócios estão bem. Se vieres trabalhar conosco rapidamente esqueces tudo. A vida voltou ao normal. [...]. Já não há um único resistente. [...]. Já quase não há militares. [...]” (TAVARES, 2007, p. 46). Klaus escuta tudo de olhos baixos e silencioso. Depois responde: “Deixa-me

pensar. Volta na próxima semana. Mas sozinho – pediu ele -, sem a mãe” (TAVARES, 2007, p. 47). Essa ação da personagem Klaus gera em seu pai uma sensação de alívio: “O pai de Klaus sorriu. Levantou-se. A mãe de Klaus seguiu-o. Volto para a semana que vem para te vir buscar, disse o pai” (TAVARES, 2007, p. 47). No retorno do pai, Klaus Klump não diz nem explica nada, apenas age: “Klaus tinha na mão direita um caco de vidro que apertava com força. Klaus foi se aproximando. Estava agora a cinco metros do pai. [...]. Klaus acelerou os últimos passos, levantou a mão direita, e com força cravou o vidro no olho do pai. Com toda a força que tinha” (TAVARES, 2007, p. 47). A personagem, vivendo violências físicas e emocionais, expressa em ações o que não há como ser transcrito por meio das palavras. Instaure-se o silêncio. Apesar dessa ação violenta, nada é feito com Klaus Klump, e os próprios pais parecem silenciar sobre o ocorrido.

Esse silêncio dos pais está relacionado a algum assunto não apresentado no decorrer do romance. Não há nada que justifique a ação violenta de Klaus por conta de algum infortúnio acontecido na infância dele, ou seja, cabe ao leitor inferir a respeito dessa ação violenta da personagem Klaus Klump em furar os olhos do pai com um caco de vidro. O narrador onisciente parece se recusar a esclarecer a motivação, dessa forma joga essa tarefa para a interpretação. Não há evidências no texto que comprove o motivo, a não ser constatar que essas ações de violência por parte da personagem Klaus Klump podem estar relacionadas às atuais situações vividas na cela, como prisioneiro de guerra, e que, talvez, isso tenha mexido no emocional da personagem a ponto de que, ao invés de agir pela racionalidade, tenha agido por seus instintos. A respeito desse assunto, o ocorrido com o pai faz com que Klaus Klump seja temido em cela assim como temem Xalak: “[...] também Klaus era já conhecido e temido. O episódio da visita do pai e a agressão com o vidro eram falados” (TAVARES, 2007, p. 61). Klaus torna-se também tão temido quanto seu algoz, Xalak. A ação de um filho que fere seu pai, de forma violenta, faz com que os outros presos também tenham medo e respeito por Klaus Klump.

Klaus modifica sua personalidade e começa a construir planos, um deles é a fuga da prisão. Ele e Xalak fogem: “Os dois homens estão a comer na cozinha. Johana dá tudo o que Xalak pede. Klaus ainda não disse uma palavra. Johana não chora. Pede-lhes apenas para não fazerem barulho: a mãe, Catharina, está a dormir” (TAVARES, 2007, p. 68). Em casa estão somente Johana e sua mãe. A mãe de Johana quando mais jovem fez uma ferida em seu sexo, e tem atitudes que contribuem para mostrar sua loucura. Os dois homens permanecem na casa e Xalak decide entrar no quarto de Catharina: “Xalak despe-se completamente. Johana baixa os olhos. Xalak pede o cigarro a Klaus. Aspira uma vez o cigarro e devolve-o. Vou ali, diz Xalak, e dirige-se ao quarto. Klaus mantém-se na mesma posição, diz-lhe: fecha a porta por dentro”

(TAVARES, 2007, p. 68-69). Os dois homens estão na casa de Johana e de Catharina. Johana fica apavorada com as ações de Xalak, sem saber o que fazer, e Klaus consente nas decisões de Xalak. Novamente, Johana não tem quem a defenda e muito menos quem defenda sua mãe da violência da vida, da violência masculina, da violência da guerra.

Há ações de violência contra a personagem Catharina e Johana fica amedrontada, porém a motivação pela qual isso acontece, da escolha de Klaus em ir até a casa de Johana não é dada pelo narrador: “Xalak entra no quarto de Catharina que ainda dorme, e fecha-o por dentro, ouve-se a chave rodar. Johana está parada no chão, a olhar para Klaus. Treme. Não se consegue mexer. Está a tremer muito, um tremor estranho, íntimo” (TAVARES, 2007, p. 69). Johana não tem reação frente a tudo o que está acontecendo. Seu sofrimento é interno, íntimo, dilacerante, avassalador. As ações de violência sofridas por Klaus são reproduzidas e permitidas, sem sentimento de peso na consciência, como se fosse algo natural, permissivo, fazendo parte da vida e do viver. Parece haver aqui uma estrutura de poder, mediante um silenciamento imposto, em que as personagens Klaus Klump e Xalak exercem seu domínio e poder sobre Johana e Catharina. O ato violento praticado por Xalak fere Catharina: “Catharina está internada. Catharina precisa de acompanhamento médico constante. Ivor tratou de tudo” (TAVARES, 2007, p. 70). Novamente a violência acontece na vida da personagem Johana, que sofre modificações em sua personalidade. Sofre silenciada frente à vida. Suas reações à dor são internas.

A personagem Johana tem sua vida modificada. A saída de Klaus da vida de Johana assim como a chegada ocorre de forma silenciosa e intensa: “Ivor havia saído de casa há várias horas. Nessa noite Johana tinha começado a ler um livro, enquanto Catharina estava deitada no quarto. Ouviu-se um pequeno barulho. Era a janela. Num instante, entraram dois homens em casa, Xalak e Klaus” (TAVARES, 2007, p. 67). As realidades das personagens mudaram. Klaus e Johana antes eram namorados. Ambos sofreram violências físicas e psicológicas, que culminaram com mudanças em suas atitudes e comportamentos. Johana tem agora uma foto dela com Ivor sobre a mesa. Klaus já não é mais o seu noivo, e passou a ser um fugitivo da cadeia, local onde sofreu violências no corpo e mente. Ambos mudaram. Tornaram-se estranhos um ao outro. A personagem Johana tem trajetória diferente da personagem Herthe: “Johana não sabia que Klaus havia sido preso. Klaus tinha desaparecido desde aquele dia. Desde o dia da sua violação. Nunca mais se tinham conectado” (TAVARES, 2007, p. 66). Esse reencontro causa em Johana marcas profundas. O ato de Xalak entrar no quarto da mãe e a forma como Klaus nada fez para protegê-las gera em Johana uma reação frente a tudo isso, enlouquece:

Johana estava parada e só ouvia. Há já algumas horas que não tinha qualquer ataque epilético, mas Ivor, por precaução, havia conseguido que uma enfermeira fosse mobilizada para aqueles primeiros dias.

Passado três semanas, porém, a despesa já não era comportável. Ivor também rapidamente se desinteressou de Johana. Está louca!

Apesar disso, foi Ivor quem, dois meses depois, tratou dos papéis necessários para internar Johana na mesma clínica onde estava a mãe. Desde esse dia Ivor nunca mais viu Johana. (TAVARES, 2007, p. 71).

Tudo o que a personagem Johana viveu vem à tona, todas as violências sofridas contra si e contra sua mãe acabam por modificar sua personalidade, e Ivor começa a perceber essas mudanças, que levam Johana à loucura. Johana fica traumatizada após as ações de violência sofridas e sua forma de expressar o que viveu é interna, ruminando sentimentos, o que, aos poucos, vai transformando sua personalidade. Ela, assim como sua mãe, Catharina, também começa a apresentar sinais de loucura. Johana é uma personagem que vive uma vida silenciada. Não consegue construir uma história diferente daquela que lhe foi imposta. Sua mãe, Catharina, vive reclusa no silêncio da sua mente, tendo a loucura como sua companheira mais presente, e o mesmo passa a acontecer com a personagem Johana: “Johana estava no mesmo hospício de Catharina, sua mãe. Catharina em poucos dias iria morrer, tinha dito o médico a Johana. [...]. Embora Johana estivesse desprovida de qualquer lucidez, ainda insistia em tentar cuidar da sua mãe Catharina, como tinha feito nos últimos quinze anos” (TAVARES, 2007, p. 89). As faces da violência com as quais as personagens convivem, a presença constante da morte, as situações nas quais há a presença das formas de silêncios, e o silenciamento estão sempre à espreita das personagens.

As personagens vivem histórias que se cruzam e se desenrolam em meio às tribulações da vida e ao contexto da guerra. Klaus Klump leva Xalak para a floresta, para se juntarem à resistência: “Alof não tinha feito uma única pergunta a Klaus sobre o seu tempo na prisão. Não era o momento, e provavelmente esse momento nunca chegaria. Klaus tinha mudado, Alof percebia isso” (TAVARES, 2007, p. 70). Alof percebe as mudanças em Klaus. Após festejarem a volta de Klaus que “era um combatente respeitado e bem conhecido do inimigo” (TAVARES, 2007, p. 72), todos foram dormir, exceto Klaus, Xalak e Alof: “Tinham passado algumas horas e já todos dormiam. Xalak ainda acordado fazia algo absolutamente irracional: com as mãos arrancava ervas. Klaus aproximou-se dele. Disse: Não me esqueci – e empunhou a faca” (TAVARES, 2007, p. 73). Os eventos de violência acontecidos na cela contra Klaus Klump parecem ter caído no esquecimento, como se aqueles momentos não tivessem existido, e a personagem está silenciada sobre as ações de estupro ocorridas na cela da prisão. Na verdade, tais acontecimentos estão recalcados, escondidos na mente da personagem. Trata-se de um

modo de minimizar as lembranças, os estragos, a dor. O problema é que é possível tentar recalcar os acontecimentos, mas é impossível abafar por muito tempo a revolta.

É por isso que na primeira oportunidade, vem à tona aquele sentimento, e Klaus tem sua vingança: “Xalak, de imediato tirou também a faca que guardava nas calças. Klaus atirou-se a Xalak e passou-lhe a lâmina pelo estômago. [...] Estavam frente a frente, Xalak sangrava, mas mantinha-se forte, a segurar a faca, preparado. Klaus estava a dois metros” (TAVARES, 2007, p. 73). Klaus Klump e Xalak lutavam. Klaus Klump expressa por meio de violência física contra Xalak todo o sentimento de dor, medo, frustração e revolta entre outros sentimentos vividos no dia em que entrou na prisão e foi ultrajado e estuprado por Xalak e pelos outros presos. Alof aproxima-se para ajudar Klaus.

De repente ouviu-se um ruído. Era Alof: tinha cravado a sua faca no pescoço de Xalak. Xalak caiu. Ainda estava vivo.  
Afasta-te, disse Klaus. Deixa-me sozinho.  
Alof afastou-se. Ainda ouviu Klaus dizer algo a Xalak, que já não reagia:  
... não me esqueci... – ouviu Alof. (TAVARES, 2007, p. 73).

O evento traumático emerge e Klump dá vazão ao seu desejo de vingança, deixando de viver a dor somente no silenciamento de sua mente, passando à ação, dando fim aparente a dor presentificada. Essa ação da personagem Klaus Klump corrobora a comprovação da mudança de sua identidade no decorrer do texto ficcional. A identidade pacata do editor de livros cede espaço à identidade violenta de quem reage às vicissitudes da vida, por meio de atos violentos de expressão de seus sentimentos. As violências sofridas o transformam, e, de certa forma, ele passa a reproduzir o que viveu. Entende-se a presença da violência, trauma, silenciamento e silêncios através dessa personagem. Klaus Klump sofria violências e silenciamentos desde a infância. Tal fato influenciou a sua personalidade, tornando-o mais quieto, mais arredio e alguém que buscava esconder o que sentia por meio do silêncio. Todavia, nesse momento de sua vida adulta, dá vazão a tudo o que estava reprimido em suas memórias.

Compreende-se que as personagens desse romance são construídas a partir das violências sofridas, bem como da presença constante do medo de morrer, o que se torna evidente através de suas ações, reações e eventos de silêncios e silenciamento. No decorrer da história, a morte é escancarada por meio da presença de um cavalo morto que não é tocado por nenhuma das personagens, a não ser pelas moscas. A presença desse animal morto na rua mexe com as personagens e faz com que elas passem a comentar essa situação: “Klaus verificava a ligeira neve no chão: não é falsa. A natureza na rua ainda resiste [...]. Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana. As moscas tocam no cavalo morto, mas nem os

homens nem as mulheres nem as crianças tocam no cavalo morto” (TAVARES, 2007, p. 26). A escolha em não tocar no cavalo morto representa a fuga de tudo aquilo que não se quer ver ou sentir, e o receio da morte é algo que está presente no decorrer da vida. A presença do cavalo morto na rua parece incomodar as personagens, porém, elas não tomam atitude alguma.

Como de fato se pode notar, os eventos de violência sofridos pelas personagens deixaram marcas profundas, tanto físicas quanto psíquicas, que, por vezes, chegaram a modificar suas personalidades. A passagem pelo cárcere de Klaus Klump ou o estupro de Johana, entre outras ações diretas de violência física, geraram sensações e percepções, que ficaram indelevelmente marcadas e registradas na memória. Isso possibilita entender que tanto a memória psíquica quanto a física deixam marcas profundas que interferem na construção final da personagem. As memórias físicas dão a ideia de uma memória corporal que se fixa, “mesmo depois do alívio da dor, em traços e cicatrizes” (ASSMANN, 2011, p. 264). O corpo carrega essas cicatrizes, enquanto a alma/mente carrega o peso do trauma. Assim como o ser humano real, as personagens reagem cada qual a seu modo. Algumas se tornam mais fortes enquanto outras se veem mais enfraquecidas. De qualquer forma, em ambos os casos, os acontecimentos as fazem adaptar-se às diferentes realidades com as quais se deparam, buscando formas de sobreviver.

Outro evento que modifica extremamente a vida das pessoas e interfere na formação do indivíduo é a situação de guerra. Como já foi apontado, a guerra aniquila as pessoas. Na obra, a guerra chega ao seu fim, e “Klaus era agora um homem bastante respeitado pelos políticos da cidade: além de rico tinha sido combatente, um dos mais brilhantes. [...]. Klaus recebeu os negócios da família como há tempos atrás recebia uma arma: com tranquilidade e frieza (TAVARES, 2007, p. 111). Essa frieza é resultado dos eventos sofridos. Novamente há mudanças na vida dessa personagem. Klaus passa a comandar os negócios da família, assumindo seu papel como herdeiro de uma fortuna. Ele é uma personagem que se adapta com naturalidade às mudanças. Durante todo o percurso da guerra, ele viveu situações que o modificaram, de certa forma, essas situações o embruteceram, amadurecendo-o: “Estava vivo, ainda tinha uns anos à sua frente, a vida era um inferno, e nada restava senão continuar: sobreviver, ser o mais feliz possível, marcar a terra com o nosso nome. O nosso nome individual” (TAVARES, 2007, p. 111). Esse sobrevivente consegue se adaptar em todas as condições que a vida lhe oferece, tal como antes da guerra, ou com a guerra, quando esteve na prisão, e agora. Independente de quem estivesse com ele, ele tinha a certeza de que sempre ia ser uma realização individual: “era preciso ganhar ou não perder, e ele estava só. Eis tudo” (TAVARES, 2007, p. 112). A certeza de estar sozinho, de ser ‘Um homem: Klaus Klump’. Essa

é a ideia evidente nesse romance, *Um homem: Klaus Klump*, um homem que representa uma humanidade inteira.

Com o final da guerra, a personagem Herthe mantém sua posição de poder: “Herthe Leo Vast era agora quem dirigia os negócios, mas estava ansiosa por introduzir Henry nas inúmeras tarefas que gerir um pequeno império exigia. Aos 18 anos, o filho receberia todas as responsabilidades” (TAVARES, 2007, p. 114). Herthe tem um filho da união com Leo Vast. Várias foram as mudanças que aconteceram na vida dessa personagem e que concorreram para o delineamento do seu perfil final: de prostituta a dona de um império. Herthe e Klaus Klump novamente se encontram:

Já o fazem em pleno dia – murmurou, irritada, Herthe Leo Vast.  
 Todos viraram a cabeça e olharam de longe para a mulher.  
 Instalou-se o silêncio. O seu vestido óbvio e curto irritava. Ao fundo, a mulher ter-se-á sentido observada: baixou a cabeça.  
 É o fim desta cidade – disse novamente Herthe Leo Vast.  
 Amanhã sem falta apresentarei o meu protesto formal ao presidente da câmara – acrescentou Klaus Klump, sem conter a sua indignação.  
 Sim – concordaram todos –, sim. (TAVARES, 2007, p. 115).

Esse reencontro das personagens Herthe e Klaus Klump, no pós-guerra, é marcado pela hipocrisia. Durante um passeio de domingo com as famílias, avistam uma prostituta e todos têm uma expressão de repugnância no diálogo a respeito da prostituta. Evidencia-se também uma postura hipócrita por parte de Klaus Klump e de todos que fazem parte do diálogo. As reações das personagens demonstram que elas se adaptaram à nova realidade. E o que antes era algo que parecia normal, tornara-se agora mostra-se repugnante. Observa-se que as personagens do romance vivenciam suas experiências, sentem a dor resultante de suas escolhas, entretanto, conseguem adaptar-se ao que se apresenta diante delas, demonstrando a capacidade de sobrevivência.

Cada qual vive sua individualidade que se completa no momento em que se interligam tais vivências a partir de uma coletividade que se apresenta por meio da guerra existencial que se forma no silenciamento dos contextos vividos. Por mais que pareçam se adequar à concretude da realidade, o que transmitiria a ideia de personagens equilibradas em seus pensamentos e sentimentos, e que a racionalidade seria a fonte principal de sua construção, percebe-se o oposto. Mesmo que queiram transparecer essa forma forte de ser, em seu íntimo se mostram frágeis, vivendo conforme se mostra o contexto de sua vida.

Em certos momentos assinalam sua fragilidade, permitindo serem subjugadas pelos mais fortes, e em outras situações, embrutecidas pelas experiências vividas, lutando para

retomar sua voz identitária. Entende-se que a violência sofrida na infância, por parte de algumas personagens, contribui para a formação da personalidade delas, que poderá ser violenta na vida adulta, ou propensas a fugir das situações mais difíceis. O silêncio também se apresenta, quer seja nas relações entre as personagens, quer seja na construção destas. O medo contante da morte, faz com que as personagens ajam e reajam de forma a lutar pela sobrevivência. Todas as personagens, por mais que cada uma tenha sua própria vivência, parecem representar a individualidade e a dor existencial que parece ser comum a todos os homens e mulheres: vivem ou sobrevivem.

### **3.3 Violência, morte e silêncio em *A máquina de Joseph Walser***

*A máquina de Joseph Walser* enfoca a representação do contexto de guerra e da relação entre seres humanos e máquinas: “– As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo” (TAVARES, 2010, p. 15). Nesse contexto há o diálogo entre as máquinas que representam a guerra e as máquinas que já estão presentes na cidade. Entretanto, “O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão. As diferentes gerações mecânicas, a sua História, Walser: progridem. Tal como as nossas ideias. Mas as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não” (TAVARES, 2010, p. 15). A comparação é a de que a evolução tecnológica dá às máquinas a capacidade de executarem alguns trabalhos sem que haja o tempo todo um humano monitorando, enquanto as ideias humanas parecem ainda não ter autonomia, tendo que adequar-se às realidades impostas.

No decorrer do enredo desse romance, percebe-se que este não é linear, bem como não há, também, demarcação definida de tempo linear, nem se sabe onde está localizada, geograficamente, a cidade. A personagem principal é Joseph Walser, casado com Margha Walser. “Margha Walser recebia o marido com um beijo rápido. Não tinham filhos, os dias eram calmos, os diálogos entre eles respeitosos” (TAVARES, 2010, p. 18). Os dois parecem viver um casamento rotineiro. No quarto que seria destinado às crianças, Joseph mantém sua coleção: “Aquele compartimento substituía o quarto dos filhos que nunca haviam desejado; era o espaço infantil da casa ou pelo menos assim o designava Margha. Praticamente todos os tempos livres de Joseph eram passados ali, naquele compartimento, fechado por dentro, à chave” (TAVARES, 2010, p. 40). Essa coleção de objetos nem mesmo Margha entendia o que era, e que, de certo modo, demonstra a busca da personagem pela exatidão pelas coisas. Não se sabe o motivo pelo qual as personagens optaram por não ter filhos. Parece haver entre o casal um relacionamento normal, quase como se fossem colegas ao invés de marido e mulher. Joseph

vivia uma vida rotineira entre a casa e o trabalho na fábrica:

Joseph Walser tinha uma vida disciplinada. Levantava às sete horas, barbeava-se, tomava um pequeno-almoço breve. Às oito e trinta entrava na fábrica que pertencia ao império de Leo Vast, o empresário mais importante da cidade que Joseph Walser, em dez anos de trabalho, vira apenas duas vezes e sempre a uma enorme distância. Às seis da tarde saía da fábrica e regressava a casa, a pé. (TAVARES, 2010, p. 18).

Leo Vast é uma personagem presente no romance *Um homem: Klaus Klump*, o qual se casa com a personagem Herthe e tem um filho com ela. Há uma relação entre patrão e operários em que Leo Vast representa o empresariado. Ele é o dono da fábrica, responsável por dar emprego e gerar renda à população. Já a personagem Walser exerce o papel do operário, da pessoa que cumpre sua rotina. Há uma violência sutil imposta à personagem Joseph Walser, ou seja, da relação entre quem detém o poder e quem cumpre seu papel de dominado nessa relação: o patrão e o operário, sendo que Walser é o operário.

A personagem Joseph Walser é um homem calado, com costumes nada habituais. “Joseph Walser era um homem estranho, falava pouco. O descuido na sua forma de se vestir não era mais do que reflexo de algum descuido em relação ao exterior. Ouvia bastante mais do que falava, mesmo com a mulher [...]” (TAVARES, 2010, p. 18). Walser preferia manter-se calado e ouvir mais do que falar. No que diz respeito à Margha, parece haver uma relação respeitosa entre eles:

Margha preocupava-se com a forma de vestir do marido. Não eram apenas os sapatos, todo vestuário era antigo, fora de moda, descuidado. Não viviam com dificuldades excessivas; Joseph não poderia comprar roupas caras, mas era evidente que o seu desleixo não se devia a limitações financeiras. (TAVARES, 2010, p. 18).

O narrador mostra-se solidário à Margha, pontuando a forma com que Walser se vestia, e que não era por falta de dinheiro. Margha mostra ter por Joseph os cuidados de uma pessoa, que cuida da outra, respeitando os limites da relação. A forma como Walser se veste parece gerar certo incômodo às outras personagens que convivem com ele, principalmente, seu encarregado na fábrica: “Vestia umas calças simples, quase de camponês, e os seus sapatos castanhos estavam absolutamente fora de moda” (TAVARES, 2010, p. 9), o que incomodava e deixava irritado o encarregado da fábrica onde Joseph opera a máquina, Klober Muller:

Klober não pôde deixar de o notar.  
- Esses seus sapatos - disse – são absolutamente irresponsáveis. Joseph Walser olhou para os próprios sapatos e levantou a cabeça. O sorriso que tinha pensado fazer naquele ligeiro momento de tensão desapareceu quando os seus olhos se fixaram no rosto de Klober. O encarregado não brincava. De forma alguma: estava irritado.

- Os seus sapatos são absolutamente irresponsáveis – repetiu Klober Muller. (TAVARES, 2010, p. 11-12).

Joseph apenas observa as ações e reações do encarregado, e suas reclamações a respeito dos sapatos usados por ele sem expressar nenhuma palavra. Hierarquicamente, dentro da relação de poder, o encarregado exerce cargo superior ao de Walser, que respeita essa hierarquia. A personagem não compreende o porquê de seus sapatos incomodarem tanto o encarregado, que escuta em silêncio as reclamações de Klober: “- Já ninguém se calça assim. Quantas vezes Joseph Walser havia escutado esta frase nas últimas duas semanas? O que estava a acontecer? Há anos que usava estes sapatos, ou sapatos semelhantes. Nunca o haviam incomodado por isso” (TAVARES, 2010, p. 13). O narrador permite ao leitor conhecer essa dúvida da personagem, mas não cede a ela voz para que fale diretamente com seu interlocutor. É apresentado ao leitor, pelo narrador, apenas os pensamentos da personagem Walser sobre seus sentimentos a respeito dos sapatos.

Ao encarregado da fábrica o narrador cede a voz, para que dê a resposta para Walser. “- Não me interessam os seus sapatos nem as suas ideias, compreendeu, excelentíssimo Walser? O que lhe disse ontem não tem importância nenhuma para mim, mas é de extrema importância para si. [...]. Consegue perceber a diferença que existe entre nós? [...]” (TAVARES, 2010, p. 13). Existe uma grande diferença entre a personagem Klober Muller e Joseph Walser. Desde a estrutura de designação de cargos dentro da empresa, em que Klober é encarregado e Walser um operário, até a forma com que Klober consegue se expressar a respeito da guerra, das coisas, da vida. Klober parece ter uma personalidade mais extrovertida, tendo facilidade para dialogar sobre todos os assuntos, ao contrário de Walser que tem uma personalidade mais tímida, e prefere manter-se alheio a essa realidade, principalmente, no que diz respeito à guerra. Klober Muller continua sua explanação para Joseph Walser:

Os seus sapatos não me interessam e as suas ideias não me interessam. Mas as minhas ideias interessam-no, é esta a diferença, entende? Quanto aos seus sapatos já os esqueci. Os seus sapatos são absolutamente irresponsáveis [...]. Poderá querer explicações, mas não as dou. O senhor deve perceber. É a sua obrigação. O senhor Joseph Walser deve aprender a perceber sem precisar de explicações. Há um exército que se aproxima e você quer explicações sobre seus sapatos? (TAVARES, 2010, p. 13-14).

Sapato aqui traz a representação do ato de pisar e também ser pisado. A relação existente entre Walser e Klober está pautada em silenciamento e imposição de poder. Klober quer impor a Walser seu jeito de pensar sobre as coisas, principalmente, a respeito da guerra. Sabe-se que o romance *A máquina de Joseph Walser* é desenvolvido no contexto de guerra,

porém, a personagem Joseph Walser se mantém alheio à guerra. E essa forma de a personagem se expressar em relação a esse contexto parece incomodar as outras personagens, por isso essa ‘cobrança’ do encarregado em relação aos sapatos de Walser, para chamar a atenção dele para o contexto em que a sociedade vive, a guerra: “A chegada da guerra e a invasão da cidade foram encaradas por ele [ Walser] como acontecimentos quase enfadonhos. A eclosão da guerra foi recebida como se não fosse uma novidade, mas uma repetição” (TAVARES, 2010, p. 23). Para Walser, não há interrupção na vida do indivíduo durante a guerra. As outras personagens não conseguem entender esse posicionamento de Joseph, a começar por seu encarregado na fábrica. Walser mantém sua posição sobre a guerra e isso incomoda. Para Walser, a guerra representa apenas continuidade:

A sensação de continuidade no tempo era para Walser algo, de facto, indestrutível, apesar dos novos barulhos que surgiam no céu anunciando máquinas e ódios aéreos. O tempo de paz continua para o tempo de guerra e este tempo continuará mais tarde para outro tempo de paz. E nada é interrompido. (TAVARES, 2010, p. 23).

Apesar de a cidade em que Walser mora estar vivendo o contexto da guerra, isso não tem importância para a personagem, que mantém sua rotina. Para ele existe a sensação de continuidade entre guerra e paz, paz e guerra. É como se a guerra fosse também uma continuidade de paz, e que após a guerra retorna esse tempo de paz. Walser prefere viver sua rotina sem se envolver com a guerra que acontece: “Não era da guerra, há muito havia decidido manter-se neutro. O exército já entrará na cidade, mas tal não era um assunto seu. Via a guerra como uma ciência que não dominava: não percebia o que era, não entendia os métodos, as estratégias, as formas de calcular” (TAVARES, 2010, p. 30). Além de não querer envolver-se com a guerra, Walser prefere manter-se imparcial a ela por não entender a forma como ela acontece. É algo que ele não domina.

A personagem toma para si a decisão de não participar: “Não devo falar do que não entendo, dizia a si o próprio Walser, muito menos devo agir sobre o que não entendo. Deve assistir-se àquilo que não se entende. Apenas” (TAVARES, 2010, p. 30). Para ele, a guerra era algo que não compreendia, e devido à sua natureza e personalidade acanhada, preferia calar-se quando o assunto não era de seu entendimento: “A guerra era uma ciência que usava terminologia obscura e tal como se sentia tímido e jamais interferia numa conversa sobre um assunto que não dominava, havia decidido não interferir na guerra” (TAVARES, 2010, p. 30). A personalidade de Walser e a forma como ele entendia as coisas fazia com que ele se mantivesse alheio ao que não tinha como entender. Tratava-se, para ele, de um conhecimento

silenciado, ou seja, era um ignorante no assunto. Devido a isso, ele tentava seguir sua rotina, sem se incomodar com a guerra. Deixar que ela por si viesse ao seu fim e a paz retornasse. Na verdade, era mais fácil para ele manter o silêncio em relação aos confrontos.

Para Joseph Walser, pouco importa a guerra, e sim, seu trabalho como operador da máquina na fábrica: “Dada a natureza do seu trabalho e da máquina perigosa com que contactava, Joseph Walser não precisava de maior intensidade na vida” (TAVARES, 2010, p. 23). O trabalho na fábrica, operando sua máquina já trazia muitos perigos para a personagem, uma vez que, mesmo com a guerra, continuava tudo igual: “A fábrica onde trabalhava continuava a funcionar normalmente, o seu posto de trabalho mantinha-se, não tinha mudado de funções, não alterara sequer os seus gestos mais pequenos; estava, pois, tudo na mesma (TAVARES, 2010, p. 30). Nada havia mudado, tudo continuava da mesma forma na fábrica. Ele prefere se abstrair da realidade que envolve a guerra acontecendo, mortes, violências, e seguir sua rotina, sem deixar que essas ações interfiram no seu trabalho na fábrica, na sua rotina em casa, em sua coleção, e no jogo com os “amigos”. É evidente que tal postura é também um modo de alienação e de autodefesa.

A personalidade de Joseph Walser é a de manter-se em silêncio, calado: “Joseph Walser não traz documentos. Alguém diz: estes dias não são para distrações, são necessários documentos. Joseph Walser recebe a reprimenda em silêncio” (TAVARES, 2010, p. 10). Poucas são as passagens da obra em que há uma marcação da fala direta da personagem: “A morte ainda não foi introduzida como substância vulgar, mas aproxima-se um mês imundo, segundo algumas previsões. – Um mês imundo – murmura Walser para a sua mulher Margha” (TAVARES, 2010, p. 10). Nesse excerto, Margha e Walser, parecem estar dialogando a respeito da guerra. Entende-se que a guerra está em curso, porém, não se sabe qual o nome da cidade, estado ou país onde ela está acontecendo, nem em que momento histórico demarcado. O narrador onisciente é quem apresenta os sentimentos e pensamentos da personagem Joseph Walser, mas, assim como as personagens, o narrador mantém o silêncio. Esse silêncio é extremamente significativo porque aponta para o fenômeno da guerra em geral e não apenas de uma determinada guerra.

Outro aspecto importante na construção dessa personagem é a relação que ela mantém com a máquina na qual trabalha: “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. [...]. E a melancolia vinha desta evidência: ele e a máquina eram duas coisas que se podiam afastar” (TAVARES, 2010, p. 54). A rotina na fábrica, vivida pela personagem Walser, permite que viva em um mundo mecanizado, no qual a máquina é sua

companheira. Observa-se no enredo do livro essa relação entre homens e máquinas. A máquina parece fazer parte da vida e a vida fazer parte da máquina, e em uníssono compõe a realidade experienciada. No silêncio dessa interação se encontra a denúncia da falta de interação entre os seres humanos. Há uma ligação entre a vida humana e a vida da máquina:

Joseph Walser envelhece, mas mantém a adoração pela “sua” máquina de trabalho e por todos os mecanismos. Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar confundem-se com o bater cardíaco, pois ambos os “órgãos” estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e encostados um ao outro misturam-se, provocando em Walser, por vezes, sobressaltos ridículos quando, a horas certas, às horas exatamente planeadas, o motor da máquina subitamente cessa. É aí que Walser percebe a ligação que existe entre o seu corpo e a máquina. (TAVARES, 2010, p. 53).

A máquina de trabalho é para Walser de grande importância. Gosta muito de trabalhar na fábrica. Mostra-se a comparação entre a vida útil da máquina e a da vida humana, conforme a velhice chega para a personagem principal, a máquina a acompanha nessa passagem. Os silêncios dessa metáfora da máquina representando os órgãos do corpo humano mostram toda a fragilidade da existência. Enquanto a máquina funciona a todo vapor, a personagem também se sente viva, mas, quando a máquina para, percebe que sua vida também é efêmera tal qual aquela máquina, e o quanto seu corpo está ligado a ela. Essa ligação entre o corpo e a máquina também pode representar a falência das relações humanas na atualidade. A vida atual exige que quem a vive esteja adaptado às mudanças trazidas pelas máquinas e tecnologias. Os indivíduos conseguem lidar melhor com as máquinas do que com outros indivíduos. Nesse percurso, as relações humanas tornam-se frágeis. Vive-se a incerteza de relações duradouras. Tudo é efêmero. Na mesma medida que se constroem relações, elas terminam. Sentimentos semelhantes aos vividos pelas personagens desse romance, *A máquina de Joseph Walser*.

A violência que aparece na narrativa é quase sempre sutil. O valor da vida humana torna-se menor que o valor dado às máquinas. E esse é o trabalho de Walser, manter a máquina funcionando. Além do trabalho, na fábrica, a personagem Joseph Walser tem certa paixão por sua coleção: “Joseph Walser dirigiu-se ao seu compartimento. Margha nem sequer levantou os olhos. Walser era colecionador. De quê? Ainda é cedo para o dizer. Mas nessa manhã havia aumentado com significado a sua coleção” (TAVARES, 2010, p. 9). Ninguém sabia do que seria essa coleção, nem mesmo a esposa de Walser, pois somente ele tinha acesso a ela: “Margha nem sequer sabia o que existia lá dentro. Tinha a ideia vaga de que a coleção do marido era composta por peças metálicas, mas nunca a entendera bem. [...] – É a minha coleção – dizia Joseph Walser, com uma simplicidade rude” (TAVARES, 2010, p. 39). A esposa preferia não interferir nesse hábito do esposo. Nunca entrava no escritório. Era um segredo dele. Ela

respeitava. Com a chegada da guerra, a coleção de Walser aumenta: “a sua coleção secreta continuava a crescer, e agora, depois de alguns tanques e outras máquinas militares entrarem na cidade, a sua coleção tinha mais possibilidades de se tornar incomum” (TAVARES, 2010, p. 30-31). Mesmo com a presença da guerra, Walser sentia-se imune a ela, preferia manter sua rotina, acreditando que a violência estava presente na guerra e não em sua rotina, em sua vida. Não conseguia perceber os níveis de violência aos quais era exposto.

Enquanto Walser continua a aumentar sua coleção, a guerra prossegue sem interferir em sua rotina de vida: “Tudo estava, pois, calmo, a sua vida mantivera-se intacta, inalterável” (TAVARES, 2010, p. 31). E seguia essa rotina entre a casa, o trabalho na fábrica e o jogo com os colegas: “Joseph Walser deslocava-se todos os sábados à noite à casa de Fluzst M., onde, juntamente com mais três outros companheiros de trabalho, jogava aos dados, a quantias baixas. Os cinco homens trabalhavam na mesma fábrica. [...] . Nenhuma amizade especial existia entre eles [...]” (TAVARES, 2010, p. 25). Esse era outro prazer de Joseph: jogar dados:

Mas havia um prazer físico, imediato, antes destas aparições. Era o momento em que Joseph Walser pegava nos dois dados e os misturava na mão, sentindo-se o cozinheiro que mistura manualmente dois condimentos. A mão direita de Joseph Walser fazia uma concha onde alojava os dados [...]. (TAVARES, 2010, p. 28).

Enquanto jogava, aos sábados, Walser tinha esse grande prazer em sentir os dados entre seus dedos. Ele tinha a sensação de controle: “Havia, em Walser – no momento em que o seu polegar, indicador e restantes dedos rodavam os dados sobre a palma da mão fechada sobre si própria -, uma sensação de controlo que em mais nenhuma situação da sua vida se repetia” (TAVARES, 2010, p. 29). Esses momentos eram para Walser de muito prazer, pois era como se ele tivesse controle sobre algo, o que no decorrer de sua vida ele não sentia que tinha a respeito de nada.

No instante em que pegava os dados entre os dedos era como se ele pudesse ter poder sobre decisões, sobre sua vida: “Naquele momento Walser sentia que controlava o mundo, que o manipulava, que era capaz de o fazer dizer *sim* ou *não* apenas pela ligeira alteração de movimento de um dos seus dedos. Como se o sim ou o não do mundo físico dependesse, [...], da orientação do seu polegar” (TAVARES, 2010, p. 29). O centro da mão direita, os dedos centrais e o polegar. Quando fazia isso, a personagem Walser tinha sensação de poder. Ao atentar para os silêncios desses excertos, percebe-se que os dados representam o jogo da vida e que o fato de a personagem achar que tinha algum poder só demonstra a sua ilusão de poder, a sua alienação e a sua vontade de comandar, de dominar. Na sua vida mesquinha, esse é o único

momento em que ele sente que controla algo, o que é paradoxal, porque o jogo de dados é imprevisível.

Walser sente uma excitação inexplicável. A representação da mão, assim como do corpo todo, é muito importante nas obras de Gonçalo M. Tavares. Nesse romance, *A máquina de Joseph Walser*, em especial, as mãos e os dedos têm muita importância. Para a personagem, suas mãos eram importantes tanto para o trabalho na máquina quanto para o jogo: “A mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 589). Os dedos centrais e o polegar dentro da simbologia trazem representações de poder: “O polegar é símbolo de poder para os bambaras [...]. O indicador é o dedo do juízo, da decisão, do equilíbrio, do silêncio e do autodomínio. O dedo médio, ‘pai de todos’, simboliza a afirmação da personalidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 327-328). O dedo indicador remete à representação do equilíbrio, juízo, o que, de certa forma, gera poder. Eram nos dedos da mão direita que Walser sentia poder. Essa personagem parece ser um homem de personalidade discreta, quase tímida. Suas ações apresentam uma personalidade quase esquizoide, ou seja, segue um padrão de personalidade em que não deseja desfrutar de relações estreitas, mesmo com a família, com a esposa, e muitas vezes são vistas como solitárias, talvez seja esse seu interesse pela máquina, por sua coleção e pelos dados, não pelas relações interpessoais nas quais essas ações implicam.

O silêncio de Walser torna-se quase enigmático. Não se sabe quais reações ele terá frente às situações que vive. Por exemplo, ele descobre a traição de sua esposa e se mantém também calado: “Joseph Walser, com as mãos nos bolsos, sorriu, sozinho: Mais um adultério, [...]. Mas o sorriso terminou logo ali: Walser olhou com atenção para o vulto que se afastava pela rua, rapidamente e comprometido. Reconheceu o casaco, reconheceu os sapatos: era a sua mulher” (TAVARES, 2010, p. 31-32). Em uma das noites de sábado, Joseph decide ir embora do jogo mais cedo, e encontra no caminho um vulto de mulher, que sai de uma casa, era sua esposa. Walser percebendo ser sua esposa, toma uma decisão:

Não quis regressar logo. Tinha tempo e queria pensar. Joseph Walser ia agora com um passo diferente, mas não havia parado um único minuto. A mulher estaria já em casa, certamente. Olhou em volta: começava a entrar por ruas pouco conhecidas. Voltou atrás. Queria ver de que casa a sua mulher tinha saído. (TAVARES, 2010, p. 33).

Ele aguarda, demora-se mais para chegar a sua casa, prefere o não confronto com a esposa e, de certo modo, não sabe o que dizer ou fazer. Walser fica pensativo em frente da casa de onde sua esposa saiu: “Estava agora em frente à casa onde a sua mulher saíra. [...]. Margha

Walser raramente saía, e nunca de noite. E não tinha qualquer amigo nesta rua. Joseph tinha a certeza do que sucedera. Estúpida, murmurou” (TAVARES, 2010, p. 33). Joseph continua em silêncio, nada fala com a esposa a respeito do que viu. Mantém-se neutro. “– Ontem viestes tarde – disse Margha. – Sim – respondeu Joseph Walser –, o jogo prolongou-se” (TAVARES, 2010, p. 33). O diálogo com a esposa ocorre sem mais delongas, apenas o básico. Nesse silêncio se esconde uma busca por proteção. Trata-se de um silêncio que o protege porque ao não se confrontar com a esposa, evita sofrimentos.

No entanto, ele busca saber quem mora naquele endereço: “A casa de onde Joseph vira sair a sua mulher era o número 48 da rua Krumpfrot. Pegou na lista de endereços, telefones e nomes. Começou a folheá-la [...]. Com o dedo indicador da mão direita a apontar, começou a descer linha a linha [...]: Rua Krumpfrot, nº 48: Klober Muller” (TAVARES, 2010, p. 41). Walser descobre que é a casa do encarregado da fábrica onde trabalha. Ele nada faz com o que descobre, continua agindo como se nada tivesse acontecido. Continua sua vida rotineira. Há uma violência simbólica presente nessas relações. Essa violência deixa clara a posição do dominado e do dominante, em que a personagem Walser entende muito bem seu papel, a de dominado, de operário. Estabelece-se o silêncio de ambas as partes.

Outra violência presente na construção dessa personagem está pautada nas faces da violência que se expõem em contexto de guerra. A personagem Walser prefere não se envolver com a guerra, porém as outras personagens de sua convivência querem e desejam fazer parte desse contexto: “Havia um silêncio comprometido entre todos. Praticamente apenas Fluzst e Blukvelt falavam, os outros dois companheiros de jogo ouviam. Por vezes, alguém dizia: isso é perigoso. Fluzst era o mais envolvido” (TAVARES, 2010, p. 43). Os colegas de jogo esperam Walser sair para conversarem a respeito da guerra. “Nessa noite várias vezes se fez silêncio entre os quatro homens, como nunca sucedia quando jogavam. Num desses momentos de silêncio alguém disse: – Falta o Walser. – Não confio nele – respondeu Fluzst. – Não falta ninguém” (TAVARES, 2010, p. 45). Fluzst não confia em Joseph Walser por ele não se envolver com os assuntos da guerra e, por isso, prefere manter essas informações sigilosas e pede para que ninguém compartilhe com Walser.

O silêncio paira sobre o grupo que trama ações que podem trazer consequências. “Fluzst era o mais envolvido. – Não precisamos de paciência, precisamos sim de impaciência, de excitação. Planejamento e excitação” (TAVARES, 2010, p. 43). Em tempos de guerra, a violência e a morte acabam por interferir na vida de todos, mesmo daqueles que acreditam não ter envolvimento, como é o caso de Walser. Ninguém está imune à violência. A violência não consegue se esconder. Ela mostra suas faces, até porque: “A maldade é uma categoria do

raciocínio. [...]. A maldade é uma categoria do instinto, sim, mas também do raciocínio, da inteligência. Como se fosse uma etapa do percurso que o cérebro matemático faz quando pretende resolver problemas numéricos. Dedução, indução e maldade” (TAVARES, 2010, p. 36). A maldade induz à violência que parece permear toda a narrativa, e mesmo que na sua rotina diária, Joseph quer manter-se longe dessa violência, ela encontra modos de chegar ao seu destino. Assim, “A cada dia, Fluzst M. envolvia-se mais em atividades perturbadoras da nova ordem humana” (TAVARES, 2010, p. 50). Fluzst estava envolvido com os resistentes, e em meio a essa nova ordem, essa resistência continua tentando expulsar o exército inimigo.

Em meio ao silêncio, as identidades das personagens mostram suas faces de violência e desejos de morte a outrem. A bomba explode. “O atentado aconteceu ao fim da tarde, próximo de um agrupamento militar. [...]. O atentado procurou alcançar Ortho, o importante chefe de agrupamento militar da cidade, mas não conseguiu. [...]. Ortho dá ordens para [...] vasculharem [...]: quem pôs a bomba estava próximo” (TAVARES, 2010, p. 63). O atentado à bomba é para atingir o exército inimigo, ou seja, matar alguém do alto escalão, Ortho, um importante chefe do agrupamento militar. Nesse atentado não conseguem matar Ortho. Essa personagem também aparece no romance *Um homem: Klaus Klump*, a qual é morta no momento de seu casamento com a personagem Herthe. Trata-se de uma personagem que se encontra em duas obras: *Um homem: Klaus Klump* e também nesse romance, *A máquina de Joseph Walser*:

Porém, a guerra prosseguia, e embora a resistência começasse a dar sinais de enfraquecimento, as mortes entre os militares não paravam. O fato recente mais importante fora o assassinato de Ortho, importante oficial, herói de guerra, e que havia já escapado a diversos atentados. Tinha sido assassinado durante a sua própria boda. A guerra avançava pois: como um louco ou como outra coisa. (TAVARES, 2010, p. 95).

Ortho sofre os atentados e fala-se sobre sua morte. Enquanto sua morte acontecia, a guerra avançava. Observa-se também esse transitar das personagens entre as obras. O caos está instaurado na cidade. Walser permanece alheio a isso, não quer se envolver com a guerra. A guerra aniquila as pessoas e só o que ele quer é manter sua rotina. Em meio ao contexto de guerra, o trabalho na fábrica segue seu curso: “De repente a mão escorregou ao longo da máquina e, destacando-se de todos os outros ruídos da fábrica, um enorme grito saiu da boca do funcionário Joseph Walser” (TAVARES, 2010, p. 55). Em meio ao contexto de guerra, há um acidente na fábrica, e a mão de Walser é ferida. A personagem Walser não consegue ficar imune à violência e à guerra. O acidente na máquina em que Walser trabalha na fábrica traz modificações na vida dessa personagem.

Walser vai para o hospital: “Joseph Walser começa a ficar nervoso: teve um acidente, um acidente importante, têm de lhe dar atenção [...]. Ele Joseph Walser, teve um acidente grave com a sua máquina, no trabalho; devem respeitar isso” (TAVARES, 2010, p. 67). Joseph Walser está no hospital e precisa de ajuda, chama as enfermeiras e ninguém o atende. Ele fica irritado por chamar as enfermeiras e médicos e ninguém vir atendê-lo, afinal de contas ele sofreu um acidente, e isso é importante. Porém, existem muitos outros pacientes necessitando de mais cuidados, devido ao atentado à bomba que aconteceu na cidade. Um médico atende ao chamado de Walser, Dr. Lenz:

- Doutor – disse Walser, continuando a manter a sua mão direita ao lado do corpo -, peço desculpas, mas estava há muito tempo a chamar os enfermeiros. O médico não lhe respondeu. Olhou-o de modo firme.
- Qual o seu nome?
- Joseph Walser.
- Joseph Walser – repetiu o médico. – Pois bem, comporte-se, senhor Walser. Está num hospital! – e virou-lhe as costas. (TAVARES, 2010, p. 71).

Aqui há um diálogo com a obra *Aprender a rezar na era da técnica*, romance no qual a personagem Lenz Buchmann exerce papel de protagonismo. O médico chama a atenção de Walser, pedindo para calar-se, e respeitar o silêncio do hospital, mas não o atende em sua necessidade. Nesse momento, “Uma enfermeira aproximou-se: – Os momentos não são para fraquezas, caro senhor. O que lhe aconteceu é uma brincadeira. Fazia um enorme favor a todos se se comportas como um homem. Joseph murmurou algo, sentia a cara ficar rubra” (TAVARES, 2010, p. 71). Havia outros feridos no hospital por causa da bomba e da guerra. Walser vê-se sozinho, envergonhado por ter de precisar de auxílio e ser repreendido. Há certa frieza nas palavras da enfermeira: “— Regresse para a sua cama – disse a enfermeira -, quando houver disponibilidade alguém irá ter consigo e organizará os seus papéis para sair. Regresse ao seu lugar, por favor” (TAVARES, 2010, p. 71). O ferimento de Walser é considerado de pequena importância frente às outras pessoas com enfermidades e ferimentos presentes naquele hospital. A guerra mostra sua violência, e a personagem Joseph Walser não consegue manter-se alheio a ela.

Mesmo Walser tentando, em vão, estar longe da guerra, a violência imposta nesse contexto chega até ele: “As macas sucediam-se e nelas Walser tinha visto vários corpos com uniformes militar. Algumas palavras foram-se tornando individuais no meio daquele tumulto onde todos os sons pareciam neutros e sem sentido; [...]: ‘atentado’, ‘bomba, ouvia-se, agora, com nitidez’” (TAVARES, 2010, p. 61). Joseph Walser estava preocupado consigo, enquanto no hospital a preocupação era com outros pacientes feridos pelo atentado à bomba. O

sentimento de Walser frente a essa realidade era de que seu corpo e sua vida tinham valor tal qual uma máquina que atende às expectativas humanas. Na construção das personagens presentes em *A máquina de Joseph Walser*, especialmente, em relação ao que acontece com a personagem Joseph Walser, percebe-se que, na era das máquinas, em contexto de guerra, a violência presente nesse contexto sempre irá apresentar suas várias faces, da violência física, psicológica, simbólica, entre outras. Walser, mesmo tentando abstrair-se desse contexto, acaba por interagir, pois faz parte da sociedade na qual está inserido, não há como fugir da realidade coletiva. O social interfere na vida individual e vice-versa.

Com o acidente, as mãos de Walser já não são iguais: “Lentamente pousou a mão direita na mesa junto à mão esquerda. Olhou de frente para a mão ainda fechada e afastou os dedos. Fixou toda a sua atenção na mão direita. Estavam apenas quatro dedos pousados sobre o tampo da mesa. Tinham-lhe amputado o dedo indicador” (TAVARES, 2010, p. 75). Essa perda para Walser mexe com suas estruturas físicas e emocionais. Essa violência física altera a forma como Joseph Walser agora terá de desenvolver sua vida. Modificações de rotina para alguém avesso às mudanças. Por um tempo, fica afastado da fábrica, e quando volta, já não pode mais mexer na máquina com a qual operava: “Walser aceitou estas palavras sem animosidade, a observação era sensata: a máquina era de manipulação difícil, naquelas condições ele não estava à altura das exigências. Foi transferido para outra seção da fábrica, para um edifício onde não existiam máquinas” (TAVARES, 2010, p. 85). Percebem-se mudanças na rotina de Joseph Walser após seu acidente na máquina, as quais ele aceita de forma silenciosa. Certas atitudes tomadas por ele, no seu dia a dia, passam a ter de ser realizadas de formas diferentes. Com essa mudança, ele deixa de ganhar os adicionais de salário. O acidente causa sequelas físicas e emocionais na vida de Walser, que se vê tendo de se adequar a essa realidade imposta.

Walser decide manter sua rotina no jogo: “Os cinco homens estavam em redor da mesa, e Fluzst acabara de jogar. Era a vez de Joseph Walser. Walser pegou mais uma vez nos dados. Começou a rodá-los na palma da mão. – Ficas ridículo a jogar com a mão esquerda. Joseph Walser levantou os olhos para o seu colega” (TAVARES, 2010, p. 87). A condição física da mão da personagem mudou após o acidente. Ele já não tem a agilidade de antes. Seus movimentos tornam-se mais lentos. Todos esperam que Walser jogue os dados:

Não admira que a tua mulher durma com outro, disse Stumm, sem ninguém o esperar. Fez-se silêncio. Joseph Walser manteve por instantes os olhos fixos no colega, enquanto todos os outros homens permaneciam calados. Porém, de seguida baixou os olhos e passou os dados da mão esquerda para a mão direita.  
- Isso! – disse Fluzst.

Normaas, outro dos jogadores, murmurou:

- Vamos apenas jogar. Estamos aqui para jogar. (TAVARES, 2010, p. 87).

Apesar das violências que Walser sofre, ele mantém sua personalidade, preferindo calar-se a falar a respeito de algo que não tenha palavras para dizer. O ato de ser afrontado durante o jogo com os colegas de trabalho, por um jogador que nem é tão conhecido assim de Walser, e este fala abertamente ao público ali presente sobre a traição de sua esposa, e os demais, que parecem também ter ciência do caso, calam-se, na expectativa das ações e reações de Joseph, ainda assim, Walser continuou em silêncio, e jogando.

Após o acidente, a coleção tornou-se muito mais importante para Walser. De fato, “a coleção tornara-se uma obsessão tal que, mal Walser via uma peça metálica com as condições exigidas, não desligava a sua atenção, que se poderia designar como predadora (atenção predadora, de caça)” (TAVARES, 2010, p. 81). Ele não conseguia parar de pensar em aumentar sua coleção. Essa era a sua atenção: “Não a desligava até conseguir um momento de desatenção dos outros que lhe permitisse pegar na peça e roubá-la (poderá utilizar-se esta palavra pois era isto que sucedia)” (TAVARES, 2010, p. 81). A coleção passou a ser um ponto de apoio para a vida da personagem, uma ‘muleta’. A atenção de Walser era quase que exclusiva para sua coleção. Desse modo, “A sua coleção: inútil, absurda, secreta, havia sido gradualmente colocada no ponto central da sua existência” (TAVARES, 2010, p. 81). Uma obsessão uma necessidade. Vivía na caça de novos utensílios metálicos para sua coleção, desejava aumentá-la:

Mas de repente a sua atenção fixou-se num pormenor: o cinto. O cadáver estava de costas, só se via a parte de trás, mas o cinto teria certamente uma fivela. [...] a sua coleção não continha uma única peça pertencente a um cadáver que ele tivesse visto com os próprios olhos. E ali estava: o cadáver. E com um cinto; e certamente de fivela metálica. Walser agora só pensava na maneira de roubar o cinto, ali, em plena rua. (TAVARES, 2010, p. 133).

O excerto é repleto de silêncios, e mostra justamente essa necessidade de a personagem Joseph Walser ter algo em que possa se apegar como forma de continuar o que ele considera sua vida rotineira, e dessa forma aumentar sua coleção, por isso a necessidade daquela peça metálica. Não há uma reflexão da personagem a respeito da morte ali ocorrida, ou o tipo de violência que possa ter ocorrido àquele cadáver, o que vem à mente de Walser é atender ao seu desejo de ter aquele cinto. Ele consegue ajuda para obter o que deseja:

Os dois baixaram-se mais uma vez e o homem levantou de novo o tronco do cadáver. Walser puxou o cinto e finalmente tirou-o das calças. O homem puxou o tronco. “É pesado”, repetiu, quanto sacudia as mãos.

Walser agradeceu e enrolou o cinto.  
 - Como é o seu nome?  
 - Joseph Walser – respondeu, envergonhado.  
 - Hinnerk Obst – apresentou-se o outro.  
 Os dois homens apertaram as mãos. (TAVARES, 2010, p. 135).

A forma como o cadáver estava disposto na rua, torna-se algo normal e até banal. A presença da morte na rua se torna algo tão habitual que deixa de gerar desconforto nas pessoas. O homem morto e na rua reflete o contexto da guerra, em que a violência e a morte passam a imperar, e o silêncio mostra suas formas de significar. Esse contexto parece trazer essa anomalia, entre outras, nas quais modificam-se os comportamentos e a natureza dos relacionamentos. Além dessas atitudes tomadas pela personagem a respeito de sua coleção, há também outras atitudes a respeito de outros assuntos.

Em meio ao contexto em que vivem e convivem as personagens, Joseph Walser ‘descobre’ o adultério da esposa: “Joseph Walser fechou a porta do seu escritório à chave, por fora, como habitualmente, e entrou na sala: Margha chorava” (TAVARES, 2010, p. 137). Ao perceber as lágrimas da esposa, para na sala e os dois dialogam: “– Que se passa? Margha limpou o rosto; e depois de um curto silêncio, murmurou: – É Klober. Ele diz que não me quer mais” (TAVARES, 2010, p. 137). A resposta de Walser para Margha a respeito desse assunto foi o silêncio. Mas um silêncio que respirava vingança. Essa personagem está quase sempre silenciada. Margha conta sobre a traição e que o amante não quer mais ficar com ela. Walser não conta para a esposa que já sabia de toda a traição, novamente, apenas silencia. Ao diálogo acima segue o restante da página do romance em branco e a seguinte também toda em branco, sem nada escrito. O narrador apresenta esse momento por meio de uma linguagem bem concisa e repleta de silêncios, a começar pela tessitura do texto, que finaliza o diálogo dos dois deixando o restante da página inteiro sem nada escrito. O silêncio da introspecção necessária ao narratário e ao leitor, para que no silêncio da página em branco, sejam feitas as inferências dos sentimentos da personagem Joseph Walser em relação ao que acaba de lhe contar sua esposa.

Em meio a essa rotina vivida pelas personagens, Margha começa a desejar os tempos de paz: “Margha Walser lembrava, cada vez mais, ao marido, os passeios calmos que antes faziam pelo jardim principal da cidade” (TAVARES, 2010, p. 144). Tanto Margha como as demais personagens parecem estar cansadas da guerra: “Ao longo daqueles anos a violência inquieta e imprevisível deixara extenuados os homens. Anseios simples e quase mesquinhos começavam a ganhar proporções significativas” (TAVARES, 2010, p. 144). O narrador apresenta justamente o cansaço que surge após o tempo de guerra, em que todos desejam o retorno ao tempo de paz, de retorno à vida, ao fim da violência imposta em tempo de guerra.

A guerra modifica a vida das pessoas. Como tudo tem um fim, até a guerra teria de tê-lo: “O fim da guerra aproximava-se” (TAVARES, 2010, p. 143). Com a finalização da guerra, quem sabe a violência também viesse a ter fim, pelo menos aquelas faces da violência impetradas pelo estado de guerra. Torna-se mais próximo o fim da guerra: “Acabou a guerra! No jornal a notícia definitiva. As pessoas festejam, abraçam-se em família, dentro de casa” (TAVARES, 2010, p. 146). A violência em tempos de guerra, bem como a presença constante da morte, faz com que os indivíduos percam seu senso de razoabilidade frente à vida. O final da guerra traz os indivíduos novamente para um novo patamar de realidade vivido pelo contexto de não guerra. Em contexto de não guerra, apesar de ser preciso conviver com as violências, ainda assim não são aquelas violências tão graves como as que se apresentam no contexto em que a guerra se faz presente. O ato de festejar o término da guerra é a certeza de um novo tempo, um tempo de paz.

A personagem Walser também vibra com o final da guerra: “Joseph Walser está excitado, como todos os habitantes da cidade; não corre pelas ruas como algumas crianças fazem, mas avança rapidamente, com passos vigorosos, decididos. Não parece ser Joseph Walser. Acabou, murmurava, para si próprio [...], repetia: acabou e estou vivo!” (TAVARES, 2010, p. 147). Os silêncios das palavras do excerto deixam claro o sentido de que a personagem se importava sim com o problema da guerra, especialmente pela possibilidade de perecer nela. Diferentemente de antes, de não participar do contexto da guerra, a personagem Joseph Walser comemora o fim da guerra, e excita a ideia de estar vivo. Porém, o que não muda com o final da guerra é a mão dele que continua sem o dedo.

*A máquina de Joseph Walser* apresenta justamente personagens construídas em meio às várias faces da violência, especialmente, a violência psicológica e simbólica. A violência física também se apresenta na construção das personagens, um exemplo a ser lembrado é o momento em que os colegas de jogo de Walser decidem explodir uma bomba, para atingir a personagem Ortho (exército inimigo). Coabitam com a presença constante da morte que, em determinados momentos, se torna algo tão normal, que não causa estranheza, desde que seja a morte do outro. O silêncio apresenta-se em todas as suas formas, desde o silêncio da ausência de palavras e marcas textuais, passando pelas escolhas lexicais, até o silêncio constituidor das personagens, que convivem no emaranhado da vida, de ‘O Reino’.

### **3.4 Violência, morte e silêncio em *Jerusalém***

O romance *Jerusalém* apresenta personagens construídas a partir de estados psíquicos

que culminam em violência, morte, vazio existencial, angústia, desespero, tentativa de suicídio etc. Todos esses estados têm por base o silêncio e o silenciamento. O enredo é construído a partir de personagens que interagem umas com as outras, com o tempo, com o espaço, com a História. Na construção do enredo, elas ora recuam ora avançam no tempo da narrativa. Conforme a voz do narrador vai conduzindo o leitor, a história vai sendo apresentada de forma que passado, presente e futuro estejam tudo entrelaçado. Mesmo que haja marcação da data, 29 de maio: “Quatro da manhã do dia 29 de Maio [...]” (TAVARES, 2006, p. 7) – que é a madrugada em que tudo acontece – ou a marcação da idade das personagens, ainda assim, não existe um tempo cronológico demarcado, que dê a definição exata a respeito do ano em que ocorre a história.

Consegue-se compreender que a história acontece no pós-guerra, devido às pistas deixadas no texto, as quais remetem às pesquisas feitas pela personagem Theodor Busbeck: “Theodor Busbeck procurava na biblioteca documentos acerca dos campos de concentração, o seu modo de funcionamento, localização [...]” (TAVARES, 2006, p. 59). Essas pesquisas remetem ao período do Holocausto europeu, no decorrer da Segunda Grande Guerra mundial, período em que houve muito silenciamento. Outra marca textual que comprova esse contexto pode ser encontrada nas atitudes da personagem Hinnerk: “Da guerra Hinnerk guardara dois objetos [...]” (TAVARES, 2006, p. 59). Porém, não há uma data específica que comprove o ano e o local onde a história se desenrola.

Apesar de ser mostrado, no decorrer da narrativa, alguns espaços onde as ações acontecem, como o Hospício Georg Rosenberg, o sótão do apartamento de Ernst Spengler, o apartamento de Mylia, a casa de Hinnerk, a igreja, as ruas próximas à igreja e outros locais, não é possível saber, ao certo, em qual cidade, estado ou país a trama acontece. Essa ausência de exatidão aponta para universalidade da temática. Os locais que têm maior destaque parecem ser os espaços próximos à igreja: “Enquanto junto à igreja um pequeno grupo [...], à mesma hora, nessa noite de 29 de Maio, num outro ponto da cidade [...]” (TAVARES, 2006, p. 221). Talvez a igreja seja um ponto de referência essencial, uma vez que as personagens mais importantes e os conflitos mais graves ali se encontram. A busca por um ‘milagre’ parece ser um dos temas do romance: “Mylia estava na rua à procura de uma igreja” (TAVARES, 2006, p. 8). A busca da personagem por milagres, fé, sendo que essa classe de palavras está diretamente ligada à ideia de religião que representa a ligação da humanidade com Deus, trazendo à narrativa, um contexto cristão.

É por isso que tempo e espaço demarcados parecem não ter muita importância, pois todas as ações do enredo são vividas e experienciadas pelo prisma das personagens, e é por

meio delas que tudo é sentido. Todas as personagens parecem estar em busca de algo que confira sentido para sua existência. As personagens estão em busca de um sentido para a própria vida. O fato de não terem nada que desperte a motivação gera o que se conhece por angústia, solidão, tristeza, vazio existencial, podendo levar ao suicídio. A personagem Ernst Spengler, por exemplo, está prestes a cometer o ato supremo contra a vida, o suicídio. A história do romance *Jerusalém* tem início no momento em que “Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar quando, subitamente, o telefone tocou. Uma vez, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, Ernst atendeu” (TAVARES, 2006, p. 7). Ernst em meio às suas angústias, frustrações e medos, prepara-se para o suicídio. A solidão e o silêncio presentes na vida interna e externa de Ernst já aparecem na escolha lexical realizada pelo narrador: “sozinho no seu sótão”.

Ernst encontra-se sozinho, angustiado frente à sua realidade, e o suicídio parece, para ele, a única saída. Ele queria se autopunir por não ter sido forte o bastante, e por não ter conseguido realizar seu desejo de rever Mylia e o filho. E é em meio a esses sentimentos de não pertencimento, sozinho, sem esperanças, que deseja finalizar com essa inadequação, como se tentasse aplicar em si uma punição. É possível aplicar as palavras de Freud à conduta de Ernst: “A tentativa de suicídio [...] foi determinada por dois outros motivos [...]: a realização de uma punição (autopunição) e a realização de um desejo” (FREUD, 2006, p. 102). Levando-se em consideração o modo como Ernst fora tratado por Gomperz, no Georg Rosenberg, é possível compreender seus sentimentos à luz das palavras de Freud (2006, p. 102),

é provável que ninguém encontre a energia mental necessária para matar-se, a menos que, em primeiro lugar, agindo assim, esteja ao mesmo tempo matando um objeto com quem se identificou e, em segundo lugar, voltando contra si próprio um desejo de morte antes dirigido contra outrem.

O desejo de morte dirigido a outro vira-se contra a própria pessoa e esta, conscientemente ou inconscientemente, parece buscar finalizar a dor sentida. Como se pode observar, é exatamente o que a personagem Ernst Spengler pensa fazer: “Ernst estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta. Passava das cinco da manhã, 29 de Maio. O dia anterior fora excessivo. Em Ernst algo regressara intensamente, o reencontro com Gomperz havia deslocado a sua *energia negra*, não terminara com ela” (TAVARES, 2006, p. 214, grifo do autor). No momento em que ele se prepara para o suicídio, seus pensamentos estão confusos. Ele havia tido um diálogo que teve no dia anterior com o diretor do Hospício Georg Rosenberg, doutor Gomperz: “A cabeça de Ernst demasiado agitada. Os pensamentos e as imagens

sucediam-se – uma entrava dentro das outras não permitindo que a anterior permanecesse do princípio ao fim, intacta” (TAVARES, 2006, p. 214). Nesse alvoroço de pensamentos, repletos de silêncios que gritam, em meio à solidão de sua vida, Ernst pensa no suicídio:

Havia, porém, uma expectativa crescente, um convite à acção: a janela tinha espaço suficiente para um corpo, e o seu corpo queria agir, entrar pelo que parecia cada vez mais uma sedução violenta da arquitectura, da disposição do mundo em relação a um simples homem que, naquela noite – 29 de Maio – não consegue dormir. (TAVARES, 2006, p. 214-215).

A sensação de incapacidade, a frustração frente à própria existência e a sua fragilidade em proteger-se de pessoas que o subjugavam, principalmente, esse diretor, Gomperz, fazem com que a personagem Ernst se sinta sozinha, fraca, desiludida. Nesse universo interno de insatisfações, agarra-se à necessidade de sentir-se forte, matando o objeto de fraqueza que o subjuga, ou seja, tenta matar a si mesmo, já que não consegue fazer isso com quem lhe causa dor. Para Freud (2006, p. 102), “[...] a descoberta regular desses desejos de morte inconscientes naqueles que tentaram o suicídio precisa surpreender-nos [...], de vez que o inconsciente de todos os seres humanos se acha bem repleto de tais desejos de morte, até contra aqueles a quem amam”. Ernst deseja a morte como forma de matar tudo aquilo que nele gera dor. O ato de tirar sua vida representa a fuga da dura realidade da solidão, do sentimento de não pertencimento. O que gerou em Ernst o desejo pelo suicídio? A quais ações de violência foi subjugado? A personagem Ernst Spengler tem sua construção pautada em medos e fragilidades. Ele passa um período no Hospício Georg Rosenberg, onde está sempre medicado por ser esquizofrênico. Sua vida é repleta de silêncios e silenciamentos. Além da esquizofrenia, essa personagem apresenta deficiência no corpo, principalmente, as pernas frágeis. O percurso no hospício foi muito difícil:

– Gomperz, o diretor, meteu-nos no bolso – disse Ernst uma vez. – Como um ciumento: não nos quis partilhar com mais ninguém da cidade, isolou-nos como se tivéssemos uma doença perigosa e contagiosa, uma doença física que saltasse de um corpo para outro, através de um animal pequeno e concreto, e que pudesse matar, como a peste, um milhão de pessoas de uma vez. (TAVARES, 2006, p. 186).

Esse período no hospício e as dificuldades vividas ali pela personagem, somente foram trazidas à sua consciência quando já estava fora de lá, pois os remédios que tomava não lhe permitiam ter essa consciência plena, ao contrário, deixavam-no totalmente submisso às ordens de Gomperz Rulrich, diretor do hospício. Fora do hospício, Ernst pensava: “Mas eles tinham estado simplesmente loucos. Não tive uma doença contagiosa - pensava Ernst -, a minha cabeça funcionava mal, apenas isso. [...], afastado dos métodos e hábitos do Georg Rosenberg,

aumentava em Ernst a insatisfação com a forma com que fora tratado” (TAVARES, 2006, p. 187). Quando saiu do hospício, Ernst deixou de tomar os medicamentos, passou, então, a ter consciência do que acontecia com eles no período de internamento, e tais lembranças geram nele um sentimento de impotência por tudo o que viveu sem poder se defender. Ernst lembra-se do filho que teve com Mylia enquanto esteve no hospício:

Naquele dia 25 de Maio, segundo aniversário de Kaas Busbeck, filho de Mylia e Ernst Spengler, mas formalmente registrado como tendo por pai o doutor Theodor Busbeck com quem vivia, [...], o casal que fugira nessa manhã do Georg Rosenberg, apesar de várias tentativas, não conseguiu ver a criança. (TAVARES, 2006, p. 173).

Essa consciência envolve as perdas da personagem Ernst, decepções, tudo que lhe foi tirado, inclusive o filho. Ernst nunca conheceu o filho. Ele tentou de todas as formas entrar para ver a criança: “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 [...]” (TAVARES, 2006, p. 173-174, grifo do autor). Ernst sentiu o preço de sua fragilidade diante do guarda que não o deixou nem Mylia entrarem na casa para ver a criança. Ernst é destituído de seu direito de ser pai. Ele angustia-se frente à lembrança de sua própria fragilidade, conforme o excerto abaixo mostra:

[O guarda] empurrou Ernst de tal maneira que as pernas deste não resistiram: caiu ao chão. Com os seus movimentos desajeitados levantou-se de novo; [...], dirigiu-se outra vez para o homem que agora o recebe com um murro violento. Ernst cai e tem sangue no rosto. De repente, começa a chorar. (TAVARES, 2006, p. 174).

O choro de Ernst remete à sua fragilidade, tanto física quanto emocional. Ele parece estar cansado de lutar, e entrega-se às suas fragilidades. Ernst nunca conheceu seu filho, e durante sua permanência no hospício, sempre foi submetido às regras do diretor. Essas e outras ações de violência e silenciamentos sofridos por Ernst Spengler geram nele sentimentos de solidão e angústia. Como se ele entendesse ser um indivíduo pronto para morte. Segundo Heidegger (1993, p. 50), “O ser para a morte é, essencialmente, angústia”. Essa angústia parece estar presente tanto na constituição dessa personagem quanto em outras desse romance, *Jerusalém*.

A angústia previamente vivida parece gerar na personagem o desejo de finalizar a sua dor frente ao existir. Por isso, está no sótão com a pretensão de cometer suicídio. A construção da personagem Ernst é pautada também na solidão experienciada por ele durante o decorrer de sua vida. Ernst representa os silêncios e a solidão vividos pelas personagens do romance, que

se sentem solitárias frente à existência. Esse sentimento torna a vida delas vazia e sem sentido. No momento em que Ernst se prepara para pular, está absorto em seus pensamentos. Nesse instante o telefone toca. Ernst está sozinho e no silêncio gritante de seus pensamentos. A insistência da chamada faz com que ele tome, por instantes, consciência dessa realidade: “Subitamente o telefone tocou. Ernst ficou quieto e subitamente aquela sucessão de imagens e pensamentos desapareceram, como se tudo constituísse um objeto que, num instante, desapareceu. Com um pequeno passo recuou para próximo do telefone” (TAVARES, 2006, p. 215). O som do telefone que toca traz Ernst de volta à realidade que o cerca.

O silêncio oferece possibilidade de sentido para o que as palavras não conseguem sozinhas significar. Em toda a construção do romance, as palavras parecem estar repletas de silêncios. Para Castro e Gotlib (apud TOFALINI, 2018, p. 173), toda palavra “só existe porque existe o silêncio”. Por parte da personagem Ernst, o desejo de cessar a dor da solidão torna-se maior do que o sentido da existência. O vazio existencial que paira entre as personagens, especialmente, Ernst, faz com que vivam numa agonia constante, desespero etc. Ernst tenta o suicídio como forma extrema de acalmar a mente, que aspira por respostas. A vida dessa personagem não foi fácil, passou por muitas vicissitudes, principalmente, porque ele estava submetido ao sistema, no qual os mais fortes impõem-se aos mais fracos, e ele estava entre os considerados fracos.

Outra personagem cuja construção se encontra pautada nas violências sofridas, nos silêncios e na presença constante da morte é Mylia. É a ligação de Mylia que dá a razão necessária à Ernst para desistir do suicídio: “Ernst fechou a janela do sótão; rapidamente abriu a porta e começou a descer as escadas. Era a voz de Mylia ao telefone. E de repente ela deixara de falar. Aconteceu algo” (TAVARES, 2006, p. 50). Essa ligação de Mylia faz com que Ernst, subitamente, desista do suicídio, conseguindo tirá-lo do ostracismo e o fazendo retornar à realidade. Ele parece sair de seu mundo interno de devaneios, volta a si, tomando consciência novamente de suas ações, passando, de novo, a ter desejos por viver. A ligação de Mylia pedindo socorro, propicia um novo olhar para Ernst sobre si, fazendo com que ele novamente passe a se importar com a vida de outro, salvando-o da morte. Essa ação da personagem Mylia faz com que Ernst saia de seus próprios pensamentos, de sua interioridade, ouça o silêncio que está ao seu redor, significando, e dê o salto rumo à exterioridade.

Mylia é construída por meio de um percurso de dor, desesperança, violências físicas, psíquicas e simbólicas. Não se deve esquecer a presença constante da morte, os silenciamentos impostos no decorrer da sua vida, e a busca por milagre: “Mylia morava no primeiro andar do número 77 da Rua Moltke. Sentada numa cadeira desconfortável pensava nas palavras

fundamentais da sua vida. Dor, pensou, dor era uma palavra essencial” (TAVARES, 2006, p. 07). Essa dor acompanha a personagem no decorrer da narrativa. Mylia sente dores físicas, como também uma dor que remete ao aspecto de sua existência, considerada como uma dor psíquica, presente nas memórias dessa personagem. Esteve internada no Hospício Georg Rosenberg: “Aqui não há higiene, diz Mylia. Não me lavam. Mylia levanta a saia constantemente: mostra os genitais. Não há higiene, insiste Mylia, [...]. [...]. Trouxeram-me para aqui. Foi o meu marido. O doutor Busbeck. É importante. Diz que eu vejo almas” (TAVARES, 2006, p. 76). Mylia foi internada pelo marido, Theodor Busbeck. Desde jovem, essa personagem tinha sido diagnosticada como esquizofrênica. As dores físicas de Mylia tiveram início no período em que ela esteve internada no hospício:

Mas voltemos à decisão importante que ‘caiu’ sobre a vida de Mylia. [...]. Os espaços tornavam-se rapidamente mais profissionais que muitos humanos: Mylia entrou num sítio onde nunca entrara: um edifício anexo ao Hospício Georg Rosenberg – e voltou com um pano espesso à volta do ventre. Um médico falou em algo semelhante a um novo esconderijo no corpo dela (TAVARES, 2006, p. 161-162).

Essa decisão importante apresentada pelo narrador diz respeito às escolhas médicas feitas em relação ao parto de Mylia, que tem relações sexuais com Ernst, no hospício, e engravida. Ela passa por muitos infortúnios, sofre violências físicas e psíquicas, tendo uma vida repleta de muitos vazios e silenciamentos. O parto foi quase desumano e a cirurgia que se seguiu mais ainda. O que origina as dores que ela sente no abdômen. O parto de Mylia deixa sequelas: “Um médico falou em algo semelhante a um novo esconderijo no corpo dela. Foi um ato médico simples num ano onde as invenções tecnológicas se sucediam: não mais poderia ter filhos; haviam arrancado uma possibilidade ao seu corpo” (TAVARES, 2006, p. 161-162). A violência física impetrada contra Mylia gerou nela dores dilacerantes.

As relações de poder mostram as faces de várias violências, uma dessas formas está justamente no silenciamento que os mais fortes acabam por impor aos que se calam e permitem essas ações, quer seja por medo, ou porque não conseguem mensurar o tamanho do dano que a violência venha a repercutir em suas vidas. No caso da personagem Mylia, por estar internada no hospício e medicada, não consegue entender o que acontece com ela naquele momento: “Como se o seu ventre tivesse desistido do mundo, mas não: haviam decidido por ela. Mylia não sabia o que lhe iam fazer, e depois não entendeu o porquê daquela sonolência, da dor, e ainda da faixa em redor do sexo” (TAVARES, 2006, p. 161-162). Negaram a Mylia o direito da escolha de ser novamente mãe ou não, apenas o fizeram – decidiram por ela. Essa maldade cometida contra Mylia ocorreu por conta da personagem doutor Gomperz, diretor do hospício,

porque estava bravo com as ações movidas por Theodor Busbeck contra o hospício. Os mais fortes acabam por submeter os mais fracos às suas vontades, e a personagem Mylia é quem sofre diante dessas relações de poder. Ela somente tem conhecimento dessas atrocidades: “Muitos anos mais tarde, já fora dali, num outro mundo, alguém finalmente lhe disse o que anos antes lhe haviam feito: alguma vez autorizou isto? E Mylia, nessa altura, saudável e forte, disse: não” (TAVARES, 2006, p. 161-162). Tudo o que fizeram a ela foi sem seu consentimento.

Observa-se com a análise da obra que as violências sofridas pela personagem Mylia vão desde a física, devido às ações ocorridas com ela no período em que esteve no Hospício Georg Rosenberg, até a violência de destituição de sua identidade, uma violência simbólica, que atinge de forma sutil essa personagem, que, aos poucos, vão retirando dela os direitos de suas escolhas. Além de, ainda, sofrer as violências devido a sua fragilidade, também por ser mulher, entre outros tipos de violências que estão presentes na construção dessa personagem. Ao sair do hospício, quer conhecer o filho: “- Kaas Busbeck, levante-se. Esta é a sua mãe – insistiu Theodor Busbeck no dia da primeira visita de Mylia ao filho. [...]. Porém, apesar das insistências de Theodor, Kaas, nessa primeira visita de Mylia, praticamente não lhe deu atenção [...]” (TAVARES, 2006, p. 176). Kaas não reconhece Mylia como mãe. A criança a vê como uma estranha, e não dá à Mylia a atenção esperada que um filho dê a uma mãe. Mylia sente-se triste com essa situação. O silêncio impera entre filho e mãe, um grande hiato os separa. A personagem Mylia sente as dores registradas em seu corpo e em sua mente. Foi retirado dela o direito de escolha, entre estar ou não na convivência de seu filho, durante seu crescimento.

Mylia sentia fortes dores no baixo-ventre: “- Mesmo que queira o seu corpo não poderá esquecer a passagem por Georg Rosenberg. Mylia estava deitada na cama: tinha pela primeira vez dores fortíssimas no baixo-ventre, e explicava que nos anos de internato fora operada para não ter mais filhos” (TAVARES, 2006, p. 180). Mylia passou por quatro operações, e a dor persistia: “Havia sido operada uma vez, depois outra, quatro vezes operada. [...]. Aquele ruído no centro do corpo, no miolo. Estar doente era uma forma de exercitar a resistência à dor ou a apetência para se aproximar de um deus qualquer. Mylia murmurou: a igreja está fechada de noite” (TAVARES, 2006, p. 07). Mylia havia descoberto estar doente devido ao parto que foi feito no período em que esteve no Hospício, gerando nela sequelas, e agora ela estava com uma doença que a levaria à morte: “[...] o médico, após a análise do desenvolvimento da doença, lhe comunicou que nada havia a fazer: o máximo ela viveria dois anos. Mais do que isso seria um milagre. Nas suas palavras, seria *um acontecimento espiritual e não terapêutico*” (TAVARES, 2006, p. 181, grifo do autor). A história da personagem Mylia é construída em meio as violências sofridas, o silenciamento imposto, sendo que as violências físicas sofridas por ela

deixaram marcas profundas em seu corpo.

As dores por um parto mal realizado é algo que acompanha frequentemente Mylia: “Uma palavra, aliás, era importante; os médicos, vários, à frente dela haviam-na utilizado: isto não tem solução. Só um milagre” (TAVARES, 2006, p. 17). As sequelas deixadas causavam dores em seu corpo. A doença já não tinha cura, somente um milagre poderia salvá-la. Seria essa a necessidade de Mylia por buscar uma igreja? “- Não tenho medo do perigo, só queria entrar na igreja, agora” (TAVARES, 2006, p. 10). Desde os primórdios, a humanidade parece estar em busca de milagres, por intermédio da fé, e por mais que muitos contestem isso, continuam acreditando e buscando meios de não morrer. A presença constante da morte, e atrelado a isso, a necessidade da preservação da vida, impulsionada pelo instinto de sobrevivência, faz com que o medo de morrer intensifique-se, o que gera em algumas pessoas a necessidade de acreditar em milagres como forma de ser arrebatado da dor e da doença, por meio da fé. Isso parece acontecer com a personagem Mylia, que busca a igreja, durante a madrugada, como forma de aplacar sua dor física, emocional e espiritual. A presença da instituição igreja, seus dogmas e crenças, permite que os que creem consigam encontrar o que buscam. Naquela madrugada, Mylia não conseguia dormir:

A dor constante vinda do estômago, ou talvez mais de baixo, de onde vem exatamente a dor larga, que não pertence a um ponto? Talvez da parte de baixo do estômago, do ventre. O certo é que eram quatro da manhã e ainda não descansara um minuto. Fechar os olhos quando se tem medo de morrer? (TAVARES, 2006, p. 7-8).

A personagem Mylia sente dor e medo, e esses sentimentos não permitem que ela consiga descansar. O medo da morte parece que a impulsiona a não desistir, a persistir. Esse medo faz com que a personagem saia em busca de uma igreja. Ela segue concentrada em seus silêncios, e nesses silêncios suas dores florescem: “Concentrada a dor nesse sítio largo que não era um ponto – entre o baixo estômago e o ventre – Mylia estava na rua à procura de uma igreja” (TAVARES, 2006, p. 8). A dor física parece confundir-se com a dor emocional e existencial. Ambas corroem. No decorrer da madrugada, ela sai de casa a procura de uma igreja.

No percurso, ela sente dor, fome, medo, angústia, porém, deseja encontrar sua redenção, quer entrar na igreja. Mylia necessita encontrar algo que possa trazer novamente sentido a sua vida. Ela não quer morrer. Esse desejo por estar em uma igreja, leva a algumas reflexões: teria sido o medo da morte o motivo que a fez buscar uma igreja? Ela realmente tinha necessidade de encontrar o milagre da cura? Tudo leva à compreensão que a personagem precisa de algo em que possa acreditar.

Outro silêncio avassalador na vida da personagem, além do medo da morte, Mylia também temia a violência física: “Um medo grande, este: o do contacto físico violento com outros humanos” (TAVARES, 2006, p. 13). Ela prefere se manter longe de qualquer situação em que possa ser vítima de violência física. Quem sofre violências, passa a ter seus fantasmas internos, medos que passam a assolar sua mente. Algumas personalidades que as sofrem, acabam por ser reprodutores delas, e existem as personalidades que sofreram violência e que preferem manter-se longe de situações que a envolvam, e é nesse segundo caso que se enquadra a personagem Mylia. Tudo o que ela viveu, todas as violências sofridas, todos os silenciamentos impostos a ela, poderiam tê-la feito reproduzir violência, ou ainda buscar o suicídio, porém, ela não desiste de viver.

A personagem Mylia vive atormentada por seus medos: “O outro grande medo de Mylia era o de alguém voltar a olhar para si e murmurar: eis uma louca! Não queria voltar a parecer louca. [...]. Ninguém mais dirá que estou louca, murmurava Mylia” (TAVARES, 2006, p. 13). A assombra a ideia de que alguém pense novamente que ela está louca. Em seu interior um misto de dor e medo, dilemas que a impactam a todo instante e a colocam em um verdadeiro vazio existencial, preenchido de silêncios e silenciamento, repleto de questionamentos e incertezas, frente às memórias das violências sofridas e da presença constante da morte. A construção da personagem Mylia está entre viver seu dilema existencial e suas duas dores:

Aquele dor no estômago, que manifestava a vontade de comer, essa dor era agora mais forte que a outra: a dor constante da doença, a dor que lhe traria rapidamente aquilo de que todos os grandes e pequenos medos fogem. Como é possível, perguntou-se Mylia, que a dor provocada pela vontade de comer pão seja mais forte? Porque os médicos já o garantiram: vou morrer da dor que agora não consigo ouvir. (TAVARES, 2006, p. 15).

Essas duas dores antagônicas se manifestam em Mylia, a dor da doença e a dor da fome, em que a dor da fome se sobressai, ou seja, o desejo por viver é mais forte que a vontade de morrer. O conhecimento acerca do que ocorreu com Mylia por conta do parto conduzido de forma equivocada, faz entender o porquê de a morte estar tão próxima dessa personagem. Ela já tem plena consciência da presença da morte, e busca meios para viver.

O dilema existencial da personagem está em saber que ia morrer, mas deseja viver: “Ela percebeu, claramente, que ali, junto à igreja, estavam em competição duas dores grandes: a dor que a ia matar, a dor má, assim ela a designou, e, do outro lado, a dor boa, a dor do apetite, dor da vontade de comer, dor que significava estar viva, a dor da existência, diria ela [...]” (TAVARES, 2006, p. 15). Ela quer viver, e a necessidade de dar alimento ao corpo a faz

perceber o quanto quer viver, apesar de saber que é um ser para a morte, conforme pode ser observado no excerto abaixo:

[...] como se o estômago fosse, naquele momento, ainda em plena noite, a evidente manifestação da humanidade, mas também das suas relações ambíguas com os mistérios de que nada se sabe. Estava viva, e essa circunstância doía mais, naquele momento, de um modo objectivo e material, do que a dor de que ia morrer, agora secundária. Como se naquele momento fosse mais importante comer um pão do que ser imortal. (TAVARES, 2006, p. 15-16).

A personagem Mylia mostra essa necessidade de sentir-se viva, e seu estômago não a deixa esquecer da necessidade do alimento. E ao mesmo tempo, ela busca incessantemente, naquela madrugada, por sentido para sua existência. Nessa procura, Mylia sai à procura de uma igreja, como refúgio para sua dor. Com fome e dor, andando de madrugada, ela está à espera da igreja abrir. Há o reencontro das personagens Mylia e Ernst: “Ninguém atendia. Quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze: atenderam. Ernst, disse Mylia, estou junto à igreja. És tu? E Mylia desmaiou” (TAVARES, 2006, p. 20). Nota-se a presença do silêncio, através das ações de Ernst que, mesmo ao som do toque do telefone, permanece absorto em seus pensamentos. A personagem Mylia insiste na ligação, que faz com que Ernst saia dos devaneios que se encontra e volte aos sons ao seu redor. Ao ouvir a voz de Mylia, pedindo socorro, vai socorrê-la.

Esse reencontro gera um misto de sensações entre as personagens Mylia e Ernst: “- Por onde tens andado? – perguntou ela a Ernst. [...]. Mas o rosto nervoso de Ernst mostrava até que ponto aqueles anos não o haviam modificado. Tranquilizada, Mylia recordou a frase: ‘Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita’. Os dois abraçaram-se” (TAVARES, 2006, p. 154). Nesse excerto, há, justamente, a citação do nome Jerusalém, o qual também é título do romance. Jerusalém é o nome de uma cidade localizada em Israel. Ela é uma das cidades mais antigas do mundo, considerada sagrada para as religiões: judaísmo, cristianismo e islamismo. Para o Dicionário de símbolos, essa cidade apresenta: “Visão de paz, de justiça e de união para todas as tribos de Israel (Salmo 122); em seguida, símbolo do reino messiânico e da Igreja cristã aberta a todos os povos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 517). Historicamente, Jerusalém já foi destruída, sitiada, atacada, capturada e recapturada. Em meio a tantos conflitos, a cidade representa a busca pela paz, justiça e a união, assim, como mostra o Salmos acima citado. Mylia, assim como as demais personagens do romance *Jerusalém*, busca esse estado necessário que é a sensação de paz. Dessa forma, compreende-se que as histórias de Ernst e Mylia se ligam às de outras personagens, as quais estão também a

procura da tranquilidade necessária para o viver, e não terem de lidar com os limites da sanidade, em que razão, loucura, tortura, afeto e violência acabam por orientar seus impulsos.

Há, ainda, em *Jerusalém*, a demonstração da dor e do aniquilamento, expressos no corpo das personagens, e antes de atingir o corpo, o horror, o medo, a angústia apresentam-se nas ideias e na forma como o controle e a dominação impõem-se. O silêncio é requisitado, para que as personagens possam expressar aquilo que as palavras sozinhas não conseguem significar. A estabilidade emocional de todas as personagens parece estar sempre em desequilíbrio, é como se cada uma dentro de sua história de vida, estivesse em busca de algo, para preencher as lacunas da sua existência. As faces da violência tomam forma e impõem-se às personagens. Uma dessas faces é a do homicídio contra criança:

Hinnerk, segurando no pescoço de Kaas, puxava-o para uma rua lateral, onde a iluminação era quase inexistente. [...]. Kaas tremia, aquele homem estranho não era bom[...]. Kaas só pensava no pai, Theodor Busbeck: ele não tinha o direito de o deixar sozinho em casa. [...]. Kaas fez um pequeno movimento tentando afrouxar a mão do homem sobre o seu pescoço, mas este, subitamente, agarrou-o ainda com mais força, e atirou-o ao chão.

Kaas tentou gritar. (TAVARES, 2006, p. 151-152).

Hinnerk encontra com Kaas e o leva para uma rua deserta. A personagem Kaas sai de casa à procura do pai, Theodor, que não havia avisado onde estaria: “Kaas estava zangado. Como médico e como pai, Theodor não tinha o direito de o deixar sozinho ao meio da noite. Uma cobardia, murmurava” (TAVARES, 2006, p. 84). Por tudo o que vive e sente, dentro do jovem parece haver um sentimento dilacerante, que ele não compreende e nem sabe como lidar. Ele não entende o que sente e porque sente, mas há dentro dele uma raiva contida, uma necessidade de culpar alguém por tudo o que não compreende. Essa zanga de Kaas faz com que ele, um menino que foi mimado e criado sob os cuidados de Theodor Busbeck, decida sair sozinho de casa durante a madrugada. Ele sai em busca de seu pai, sem a menor noção dos perigos que pode enfrentar e das violências presentes na rua, de madrugada: “Kaas Busbeck tinha agora doze anos e nunca estivera na rua de noite, sozinho, àquela hora. Baixava sobre ele um medo que não dizia boa noite como no final das histórias infantis: o que escutava, pelo contrário, era: má noite, terrível noite” (TAVARES, 2006, p. 130). Kaas apenas age por seu impulso de raiva, indo em busca do pai. Quando já está na rua, sente medo, mas já é tarde. Não há volta. Essa personagem juvenil é construída a partir das evidências da genética, assim como seu pai, ele tem problemas nas pernas e dificuldades para falar.

Hinnerk também sai em busca de algo: “Hinnerk saíra de casa – excitado com o relato de Hanna acerca de um rapaz que misturava desejos religiosos e de sexo – e continuava

consciente do seu apetite humano, desse assustador apetite que naquela noite parecia excessivamente explícito, quase o incomodando [...]” (TAVARES, 2006, p. 133). A face da violência aparece como necessidade de sobrevivência, ele estava à caça, quer suprir sua fome por carne humana. Nessa procura, ele encontra Kaas na rua. Hinnerk é um homem amedrontado por seus medos do período da guerra, está em busca de sentido para sua vida, de forma que se sinta forte e corajoso novamente, e esse objetivo é alcançado quando encontra o jovem Kaas. As histórias dessas personagens cruzam-se, e a trama da sua vida acontece, tal qual a realidade humana, em que as histórias das pessoas se conectam. As personagens são construídas a partir das experiências que viveram. As violências sofridas, acabam por tornarem algumas personagens também reprodutoras de violências.

A personagem Hinnerk Obst leva o jovem Kaas para um local onde não há outras pessoas passando, e ali tira a vida do garoto: “Dez anos depois; ou mais precisamente: dez anos e quatro dias depois, 29 de Maio. Quatro e meia da manhã: o homem de nome Hinnerk acaba de sair de uma pequena ruela onde agora está estendido o corpo de um rapaz. Kaas Busbeck” (TAVARES, 2006, p. 171). Kaas é assassinado por Hinnerk. O jovem Kaas é filho legítimo de Mylia com Ernst, mas foi registrado por Theodor Busbeck como seu filho. Kaas é um jovem de pernas frágeis, que não sabe a verdade sobre sua vida, nem que seu pai não era o médico. O corpo do rapaz está estendido no chão e ninguém sabe quem o matou. O ato de violência praticado pela personagem Hinnerk contra o jovem Kaas pode ser associado ao fato de que Hinnerk participou diretamente do contexto da guerra e, desse período, havia guardado muitas lembranças e sensações:

Da guerra Hinnerk guardara dois objetos, se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por ‘nunca descansar’, adquirira com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo (TAVARES, 2006, p. 59).

A arma posta na frente, junto ao órgão fállico, pode ser comparada à pedofilia, ou seja, ao tipo de perversão que leva um indivíduo adulto a sentir-se, sexualmente, atraído por crianças. Hinnerk vivia com a sensação de medo sempre ativada. Essa personagem foi moldada pelos eventos traumáticos da guerra. O que a personagem Hinnerk parece sentir deixa de ser um sentimento de insegurança, passando a representar um objeto, o qual pode ser visto, danificado entre outras possibilidades: “Esse medo, sendo algo que saía, era já como um dado físico concreto: como um nariz mais ou menos torto, como um olho cego, como alguém que coxeia” (TAVARES, 2006, p. 59). A comparação desse medo é feita como se já representasse parte do

corpo da personagem. Esse coxear está relacionado ao ato de caminhar inclinado, como se carregasse o peso dos mortos no campo de batalha. Como se o medo já fizesse parte do corpo da personagem. O medo era constante na vida dessa personagem, conforme o excerto abaixo:

Hinnerk não saía à rua sem medo, não ficava em casa sem medo, não adormecia sem o medo, e mesmo nos momentos em que a consciência se tornava menos construída, quando a individualidade apresentava a estrutura mais frágil – como nos sonhos –, mesmo aí uma espécie de azedume fixo permanecia constante no meio da aparente loucura de imagens que se sucediam sem controle, misturando espaços, tempos, possibilidades e impossibilidades. (TAVARES, 2006, p. 59).

Como já dito, Hinnerk viveu o contexto da guerra, e como lembrança, além da pistola, tem a presença constante em sua vida desse medo avassalador, que o persegue dia e noite, não permitindo que ele relaxe nem na hora do sono: “No meio deste Estado Individual que o Homem é, e que oscila durante o sono, Hinnerk mantinha-se tenso, única maneira de permanecer seguro” (TAVARES, 2006, p. 59-60). Ele não dorme, fica o tempo todo em alerta. Para Hinnerk, era como “se este espaço individual e privado – o sonho – não pudesse escapar às interdições e regras de conduta a seguir no perigoso tempo e guerra” (TAVARES, 2006, p. 59-60). A mente de Hinnerk está povoada por fantasmas, que dia e noite o assombram, tudo se mistura ao mesmo tempo em sua mente: “Como resultado desta estaca permanente de defesa, Hinnerk descansava terrivelmente, levantando-se de manhã como se acabasse de combater corpo a corpo. Olheiras quase de animal noturno eram a marca essencial daquele rosto” (TAVARES, 2006, p. 59-60). Era como se estivesse o tempo todo em estado de alerta, com dosagens altíssimas de adrenalina, como se algo ou alguém pudesse fazer alguma coisa contra ele. Tudo era muito confuso dentro de sua mente.

Hinnerk sente muito medo: “Quantas vezes de Hinnerk, o homem que tremia com medo dos outros, quantas vezes não haviam dito dele, como quem registra simplesmente o número de um edifício ou o nome de uma rua: *cara de assassino*, tem *cara de assassino*. Hinnerk baixava a cabeça para não ouvir” (TAVARES, 2006, p. 61, grifo do autor). A sensação de medo é um estado afetivo que se desperta no indivíduo quando ele tem consciência do perigo, ou seja, quando se sente ameaçado de alguma forma, gerando uma ansiedade quase irracional ou fundamentada em algo que esteja vivendo. Como se ele, a qualquer momento, pudesse ser ferido. Como se algo ou alguém pudesse atacá-lo. Esse é seu sentimento recorrente.

Esse medo real acompanha Hinnerk, que tanto sofreu quanto ocasionou em outros muitos traumas no decorrer da guerra: “Com os hábitos certos e monótonos Hinnerk procurara diminuir as possibilidades daquilo a que se poderá chamar *o novo*. Rapidamente, em tempo de

paz, percebera a ligação entre o medo e o imprevisto, e assim tentara colocar em cada um dos seus dias um rigor de patrulha [...]” (TAVARES, 2006, p. 62, grifo do autor). Ela teve sua vida modificada no decorrer do contexto da guerra, e no tempo de paz busca meios para conseguir conviver nessa nova realidade. Ele mora perto de uma escola: “Em casa treinava-se com alvos. [...]. Ao fundo dessa rua havia uma escola de crianças, entre os seis e os dez anos, e cada uma delas já se cruzara com esse homem com *cara de assassino*, transformado num mito de monstro escolar que por vezes interferia até nas ameaças infantis” (TAVARES, 2006, p. 62, grifo do autor). Essa expressão soava de forma muito ruim para Hinnerk, que em sua mente parece construir ações que possam colocar fim a esses sentimentos gerados. Além da expressão “cara de assassino”, utilizavam também a expressão “o homem” para designar Hinnerk:

*Eu chamo o homem*, era uma expressão escutada no intervalo das aulas quando alguém exagerava nos insultos ou numa luta desigual. Mesmo certos professores menos sensatos utilizavam por vezes a ameaça de *chamar o homem* se uma ou outra criança não moderasse o comportamento. (TAVARES, 2006, p. 63, grifo do autor).

Essas falas fazem com que as crianças dessa escola, quando passam perto de Hinnerk, tenham medo dele e, ao mesmo tempo, desejam não ser como ele. Isso causa um sentimento não muito bom nele: “Por vezes, sem qualquer intenção de disparar, tendo até a arma sem balas, Hinnerk pegava na sua pistola, dirigia-se à janela, e segurando no pequeno binóculo com a mão esquerda apontava o cano a uma das crianças, seguindo os seus movimentos, durante uns segundos [...]” (TAVARES, 2006, p. 63). Hinnerk passa a ter essas ações estranhas em relação a essas crianças. Da janela de sua casa, utiliza a arma sem balas e o binóculo, para ao longe expressar sua intenção de matar aquelas crianças que brincam sem ter medo de nada. Deseja em seu íntimo matá-las. Ele vive aterrorizado, como se estivesse ainda em campo de batalha, como se tivesse que estar sempre preparado para algo. Hinnerk reproduz as violências que sofreu.

A construção das personagens em *Jerusalém* é mostrada, também, a partir das relações entre elas e a forma como interagem. Essas vidas que se entrecruzam e acabam modificando-se. Como é o caso do encontro de Hinnerk com Hanna e com Theodor Busbeck: “Nunca deixando de sentir a arma à frente das calças, arma que nem sequer precisara utilizar com o rapaz (de quem ele nunca viria a saber o nome), Hinnerk, [...], avistou o vulto de Hanna ao lado de um homem. Era Theodor Busbeck. Hinnerk dirigiu-se a eles com ar amigável” (TAVARES, 2006, p. 172). A presença da arma representa o poder e a força. Mesmo sem a utilizar, Hinnerk mata uma criança (Kass), representando a morte das crianças que ele observava. E tem-se,

também, o encontro de Hinnerk com Mylia e Ernst: “- Precisam de ajuda? Os dois viram a cabeça. É um homem, oferece ajuda. Esse homem chama-se Hinnerk Obst e nessa mesma noite acabou de matar um rapazinho chamado Kaas; Kaas Busbaaak, como dizia o próprio rapazinho” (TAVARES, 2006, p. 216). Sem saber, ele oferece ajuda aos pais do jovem que ele havia assassinado. As histórias das personagens estão conectadas, assim como acontece na vida, em que as histórias das pessoas se entrecruzam:

Enquanto junto à igreja um pequeno grupo – dois homens, Hinnerk e Ernst, e uma mulher, Mylia – se ri já e brinca com a arma, que agora está na mão de Mylia, que lhe sente o peso, a forma do gatilho [...] num outro ponto da cidade, numa rua movimentada, Theodor Busbeck, ex-marido de Mylia, observa, excitado, uma prostituta chamada Hanna que se começa a despir no quarto número 14 de uma das pensões frequentadas pelas prostitutas da Rua Klirk Purch. (TAVARES, 2006, p. 221).

O narrador mostra justamente essa conexão entre as cinco personagens, e o que cada grupo está fazendo, concomitantemente. Todas estavam em busca de algo, e encontram-se. Hinnerk encontra-se com todas as personagens, que, de alguma forma, tem relação com o jovem que ele matou. Nem eles sabiam que ele era o assassino e muito menos ele sabia que eles eram os pais do garoto. A arma continua nas mãos de Mylia: “O pequeno grupo diverte-se. Mylia aponta a arma em direção àquele homem, Hinnerk, que os ajudou. Ela já não quer estar a sós com Ernst, não quer recordar os tempos do Hospício Georg Rosenberg, não quer conversas sobre o passado, não quer que Ernst lhe pergunte pelo filho [...]” (TAVARES, 2006, p. 222). O silêncio toma forma e reveste-se de sentido. Mesmo que o grupo esteja, aparentemente, se divertindo com a situação momentânea, a mente de Mylia está em busca do esquecimento de tudo o que viveu, ela não quer se questionada por Ernst sobre o filho, ou a respeito de tudo o que se passou, e que causa muita dor nela. Mylia escolhe não falar sobre essas coisas. Dessa forma, ela quer apenas se divertir naquele momento.

Mylia continua a brincar com a arma, e pergunta para Hinnerk: “Se eu agora fizer força no gatilho isto dispara?” (TAVARES, 2006, p. 223). Ela já não lembra mais das dores ou fome, sente-se bem. Hinnerk mostra para Mylia como fazer a arma disparar. “E Mylia, a cada momento que passa, parece virar toda a sua atenção para aquele homem, ignorando Ernst. Está arrependida, não deveria ter telefonado. Georg Rosenberg terminou há muito, a mão não secou e não é o momento de falar com Ernst; nunca será o momento” (TAVARES, 2006, p. 222-223). Essa passagem da fala da personagem remete à ideia de comparação com o horror da guerra, do Holocausto: nunca será o momento de falar da dor da guerra e dos horrores do Holocausto, melhor esquecer, melhor deixar no passado. A cena da personagem Mylia com a arma nas mãos

apontando para Hinnerk parece gerar sensação de excitação em Hinnerk, alegria em Mylia, despertando sensação de ciúmes de Ernst. Hinnerk pede para ela atirar:

Mylia riu-se e baixou a arma. Ernst a seu lado pede-a.  
 Brinque com ela, disse Hinnerk.  
 Ernst segurou na arma: é pesada, disse.  
 [...].  
 De repente um estrondo rebenta com a cabeça de Hinnerk.  
 Ernst está com a pistola na mão, a tremer: a bala saiu.  
 Que fizeste, estúpido!, diz Mylia. Mataste o homem.  
 Mylia grita; Ernst subitamente vira as costas e começa a fugir o mais rápido possível, com a sua perna direita naquela volta mais larga, inútil, ridícula:  
 – Filho-da-puta! – grita Mylia.  
 Mylia cala-se, a arma está no chão, Ernst já desapareceu. (TAVARES, 2006, p. 226-227).

O narrador mescla sua voz com o discurso direto. Observa-se que desde a forma como o diálogo se constrói, por meio da expressão da escrita, até as ações de cada personagem e suas reações, tudo está repleto de silêncio. O ato de Ernst de soltar a arma e fugir do local, deixando Mylia sozinha com o corpo de Hinnerk no chão com a cabeça desfeita, abre a várias interpretações, sendo uma delas a possibilidade de que essa personagem tenha sofrido violência no decorrer de sua vida, por isso, acaba por gerar mais violência. Porém, não conseguindo lidar com os sentimentos despertados, foge.

A personagem Mylia permanece imóvel e em silêncio: “Mylia está praticamente na mesma posição desde há minutos e agora dobra-se, pega na arma, agarra-a com força, e começa a caminhar em direção à porta da igreja. Ainda é de noite, mas, uma breve claridade começa, algures, a surgir. Que horas são? Não sabe” (TAVARES, 2006, p. 227). O excerto é permeado de silêncios. Mylia está vivendo o silêncio da introspecção, da espera. O ato de pegar a arma que matara Hinnerk, torna-se confissão e escolha por assumir a morte do outro. Nota-se que mesmo ainda sendo noite, já existe luz a raiar. Com a arma na mão, Mylia escuta ruídos na igreja, e vai até a porta: “Mylia está em frente à porta da igreja, os braços estendidos ao longo do corpo, algum sangue que lhe saltou para a roupa; na mão direita segura a arma. Imóvel há longos minutos, a dois metros da porta principal da igreja, com a arma apontada para baixo” (TAVARES, 2006, p. 227). Ela aguarda alguém abrir a porta da igreja. “O som de uma chave na fechadura, alguém abre ligeiramente a porta, muito pouco: ela vê uns olhos a espreitar na sua direção, com medo, cautelosos. [...] - *Matei um homem* – diz Mylia. – *Deixam-me entrar?*” (TAVARES, 2006, p. 228, grifo do autor). A igreja finalmente é aberta para Mylia. A busca por sentido de vida seja qual for esse objetivo, atinge seu ápice, para a personagem Mylia, ela alcança o que procura, a igreja se abre para ela.

Mylia parece encontrar seu milagre: “[...], segundo os médicos, ‘era para estar já morta’ há muito tempo, pois a evolução da sua doença assim o parecia determinar. [...]. Ela estava viva porque sucedera um milagre, um *acontecimento espiritual e não terapêutico*” (TAVARES, 2006, p. 224, grifo do autor). A redenção pela fé, pela procura de um milagre, parece acontecer. Para a personagem, o milagre buscado acontece. Ela continua viva, mesmo estando numa prisão, por causa do assassinato de Hinnerk: “Mylia [...] está fechada na cela de um hospital-prisão. Tem ainda alguns anos de pena para cumprir [...]. A dor do ventre mantém-se – [...] – mas Mylia está viva e habituou-se ao modo de se ligar àquela dor e à doença desenvolvida no Hospício Georg Rosenberg” (TAVARES, 2006, p. 224). A doença ocasionada por um parto mal administrado no período em que esteve no hospício continua causando dor à Mylia. Apesar de todo o sofrimento, dor, violência e silenciamento imposto que sofreu, a personagem não foi reprodutora de violência.

Outro aspecto importante na construção das personagens desse romance, *Jerusalém*, é o contexto de pós-guerra em que vivem, e os sentimentos despertados pelo Holocausto. Por exemplo, a personagem Theodor Busbeck desenvolve estudos a respeito do horror através do tempo: “Querida que do meu estudo resultasse um gráfico – um único gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável” (TAVARES, 2006, p. 45). Ele compila dados históricos da violência que possam mostrar a regularidade do horror no processo histórico da humanidade: “Quero chegar a um gráfico do que se passou até aqui – desde que temos relatos históricos mais ou menos fidedignos – nos vários campos de concentração ou de extermínio [...]” (TAVARES, 2006, p. 46). Theodor quer com isso criar um gráfico desses acontecimentos na história, para que possa ser criada uma fórmula numérica. Nesse sentido, essa personagem traça estudos mostrando esse horror da violência e da morte em vários contextos históricos, especialmente, no período do Holocausto.

Theodor Busbeck fechou o livro Europa 2, irritado. Afastou-o para o fundo da mesa e puxou para si os documentos que previra consultar naquela manhã.

O sobrevivente de um campo de concentração disse: “Os homens normais não sabem que tudo é possível”. Theodor sublinhou a frase.

Noutra página leu:

“Um judeu libertado de Buchenwald descobriu, entre os ss que lhe entregavam os seus documentos à saída do campo, um ex-companheiro de escola, ao qual não dirigiu a palavra, mas que olhou bem nos olhos. Por sua própria iniciativa, aquele que lhe olhava desse modo disse-lhe: ‘Tens de compreender, tenho cinco anos de desemprego atrás de mim; comigo eles podem fazer tudo o que quiserem’”. (TAVARES, 2006, p. 126).

Em suas pesquisas, a personagem Theodor pesquisa materiais que tratem das guerras,

em especial, a respeito do Holocausto ocorrido juntamente com a Segunda Guerra Mundial, na Europa, e que consigo trouxe a violência xenofóbica. Parte dessas pesquisas falam a respeito do desemprego e do horror. Essas pesquisas demonstram que esse romance está contextualizado após a Segunda Guerra, nesse sentido, pode-se levar em consideração que o período condiz com esse contexto histórico, que dizimou milhões de vidas. Foi um período de muito silenciamento, em que as pessoas viveram todos os tipos de violência, principalmente, os judeus e todos aqueles que não seguiam os critérios estabelecidos pelo nazismo, que implantou os campos de concentração, nos quais houve muitas mortes: “‘O cidadão do ano’ foi esquecido e ignorado intencionalmente nos anos seguintes. E nas décadas posteriores não surgiu qualquer interesse novo por aquela obra” (TAVARES, 2006, p. 198). A crítica não recebe com bons olhos esses estudos, que foram ridicularizados pela área científica. A obra sobre a história da violência, morte e horror na humanidade foi esquecida. Assim, como se tenta esquecer, em vão, o período do Holocausto. Por mais que se tente esquecer, silenciar, não há como ser o mesmo após as atrocidades vividas ou conhecidas por esse período da história.

Todas as personagens parecem ser construídas e pautadas nesse horror que as acompanham, sejam os traumas da guerra, ou a desilusão angustiante presente no pós-guerra, todas parecem mostrar que tanto sofreram violências como também representam vozes que desencadeiam violências, como se fosse um ciclo em que maldade e bondade estão juntas tentando entender a grande eloquência do viver. É como se ‘O Reino’ representasse a própria vida e suas vicissitudes. Tal pode ser comprovado a partir da intertextualidade que essa obra faz com as outras três que compõem essa coletânea. As faces da violência física, psicológica, simbólica, entre outras, estão presentes nas vidas das personagens que atuam em *Jerusalém*.

As personagens desse romance, principalmente, nas passagens que mostram situações em que sofreram violências, de uma forma ou de outra, são produtoras de violências. A morte não tem hora, momento ou circunstância. A morte está à espreita de cada ação das personagens. No romance *Jerusalém*, entrelaçam-se sensações de insegurança, medo, angústia, que causam sofrimento emocional. A dor parece transcender de forma que passa a ser sentida pelo físico. As violências geram morte, e esta passa a silenciar toda a dor. Paralelo a tudo isso está o eterno questionamento a respeito da fé, a respeito de Deus, e da presença da guerra, do horror, dos traumas envolvidos por tudo aquilo que a humanidade quer esquecer, mas não consegue, o genocídio.

Constata-se que, no romance, a partir do prisma do narrador e das personagens há uma busca incessante por tentar compreender o que levou ao genocídio causado pelo Holocausto, às guerras, ao medo, à insegurança, à solidão, ao vazio existencial, entre outros, e devido a todas

essas dúvidas, algumas personagens passam a questionar a existência de Deus como forma de preencher as lacunas que o vazio existencial causa à alma humana. Vale lembrar que todas as ações e reações de cada uma das personagens se encontram repletas de silêncio, mas o silêncio mais contundente, até porque é o mais solidário de toda a narrativa, é aquele realizado por Mylia que assume o assassinato de Hinnerk. Observa-se a ligação dessa ação da personagem com o sacrifício, com a abnegação. Ao assumir a culpa pelo crime praticado por Ernst, Mylia estaria colocando em prática um dos dogmas do cristianismo – o sacrifício pelo próximo, o que parece clarificar a ideia de religiosidade, a presença do sagrado dentro do texto.

### **3.5 Violência, morte e silêncio em *Aprender a rezar na era da técnica***

A obra *Aprender a rezar na era da técnica* apresenta a posição que a personagem Lenz Buchmann tem no mundo. A narrativa desse romance mostra justamente a focalização da personagem Lenz e suas relações com as demais personagens. O livro divide-se entre: força, doença e morte, expondo momentos significativos da vida de Lenz Buchmann. A narrativa mostra identidades sendo forjadas a partir das violências vividas e das mortes presentes na trajetória das personagens. Não se sabe o local exato (cidade, estado, país) onde ocorre a história, nem mesmo a marcação de tempo. Sabe-se apenas, de acordo com o texto, que foi no período entre guerra e pós-guerra.

As personagens desse romance sofrem violência, e em alguns casos, tornam-se reprodutoras das violências sentidas e vividas. A personagem principal, Lenz Buchmann, por exemplo, desde pequeno, seu pai o ensinou a não sentir medo: “– Nesta casa o medo é ilegal – era uma das frases mais marcantes de Frederich Buchmann. Esta frase, diga-se ainda, foi determinante para Lenz – o seu pai sabia bem a importância de ser consequente” (TAVARES, 2008, p. 94). Essa frase funcionou como um molde na construção da personagem. A infância de Lenz e de seu irmão, Albert, não foi fácil, o pai exigia deles que nunca tivessem medo de nada, e por isso os criou de forma bruta, exigindo ao máximo, emocionalmente, deles, para que fossem corajosos: “Frederich castigava as manifestações de medo de qualquer dos seus filhos fechando-os à chave num compartimento da casa, <<a prisão>>, em que tapara as janelas, em que não havia uma única peça de mobília ou objeto” (TAVARES, 2008, p. 94). Frederich Buchmann era um militar que criou os filhos, Lenz e Albert, em um ambiente de militarismo, e a qualquer manifestação de medo dos filhos, Frederich os colocava de castigo dentro desse compartimento da casa.

Em relação à “prisão”: “As paredes não eram superfícies estimulantes para um

humano, muito menos sendo ainda, esse humano, uma criança. Era um espaço, por isso, que esmagava a infância [...] era impossível naquele espaço agir ou mesmo pensar de acordo com a idade” (TAVARES, 2008, p. 95). Os irmãos Buchmann sofreram muitos traumas durante a infância, especialmente, quando tinham de ir para esse compartimento: “Poucas vezes (embora marcantes) Lenz foi colocado na <<prisão>> por cometer a *ilegalidade* de mostrar medo. Pelo contrário, o seu irmão Albert era constantemente trancado naquele espaço que suspendia o lado lúdico, o ataque ou a defesa” (TAVARES, 2008, p. 94-95, grifo do autor). Lenz foi poucas vezes colocado lá, já o contrário ocorria com o irmão, pois Albert estava quase sempre naquele quarto. O pai de Lenz sempre dizia: “– Posso ouvir qualquer acusação sobre vocês; poderão cometer a maior das imoralidades, poderão ser procurados pela polícia ou pelo próprio diabo: defenderei os filhos com as armas que tiver. Só sentirei vergonha se um dia alguém me disser que vocês tiveram medo” (TAVARES, 2008, p. 95). O pai exigia dos filhos que não tivessem medo de nada. Tanto que a palavra medo era considerada proibida de ser até proferida dentro da casa. A infância dos dois irmãos não foi fácil. Eles estudavam em escola militar, e o pai tratava a família como se estivesse num campo de batalha. A infância de Albert e Lenz foi desenvolvida nesse cenário de violência, silêncios e silenciamento.

A personagem Lenz Buchmann teve a infância e a juventude marcadas pela violência familiar, cometida por seu pai. Sua primeira experiência sexual, no decorrer de sua juventude, também foi um ato de violência: “O pai agarrou nele e levou-o ao quarto de uma empregada, a mais nova e a mais bonita da casa. – Agora vais fazê-la, aqui, à minha frente. A criadita estava assustada, claro, mas o estranho é que parecia que ela estava assustada com ele, e não com o pai [...]” (TAVARES, 2008, p. 17). O narrador apresenta ações do pai de Lenz mostrando o poder exercido pela categoria hierárquica “pai” dentro de uma família. Esse pai não apresenta nenhuma característica física, apenas a expressão “o pai agarrou nele...”, de certa forma obrigando a personagem Lenz a realizar esse feito, mesmo contra sua vontade:

[...] era facto de Lenz ser um adolescente que assustava a criadita e não a violência com que o pai a disponibilizava ao filho, sem qualquer pudor, sem sequer ter o cuidado de sair. O pai queria ver.  
 – Vais fazê-la à minha frente – repetia.  
 Estas palavras do pai marcaram Lenz durante anos.  
 Vais fazê-la.  
 O acto de fornicar a criadita era reduzido ao mais simples: a um fazer. (TAVARES, 2008, p. 17).

Lenz ainda adolescente e o pai o introduz à vida sexual, exigindo que faça sexo com uma das empregadas da casa, enquanto assiste ao ato. Essa ação de violência tanto física, quanto

simbólica e psicológica deixa profundas sequelas no jovem Lenz, que, silenciado, conhece desde cedo a imposição das vontades do outro. A violência vivida pode ou não ser reproduzida. Lenz aprende que ou aceita a imposição do outro ou passa a impor a sua vontade aos outros. Essa violência imposta pelo pai faz com que Lenz registre um aprendizado que será reproduzido. O cérebro copia a ação, e o sentimento gerado registra-se na memória.

Na vida adulta de Lenz, já casado, ele reproduz o que viveu na adolescência: “O casal está a três metros do vagabundo, que mal levanta os olhos para eles, temendo olhar. Lenz fornicava furiosamente a mulher que se deixa ir por completo, aceita tudo; o vagabundo tem na sua direção as nádegas nuas e ofegantes de Lenz” (TAVARES, 2008, p. 28). A escolha da personagem Lenz é por trazer pedintes para dentro de sua casa. Dessa forma, seu prazer momentâneo está justamente em deixar entrar um pedinte, oferece comida, mas antes de o pedinte se alimentar, ele e a esposa fazem sexo, tendo o pedinte como espectador.

– É uma excelente mulher, vê?

O homem está finalmente sentado no banco da cozinha, já comeu algo e agora vai sorvendo a sopa, com ruído.

Lenz levanta a saia da mulher, vira o rabo dela para si, empurra-a contra o lavatório, baixa as suas calças, baixa-lhe as cuecas (ela ajuda) tira o pênis e com rapidez penetra a mulher. (TAVARES, 2008, p. 28).

Tudo o que Lenz viveu em sua primeira experiência sexual passa a ser reproduzido. Já adulto, ele não tem o pai mais como alguém que assiste a cena, mas ele continua precisando ter plateia para acompanhar suas ações. Isso gera nele um incontrolável sentimento de prazer. Os desejos sexuais de Lenz o impulsionam a relacionar-se, sexualmente, com a esposa tendo sempre alguém da rua assistindo à ação praticada. Há uma violência silenciosa imposta ao pedinte. Ele está com fome, precisa comer. O alimento é dado. Não pode sair da casa, tem de esperar o casal parar a ação que estão praticando para tomar qualquer decisão. Após cada ato, Lenz sente-se mal pela ação praticada:

Enojava-o a surpresa que os elementos não controlados do mundo provocam no corpo e, deste modo, olhava para a sua própria excitação e desordem moral e, mais grave do que isso, racional, que existia nesses instantes, [...].

O nojo, então, que sentia, mais do que moral, deveria ser atribuído à sua obsessão pelo domínio. Desprezava as pessoas que participavam nesses seus momentos de desordem – a sua própria mulher e os homens invulgares que ele puxava para a posição de observadores ou de participantes –, pois estes eram cúmplices do assalto à sua vontade própria; a sua mulher e os outros participavam de uma revolta que, mesmo temporariamente, lhe retirava o domínio sobre os outros. (TAVARES, 2008, p. 193).

Lenz Buchmann quer manter o poder sobre si e suas escolhas, bem como também

deseja exercê-lo com os outros, porém sente-se enojado por não conseguir controlar seus impulsos sexuais, instintivos, que atuam ao contrário da racionalidade, tão importante na era da técnica. Suas atitudes geravam nele sensação de desprezo em relação aos participantes do ato. Diante dessa insatisfação gerada em Lenz, ele observa que sua esposa parece aceitar essa situação: “A mulher de Lenz não era uma mulher que meditasse sobre o que fazer para além do dia seguinte. Era uma mulher estranha, que parecia aceitar tudo com uma passividade que misturava uma certa perversão que por vezes chegava a enojar o próprio Lenz” (TAVARES, 2008, p. 24). Entende-se que as relações de poder são pautadas entre quem domina e os que se sentem dominados, geralmente, de forma sutil e silenciosa. Muitas vezes, aceita-se a circunstância imposta como forma de se sentir fazendo parte de algo.

O narrador não mostra se realmente a esposa de Lenz gostava da situação ou não, apenas descreve o que acontecia e que ela acompanhava o marido em suas aflorações de desejos. Lenz sente nojo dessa passividade da mulher, assim, como também ele se sente enojado quando o momento sexual termina, e paira sobre ele uma sensação de culpa, raiva, impotência, sentimentos que o fazem sentir-se fraco, pois naqueles momentos era retirado dele o domínio sobre os outros e ele ficava à mercê de seus desejos latentes, os quais não consegue controlar durante a excitação. Trata-se aqui do indivíduo que não mais tem controle sobre seus atos, mas que se vê impotente diante dos impulsos inconscientes.

Lenz dá vazão a esses desejos, porém, quando termina, sente-se mal consigo mesmo, porque não foi alguém que esteve ali no comando, mas alguém que foi comandado: “Apesar de a coação física e psicológica ser sua, nos minutos depois da excitação consumada Lenz olhava para os participantes e sentia-se alguém que obedeceu e não alguém que acabou de dar ordens” (TAVARES, 2008, p. 193). O narrador onisciente apresenta o sentimento de Lenz após o ato de prazer, que parece gerar na personagem um misto de excitação, prazer e raiva pelo descontrole sexual que se apoderava dele naqueles momentos: “Quando estava excitado pousava a razão e avançava para outro lado obedecendo” (TAVARES, 2008, p. 194). Essa sensação causava em Lenz muito desconforto. Ele que fora criado pelo pai para ser forte, vê-se em momentos de extrema fraqueza, sendo comandado por seus instintos. Esses sentimentos despertados, fazem com que ao término do ato sexual, ele expulsa os pedintes de sua casa: “Quando expulsava o vagabundo depois de fazer à frente dele sexo com a mulher, fazia-o também por vergonha. Vergonha não pela falta de um qualquer valor moral mas pela falta de força que revelara” (TAVARES, 2008, p. 193-194). Ele não quer sentir medo, deseja sentir o poder de dominar suas vontades, porém, quando não consegue fazer isso, tem comportamentos estranhos em relação às pessoas e essas atitudes demonstram sua personalidade. Quando

encontra esses pedintes na rua, sente grande desconforto:

Apesar da grande descontração que tentava transmitir – exibindo um à-vontade invulgar no contacto com os elementos mais miseráveis da cidade -, Lenz não deixava de se sentir embaraçado, ameaçado mesmo, quando na rua se cruzava com o vagabundo com o qual havia firmado uma espécie de contrato secreto entre a esmola generosa e a sua posição de observador do acto sexual de um casal. (TAVARES, 2008, p. 195).

Quando Lenz se encontrava com esses pedintes na rua, ele nutria um grande desejo de matá-los. Seria uma forma de tentar apagar aquilo que julgava completamente indigno: “[...], em períodos, é certo, de menor desejo ou em que se esquecia da utilidade daquele vagabundo, Lenz pensava que a maneira de resolver aquele problema – [...] – era eliminar aquele homem. Não seria difícil, aliás” (TAVARES, 2008, p. 195-196). Em seus pensamentos, Lenz sabe que para acabar com os sentimentos que despertava nele esses encontros, havia a opção de eliminá-los, o que não fazia devido às regras sociais que não lhe permitem cometer tal atitude, porém, o desejo era grande em seus pensamentos. Percebe-se a luta de Lenz por manter-se forte, por ser dono de si e de suas escolhas, de forma a impor-se sobre os outros. Ele se mantém firme em seu desejo de demonstrar sua força, a força dos Buchmann.

Essa força está relacionada ao lema de Lenz Buchmann que é sempre ser forte e exercer o poder de escolher: “A sua mão direita tem uma aura, uma cintilação não científica; um dedo suplementar, digamos, dedo invisível que dá o toque último que nos casos extremos salva. O Dr. Lenz B. já salvou muitos homens e muitas mulheres” (TAVARES, 2008, p. 30). Ele escolheu ser um cirurgião, muito conceituado, conhecido por Dr. Lenz B., que tem sua habilidade contida na mão direita, muito bem apoiada pela mão esquerda, reconhecido pela habilidade de suas mãos no uso do bisturi. A demonstração de poder está nas mãos hábeis. Um médico que segue à risca os ensinamentos de seu pai, pelo qual nutre verdadeira admiração.

Lenz almeja ser forte, assim como seu pai foi, ao contrário do irmão, Albert, o qual Lenz considera fraco. Albert está prestes a morrer: “– Sabe que o meu irmão Albert vai morrer? Tem duas manchas aqui – e apontou – na cabeça” (TAVARES, 2008, p. 56). As manchas na cabeça de Albert constatam que a personagem está a caminho da morte: “[...] a doença ganhara múltiplas responsabilidades no corpo: mandava já em diversas funções, invadira e fizera acampamentos militares em vários órgãos; as células reorganizavam já muito dos seus movimentos tendo em conta as ordens da Doença e não do cidadão [...]” (TAVARES, 2008, p. 80). Albert já não consegue comandar seu corpo, a doença já se espalha. A necessidade de sentir-se forte era muito importante para Lenz, e a fraqueza de Albert é evidente para ele, o que torna o irmão um fraco, segundo Lenz.

Esse desejo incessante por se sentir forte está em cada ação, gesto, ou palavra da personagem Lenz Buchmann. Até mesmo o ato do irmão morrer é uma fraqueza. E o fato de o irmão não deixar filhos é considerado uma opção viável, pois para Lenz, “Na verdade, Albert não casara e não tivera filhos [...]” (TAVARES, 2008, p. 84). Lenz Buchmann mesmo tendo casado, não tinha filhos: “[...] para Lenz os filhos eram também uma aplicação desnecessária da energia, um método ingênuo de baixar o fuzil. [...]. Maria Buchmann, já há vários anos se conformara com a decisão – nas palavras de Lenz – *de estancar a produção de fracos* [...]” (TAVARES, 2008, p. 84, grifo do autor). Lenz havia decidido há muito tempo não correr o risco de colocar no mundo filhos fracos. Por isso não optara pela paternidade. Dentro desse pensamento, considera que o fato de o irmão também não ter tido filhos foi a atitude mais sensata. Talvez esse fato se dê porque o pai de Lenz e Albert, Frederich, sempre deixou muito evidente essa necessidade de os filhos serem fortes:

Frederich olhava para Lenz com orgulho e para Albert, por vezes, com vergonha e até repulsa: Albert herdara da mãe uma precaução combinada com um espírito de sacrifício não frontal – isto é: era talhado para sofrer (mas ali ninguém tinha medo do sofrimento), porém suportava esse sofrimento em posições de defesa e não em posições de ataque. (TAVARES, 2008, p. 100).

Essas observações de Lenz no decorrer da infância e adolescência parecem fazer com que ele passe a nutrir certo sentimento de disputa com o irmão. Ele acredita que seu irmão seja fraco igual à sua mãe, e que ele, Lenz, é forte tal qual seu pai. Lenz por ser, hierarquicamente, mais novo precisava a todo momento buscar sua autoafirmação como forte, o que demonstrava isso ao pai. Lenz parece ter uma obsessão pelas coisas que eram de seu pai. Ele parece venerá-lo, quase deseja ser o pai. Tudo o que faz é para manter-se forte e seguir os preceitos indicados pelo pai. Lenz quer e deseja tomar o lugar do irmão na posição de mais velho para sentir-se forte, dessa forma, compreende que seu irmão mais velho precisa ser esquecido. Como se a fraqueza da família Buchmann estivesse atrelada à imagem de Albert.

A personagem Lenz Buchmann desenvolve-se a partir das vivências e experiências adquiridas. Sua personalidade é de alguém que busca sempre se sentir e se mostrar forte. A morte por doença é algo que está, de certa forma, designado para os fracos. Um fato do período como médico o marcou: “Para Lenz a carta, aquela carta, ali à sua frente, tornava-se, pois intolerável: um sintoma de fraqueza da humanidade que não era inconsequente. [...]. Aquela carta era um vírus fraco [...]. A decadência do Reino humano estava naquela carta” (TAVARES, 2008, p. 78). Essa carta foi entregue ao Dr. Lenz Buchmann por uma paciente que se encontrava moribunda no hospital, sozinha, toda família longe, e ela havia pedido a ele que enviasse pelo

correio a carta aos seus filhos, para que pudessem ir vê-la antes que morresse. Essa carta tem representação de fraqueza para a personagem Lenz.

Mesmo prometendo à paciente que a missiva seria enviada, isso não foi feito, ao contrário, “Lenz agarra na carta e rasga-a, uma vez, duas, três vezes: a carta está destruída” (TAVARES, 2008, p. 80). Lenz a destruiu, principalmente, depois de um diálogo com seu irmão Albert, o qual diz a Lenz que seria bom ele enviar a carta. Agora ela não existe mais. Não precisa mais se preocupar com isso, porque: “Aquela carta não era de facto do seu mundo, não era da sua física, da sua ciência, não pertencia ao mundo das suas máquinas de efeitos espantosos, das técnicas médicas cada vez mais modernas [...]” (TAVARES, 2008, p. 79). Para Lenz, ela não pertencia a sua realidade, tão focada na ciência, na técnica, ou seja, “aquela carta era infantil, era do mundo que só sobrevive porque tem alguém ou algo mais forte a protegê-lo. Era do mundo da infância, isso mesmo, e a ele, Lenz, cirurgião, era-lhe pedido para exercer o papel de quem protege” (TAVARES, 2008, p. 79). Aquela carta, para Lenz, pertencia ao mundo dos fracos, assim como quem a escreveu, e o destino que teria, não pertencia ao mundo de Lenz, que tem uma personalidade:

[...] a mulher que escrevera a carta para os filhos – carta que jamais chegara ao destino pois estava há dias transformada ela mesmo em lixo -, essa mulher que empregara o seu último tempo na espera de uma carta de resposta ou de um movimento mais explícito por parte dos filhos – uma visita surpresa, um presente, qualquer sinal de um esforço para tocar ainda naquilo que em pouco tempo deixará de poder ser tocado – essa mulher, essa doente do Dr. Lenz, acabara de morrer no hospital. (TAVARES, 2008, p. 82).

Assim como a missiva já não existe, quem a escreveu também deixa de existir. Mas se um problema está resolvido, aparecem outros. A personagem Lenz está a todo momento lidando com a morte dos outros. A morte está sempre à espreita: “Eis, pois, o Dr. Lenz face a um outro momento decisivo, o segundo momento decisivo: o seu irmão Albert está a morrer” (TAVARES, 2008, p. 83). A morte de Albert se aproxima. Para Lenz, a vida é algo natural, assim como a morte. Como médico busca utilizar todas as suas técnicas para salvar vidas. Seu irmão está doente, e logo irá morrer, e diferente da mulher da carta, não tem filhos. Lenz tem de lidar com a proximidade da morte do irmão. Albert morre: “Albert, entretanto, caminha já por outros meios que não os do mundo do homem: quatro generosos militares carregam o caixão pesado onde o símbolo do país e do Partido se misturam, para alguns de modo inaceitável, com flores que família e amigos quiseram deixar” (TAVARES, 2008, p. 85). Com a morte de Albert, Lenz é agora o último a carregar o sobrenome Buchmann. No pensamento de Lenz Buchmann, aos poucos a morte vai silenciando as pessoas de sua família, consideradas por ele como fracas.

No velório de Albert vão muitas pessoas, inclusive o presidente da cidade, e todos cumprimentam Lenz e sua esposa. De fato, “Lenz recebe uma considerável sequência de pêsames, bem como a sua esposa que jamais suportou o cunhado Albert [...], mas que agora recebe avidamente cada conforto dado pelos habitantes da cidade. Todos jurariam que aquela mulher estimava o cunhado Albert [...]” (TAVARES, 2008, p. 86). O silêncio toma forma e entre os cumprimentos e os pensamentos, há muitos significados. Mesmo o casal não nutrindo sentimentos de tristeza pela morte de Albert, ainda assim exercem seus papéis de representação para a sociedade. Os presentes ao velório cumprimentam o casal, dando os pêsames: “[...] a certo momento a fila de pêsames teve mesmo de fazer uma pausa, pois Lenz via-se obrigado a dar atenção à sua esposa que chorava abundantemente. Diga-se que não havia neste choro o mínimo de falsidade” (TAVARES, 2008, p. 86). No decorrer da fila de pêsames à família, Maria Buchmann chora, copiosamente, não porque ama o cunhado, pelo contrário, ela nem gosta tanto dele assim, mas também não chora por intenção de chorar.

O motivo de seu choro é a solidariedade com o choro das outras pessoas no velório: “Chorava-se por isso no enterro de Albert Buchmann, como em qualquer outro, não pela falência individual de um corpo, mas pela continuação da falência da comunidade dos homens e do seu principal projeto, a imortalidade” (TAVARES, 2008, p. 87). Ninguém quer falar sobre a morte, todos querem ignorá-la, como se dessa forma pudessem livrar-se dela. Quando se olha para alguém que morre, por alguns instantes é como se cada um, individualmente, olhasse para sua própria morte e, assim, é patente a constatação da mortalidade humana e da própria morte. Em todos os tempos, a busca do ser humano foi pela imortalidade. A morte continua um tabu, não se fala sobre ela. Falar sobre morrer implica dizer sobre a falácia da vida. O choro nos velórios são situações históricas que se repetem. Não se chora apenas pela ausência que fará o morto na vida de quem fica, chora-se pela certeza da finitude da vida e sua efemeridade.

Outro aspecto importante na construção das personagens do romance *Aprender a rezar na era da técnica*, observado a partir do prisma da personagem Lenz Buchmann, está na necessidade de reconhecimento e de poder. Quem sofre violências, busca de algum modo fugir de novas violências ou acaba por impetrar a outras personagens várias formas de violências. No caso da personagem Lenz, ele busca a todo momento se autoafirmar como forte, para que, ao invés de sofrer mais violências, ele seja respeitado como um homem forte. Todavia, “uma transformação importante ocorreu no espírito de Lenz durante o funeral do seu irmão. E tal [...] deveu-se a um conjunto de fatos, imperceptíveis [...], [...] que na sua cabeça e na sua vontade se juntaram resultando numa fenda que subitamente surgiu numa parede até ali intacta” (TAVARES, 2008, p. 88). Várias reflexões feitas por Lenz durante o velório do irmão servem

para que ele possa enxergar outros aspectos em sua vida, inclusive a forma diferente com que as pessoas o cumprimentam no velório. Isso gera nele algumas mudanças:

Foi então no momento em que no exterior os seus gestos autônomos se envolviam na tentativa de retirar a lama que se agarrara aos sapatos, raspando um sapato noutro com movimentos específicos, especializados mesmo; foi aí, nesse instante, mas num outro lado, no seu mundo interior que Lenz tomou a decisão de abandonar por completo a medicina – nada mais havia a conquistar nesse campo – e de entrar no mundo da política, no <<mundo dos grandes acontecimentos e das grandes doenças>>. (TAVARES, 2008, p.92-93).

A personagem Lenz Buchmann percebe que mesmo sendo o irmão do morto, alguém da família daquele que acabara de morrer, e um ótimo cirurgião, era cumprimentado de forma diferente do modo como era reverenciada a liderança política presente no velório, e percebe que nunca recebeu esse tipo de saudação. Em anos, como médico, salvando vidas, ninguém o cumprimentou daquela forma. Então, em seu interior passa a refletir sobre tudo o que quer para si a partir daquele momento: “Estava cansado de tratar com homens individuais e de ele mesmo ser um homem individual; aquela não era a sua escala; queria operar a doença de uma cidade inteira e não de um único e insignificante ser vivo” (TAVARES, 2008, p. 93). Não quer ser médico para salvar uma única vida por vez, pois sendo cirurgião pode utilizar suas mãos para operar um por vez, porém, como político, o ato de assinar determinados documentos iria modificar a vida de muitos. E é isso que Lenz almeja para si.

Esse acontecimento faz com que Lenz Buchmann deseje ter para si essas mesmas demonstrações públicas que as pessoas fazem com o político, quase uma reverência: “Acima de tudo, queria sentir *o prazer de dar aquela comida estranha* que o poder dava aos seus soldados e funcionários, aquela comida de energia quase mágica, comida que saciava os estômagos da população de um modo não material, mas igualmente eficaz” (TAVARES, 2008, p. 93, grifo do autor). O desejo pelo poder faz com que Lenz decida deixar a medicina e entrar para um partido político. Ele quer sentir o prazer que ele acredita que os políticos sentem. A força do seu sobrenome lhe daria a sustentação necessária. Ainda mais que agora seu irmão estava morto e seu pai também, o sobrenome daria força e soberania apenas a ele. Nesses pensamentos, Lenz descobre que a morte acabou por trabalhar a seu favor, uma vez que ela é silenciamento.

Essa sensação gera em Lenz a necessidade pelo poder, o que o faria ainda mais forte. A entrada de Lenz Buchmann “no partido foi recebida com surpresa, de imediato substituída por um entusiasmo expresso por diversas personalidades da cidade” (TAVARES, 2008, p. 102). O desejo de sentir-se alguém poderoso, e que a população venha até ele como alguém que

representa um governo, um líder de toda a massa. Esse desejo cresce dentro de Lenz. Ou se está no rol dos fracos, ou no dos fortes. Ou se é o governado, ou quem governa. E ele deseja governar os outros, ter poder sobre tudo e todos. Esse desejo de Lenz o acompanha sempre. Desde pequeno disputava com o irmão Albert a atenção do pai, e depois da morte do pai, sua disputa era para ter acesso ao nome da família, pois por hierarquia, Albert como mais velho teria, na visão de Lenz, algumas regalias.

Com a morte de Albert, não há mais concorrência. Agora, “Lenz Buchmann precisa de esquecer que teve um irmão Albert, que viveu e morreu fraco, que viveu e morreu não parecendo um Buchmann mas um espectador da família Buchmann” (TAVARES, 2008, p. 131). A partir desse momento, Lenz pode reinar em absoluto. E sua mudança repentina da medicina para a política irá acirrar ainda mais a posição de poder que deseja. O poder próximo às suas mãos, que antes seguravam o bisturi para realizar operações individuais e agora essas mãos estão dispostas a “curar” as grandes doenças da cidade. Lenz sente-se mais forte. E tem a certeza de que foi o único filho a herdar a natureza forte do pai, por quem nutre respeito e admiração. Já sua mãe ele acredita ser de natureza mais frágil e que, geneticamente, seu irmão Albert teria herdado essa mesma natureza.

Outro aspecto importante na construção das personagens de *Aprender a rezar na era da técnica* é a necessidade de ter para si todo o poder sobre tudo que está presente em sua vida, em seu mundo. No caso de Lenz Buchmann, ele quer ter para si a biblioteca que antes era de seu pai: “A biblioteca do pai está finalmente no seu lugar: na casa do seu filho, Lenz, do filho que no futuro será o filho mais velho, mesmo não tendo nascido por esta ordem, pois em alguns anos ultrapassará a idade com que Albert morreu” (TAVARES, 2008, p. 131). O desejo de Lenz estava completo, havia reorganizado a biblioteca que outrora fora de seu pai, trazendo de volta a presença a sua vida desse homem que tanto ele admira. Essa biblioteca tem muito valor para Lenz, e com a morte de Albert, ela agora será somente dele. O silêncio que se constrói a partir da ausência do pai e do irmão, e que dá à Lenz a certeza de que terá para si a biblioteca que representa o conhecimento e, ao mesmo tempo, a presença do pai em sua vida. Porém a sensação de força e poder dá lugar à sensação de fraqueza, de solidão:

E Lenz por uma vez sentiu-se atacado e sem tempo para reagir. Encostou-se a uma das prateleiras, baixou a cabeça e, pela primeira vez desde a morte do pai, fez o que não fizera sequer no enterro desse homem que colocara uma bala na cabeça no momento em que percebera que a fraqueza, com maneiras indelicadas, tomava conta dele. Rodeado por uma biblioteca reconstituída e feliz, e só incompleta porque tem apetite de mais e não porque lhe falte algo, ao final da tarde, um dia apenas depois do enterro insignificante do seu irmão Albert, Lenz pensou no pai e chorou, esquecendo naquele momento que era o forte Lenz, o único filho que guardava na mão a marca da

arma do militar Frederich Buchmann. (TAVARES, 2008, p. 132-133).

Mexer nos livros que eram de seu pai fez com que viessem muitas lembranças à mente de Lenz, o que gera certa comoção na personagem. Ele se encosta em uma das prateleiras, abaixando a cabeça e começa a chorar. O pai tem uma representação muito forte na vida de Lenz Buchmann. Ele deixou marcas profundas na personalidade dessa personagem. É que se trata de um ser construído a partir das influências dos comportamentos do pai. Nesse momento, sua personalidade forte dá espaço ao seu momento de fraqueza, sozinho, mostra sua verdadeira natureza. Todo o sentimento reprimido vem à tona, e não tem tempo de mostrar-se forte, de não chorar. Por instantes, torna-se fraco frente a tudo o que sempre foi exigido dele. A violência simbólica que foi imposta pelo pai, desde a infância de Lenz, por esse pai que acreditava que estava fazendo com que os filhos fossem fortes, quando na verdade foi sempre uma reprodução de tudo o que, possivelmente, também tenha vivido e aprendido a reproduzir no decorrer de sua vida e que acabou passando para a educação aos filhos.

As lembranças de Lenz remetem à morte de seu pai. O pai de Lenz Buchmann comete suicídio: “Frederich Buchmann, dois dias depois de fazer 58 anos, quando começava a declinar fisicamente, suicidara-se com uma bala na cabeça. Era um episódio que nenhum filho, por mais forte que fosse, poderia alguma vez esquecer” (TAVARES, 2008, p. 111). O homem que pregou a vida toda que não se deveria temer nada, passa a sentir medo diante da velhice? A morte torna-se uma escolha ou uma fuga diante do medo? Teria o pai de Lenz e Albert sucumbido ao medo, indo contra tudo aquilo que exigia de seus filhos? Mas por que ele faria isso? O que o motivou a cometer esse ato violento contra si, tirando sua vida? Lenz Buchmann em tudo o que fazia, buscava assemelhar-se ao pai, um homem forte, sem medo, porém, que em um ato supremo, comete suicídio. Essa era uma morte que marcou profundamente a personagem Lenz.

Frederich Buchmann, pai de Lenz e Albert, considerava que a verdadeira morte teria de ser pelo chumbo, e essa sempre foi a visão que tornam os Buchmann fortes: “Não é de homem forte deixar-se morrer pela atividade de algumas células, dizia Frederich ao filho Lenz e, anos mais tarde, o médico Lenz aos seus doentes. *Pelo chumbo* – dizia Frederich aos seus dois filhos-, *um Buchmann morre pelo chumbo*” (TAVARES, 2008, p. 111, grifo do autor). Os filhos cresceram ouvindo o pai dizer isso. Frederich não aceitava a fraqueza e o medo. Ele sempre ditara aos filhos que não tivessem medo de nada. Que fossem sempre fortes, pois ter medo, seria sinônimo de fraqueza. Essa fala de seu pai soa como ordem à Lenz. E ele próprio, Frederich, leva a cabo sua fala, cometendo o suicídio.

O suicídio do pai faz Lenz entender que a força está nas escolhas, nas decisões. No

início, Lenz não consegue compreender o que motivou seu pai a esse ato extremo. Passado algum tempo, ele volta a pensar no suicídio de seu pai e começa a entender os motivos que o levaram a esse ato, e passa a olhar “sob um outro ângulo. Ele matara-se, afinal, a tempo de evitar cair num ponto de tal modo fraco que não pudesse recusar esse último gesto piedoso de alguém sobre ele – o gesto da cruz” (TAVARES, 2008, p. 143). Dessa forma, para Lenz, o ato do pai em tirar a própria vida, ainda é algo que demonstra força, sensatez, comando sobre si e sua vida, mostrando-se forte, ao contrário de sua mãe e Albert que morreram de forma fraca, sem ser pelo chumbo. O pai, provavelmente, reproduziu com os filhos aquilo que talvez também tenha sofrido na infância e adolescência. Dores, talvez, contidas no mais abissal das memórias do pai, que se cobrava ser forte, e que, conseqüentemente, exigia de seus filhos a mesma coisa, e que, em determinado momento da sua fragilidade percebe ser fraco, e diante de seus medos acaba por almejar a morte para si, e comete o suicídio como forma de silenciar toda dor sentida pelas violências vividas e geradas.

Lenz deseja reproduzir em sua vida os exemplos de seu pai. Quer ser forte, e representante do sobrenome de sua família, herdando do pai, inclusive, um fato do passado. Lenz sentia “ter a missão de proteger os filhos do soldado que o seu pai Frederich matara, pela vontade de repor uma injustiça, mas também com o orgulho de quem recebe a herança do pai, neste caso herança que não ocupava um espaço físico, mas psicológico” (TAVARES, 2008, p. 171-172). Os filhos desse soldado eram Julia Liegntiz e Gustav Liegnitz. Com a chegada ao partido, Lenz conhece Julia Liegntiz, sua secretária, muito competente, que consegue auxiliar Lenz nessa subida ao poder. Ninguém nunca soube a verdade a respeito da morte do soldado, nem pelo pai, muito menos por Lenz, que deseja de alguma forma dar aos dois irmãos o que seu pai havia tirado e, ao mesmo tempo, reverenciar a memória de seu pai.

Em uma ocasião, a personagem Frederich Buchmann, pai de Lenz, cometeu um ato extremo de violência contra um soldado de seu regimento: “o pai contou-lhe que matara um soldado do seu exército. – Com meu próprio punho reduzi os efectivos do meu regimento – na sua própria expressão” (TAVARES, 2008, p. 118-119). O pai confidenciou ao filho, esse seu ato de violência, quando este já estava adulto. Todavia, esse fato também influenciou o comportamento da personagem filho. O pai explicou o motivo pelo qual agiu dessa forma: “E por quê? Simplesmente por isto: o olhar dele - disse o pai Frederich. E continuara: – Foi por causa disso que, num momento em que estávamos os dois sozinhos, o matei. Ninguém se apercebeu do que aconteceu” (TAVARES, 2008, p. 118-119). Frederich o matou apenas por causa da forma como o soldado olhou para ele. É claro que o pai de Lenz colocou em seu relatório outra versão para o assassinato: “Pus no relatório que, por desleixo, ele morreu com

uma bala da sua própria arma. E foi verdade: a bala era da sua arma. Só que quem disparou fui eu. – O olhar dele quando de mim recebeu uma ordem – insistiu o pai –, foi essa a causa” (TAVARES, 2008, p. 118-119). Frederich Buchmann teve uma atitude de violência contra o soldado, sem dar uma explicação cabível para seu ato. Essa história do ato de violência de seu pai contra um outro soldado do seu próprio regimento retornou à mente de Lenz. Percebe-se que a morte foi cometida por motivo fútil. Entende-se, a partir de suas ações violentas, que, provavelmente, Frederich Buchmann pode ter vivido e visto muitas situações de violência no decorrer de sua vida, as quais passou a reproduzir. E todo sofrimento, que ele impetrava aos outros sem esboçar sentimentos, dá a impressão de que sua personalidade estivesse próxima de uma personalidade acometida por alguma psicopatia.

Outra personagem que representa violência e poder em *Aprender a rezar na era da técnica*, é a personagem Hamm Kestner, nome forte dentro do partido político do qual Lenz participa: “A notícia esperada veio no fim da noite: Hamm Kestner havia ganhado as eleições. Lenz Buchmann era já assim, de modo formal, o segundo homem mais poderoso do Partido [...]” (TAVARES, 2008, p. 248). Lenz já se programa para iniciar sua caminhada de político. E toma uma decisão: “Lenz Buchmann despediu-se pois do novo presidente do Partido com um abraço forte e vivamente saudado pela multidão, mas ao regressar a casa acompanhado da sua secretária Julia Liegnitz [...]: – Não vai ficar neste cargo muito tempo. Vou matá-lo” (TAVARES, 2008, p. 249). Há um silêncio ameaçador por trás das palavras da personagem Lenz, que saúda o novo presidente. Seus pensamentos estão povoados por ideias de violência e de morte. Ele almeja ocupar o lugar de Hamm Kestner.

Todos os eventos de violência, quer sejam vividos, presenciados, ou escutados por Lenz, contribuiriam para a construção de sua personalidade. A posição de poder no mundo da personagem Lenz Buchmann sofre modificações: “Tudo avançava, no mundo exterior, como ele previra. E a posição de Lenz Buchmann no mundo seria perfeita, não fossem as dores de cabeça tremendas que agora, insistentemente, o atacavam, [...], mas sobre o qual não tinha qualquer domínio” (TAVARES, 2008, p. 228-229). Lenz sabe que Hamm iria indicá-lo para o cargo de vice-presidente do partido. Porém ele deseja mais, quer ter o poder que Hamm Kestner tem. Tudo está se encaminhando. Lenz sente-se forte e cada vez mais o poder está presente em sua vida. Mas as dores de cabeça continuam.

Outra personagem presente no romance *Aprender a rezar na era da técnica* é o louco Rafa, o qual já esteve internado no Hospício Georg Rosenberg. Essa personagem, “por falta de meios econômicos há muitos anos abandonara o hospício Rosenberg” (TAVARES, 2008, p. 149). Do fato de ser louco, “não vinha qualquer perigo pois ele, em definitivo, não dominava

os instrumentos e técnicas de pôr em movimento os outros; nem sequer a linguagem” (TAVARES, 2008, p. 149). Todos que passam pelo louco não precisam temer. O louco parece ser apenas mais um pedinte que vive nas ruas. O louco chama a atenção de Lenz: “Lenz [...] não conseguia deixar de pensar que a mulher tinha de rapidamente conhecer aquele homem estranho. Vai adorá-lo, pensou Lenz” (TAVARES, 2008, p. 158). E na primeira oportunidade que tem, Lenz pede que Rafa vá à sede do partido conversar com ele.

Lenz Buchmann volta a reproduzir a violência vivida na adolescência. Ele leva o louco Rafa para conhecer sua esposa: “Excitado, Lenz começou a mexer na sua mulher enquanto o louco, ao contrário do que sucedia com o pedinte que habitualmente os visitava, não baixou os olhos. Pelo contrário, estava a olhar, de forma explícita, sem qualquer humildade, para a mão de Lenz no seio da sua mulher [...]” (TAVARES, 2008, p. 235). Rafa chega à casa dos Buchmann sem entender o porquê de o terem chamado ali, é apresentado a Maria Buchmann, e como de costume, Lenz começa a tocar às partes íntimas da esposa na frente do convidado. Diferente dos outros convidados, Rafa interage com a cena que acontece: “[...] comentava, em voz alta o que o Dr. Lenz estava a fazer à sua mulher” (TAVARES, 2008, p. 235). As expressões do louco vão na contramão do que faziam os outros pedintes, ele realmente é um participante da cena, narra tudo que está acontecendo, mesmo isso causando estranheza em Lenz, era agradável ver alguém tão participativo. Lenz pede à mulher que fique de pé, e começa a levantar a sua saia e ao mesmo tempo abre os botões de sua calça: “O louco Rafa não parava de dizer obscenidades, porém subitamente levantou-se e com um empurrão impressionante atirou ao chão Lenz Buchmann, ao mesmo tempo que gritava, descontrolado, que era ele que queria fazer aquilo” (TAVARES, 2008, p. 235). O louco Rafa quer estar no lugar do médico e político, e dessa forma toma a ação e interage com a cena.

Lenz Buchmann toma uma atitude. Ele não pensa duas vezes, levanta-se e tira uma arma de caça que está na parede, enquanto sua esposa tenta, em vão, defender-se do louco. Então, Lenz atira na cabeça do visitante: “De repente, soou um estrondo. Lenz disparara certamente sobre a cabeça do bom louco Rafa” (TAVARES, 2008, p. 236). A violência gerada agrava-se e a morte acontece. Nesse momento, “algo se passou então na cabeça de Lenz Buchmann. <<O medo é o segredo que a velocidade esconde>>? Talvez. Como saber? Foi rápido, desviou apenas alguns centímetros o cano da arma, apontou na direção da cabeça da Sr<sup>a</sup>. Buchmann, e disparou” (TAVARES, 2008, p. 236). Lenz percebe que a situação foge de seu controle, e em frações de segundos, analisa toda a situação e toma uma decisão, atira em sua esposa. A violência imperante, daquele que se julga mais forte sobre os que são fracos? Ou uma forma de deixar aflorar toda a angústia reprimida pela vergonha que sentia logo após permitir

que seus desejos mais ocultos viessem à tona, no ato sexual na frente de outros, e vendo ali a oportunidade de resolver essa situação? Não há uma resposta nítida do narrador onisciente para esses questionamentos. E não há como comprovar o que leva a personagem Lenz Buchmann a reproduzir tal violência, a não ser dizer que ele admira tanto seu pai, que, de certo modo, acabou por incorporar a personalidade dele de não se importar com os outros. Os habitantes da cidade propagaram a notícia de que

um louco – Rafa – entrara na casa do conhecido político Lenz Buchmann com o intuito de roubar e, tendo sido apanhado em flagrante, pegou na arma de caça do Dr. Buchmann e atirou sobre a Sr.<sup>a</sup> Buchmann, matando-a. Depois de uma luta, o Dr. Buchmann recuperou a arma e conseguiu abatê-lo, quando este tentava fugir. Eis o relato registrado nos ofícios criminais e depois recuperado pela história. (TAVARES, 2008, p. 237).

Com o ocorrido, a notícia levada para toda a cidade não foi a verdadeira, mas sim a que melhor se adequasse à realidade que Lenz queria criar para àquele momento. O silenciamento imposto por ele ao louco Rafa e a Sr.<sup>a</sup> Buchmann não tinha testemunhas, sendo o único relato tido como verídico, o do próprio Lenz, após mexer na cena do crime: “Compôs as cuecas da sua mulher [...], e recompôs ainda a saia de modo a apagar por completo qualquer vestígio de aproximação sexual. [...]. Lenz debruçou-se sobre Rafa [...] e empurrou com a mão o pênis do louco para dentro das calças [...] parecendo que nada se tinha passado” (TAVARES, 2008, p. 236). Lenz modifica toda a cena, para que seu relato tivesse efeito com provas, e acreditassem na história contada por ele. Com a chegada da polícia, “estavam assim dois corpos com as cabeças desfeitas – os tiros tenham sido desferidos a uma curtíssima distância -, corpos caídos no chão da cozinha da casa do Dr. Lenz Buchmann que, com coragem invulgar, relatou todos os pormenores do incidente” (TAVARES, 2008, p. 238). O que se passa na mente perversa de Lenz? Enxerga a possibilidade de livrar-se da esposa, a quem já não vê como alguém que possa estar com ele na vida pública, pois há muito já não a via mais como sua esposa.

Constata-se que a construção das personagens da obra em análise, *Aprender a rezar na era da técnica*, é permeada pelo medo que elas ora expressam e ora tentam esconder frente à vida. É repleta também pelas decisões de violência tomadas por quem tem poder de influência sobre a vida das outras personagens. Eis um exemplo: “A decisão dos dois homens estava, então, tomada: uma pequena explosão iria ocorrer junto ao teatro principal. Que não atinja ninguém – defendera Kestner; e Buchmann concordara” (TAVARES, 2008, p. 241). Lenz Buchmann e Hamm Kestner tomam uma decisão importante como forma de garantir que viesse

a acontecer o que eles haviam planejado. Para isso, eles decidem coordenar uma explosão na cidade. Esse tipo de ação permite que eles dois sejam vistos como únicos capazes de salvar a cidade dos riscos iminentes dessa violência que corrói as cidades. Assim, “Eles apareceriam como os únicos capazes de fazer frente a um terror de origem não localizada. Mas tratava-se de um assunto sério: Buchmann e Kestner queriam ganhar as eleições” (TAVARES, 2008, p. 240-241). A violência manifesta-se em sua face mais contundente e repleta de silêncios e de silenciamento nas cidades, a face da violência política, que está na base da necessidade de poder. No decorrer da explosão, um homem (ator) morre. Com essa morte o intento dos dois homens está completo, o medo está instalado entre os moradores da cidade, que silenciam frente a essa violência dilacerante. A eleição está ganha.

As várias faces da violência vividas pelas personagens no decorrer do desenvolvimento da personalidade delas, faz com que cada uma, a seu modo, demonstre ou oculte a realidade vivida, transformando-se, em alguns casos, em verdadeiros déspotas, utilizando o poder como forma de subversão frente às regras ou utilizando este como forma de submeter os outros a sua vontade e desejo. A necessidade de poder é consequência de toda uma história de vida ao lado de seu pai. Essa necessidade nasce e é absorvida por Lenz no decorrer de toda sua vida. Lenz Buchmann conseguiu seu intento: “era já assim, de modo formal, o segundo homem mais poderoso do Partido e, depois de resolver em definitivo as dores de cabeça que o perseguiram, poderia, com mais tranquilidade, continuar o seu projeto” (TAVARES, 2008, p. 248). O partido ganha as eleições. É exatamente essa sensação de poder que Lenz quer sentir, e para isso utiliza seus conhecimentos e o sobrenome de sua família para conseguir chegar onde está. No percurso idealizado, programado, e delineado de forma que aconteça o que Lenz deseja, tudo transcorre de forma que as ações praticadas o levem para esse momento esplêndido da subida ao poder, como segundo nome mais forte do Partido.

Todavia, força e fraqueza, especialmente física, integram a personagem Lenz, que se depara com sua condição de reles mortal: “Puxou então de novo para si a radiografia e observou-a com atenção. [...]: os pontos negros estavam por todo o lado. A sua cabeça já não era totalmente sua. Fora invadida, por dentro, cobardemente. O que deveria, pois, dizer [...]? Isso nunca Lenz Buchmann havia aprendido” (TAVARES, 2008, p. 250). As dores de cabeça de Lenz pioram, ficam cada vez mais intensas. O resultado sai, e Lenz descobre estar doente. Lenz nunca imaginou passar por isso, era algo que ele nunca havia programado para si. Devido a essa doença, será preciso fazer uma cirurgia no cérebro de Lenz: “Mas o que lhe aconteceu à mão? Está mole - eis que não encontra outra expressão -, pousada sobre as mãos de Julia, como um qualquer volume poderia estar. [...] tenta levantar a mão e afastá-la daquele estado

humilhante; porém, aí sim, esbarra com uma resistência [...]” (TAVARES, 2008, p. 254). Com a cirurgia, Lenz perde os movimentos da mão. Ela fica inerte. A mão que simbolizava o poder já não impõe a força de antes. Lenz que vive seus momentos de poder, e já está construindo os próximos passos que dará, tem de modificar sua vida, pois a doença chega, dando seus gritos silenciosos, atingindo-o em cheio.

A cirurgia acontece. As mudanças começam a acontecer para Lenz, sua vida se altera: “Desde a morte da mulher que Lenz vivia sozinho. Foi, pois, com naturalidade que os dois irmãos Liegnitz se mudaram para a grande casa dos Buchmann – Júlia com as funções aparentes de secretária mas, a cada semana que passava, cada vez mais transformada numa enfermeira [...]” (TAVARES, 2008, p. 259). Os dois irmãos Liegnitz passam a fazer parte da rotina da casa de Lenz. “Gustav Liegnitz, por seu turno, ocupava-se gradualmente da gestão da casa e mais especificamente dos pequenos investimentos da família Buchmann, ou do que restava dela – Lenz unicamente” (TAVARES, 2008, p. 259). Os dois irmãos começam a levar seus objetos pessoais para a casa de Lenz, como se as antigas imagens da família Buchmann fossem, aos poucos, cedendo espaço às novas imagens, a da família Liegnitz. A doença acomete por completo Lenz. O homem forte enfraquece. Ele sente no corpo o peso da fragilidade:

Que acontecera a Lenz Buchmann, ao orgulhoso Lenz Buchmann, para assistir a tudo com uma placidez admirável? Simplesmente isto: Lenz Buchmann tinha um cancro. Ou com mais exactidão: ele deixara de ser proprietário, o cancro tinha-o a ele – o poderoso Lenz estava transformado num objeto. (TAVARES, 2008, p. 265).

Os movimentos da personagem Lenz estão cada vez mais precários, necessita até que sejam colocados alimentos e água em sua boca. Ele busca a mesma saída que seu pai. A personagem pretende reproduzir o que aprendeu: “O pai, Frederich, suicidara-se com um tiro na cabeça e para ele, um Buchmann, a ideia de que tinha o dever de só morrer sob a força do metal era uma ideia fixa e inegociável. Mas Lenz, naquele momento da doença, já precisava de ajuda para cumprir” (TAVARES, 2008, p. 333). Diante dessa realidade dilacerante para Lenz, ele se lembra das palavras de seu pai que um Buchmann deveria morrer pelo chumbo, começa a preparar, idealizando sua morte, assim como fez seu pai. Mas, sozinho, não consegue o intento de tirar sua própria vida, não há forças em seus dedos nem em sua mão para puxar o gatilho: “Foi então que Lenz pediu a Gustav explicitamente que disparasse; ele não conseguia. Que o surdo-mudo premisse o gatilho. [...]. Num primeiro impulso, a mão direita de Gustav ainda se moveu, [...] – de novo a esta escala – de chegar ao local do gatilho e sua mão parou” (TAVARES, 2008, p. 345). A personagem Gustav, um surdo-mudo, no qual a presença do

silêncio é quase ‘palpável’, e que no decorrer do romance causa um certo constrangimento em outras personagens, aqui nesse excerto, ele tem a oportunidade em mostrar sua propensão à violência, mas não age. Por que será? O narrador não apresenta os motivos que o fizeram parar e não seguir em frente e matar Lenz. Dessa forma, a suposta tentativa de suicídio não ocorre, tentativa esta que seria Gustav segurando a mão de Lenz no gatilho da arma. O tiro não acerta onde era para acertar, e Lenz continua enfermo.

As personagens desse romance são apresentadas a partir da focalização de um narrador onisciente que vai mostrando ações, reações, e sensações a partir da posição de Lenz Buchmann em relação à vida. Tudo o que ele sofreu no decorrer de sua infância e juventude, todas as violências, silêncios e silenciamento impostos parecem ter moldado sua personalidade e identidade, corroborando as ações de violência, poder, silenciamento que ele infligia aos outros. O percurso de Lenz Buchmann está na busca pelo poder, o auge do poder, até a fragilidade imposta pela doença, que nem permitiu que ele pudesse tirar sua própria vida, como fez seu pai. Ele estava prestes a morrer tão fraco como fora seu irmão e sua mãe. Seu declínio era evidente, de mão forte como médico e político, termina com a mão fraca, sem ter forças nem para ter direito sobre sua morte.

As personagens são construídas pautadas nas experiências que tiveram com os eventos de violência, a presença da morte e o silêncio. Uma forma de silêncio está justamente nas relações em que a técnica se faz evidente. Todavia, o título do romance, *Aprender a rezar na era da técnica*, já evoca o silêncio demarcado pela presença do sagrado. Quando se juntam técnica (‘era da técnica’) e fé (‘rezar’) na vida das personagens, há uma potencialização de sentimentos. Entretanto, nessa reflexão entre a técnica e a religião, a única certeza que o ser humano tem e, conseqüentemente, a personagem, é que o ser humano é um ser cujo futuro é o acontecimento da morte.

### **3.6 Convergências das personagens de ‘O Reino’**

Com a análise das quatro obras que compõem ‘O Reino’, observamos a presença do diálogo entre elas. Esse fundo comum entre as obras está no fato de que os aspectos históricos e sociais presentes nelas se tornam evidentes, inclusive, na representação das personagens. Existem pontos-base, que convergem, no que diz respeito às personagens e que se fazem presentes nos quatro romances. Todos os aspectos narratológicos ganham vida e ação a partir do prisma do eu, ou seja, dos narradores e personagens presentes nas obras. Dessa forma, não há marcação de tempo linear, nem mesmo espaços físicos com marcação geográfica exata de

onde acontecem as ações, apenas em alguns momentos há essa menção, porém, sempre que se fala em um determinado espaço físico nas obras, estes são apresentados a partir de ações envolvendo o emocional das personagens.

Outro ponto convergente está no aspecto comum à construção das personagens das obras, que parecem trazer em seu cerne um certo tom de maldade, que concerne a elas naturezas motivadas pelo medo, angústia, vazio existencial e situações envolvendo a presença de todos os tipos de violências, envoltas por silêncios e silenciamento. Em entrevista, quando Gonçalo M. Tavares foi questionado sobre ‘O Reino’ ser do mal, ele responde que a ideia do Reino remete a um espaço largo, diferente de outras obras dele, como *O Bairro*: “Eu não diria que é o reino do mal porque acho que nestes livros também há todo o resto, bondade, as pequenas paixões, desejo, excitação, coisas em que podemos por uma carga positiva. A ideia de estudar o homem em circunstâncias por vezes extremas ou limite” (VICTOR, 2010). Esse ponto é muito forte nas quatro obras, pois trazem as várias faces da violência, como foram produzidas e de que forma as personagens as reproduzem, ou não.

E mesmo que a maldade seja algo presente, principalmente, na forma como as identidades das personagens são criadas e desenvolvidas, há, ainda, a presença da bondade. Aspectos da maldade e da bondade fazem parte da identidade das personagens. No romance *Um homem: Klaus Klump*, por exemplo, a forma como Johana cuidava da mãe e por ela tinha afeto, pode ser considerada uma expressão de bondade por parte da personagem. Em *A máquina de Joseph Walser*, quando a personagem Joseph Walser descobre a traição da esposa com o encarregado da fábrica, ao invés dele ter atitude de violência contra eles, prefere calar-se e manter sua rotina. Existem, ainda, outros temas presentes nos romances, que contribuem com a balança entre maldade e bondade, tal qual a vida, que não se tem somente pessoas que cometem más ações, existem aquelas que conseguem também disseminar boas ações.

As obras dialogam também pelo fato de que toda violência gerada, de alguma forma foi anteriormente aprendida. Como se existisse um ciclo, em que a violência e suas faces estivessem sempre presentes juntamente com a morte, o silêncio e o silenciamento. As ações de violência que levam ao extremo de uma personagem matar outra, podem estar associadas a essa maldade que é reproduzida por algumas personagens, a partir das experiências vividas por elas, quer seja na infância, adolescência ou vida adulta. Por exemplo, na obra *Jerusalém*, a personagem Hinnerk mata o jovem Kaas e entende-se que esse ato está associado às experiências traumáticas vividas por Hinnerk no período da guerra, conforme mencionado no livro. Compreende-se que essa personagem teve uma vida impetrada por várias faces da violência. Consequentemente, torna-se reprodutor de toda violência sentida e experienciada.

O mesmo ocorre com a personagem Lenz Buchmann, no romance *Aprender a rezar na era da técnica*. Lenz viveu vários tipos de violência no decorrer de sua infância, como exemplo, ficar preso em um quarto pequeno, como prisão, sempre que demonstrava medo, pois seu pai exigia dele e de seu irmão que abolissem de si a sensação de medo. Quando adolescente, teve sua primeira experiência sexual de forma traumática. Em sua fase adulta passa a reproduzir o que viveu, ou seja, não podia sentir medo de nada e precisava sempre ter o poder em mãos, como forma de manter o controle de sua vida. Quando essa personagem começou a perceber o quanto suas escolhas sexuais o deixavam preso ao sentimento de medo e falta de poder, controle de si, toma uma providência: mata a representação de tudo o que causa esse mal-estar, tira a vida do louco Rafa e a vida de sua esposa, em um ato extremo

Em *Um homem: Klaus Klump*, a personagem principal, Klaus Klump, mata o companheiro de cela, Xalak, após fugirem da cadeia, e, também, no percurso em que está preso, crava um vidro no olho de seu próprio pai. Tais atos parecem vir à tona a partir de eventos traumáticos que envolveram essa personagem no decorrer de sua vida, especialmente, no percurso da guerra, porém, sabe-se que, desde a sua infância, ele viveu momentos de violências física, psicológica e simbólica.

*A máquina de Joseph Walser* apresenta essa maldade presente através das atitudes de cada personagem frente à realidade em que vive. Por exemplo, no hospital, quando Joseph Walser sofreu o acidente em que perde seu dedo, o médico que o atendia não foi solidário com ele. Outro aspecto está na personagem Fluzst que comanda o ataque à bomba, na tentativa de matar Ortho. Ou na fala da personagem Stumm que com crueldade maliciosa fala sobre o adultério da esposa de Joseph Walser na mesa de jogo de dados. Essas, entre outras, são situações que demonstram as sutilezas da maldade presente nas ações das personagens.

A esse respeito cabe o questionamento, o ser humano tem ações de maldade por ser mal, ou apenas reproduz aquilo que vive e sente? Cientificamente, comprova-se que tanto o indivíduo traz em si a maldade, conforme Freud (2006) como a bondade, bem como copia as ações de outros indivíduos, quer seja realizando o ato ou apenas olhando outros realizarem, de acordo com Montagu (1978). Dessa forma, entende-se, que a maldade mesmo sendo intrínseca ao ser humano, caberá a cada indivíduo escolher entre o que irá reproduzir ou não.

Outro ponto importante a se mencionar a respeito das personagens criadas por Gonçalo M. Tavares tem relação com o fato de que elas podem transitar de uma obra ficcional a outra, ou seja, as personagens narrativas migram de texto em texto. As personagens transitam de uma obra para outra. Essas formas de construção de personagens permitem que elas possam existir em contextos diferentes sobre outras óticas, e, principalmente, porque com esse transitar, o

escritor mostra que ‘O Reino’ representa a grande metáfora da própria vida. Trata-se de “personagens emblemáticas, construídas como personagens-símbolos. [...] Ao transitarem de um romance para outro, atestam o seu caráter simbólico” (TOFALINI, 2013, p. 167-168). Por outro lado, um só romance é pouco para conter a dimensão de toda uma existência.

As personagens da coletânea ‘O Reino’ são construídas de forma a convergirem para o vazio, a dor existencial, a angústia, os sofrimentos, as violências presentes na individualidade e na vida coletiva, a necessidade do silêncio. São assoladas pelo medo da presença constante da morte, angustiando-se. A morte é silenciamento capaz de cessar qualquer tipo de violência. Outro ponto importante está na necessidade de poder por parte das personagens, que é algo gritante nos textos, seja o poder sobre muitos, seja o poder apenas sobre si mesmas e sobre suas escolhas. Seja qual for a forma de poder, essa é uma das buscas mais empreendidas pelas personagens.

Existem características que são comuns a algumas personagens, outras refletem a realidade da busca incansável por entender a si e a própria existência. Mas, no fim, todas as personagens estão unidas por aspectos que são recorrentes em todas as obras: o contexto da guerra, quer seja vivenciado ou abafado, ou o do pós-guerra, a crueldade, a maldade, a agressividade, a violência, o medo, a técnica, a medicina, o corpo, o ato sexual, todos os sentimentos humanos, a racionalidade *versus* a religiosidade, a loucura, o vazio existencial e demais formas de vazios, o silêncio primordial e demais formas de silêncio, o silenciamento, a angústia e, principalmente, a morte. No silêncio da sua psique, cada um age e reage de acordo com o que foi aprendido no decorrer da vida.

O que leva uma pessoa a querer possuir o poder a qualquer custo? O desejo pelo poder impõe violência e morte a outras personagens. Por exemplo, na obra *Aprender a rezar na era da técnica*, a personagem Lenz Buchmann auxilia o presidente do partido, e colocam uma bomba na cidade, de forma a gerar medo e comoção na população, para que eles saíssem como os heróis da história e conseguissem votos para o partido. Nesse atentado, elaborado por essas duas personagens, Lenz Buchmann e Hamm Kestner, uma pessoa morre, um ator. Essa maldade, presente na vida das pessoas reais, é transposta para a obra de arte e encontra-se na construção das personagens de ‘O Reino’.

Situação semelhante, o desejo pelo poder, acontece também com a personagem Theodor Busbeck, em *Jerusalém*. Essa personagem, que apresenta personalidade narcisista, vem de uma família de renome, seu pai, Thomas Busbeck, foi considerado uma grande personalidade, era político, alguém que mandava e era obedecido, nunca o deixavam esperando: “Thomas Busbeck havia sido um dos mais influentes políticos do país” (TAVARES, 2006, p.

138). Ele tinha um padrão centrado na firmeza. Era um homem considerado forte.

Thomas Busbeck não concordava com a escolha da profissão do filho, Theodor Busbeck, de ser médico de loucos. Sempre o questionava a respeito dessa escolha. “– Uma família não deve acabar em alguém que estuda os loucos – dizia Thomas ao filho Theodor. – Mesmo que seja brilhante. Que pelo menos a família termine em alguém que estude o comportamento de imperadores e reis – dizia ainda, com ironia” (TAVARES, 2006, p. 144). De certa forma, para agradar ao pai, Theodor começa a traçar estudos diferentes da sua área individual, para algo maior e mais coletivo. Ele passa a fazer investigações sobre suas hipóteses “acerca da evolução da violência ao longo dos séculos, Thomas rejubilou: – Isso mesmo. Isso é assunto para um Busbeck” (TAVARES, 2006, p. 144). As escolhas de Theodor são carregadas pelo desejo de agradar ao pai. Ele estaria assimilando a megalomania do pai? Teria atitudes de orgulho e machismo assim como seu pai? Trata-se de uma personagem construída a partir dos princípios da dominação masculina, herdados de Thomas.

Theodor tomou decisões que levaram muita dor a Mylia, a Kaas, e medo a Ernst. Suas ações violentas podem ser observadas a partir das violências psicológica e simbólica que sempre sofreu por imposição do pai. Quando Theodor decidiu se casar com Mylia, o pai avisou-lhe que seu nome seria manchado por ela, por ser esquizofrênica. Mostrou ao filho a importância de ter ao lado de si uma mulher que o auxiliasse a manter o sobrenome Busbeck em evidência e notoriedade. Havia um papel evidente tanto para as mulheres quanto para os homens na família Busbeck: “os homens conseguem uma coisa e as mulheres mantêm-na. [...]. Nenhuma mulher da família se envergonharia de dizer em voz alta: eu mantenho limpa a notoriedade do meu marido” (TAVARES, 2006, p. 139). Essa visão patriarcal é gritante na construção da personalidade de Theodor. Exemplo disso acontece quando ele decide se separar de Mylia ao descobrir que ela o traiu com outro louco, Ernst.

Em ‘O Reino’, as características das personagens convergem para pontos comuns. Elas se tornaram rudes, ressentidas, medrosas, maldosas, suicidas em potencial. Um dos fatores que podem explicar suas atitudes está no fato de que elas sofreram violência, quer seja na infância, na adolescência, ou na fase adulta. De algum modo a violência mostra suas faces para as personagens, que tiveram reações diferentes frente às experiências vividas. Conforme a personalidade de cada personagem, elas reproduziram contra outros ou contra si mesmo as violências sofridas.

As ações de violência e morte vivenciadas anteriormente pelas personagens contribuíram, ou, de certa forma, foram causa de elas serem como são, ou seja, fazerem as coisas que fazem. Cada personagem traz características próprias de sua história. Algumas

representam a sensação de força e poder. Outras representam as fraquezas que, aparentemente, as tornam quase imperceptíveis aos mais fortes, mas que com o desenrolar das histórias que se cruzam, passam a expor outras faces. Desse modo, percebe-se o instinto de sobrevivência humana que se transfigura para as obras. Percebe-se que tanto a violência quanto as atitudes diante da morte funcionam como mão dupla, ou seja, tanto as personagens causam tais situações quanto são vítimas delas. Em meio a esse aglomerado de situações, percebe-se que as personagens aparentam estar “jogadas” à própria sorte e que lutam, assim, pela sua sobrevivência. Essa situação gera nelas solidão, medo, angústia, tristeza, que as levam a reproduzir a violência em si e nos outros, com quem têm de conviver.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Não havia, pois, o mundo dos vivos e o mundo da morte”.*

(TAVARES, 2008, p. 64).

As personagens que fazem parte dos romances *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica* possuem características próprias que representam o contingente físico, psíquico, espiritual, cultural do ser humano. O processo de composição desses ‘seres de papel’ leva em conta que “as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira” (ROSENFELD, 2007, p. 21). Mas é na soma das impressões, sentimentos, pensamentos, ações, reações e atitudes de diversas personagens, de diferentes obras, como ocorre na coletânea ‘O ‘Reino’, que se evidencia de modo mais completo a representação, porque “o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, retoma, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes” (CANDIDO, 2007, p. 58).

Nas quatro obras as personagens convivem em um terreno tenso e conflituoso. Pode-se afirmar que as personagens, especialmente as principais, são complexas, para usar uma terminologia de M. Forster. Essa complexidade é, em grande parte, adquirida a partir das experiências relacionadas aos genitores – ou àqueles que exerciam tal papel –, às pessoas próximas, aos colegas de trabalho, aos patrões e à sociedade com sua política de normas e regras.

Em ‘O Reino’, percebe-se a exacerbação da violência e, como consequência, a ocorrência dos eventos de morte. Fica evidente que tais elementos contribuem no processo de construção das personagens das obras que compõem ‘O Reino’. É possível perceber que, em cada um dos romances, tanto a violência quanto a morte influenciam sobremaneira os sentimentos, os pensamentos, as reflexões, as ações das personagens. Assim, tendo o silêncio como aliado para o bem ou para o mal, pode-se demonstrar que a violência, a morte e o silêncio influenciam o desenvolvimento das personagens na narrativa.

Essa influência perceptível na elaboração das personagens se torna possível devido a uma espécie de competência ou excelência da categoria narrativa denominada ‘personagem’, porque uma narrativa romanesca, apesar de ser composta por enredo, narrador, tempo, espaço,

também consideradas categorias essenciais, possui uma categoria capaz de dialogar com todas as outras, capaz de vivificar todas as outras. Eis o motivo pelo qual ela é considerada categoria fundamental da narrativa de ficção, pois “é na ficção literária que a personagem continua a exhibir tudo o que faz dela uma decisiva categoria da narrativa” (REIS, 2018, p. 13).

A instância narratológica de narrador também ganha destaque no processo de construção, uma vez que também é visto como um ‘ser de papel’. A presença do narrador em textos ficcionais tem manifestação “imediate e fundamentalmente através dos elementos deícticos dos enunciados, isto é, aqueles elementos linguísticos que identificam e localizam as pessoas, os objetos, os eventos, os processos e as atividades a que se faz referência [...]” (AGUIAR; SILVA, 2007, p. 242). Por meio do desenvolvimento das narrativas, tornou-se possível analisar a presença dos narradores e a multiplicidade de vozes nos textos ficcionais. Os narradores de ‘O Reino’ mostram-se por vezes exigentes, acusadores, juízes que censuram comportamentos e, por outras, mostram-se solidários às personagens as quais descrevem. Essa dualidade remete para uma característica humana: a contradição.

Assim como na vida real, nos romances em tela, “A violência humana, onipresente no cotidiano contemporâneo, ignora nossos esforços para mantê-la distante e invade nossas vidas das mais diversas maneiras” (ALMEIDA, 2010, p. 14). Fica evidente nas quatro obras que as inúmeras formas de violência foram fatores que tiveram enorme influência na construção das personagens, pois sendo as personagens de ficção a representação do ser humano, não se pode fugir do fato de que a violência interfere nas relações sociais contemporâneas.

Outro aspecto que também se revelou importantíssimo na moldagem das personagens foi a reflexão sobre a morte e o morrer. A humanidade sempre se viu às voltas com o impasse entre entender a morte como algo natural, que faz parte do ciclo de vida, ou enxergar a morte como um tabu, recusando-se a pensar sobre ela e receando refletir sobre sua própria morte. Dessa maneira, são apresentadas as atitudes humanas diante da morte, em cada época. Diante desse cenário, a morte na atualidade se torna tabu, a maioria das pessoas parece ter medo de falar dela. Assim, tudo “se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais” (ARIÈS, 2012, p. 51). Nesse sentido, foi possível mostrar alguns tipos de morte presentes na humanidade e a forma como o ser humano tem lidado com essa questão. O fato de a morte simplesmente existir como realidade incontestável já influencia a própria existência. Mas, além disso, quando as personagens presenciam a morte de familiares – queridos ou não -, ou mesmo matam seus semelhantes, esses acontecimentos são capazes de modificar inclusive

a sua estrutura psíquica.

É inegável que o silêncio permeia toda a narrativa. Dessa forma, “as palavras configuram-se como instrumentos capazes de dizer coisas que existem para além das palavras, coisas que, na verdade, são silêncios” (TOFALINI, 2013, p.130). É, de fato, o silêncio que “questiona os limites de qualquer palavra” (LE BRETON, 1999, p. 18). É exatamente por esse motivo que se buscou entender “a materialidade simbólica específica do silêncio, pudemos alargar a compreensão da nossa relação com as palavras. Esse laço, assim compreendido, indica-nos que não estamos nas palavras para falar delas, ou de seus ‘conteúdos’, mas para falar com elas” (ORLANDI, 2007, p. 14-15).

Tanto a violência quanto a morte não acontecem sem que estejam envolvidas em muitos silêncios. O silêncio é fator tão importante na construção das personagens que pode chegar a assumir ele mesmo, inclusive, a categoria de personagem. Nesse caso, “é justamente pelo detalhe, quer pela repetição, quer pelo desvio, quer pela descrição, que o silêncio se faz personagem, que a palavra adquire, de fato, valor. Por essa via, quando a palavra transita de forma diferenciada é que ela deixa de ser banal e promíscua” (MENEGOLLA, 2003, p. 41).

O problema do silenciamento, seja por se recusar a falar, seja pela censura, o silenciamento acaba por modelar formas e contornos físicos e psíquicos das personagens. Fica patente também em ‘O Reino’ que o silêncio da morte tem poder para silenciar qualquer violência, inclusive aquela que culmina na própria morte.

A reflexão acerca dos quatro romances, desenvolvida na última parte deste estudo permite traçar uma reta para mostrar as convergências das personagens de ‘O Reino’. A partir de análise teórica-crítica-reflexiva é possível afirmar que o objetivo geral desta pesquisa, que consistia em demonstrar que a violência, a morte e o silêncio influenciam no processo de construções de personagem na coletânea ‘O Reino’, foi alcançado. Sabe-se que no transcurso da História, várias foram as situações que levaram os seres humanos a terem comportamentos violentos. E nessas obras ficcionais, constata-se que as personagens foram construídas com base na representação desses comportamentos. Nas quatro obras há a presença das violências física, psicológica, simbólica, entre outras faces da violência, tanto no contexto de guerra como no pós-guerra.

Foi possível verificar que o silêncio está presente na gênese e nas entranhas de todos os acontecimentos envolvendo violência e morte, nos textos de Gonçalo M. Tavares. As violências sofridas pelas personagens no decorrer da infância, adolescência e/ou vida adulta, foram reproduzidas por elas, cada uma, a seu modo, seja contra outrem, ou contra si mesmas. Em determinados casos, algumas personagens preferiam a fuga, como forma de livrar-se da

violência. Dessa forma, compreende-se que essa tese está assentada nos contextos em que a violência, a morte e o silêncio influenciam diretamente no desenvolvimento da personalidade das personagens.

Considera-se, ainda, a relevância e a pertinência dos estudos desenvolvidos nesta tese, uma vez que contemplam obras pertencentes à literatura portuguesa. Há, de fato, uma lacuna com relação aos estudos relacionados à literatura cultivada em Portugal – e em países cuja literatura é escrita em língua portuguesa. Acredita-se que os estudos aqui desenvolvidos possam contribuir com outros trabalhos.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. **Cultura Letrada**: Literatura e leitura. São Paulo: UNESP, 2006.
- AGUIAR, Flávio. As questões da crítica literária. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Outras Leituras**: Literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8.ed. 16. Reimpressão. vol. I. Coimbra: Almedina, 2007.
- ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.) Alguém para odiar. In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.) **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 16-29.
- ARENDT. Hannah. **Sobre a Violência**. Tradução: André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **O homem perante a morte**. Tradução: Ana Rahaça. Portugal: Mira-Sintra: Mem Martins, 2000. (Publicações Europa-América)
- ASSMANN, Aleida. IV Corpo: 1. Escritas do corpo. In: **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 259-316.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: Os pensadores. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1993.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**: Pesquisas Semiológicas. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BECKER, Ernest. **Negação da morte**. Tradução: Otávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia**. Tradução: Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco,

2011.

BONNICI, Thomas. No limite da feminilidade: assassinas e bruxas – a mulher na sociedade inglesa dos séculos XVI e XVII. In: MAINKA, P. J. (Org.). **Mulheres, bruxas, criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos**. Maringá, PR: EDUEM, 2003, p. 23-59.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BRITO, Sandra Beatriz Salenave de. Algumas notas sobre o processo criativo de Gonçalo M. Tavares. In: **Nau Literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa**. Vol. 10 N. 01, jan/jun 2014. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, 2014, p. 272-284. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/46940>. Acesso em: 10 abr. 2021.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80. (Coleção Debates).

\_\_\_\_\_. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Outro sobre Azul, 2006. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-literatura-e-sociedade-copy.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2021.

CARVALHO, Cláudia Maciel. Violência infanto-juvenil, uma triste herança. In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 30-43.

CASTRO, E. M. de Melo; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

CELMER, Elisa Girotti. Violências contra a mulher baseada no gênero, ou a tentativa de nomear o inominável. In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 72-88.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. 26. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 2012.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CUNHA, Dalva. **Silêncio, comunicação do ser**. Apresentação de Márcio Tavares d'Amaral. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

DADOUN, Roger. **A Violência: ensaio acerca do homo violens**. Tradução: Pilar Ferreira de

Carvalho e Carmen de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

DINIS, Ana Paula Vilas Boas da Costa. **Composição da personagem na narrativa de Jacinto Lucas Pires**. Portugal: Universidade Católica Portuguesa em Braga, 2018. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de mestre em Literatura Portuguesa (Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais).

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. Tradução: Monica Stabel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. **Characters in fictional worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media**. New York: Gruyter, 2010. Disponível em:

[https://www.academia.edu/1842267/Characters\\_in\\_Fictional\\_Worlds\\_Understanding\\_Imaginary\\_Beings\\_in\\_Literature\\_Film\\_and\\_Other\\_Media\\_Berlin\\_de\\_Gruyter\\_2010\\_co-edited\\_with\\_Fotis\\_Jannidis\\_and\\_Ralf\\_Schneider](https://www.academia.edu/1842267/Characters_in_Fictional_Worlds_Understanding_Imaginary_Beings_in_Literature_Film_and_Other_Media_Berlin_de_Gruyter_2010_co-edited_with_Fotis_Jannidis_and_Ralf_Schneider). Acesso em: 9 abr. 2021.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução: José Antonio Ceschin. 9. ed. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FALEIROS, Vicente de Paula; FALEIROS, Eva Silveira. **Escola que protege**: enfrentando a violência contra crianças e adolescentes. 1. ed. Brasília, DF: Ministério da educação - Secretaria de educação continuada, alfabetização e diversidade, 2007.

FARIA, Ângela Beatriz Carvalho. **A grande barbárie é a infidelidade do homem à sua própria humanidade** — a propósito de Jerusalém. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008. Disponível em:

[https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/001/ANGELA\\_FARIA.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/001/ANGELA_FARIA.pdf). Acesso em: 8 abr. 2021.

FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Pronto Editora Gráfica, 2012.

FERRARI, Ilka Franco. **Agressividade e violência**. Rio de Janeiro: Psic. Clin. Vol.18, n.2, p. 49 – 62, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Renato Emanuel Campino. **O suicídio**. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2008.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo**: Contribuição à Teoria do Romance. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FINKELSTEIN, Norman G. **A indústria do holocausto**: reflexões sobre a exploração do sofrimento dos judeus. Tradução: Vera Gertel. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**: a literatura e o senso da realidade. São Paulo: Escrituras, 2002.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003.

FRANKL, Viktor E. **Em busca de sentido**: um psicólogo no campo de concentração. Tradução: Wlatter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. 25. ed. São Leopoldo: Sinodal, Petrópolis: Vozes, 2008.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre a guerra e a morte**. Tradução: Artur Morão. Textos clássicos de filosofia. Universidade da Beira Interior, Covilhã: LusoSofia press, 2009.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos** (1920 - 1922). Tradução: J. Strachey. Volume XVIII (1925-1926). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRIEDMAN, Silvia. **A construção do personagem bom falante**. São Paulo: Summus, 1994.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1979.

GILBERT, Martin. **A Segunda Guerra Mundial**: os 2.174 dias que mudaram o mundo. Tradução: Ana Luísa Faria, Miguel Serras Pereira. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

GOULART, Rosa Maria. **Romance lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora revista dos tribunais, 1968.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução: Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 2.

JASPER, Maria Aparecida de Siqueira. **Construção do espaço na obra Terra Vermelha de Domingos Pellegrini**. Centro Universitário Campos de Andrade. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) do Centro Universitário Campos de Andrade: Curitiba, Pr., 2016.

JAWORSKI, Adam. **The power of silence**: social and pragmatic perspectives. EUA – Califórnia: Sage publications, 1993.

KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer**. Tradução: Luiz Antônio Oliveira de Araújo. I ed. São Paulo: Unesp, 2016.

KOVÁCS, Maria Júlia (org.). **Morte e desenvolvimento humano**. 4. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

- KÜBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a Morte e o Morrer**. Tradução: Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução: Luis M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- LEFEBVE, M.J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. 7. ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LINS, Osman. **O espaço romanesco em Lima Barreto**. São Paulo: Ática, 1976.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é a morte**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MARTINS, José de Souza (Org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983.
- MENEGOLLA, Ione Marisa. **A linguagem do silêncio**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- MESQUISTA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Editora Ática. 1986
- MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Violência e saúde**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.
- MODENA, Maura Regina (Org.). **Conceitos e formas de violência**. Caxias do Sul, RS: Educ, 2016.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.
- MONTAGU, Ashley. **A natureza da agressividade humana**. Tradução: Maurício Mower. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O Martelo das Feiticeiras: Malleus Maleficarum**. Tradução: Paulo Fróes. 17. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rosa dos Tempos, 2004, p. 4-17.
- NASIO, Juan David. **O silêncio na psicanálise**. Tradução: Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- NODARI, Paulo César. Razão e violência em Eric Weil. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia, v.16, n.2, p.188-204, dezembro/2017.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

OLIVEIRA, Luana Garcia de. Eros e Thanatos: A pulsão de vida no conceito Freudiano e o Homo Consumericus. **Revista Labirinto** – Ano X, nº 14 – dezembro de 2010, p. 62-92. EDUFRO: Editora da Universidade Federal de Rondônia. Disponível em: <https://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/935>. Acesso em: 9 abr. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEREIRA, Suelena Werneck. **O silêncio fala**. UFRJ: Cad. Psicanál.- CPRJ, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, p. 57-73, 2009.

PERINE, Marcelo. Violência e niilismo: o segredo e a tarefa da filosofia. Belo Horizonte: **Kriterion**: Revista de Filosofia – UFMG. Nº 106, Dez/2002, p.108-126.

PERINE, Marcelo. **Filosofia e violência**: sentido e intenção da filosofia de Éric Weil. 2. ed. rev. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PICKERING, Viviane Leal. “Prisão violência”: uma análise do aprisionamento do sujeito contemporâneo. In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.) **A violência na sociedade contemporânea**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 99-110.

PIMENTEL, Maria Cristina; RODRIGUES, Nuno Simões (coordenadores). *Auidissima caedis et uiolenta fuit: scires e sanguine natos* - introduzindo reflexões sobre a problemática da violência na Antiguidade e no Medievo (VII-XVIII). In: **Violência no mundo antigo e medieval**. Lisboa: Coleção e Classica. CEC Centro de estudos clássicos, 2017.

PRINCE, Gerald. **Introdução ao estudo do narratário**. Tradução: Cláudia Maria Xatara e Wanda Aparecida Leonardo de Oliveira. Glota, S. J. do Rio Preto, n. 16, p. 1-45, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: Estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra, Pt.: Imprensa da Universidade de Coimbra (Agosto), 2018. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44233/1/Pessoas\\_de\\_livro.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44233/1/Pessoas_de_livro.pdf). Acesso em: 10 abr. 2021.

REIS, Carlos; SILVA, Luciana Morais da (Orgs.). **Figuração de personagens e mundos possíveis insólitos**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

ROCHA, Zeferino Paixão. **Violência e solidão**: O drama de Abelardo e Heloísa no contexto cultural do século XII. Recife: Editora Universitária UFPE, 1996.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

RODRIGUES, Sérgio. Gonçalo M. Tavares e a glória do português. **Revista Veja**/blog Todo prosa. Criado em 03 set. 2011b. Disponível em:

<http://veja.abril.com.br/blog/meuslivros/entrevista/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/>. Acesso em: 8 abr. 2021.

ROSA, Rosiléia; BOING, Antonio Fernando; SCHRAIBER, Lilia Blima; BERGER, Elza; COELHO, Salema. Violência: conceito e vivência entre acadêmicos da área da saúde. In: **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**. Vol. 14. Número 32. Jan./mar. Botucatu. 2010. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832010000100007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832010000100007). Acesso em: 9 abr. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 2007, p. 9-50.

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. Tradução: Vergílio Ferreira et al. In: PESSANHA, José Américo Motta de (coord.). **Sartre**. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1987.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho d'água, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). **História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2003.

SILVA, Gastão Pereira da. **Novos aspectos da psicanálise**. Enciclopédia 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

SILVA, Gastão Pereira da. **Vícios da imaginação**. Enciclopédia 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

SILVA, Gastão Pereira da. **Deus e a angústia humana**. Enciclopédia 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Teoria Literária: poética e teatro**. Cáceres-MT: UNEMAT Editora, 2015.

SOARES, Ricardo. **A voz das palavras: Jerusalém, Gonçalo M. Tavares**. Seção: Literatura. Arquivo: Edição de 01-03-2014. Disponível em: <http://www.avozdermesinde.com/noticia.asp?idEdicao=313&id=9918&idSeccao=3464&Action=noticia>. Acesso: 9 abr. 2021.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TACCA, Oscar. O narrador. In: **As vozes do romance**. Tradução: Margarida Coutinho

Gouveia. Madrid: Gredos, 1983.

TAVARES, Gonçalo M. **Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. **Um homem**: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TAVARES, Gonçalo M. **Aprender a rezar na Era da técnica**: posição no mundo de Lenz Buchmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. **A máquina de Joseph Walser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Romance lírico**: o processo de 'liricização' do romance de Raul Brandão. Maringá: Eduem, 2013.

\_\_\_\_\_. A primazia do silêncio. In: **Fólio – Revista de Letras**. Volume 10, número 1. Jan./jun. Vitória da Conquista, 2018. p.159-175.

\_\_\_\_\_. **Silêncios e Literatura**: construções de sentido em Jerusalém. Maringá (PR): Eduem, 2020.

TORRES, Wilma da Costa; GUEDES, Wanda Gurgel; TORRES, Ruth da Costa (Coord.). **A psicologia e a morte**. Rio de Janeiro: Edit. Da Fundação Getúlio Vargas, 1983.

TRIGO, Luciano. **O meu trabalho é iluminar palavras**. Entrevista concedida por Gonçalo M. Tavares à Rede Globo, blog Máquina de Escrever. Criação em 09 fev. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/09/goncalo-m-tavares-o-meu-trabalho-e-iluminar-palavras/>. Acesso em: 9 abr. 2021.

VENTURA, Deisy de Freitas Lima; SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. **Um diálogo entre Einstein e Freud**: por que a guerra? Santa Maria: FADISMA, 2005.

VICTOR, Fábio. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e Brasil. Entrevista concedida por Tavares à **Folha de São Paulo**, 17 jul. 2010. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/07/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>. Acesso em: 8 abr. 2021.

VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca**: processos definidores. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

VIEIRA, Cristina Costa. A dispersão da personagem romanesca. Cadernos do Ceil – **Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o imaginário**, n. 1, 2011, p. 69.

VILELA, Célia Maria et al. (Org.). A representação da violência na ficção brasileira contemporânea: uma proposta de letramento literário no ensino médio - (Unidade didática integrante do Caderno Pedagógico intitulado Figurações da violência e a leitura literária no espaço escolar). In: PARANÁ, Governo do Estado – Secretaria de educação – Programa de

desenvolvimento educacional - PDE. **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE** - Produções Didático-Pedagógicas – Vol. II. Cornélio Procópio: Uenp, 2013.

YNDURÁIN, Francisco. La novela desde la segunda persona: análisis estructural. In: **Clásicos modernos**. Estudios de crítica literaria. Madrid: Gredos, 1969, p. 215-239.