

A máquina e a coleção de Joseph Walser¹

Pedro Meneses

Universidade do Minho

Resumo

Ao contrário de Klaus Klump, Joseph Walser não participa na guerra. Não tinha vontade de o fazer nem a isso fora obrigado. A máquina é a sua ligação privilegiada, toma-a como modelo de eficiência, de cujo mundo fatalmente se verá arredado, após a perda de um dedo. Refugia-se do real no imaginário da sua coleção de peças metálicas. É um colecionador de pequenas ruínas, um corcunda melancólico à margem da História, na coleção encontrando a ordem de que o mundo humano carece – fatalmente, poderia dizer Walser. É um ser que resiste a ser arrastado pela voragem do futuro. Também joga aos dados com os amigos, uma forma mais de se esquivar à vertigem ética, que curto-circuita o consolo da previsibilidade técnica.

Palavras-chaves: máquina; ética; coleção; melancolia; Joseph Walser

Abstract

Unlike Klaus Klump, Joseph Walser doesn't take part in the war. He didn't have the will to do it, and he wasn't forced to do it, either. The machine is his privileged connection, he takes it as a model of efficiency, whose world he will fatally be away from after losing a finger. He takes refuge in the imaginary world of his collection of metal pieces. He is a collector of small ruins, a melancholic hunchback on the sidelines of history. In the collection he finds the order that human world misses – Walser could say fatally. It is a human being who resists being dragged by the maelstrom of the future. He also plays dice with his friends, a way of evading from the ethical vertigo, which short-circuits the consolation of technical predictability.

Keywords: machine; ethics; collection; melancholy; Joseph Walser

Máquina

Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exactamente o que queremos que aconteça. Tornámos redundante o futuro, e aqui reside o perigo. Se a felicidade individual depende destes mecanismos e se torna também previsível, a existência será redundante e desnecessária: não haverá expectativas, luta ou pressentimentos.

Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser (TAVARES, 2011, p. 151).

A fábrica provoca um espanto análogo ao que os fenómenos sobrenaturais

¹ Este ensaio é uma versão com bastantes alterações de um capítulo da minha tese de mestrado, intitulada *A natureza não reza. Sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*.

provocam. Podíamos, até, ler ‘sobrenatural’ somente como o que está além do natural – a máquina, pois. A previsibilidade da máquina, devida ao engenho humano, surpreende-nos sempre. Surpreendemo-nos com o previsível, ou, de outra forma, o entusiasmo com a nossa destreza técnica é inesgotável: um encantamento narcísico contínuo. Numa entrevista sobre *Uma Viagem à Índia* concedida a Carlos Vaz Marques (2010, p. 35.), Gonçalo M. Tavares falava do tédio inerente a uma viagem à Índia de avião. As nossas vidas são menos imprevisíveis graças à técnica. É no imprevisto em que convizinham e se alimentam mutuamente o não-hermeneutizável e a alegria que se joga o sagrado. Para o homem e para a mulher modernos, ou pós-modernos, ou hipermodernos, a alegria infantil revive através da ligação à máquina. Fascina-nos portanto a previsibilidade de que carecemos, não o incognoscível sobrenatural propriamente, mais ainda porque não compreendemos como fomos nós – seres imprevisíveis – que a engendramos.

Da máquina não se diz apenas que provoca espanto. Este espanto aproxima Joseph Walser da máquina, da qual passa a depender não só económica como existencialmente. Diga-se que máquina pode ser no romance um sinónimo para a eficiência que a melancolia irá comprometer. Num mundo dominado pela máquina, o futuro é igual ao passado. Isto é, o espanto não é acompanhado pela crença na revolução que a máquina trará, como algumas vanguardas acreditaram.² A máquina, porque programada, torna redundante o futuro, tempo que passa a estar a mais (é uma repetição do presente, que, por isso, é suficiente) e isso é perigoso (se o futuro já está visto, de que serve estar vivo? E a imprevisibilidade ética continuará intacta?). A existência previsível, racionalizada, passa a ser um ideal. O criador quer, já suspeitávamos, ser como a criatura. As máquinas repetem movimentos, não têm dimensão ética, respondem a uma programação. Uma época estruturada pela maquinaria encerra-se num tempo constantemente repetido, num eterno presente, na qual até a luta (de classes?) cessa. A máquina tem como função tornar o futuro um lugar previsível, eliminando as expectativas e o medo. Neste contexto, o futuro torna-se uma repetição do mesmo, embora com novos produtos, novas coisas, que dão a falsa ideia de progresso. Portanto,

² Ao situar a arte do início do século XX no seu contexto histórico, Jean Clair (1999, p. 14.) escreve o seguinte: “Si bien se admitía que el futurismo y la exaltación de la máquina habían acentuado, cuando no preparado, el mito de la guerra «purificadora» y conferido un aval intelectual a la hegemonía del mundo técnico, menos dispuesto se estaba a admitir que la figura del «Hombre nuevo», ampliamente difundida de la extrema izquierda a la extrema derecha, era de esos lugares comunes que propagaba la ideología de vanguardia.”

a máquina não apenas desqualifica o passado, ultrapassado e por isso esquecido, como subtrai a imprevisibilidade ao futuro, essa mesma que consideramos humana. Aquele novo não é adorado por J. Walser, que usa sapatos velhos e gastos e veste o que está ultrapassado. Como explica Lipovetsky (2011, p. 63.), foi a moda que desqualificou o passado e colocou o presente no centro da mundividência moderna graças à valorização do novo. A moda – como a guerra – destrói os valores, os hábitos, os objetos, os modos de pensar e de sentir do passado, projeta-se para o futuro.³ Walser, por seu turno, alheia-se do futuro, da guerra e da moda, é fiel aos velhos objetos, ao passado: um ser fora do seu tempo.

A máquina produz tédio. Com a eliminação do inesperado, o ser desconhece o devir. O tempo produzido pela máquina gera assim anomalias ontológicas. E assegura, desde logo, uma certeza: o amanhã é igual a hoje, o que contrasta, de resto, com o devir circular do mundo natural e, por inclusão, do mundo humano. A “felicidade individual” dependeria da redundância do tempo natural – em que o que ocorresse na natureza nos fosse previsível. Neste sentido, importa confrontar a visão prometeica de tecnologia, de acordo com a qual o desenvolvimento técnico tem como fim a felicidade humana, não se esgotando em si mesmo, perspectiva que contrasta com a visão fáustica da técnica, de acordo com a qual a investigação científica tem como único e exclusivo fim o seu indeterminado – infinito? – desenvolvimento. De acordo com o narrador, a felicidade humana residiria em nada esperar, nem *ipso facto* temer. Isto é, a felicidade estaria, por um lado, numa ataraxia em que mesmo a morte já fosse um horizonte fosco que não causasse angústia e, por outro, num estoicismo fraco a partir do momento em que os humanos já não tenham o futuro obnubilado pela incerteza. A “felicidade individual” resultaria, em suma, da tranquilidade de não ter que lidar com o jogo ético – eis o ensinamento da máquina.

Com a guerra, os humanos pretendem fazer avançar a História. A existência presente pensa-se em função do tempo que virá. Com a guerra, importará mais o futuro do que o presente ou o passado. Ou, nos termos anteriores, a guerra poderá garantir a repetição de um presente novo. Muitos ideólogos creem que dos escombros da guerra

³ Desta forma se entenderá melhor por que razão um colecionador – Walter Benjamin – se preocupou com o facto de a reprodutibilidade técnica extinguir a aura nos objetos e na arte (1992b, p. 17-25). Objetos sem aura são objetos do passado. O olhar melancólico sobre a inapelável transitoriedade das coisas reinvesti-las-á do valor cultural perdido na engrenagem do novo.

irrompe a luz límpida do ideal, nem que para isso tenha o presente que ser arrasado. Quem faz a guerra ignora os escombros, foi capturado por uma imagem idílica do futuro, exerce, em consequência, uma força aceleradora sobre o tempo:

Como se a guerra fosse precisamente uma concentração excessiva de milagres. Um abuso de acontecimentos num curto espaço de tempo, uma aceleração sobrenatural, um atrevimento humano, e, mais que indelicadeza: uma rudeza exercida sobre o tempo (TAVARES, 2011, p. 145).

O passado – cuja sinédoque são os “sapatos velhos e gastos” usados por Walser – é imoral ao lado desta força. A impreparação física em que os sapatos velhos deixam Walser, também. Falamos, pois, de uma moral fundada na força e no domínio, que concebe o futuro como lugar ideal. Walser não participa nessa guerra, anda, como o anjo da história, de costas para o futuro, enquanto transporta os sapatos velhos de um tempo desqualificado. Não ter participado na guerra pode ser entendido como previdente ou covarde.⁴ Walser realiza duas atividades na cidade: trabalha com uma máquina e coleciona minúsculos objetos metálicos, uma atividade que apenas perante si mesmo faz sentido. Isso: realizar algo que para si mesmo faça sentido, algo eticamente motivado. Ou, noutra perspetiva, curva-se para recolher as ruínas, o lastro, da História. Para além disso, ainda se compraz a jogar aos dados com amigos.

“Fala-se em máquinas de guerra, mas nenhuma máquina é pacífica, Walser” (TAVARES, 2011, p. 151). O narrador destaca a redundância da expressão “máquina de guerra”, que se explica não só porque o desenvolvimento técnico é impulsionado por guerras, como porque a máquina é radicalmente outro, constituindo uma ameaça ao mundo humano, substituindo-o em várias funções. Não é necessário evocar o desenvolvimento de “ciberinteligências” (MARTINS, 2011, p. 105), de conhecimento gerado por máquinas que no limite superará as capacidades cognitivas humanas, convertendo a criação em criador, alcançando o ser humano o estatuto de Deus, criador de criadores. Basta que se considere que o mundo simbólico sempre funcionou como o mundo da máquina (KITTLER, 1997, p. 141): codificando o real em fórmulas, em injunções. Klobler Muller, o encarregado da fábrica onde Walser trabalha, que formula a

⁴ Considera Peter Sloterdijk, aludindo à investigação antropológica, que “a fuga é mais antiga que o ataque” (SLOTERDIJK, 2011, p. 282.). Entendida a covardia de maneira neutra, isto é, sem lentes morais, teremos que concluir que “fugir é mais avisado do que resistir” (SLOTERDIJK, 2011, p. 282.). Complexificando esta questão, Sloterdijk demonstrará neste ensaio como a possibilidade de atacar à distância – através do desenvolvimento militar – converte com mais facilidade do que no passado um covarde num herói.

frase citada no início do parágrafo, parece negar a visão prometeica da técnica, a qual defende uma vocação humanista para o desenvolvimento técnico (MARTINS, 2011, p. 116).⁵ A criação da máquina é impulsionada, na mundividência do romance, pelo desejo de domínio. O desenvolvimento técnico encontra, assim, em si mesmo justificação, é um desafio cognitivo permanente que o homem coloca a si mesmo, é expressão pura de desejo – eis a definição de cultura fáustica de Oswald Spengler (1993, p. 49). Por fim, Walser está dependente economicamente da máquina e, como veremos, encontra-se exposto à morte, pois a máquina é como o soberano que a todo o momento pode aniquilar Walser.

Coleção

Walser resguarda-se da guerra e do mundo através da coleção. O estar ligado com a máquina ficou comprometido depois de uma desatenção, que o fez perder um dedo, o indicador da mão direita. Esta tragédia abalou a sua relação com o mundo, impedindo-o de continuar a ser um homem eficaz, um funcionário exato e obediente, expulsando-o do mundo das máquinas. O vazio deixado por esta amputação é índice da sua falha como sujeito, deficiência motora que Klaus Klump não conheceu, apesar de ter participado na guerra. Tal como na guerra um inimigo o poderia matar a qualquer momento, também defronte da máquina, que lhe garantia o emprego, a probabilidade de morrer ou de ser amputado é considerável: “Uma falha na máquina que o salvava *monotonamente*, poderia de um momento para o outro acabar-lhe com a vida ou com o modo de o seu corpo contactar com a vida” (TAVARES, 2011, p. 156). Isto é, trabalhando em frente a uma máquina, Walser estaria tão exposto à morte como se tivesse decidido participar como soldado na guerra. Trabalhar com a máquina é, portanto, uma guerra. Walser, depois do acidente, conhecerá um período de destituição subjetiva, de abalo das coordenadas simbólicas.⁶ No final da segunda parte do romance,

⁵ A erosão desta crença escatológica num mundo melhor graças ao desenvolvimento técnico acentua-se na nossa era pós-ideológica, regista também Hermínio Martins (2011, p. 116).

⁶ Perante uma situação-limite, a linguagem e outras convenções tornam-se dispensáveis. Evocamos um episódio de *A lição de alemão*, romance de Siegfried Lenz convocado no *Atlas do corpo e da imaginação* (TAVARES, 2013, p. 98-99): “No romance *A lição de alemão*, há um momento fulcral, em que uma mulher recebe o marido vindo da guerra, deficiente, sem pernas. Com a ajuda de dois homens, a mulher põe o marido na carroça. Este ‘deixara tudo entregue à mulher e estava de acordo com tudo o que ela aceitasse ou recusasse’. Os dois homens ficam depois a observar o casal que ia na carroça à frente, sem

traí Margha com a voluptuosa Claire, mulher que simboliza o excesso do gozo. Nem este reencontro com um ostensivo substituto do corpo da mãe o reabilita como sujeito – está-lhe vedada a *jouissance* por causa do dedo perdido. Como este momento de anticlímax, o coito que Margha interrompeu por não se conseguir abstrair da mão direita de Walser, destoa da normalidade afetiva de toda a cidade após a guerra, dessa normalidade que avança sempre, inclusivamente sobre os escombros da História. Nem todos recuperam os velhos gestos de antes da guerra. Já enquanto ela decorria, a salvação possível de Walser residia na sua melancolia de colecionador. Se Klaus Klump, Lenz Buchmann e Theodor Busbeck, personagens fortes de outros romances de *O Reino*, encaram as coisas segundo uma atitude científica, prospetiva, manipuladora, produtiva, J. Walser, por seu turno, encara-as segundo uma atitude estética, contemplativa, nostálgica. É, neste sentido, um protagonista fraco, que falhou enquanto ser eficiente.

Leia-se o que Walter Benjamin (2007, p. 60) escreveu sobre a sua coleção de livros: “For what else is this collection but a disorder to which habit has accommodated itself to such an extent that it can appear as order?” Reconheçam-se as semelhanças com o que nos diz o narrador sobre a coleção de Walser: “Aquele mundo que, visto de fora, poderia parecer ilógico e estranho, estava profundamente ordenado; era uma 2.^a ordem, que só ele percebia” (TAVARES, 2011, p. 88). A coleção tem uma aparência caótica, todavia possui uma ordem: a coleção de peças metálicas configura-se como espaço imaginário e define-se como vestígio da passagem do sujeito pelo mundo, formando uma sua autorrepresentação. A coleção é a ordem possível, é a manifestação de um desejo de ordem. Se o mundo humano estava em convulsão, se, para Walser, independentemente da guerra, da invasão do país por outro povo, a guerra é a única forma de ser do mundo, então a ordem terá que ser procurada noutro lugar. Na máquina, exata; na coleção, que consola do desassossego do mundo. Mas também no jogo de dados, durante o qual o que podia acontecer conhecia um limite:

Exigia-se, naquelas horas, um outro tipo de decisões, que não as que habitualmente os dias pediam a cada homem. Evaporava-se a tensão que resulta da existência de um número de possibilidades infinitas; ali, naquela mesa, cada um dos dados limitava os caminhos.

E o que dava prazer a Joseph Walser era precisamente a sensação de que ali, finalmente,

trocar uma palavra: ‘Ainda não, não dizem uma palavra um ao outro’. ‘Porquê?’, pergunta um. Porque vêm ‘o suficiente’, responde o outro. Vêm o suficiente, para quê falar? Como se a brutal modificação do corpo constituísse um insubstituível discurso”.

havia limites. Nada era desconhecido, não havia o *algo mais* que perturba, o algo mais não visível. (TAVARES, 2011, p. 162).

Esse “algo mais” reporta-se não apenas à imprevisibilidade daquilo que acontece, como à angústia que precede todas as decisões éticas. O jogo de dados consola porque não requer que o jogador faça escolhas, aquelas que a vida demanda permanentemente. Uma vez mais fica patente o desejo de ser como a máquina, exata, obediente a um mecanismo.⁷

Susan Sontag (1992, p. 11) apodou Walter Benjamin de “apático, indeciso e lento”, adjetivos que se ajustam outrossim a J. Walser. O próprio Benjamin considerava que seriam estes os atributos das pessoas saturnianas. Walser tende, como o melancólico Walter Benjamin apresentado por Sontag (1992, p. 17), “a projetar para fora de si o seu torpor interno”, é alguém que experimenta a imutabilidade do infortúnio como “algo maciço, quase como uma coisa”. Os objetos são, aos olhos do melancólico, reificações do torpor, projeções de uma perda mais difícil de superar porque omnipresente. A paixão concentra-se em algo estático: os objetos mobilizam o fervor do colecionador, como aponta Maria Filomena Molder (1999, p. 42).⁸ A relação do melancólico Walser com o mundo ocorre através das coisas – peças metálicas, máquina, dados – e não através das pessoas. Walser será, consecutivamente, sensível a um mundo demasiado aberto. Todo o pedaço de mundo que colhe e guarda é sentido como pedaço de um mundo que está a passar, que já passou no momento em que entra na sua coleção. O que este corcunda coleciona são as ruínas de um mundo, suportando o peso, qual

⁷ Em *Viagem ao fundo da noite* de Céline (2010, p. 216), o encarregado de Ferdinand na Ford deixa-lhe claro que executar movimentos com eficácia depende de não pensar e de inclusivamente não criar imagens, não imaginar: “Não está cá para pensar, mas para executar os movimentos que lhe peçam que faça! Não temos necessidade de imaginativos na nossa fábrica. Precisamos de chimpazés... Ainda um conselho: não volte a falar-nos da sua inteligência! Há quem pense por si, meu amigo!” No limite, a eficiência operária depende ainda do controlo do imaginário, da imersão absoluta no simbólico.

⁸ “O espanto da semelhança”, expressão de Maria Filomena Molder que constitui uma das epígrafes do romance, decorre justamente da mobilização do impulso mimético para encontrar relações de identidade entre todas as coisas. Uma das formas de ler o mundo consiste em atender às condições imanentes, fenomenológicas ou históricas, à visibilidade das coisas, às ligações secretas que entre elas é possível estabelecer. Benjamin acreditaria ser o impulso mimético determinante para consumir uma função humana superior; Maria Filomena Molder (1999, p. 44) considera-o, por seu turno, essencial para a aprendizagem em geral, aludindo às investigações de Konrad Lorenz para reforçar a sua argumentação. Tudo decorre da suposição de uma indivisão originária que se procura restaurar: o colecionador é alguém que tem olho para as semelhanças, o que aproxima a sua atividade da do artista (MOLDER, 1999, p. 46). Reconhecer estas semelhanças causa espanto, razão para a epígrafe – “o espanto da semelhança” (MOLDER, 1999, p. 51), espanto esse que alimenta uma paixão. Uma paixão, como todas, silenciosa – “as pulsões são silenciosas”, disse Žižek, no documentário realizado por Sophie Fiennes (2006). Walser participa na maioria dos diálogos mais como ouvinte – numa situação passiva – do que como falante.

Atlas, não só de todos os *disjecta membra* que recolhe, da ruína e da sobrançeria histórica de que eles são vestígio, como das injunções de que é alvo constantemente. Walser é um agrimensor do caos. O colecionador contempla o passado, para ele não existe presente, tempo que já passou, como Benjamin (1992a, p. 94), num apontamento sobre as imagens dos selos da sua coleção, nos revela: “Mas nelas a vida tem sempre o cunho da decomposição, como sinal de que é composta do que já está morto. Os seus retratos e grupos obscenos estão repletos de ossadas e inumeráveis vermes”. Walser concebe a guerra – a aceleração contínua de que as peças metálicas também são vestígio – como ruína. Vê na guerra – contempla-a, não intervém nela – o passado dela, subtraindo-se desta forma à “tirania do futuro” (MARTINS, 2011, p. 189).⁹ O melancólico não acredita no futuro. Podemos, então, colocar em confronto duas mundividências: a revolucionária e progressista, que esquece o presente e se alimenta das imagens do futuro, representada v.g. por Ernst Jünger, que justificava o combate como “experiência interior” e advento de um mundo novo, celebrando “a ‘obscura magia’ de uma guerra criadora de todo um ‘desdobrar de energias técnicas’ que obriga a uma ‘mobilização total’ guiada pelo espírito do ‘heroísmo’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 168; destaques no original); e uma visão melancólica, refém do passado e das suas ruínas, infantil (não por acaso as crianças são atraídas para sítios abandonados), errante (o temperamento de *flâneur*, deambulando sem destino e aberto ao acaso, é típico do colecionador moderno) e inútil (Walser não coleciona objetos com valor de uso). Ambas as mundividências se alheiam do presente e ambas se podem dizer revolucionárias, não só por desvalorizarem a atividade útil como por reduzirem objetos

⁹ Hermínio Martins (2011, p. 189) contrapõe o “hodiocentrismo axiológico” característico da nossa era autocentrada e preocupada exclusivamente com a felicidade, que conduz a um desequilíbrio ecológico, colocando em risco a homo-estase, através da delapidação de combustíveis fósseis, de árvores para fabrico de papel, de consumo exacerbado de CFC, cuja consequência mais preocupante é a destruição da camada do ozono, contrapõe, dizíamos, este hodiocentrismo à “tirania do futuro” (MARTINS, 2011, p. 189). A intervenção excessiva do ser humano na natureza compromete o futuro da espécie, sendo o risco a que estão sujeitas as gerações futuras um parêntese insuficiente para questionar a farra presente. Este “hodiocentrismo” opõe-se à “tirania do futuro” e à “tirania do passado”: “Na luta contra o despotismo comunista (e, aliás, já nas controvérsias internas do movimento revolucionário russo há mais de cem anos), atacava-se a tirania do futuro, as crueldades impostas às gerações presentes em nome da necessidade histórica, de um futuro de emancipação colectiva, tanto como a tirania do passado, o «despotismo dos costumes» das sociedades conservadoras”. Cremos que homóloga tirania do futuro ocorre com a guerra tal qual era entendida nos inícios do século XX: a fase crepuscular obrigatória antes da aurora, do momento em que novos valores enformariam o homem novo. Consideramos que a guerra, como o século XX a configurou, é escatologicamente orientada e subsume o presente a um futuro que se deseja o paraíso na terra.

ao estatuto de coisas.¹⁰

Colecionar permitiu a Walser resguardar-se dos horrores da guerra. Ele escolheu o seu mundo, encolhendo-o, resistindo de frente aos ventos do progresso. O colecionador moderno, como escreveu Honoré de Balzac (*apud* BENJAMIN, 2010, p. 131) em *Le cousin Pons*, é o urbano socialmente desvinculado, como o historiador trapeiro, que vagueia pelas ruas e recolhe os destroços deixados pelo progresso: “Andam pelas ruas como em sonhos, de bolsos vazios, olhar perdido, e perguntamo-nos que espécie de parisienses são estes. São milionários. Coleccionadores, os homens mais apaixonados do mundo.”

Encontrar as pequenas¹¹ peças metálicas dependia de uma “atenção predadora, de caça” (TAVARES, 2011, p. 221). Debrucemo-nos sobre o que Susan Sontag escreveu sobre o colecionador Walter Benjamin:

A caça aos livros, tal como a caça sexual, aumenta a geografia do prazer, que é mais uma razão para vagabundear pelo mundo. Ao coleccionar, Benjamin experimentava aquilo que nele era astuto, triunfante, inteligente, abertamente apaixonado. “*Os coleccionadores são pessoas com instinto tático, como os cortesãos*” (SONTAG, 1992, p. 18-19; destaques no original).

Maria Filomena Molder acrescenta que colecionar resulta da concentração e resulta em contração. Quanto mais atento e concentrado estiver o caçador, tanto mais provável se torna encontrar novas peças que enriqueçam a sua coleção, a qual contrai o mundo de que, *ipso facto*, é amostra. E esta redução do mundo à amostra, esta concentração, é sintoma da pouca espessura ontológica do mundo aos olhos do retraído Walser. Prossegue Maria Filomena Molder (1999, p. 50):

¹⁰ A respeito deste assunto, escreveram Hannah Arendt (1991, p. 228; destaques no original) e Walter Benjamin (pela filósofa citado): “Como o revolucionário, também o colecionador ‘sonha não só com um mundo distante ou passado, mas ao mesmo tempo com um mundo melhor onde os homens continuam, é certo, como no mundo de todos os dias, a não dispor daquilo que necessitam, mas onde as coisas se libertam da servidão da utilidade’”.

¹¹ Walter Benjamin também possuía um olhar microscópico e a sua vocação para a teoria pode estar com ele relacionado. Gerschon Scholem, citado por Enrique Vila-Matas (1997, p. 12), terá mesmo escrito que “eram as coisas mais pequenas as que mais o atraíam”. Walter Benjamin colecionava selos, fotografias, bilhetes postais, brinquedos velhos e imitações de realidades de paisagens inverniais miniaturizadas em globos de vidro, entre outras coisas. Como nos conta Vila-Matas (1997, p. 13), inclusive a sua caligrafia era microscópica e Walter Benjamin teria almejado escrever cem linhas numa única folha branca (um projeto semelhante aos que Robert Walser cultivou). Nada melhor, para alguém sempre em viagem, do que miniaturizar tudo para que tudo lhe coubesse na mala. Ainda sobre o pequeno, o colecionável, diz Duchamp (*apud* VILA-MATAS, 1997, p. 13), a fazer fê no narrador: “O que está reduzido encontra-se de certa forma livre de significado. A sua pequenez é, ao mesmo tempo, um todo e um fragmento. O amor pelo pequeno é uma emoção infantil”. Infantil é o temperamento melancólico que procura um significado no insignificante.

É, aliás, extremamente interessante a amplitude significativa das palavras alemãs *sammeln*, *sich sammeln* e *Sammlung*, que se podem traduzir respectivamente por reunir, recolher, colecionar; recolher-se consigo, concentrar-se; colecção, concentração, recolhimento.

O colher, recolher, apanhar, incessantes das – minúsculas – peças converte Walser num homem recolhido, sugado pelo espanto e pelo terror da sua paixão. No minúsculo, Walser e Benjamin procuram o todo, o consolo da totalidade:

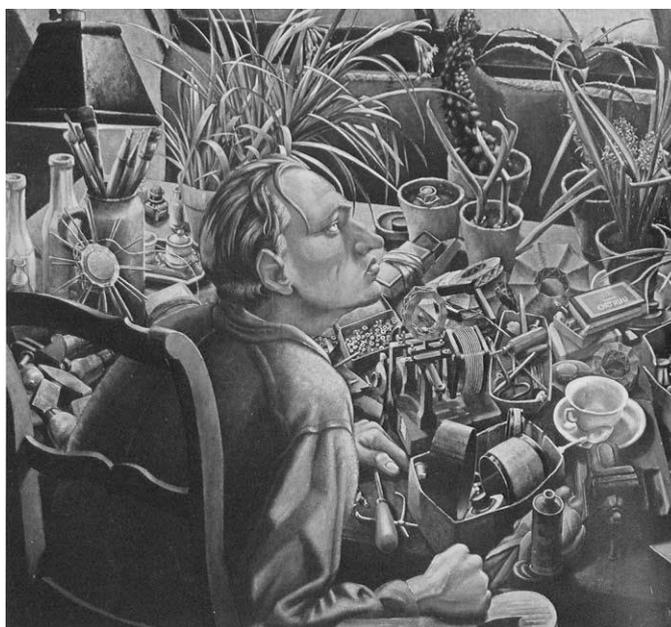
Tamanha perplexidade provocava uma necessidade imediata de segurança que apenas encontrava quando fechado no escritório, em frente à sua colecção. Ali tudo finalmente estava completo. Nada havia por explicar. Todas as peças metálicas se encontravam no seu sítio correcto, nas prateleiras, ajustando-se, sem qualquer equívoco, ao registo existente nos cadernos. Nada a mais ou a menos. E só com esta exactidão se sentia apaziguado (TAVARES, 2011, p. 236-237).

A vida, rebarbativa, não se deixa explicar por uma fórmula.¹² E todavia, fechado no seu escritório, no qual mais ninguém entra, e perante a sua colecção, uma cartografia improvável do mundo que habita, Walser alcança ver o tempo e até certo ponto prever as ruínas que a guerra comportará. Abriga-se na colecção do lado mundano da vida, é nela que encontra a ordem de que tudo o resto carece. Por isso cataloga as suas peças com tanta minúcia, por forma a ilustrar “a indizibilidade da variedade” (ECO, 2009, p. 44) do mundo. Para além disso, esta colecção outorga-lhe a individualidade que a submissão à máquina lhe subtrai. Como operário, Walser é um entre muitos, pertence a uma massa; graças à colecção, ao fazer da colecção, Walser torna-se único – e porventura uno.

É natural pois que para ela fuja: aqueles objetos consolam, são tudo, são mãe. Jean Clair explicou cabalmente como o período entre as duas guerras na Europa se caracterizou por uma melancolia galopante, originada pela ausência de uma forma definida através da qual se pudesse compreender o mundo. A impotência resultante de não se poder representar o mundo, nem *ipso facto* interpretá-lo, conduziu a um regresso à ordem, reivindicada por, entre outros, Giorgio De Chirico (CLAIR, 1999, p. 107),

¹² Este desejo de encontrar uma fórmula que tudo explicasse, de se abrigar no número, no exato, no previsível, é partilhado por Theodor Busbeck, o investigador não fidedigno de *Jerusalém*, e por Michel Djerzinski, uma personagem de *As partículas elementares*, romance de Michel Houellebecq sobre a geração nascida após a Segunda Guerra Mundial e que engendrou os movimentos de emancipação dos anos 1960. O universo do autor francês partilha algumas consanguinidades com o que *O Reino* cria. A dado passo o narrador descreve Michel Djerzinski, um matemático misantropo: “O universo humano – ele começava a dar-se conta do facto – era decepcionante, cheio de angústia e amargura. As equações matemáticas traziam-lhe alegrias serenas e vivas” (HOUELLEBECQ, 2013, p. 70).

Mario Sironi, cujos quadros são habitados por personagens atrabiliárias com ruínas romanas em fundo (CLAIR, 1999, p. 96.), e Albert Speer, que visou um regresso a uma mãe imaginária, às formas arquitectónicas clássicas, como antídoto para a doença civilizacional que ia dominando o Ocidente. De resto, Hitler reconheceu na Grécia Antiga a matriz cultural da Alemanha, a cujos valores civilizacionaisurgia regressar para recuperar o sentido. Claro que a despossessão sentida com particular intensidade naquela época não poderia ser resolvida por valores inapelavelmente desaparecidos. Também o melancólico J. Walser manifesta esta necessidade de ordem, de exatidão, para que fosse possível conter o pensamento entre limites precisos. Necessita de coordenadas simbólicas precisas com que compreender o mundo, de responder à inquietude, encontrando uma resposta possível na coleção. Walser – o Joseph e o senhor Walser d’*O Bairro*, aliás – será um prisioneiro da sua ordem, incapaz portanto de correr riscos. Um possível retrato de J. Walser foi feito por Wilhelm Heise, no seu *Autorretrato na oficina (o fim da primavera)*, de 1926: “[...] el pintor, personaje saturnino, aparece perdido en una contemplación sin objeto mientras que a su alrededor yacen las piezas sueltas de una máquina, un receptor de radio, y herramientas que han perdido su valor como tales” (CLAIR, 1999, p. 101).



A respeito do impacto desta coleção na existência de Walser, propomos que se encete um movimento contraintuitivo: não será a coleção a causa do fracasso de Walser,

mais do que um apaziguador e lúdico exercício sobre pequenos objetos? Será possível conceber o colecionar de pequenas peças metálicas, esse apego passional, de acordo com a lógica da sublimação – comparável ao colecionar de selos pelo pai, no *Decálogo X* de Krzysztof Kieślowski (1989) – que eleva uma atividade trivial “à dignidade da Coisa pela qual sacrificamos tudo” (ŽIŽEK, 2008, p. 51)? Esta é uma das inferências que podemos fazer a partir do último *Decálogo*, episódio em que é abordada a falta de vontade dos filhos em continuarem a obra do pai: uma coleção de selos. Depois da morte do pai, que vivia tanto para a coleção que pouco contactou com os herdeiros, que mal os conhecia, a coleção é vendida. Sem o seu criador, a coleção perde sentido, converte-se num conjunto insignificante de objetos. A justificação da inércia de Walser em relação ao que de errado acontece no seu casamento e a justificação do seu alheamento geral, o qual abala a consistência dos elos interpessoais (sendo disto sintoma as chamadas à realidade que os outros lhe fazem: “o senhor Walser está a ouvir?”), tem a ver com o gozo (autossuficiente, num mundo protegido da insídia do real) associado ao ato de colecionar peças metálicas, e que cresce em proporção com o desenrolar da guerra, como o narrador o salienta:

Nem sempre acontecia por esta razão, mas diversas vezes a frase que lhe era dita repetidamente (o senhor Walser está a ouvir?), surgia como consequência de a sua atenção estar dirigida, já não para o diálogo ou para a experiência exterior concreta que partilhava num determinado tempo com alguém, mas sim para uma qualquer peça metálica e, por consequência, para os procedimentos que eram necessários para a obter. O alheamento constante em relação às conversas, e a estranheza de alguns dos seus comportamentos, tinha, definitivamente, a mesma origem. A sua coleção: inútil, absurda, secreta, havia sido gradualmente colocada no ponto central da sua existência (TAVARES, 2011, p. 221).

No início do romance, o narrador já havia caracterizado esse alheamento: “O rosto de Walser denotava um alheamento geral, constante. O mundo parecia desenrolar-se interiormente” (TAVARES, 2011, p. 156). Um herói enclausurado na sua cabeça, que se abriga do mundo na reificação desse mundo interior, a coleção, e que toma como modelo comportamental a máquina – esse animal avesso à ética, à decisão – e que deseja a subserviência, como aquela a que estavam sujeitos todos os jogadores que se encontravam em casa de Fluzst, a que avulta quando se entende a vida de forma fatalista, uma boa forma de os humanos se esquivarem a todo o jogo ético:

Era essa exatidão que o excitava, essa excitação bem definida por limites inalteráveis que,

no entanto, guardava ainda um espaço para as suas decisões estranhas, que na verdade não eram decisões. Ele, como todos os outros, aceitava o que os dados lhe davam. Aceitava as decisões dos dados. A grande decisão que existia no jogo, naquele jogo, era afinal essa decisão profunda e forte que é decidir que se aceita, decidir que se está pronto para a submissão absoluta, para a não interferência no desenrolar dos acontecimentos (TAVARES, 2011, p. 162).

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio d'Água, 1992a.
- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto. Lisboa, Relógio D'Água, 1992b.
- _____. *Unpacking my library. A talk about book collecting. Illuminations*. Nova York: Schocken Books, 2007, p. 59-67.
- _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viagem ao fim da noite*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa, Ulisseia, 2010.
- CLAIR, Jean. *Malinconia*. Motivos saturninos en el arte de entreguerras. Trad. Lydia Vásquez. Madri: Visor, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Trad. Rui Pires Cabral e Renata Correia Botelho. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Virgílio Tenreiro Viseu. Lisboa: Difel, 2009.
- FIENNES, Sophie. *O guia de cinema do depravado*. Apresentado por Slavoj Žižek. Lone Star/Mischief Films/Amoeba Film, 2006.
- HOUELLEBECQ, Michel. *As partículas elementares*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof. *Dekalog*. Zespół Filmowy "Tor"/Sender Freies Berlin/Telewizja Polska, 1989.
- KITTLER, Friedrich A. The world of the symbolic – a world of the machine, *Essays: Literature, Media, Information Systems*. Amsterdão: G+B Arts, 1997, p. 140-151.
- LIPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo ou a sociedade hipermoderna. In: LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 51-106.
- MARQUES, Carlos Vaz. Gonçalo M. Tavares. Todas as fórmulas do labirinto, *Ler*, n. 97, dezembro de 2010, pp. 30-38.
- MARTINS, Hermínio. *Experimentum humanum, Civilização tecnológica e condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- MOLDER, Maria Filomena. *Semear na neve*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Trad. Manuel Resende. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio d'Água, 1992a, p. 7-31.
- SPENGLER, Oswald. *O homem e a técnica*. Trad. João Botelho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- TAVARES, Gonçalo M.. A máquina de Joseph Walser, *Um homem: Klaus Klump. A máquina de Joseph Walser*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2011, p. 137-313.
- _____. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013.
- VILA-MATAS, Enriquer. *História abreviada da literatura portátil*. Trad. José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj. A teologia materialista de Krzystof Kieślowski, *Lacrimae rerum*. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2008, p. 5-153.

Minicurrículo

Pedro Menezes licenciou-se em Estudos Portugueses no ano de 2009 na Universidade do Minho e, na mesma universidade, tornou-se mestre, em 2013, após defesa de tese intitulada *A natureza não reza. Sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*. Desenvolve, desde 2013, um projeto de doutoramento, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e pela POPH/FSE, intitulado *Um valoroso lugar incerto. A cartografia humana em Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares*.