



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Mestrado em Estudos de Linguagens do Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens

Isabela Mendonça de Carvalho Monteiro

**Vaga luz da escrita: memória, documento e instinto
no *Diário da Peste*, de Gonçalo M. Tavares**

Belo Horizonte
2022

Isabela Mendonça de Carvalho Monteiro

**Vaga luz da escrita: memória, documento e instinto
no *Diário da Peste*, de Gonçalo M. Tavares**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Edição, Linguagem e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Belo Horizonte
2022

Monteiro, Isabela Mendonça de Carvalho.
M775v Vaga luz da escrita : memória, documento e instinto no Diário da
Peste, de Gonçalo M. Tavares / Isabela Mendonça de Carvalho
Monteiro. – 2022.
80 f.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Tavares, Gonçalo M., 1970-. Diário da Peste. 2. Arquivos. 3.
Memória. 4. Escrita. I. Silva, Rogério Barbosa da. II. Título.

CDD: 808



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 27/2022 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO

Belo Horizonte-MG, 14 de dezembro de 2022.

Isabela Mendonça de Carvalho Monteiro

Vaga luz da escrita: memória, documento e instinto no Diário da Peste, de Gonçalo M. Tavares

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 09 de dezembro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Erick Gontijo Costa
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 14/12/2022 12:51)

ERICK GONTIJO COSTA

PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO

DELTEC (11.55.08)

Matricula: ###056#4

(Assinado digitalmente em 15/12/2022 09:58)

LUIZ CARLOS GONCALVES LOPES

PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO

DELTEC (11.55.08)

Matricula: ###980#0

(Assinado digitalmente em 15/12/2022 15:25)

ROGERIO BARBOSA DA SILVA

PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO

DELTEC (11.55.08)

Matricula: ###180#8

(Assinado digitalmente em 14/12/2022 12:57)

PABLO ALEXANDRE GOBIRA DE SOUZA RICARDO

ASSINANTE EXTERNO

CPF: ###.###.526-##

Processo Associado: 23062.062247/2022-12

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 27, ano: 2022, tipo: ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO, data de emissão: 14/12/2022 e o código de verificação: 06a8a0cc9d

AGRADECIMENTOS

Ao Gonçalo Tavares, por ter sido farol, sem o saber, no meio do caos.

Ao Rogério Barbosa da Silva, por confiar no meu trabalho.

Ao Pablo Gobira, ao Erick Costa e ao Luiz Lopes, por contribuírem, cada um a seu modo, para o aprimoramento deste trabalho.

Aos meus pais, Pedro e Marcia, por me incentivarem a traçar minhas próprias letras.

À Luíza e ao Rafael, por serem as melhores partes da minha história.

Ao Erick, por partilhar comigo a vida e o amor pelas letras.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos durante a realização desta pesquisa.

*Sempre senti a matemática como uma presença
Física; em relação a ela vejo-me
Como alguém que não consegue
Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado
Apertada nas mangas.
[...] a matemática é isto: um
Mundo onde entro para me sentir excluído;
Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação
Aos números e aos seus cálculos, é um sistema,
Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever
Não é mais inteligente que resolver uma equação;
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
Que existe na escrita (errar de errância, de caminhar
Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.*

Gonçalo Tavares

RESUMO

Este trabalho aborda a construção da memória no *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares, obra publicada virtualmente ao longo de noventa dias consecutivos – de março a junho de 2020 – e impressa em 2021 sob o título *Diário da Peste – O Ano de 2020*. Escrito durante o isolamento em função da pandemia de 2020, o *Diário da Peste* registra não apenas os dias, mas consigna, simultaneamente, pensamentos sobre a obra, sobre os acontecimentos e sobre a vida daquele que escreve. Buscou-se mostrar como esse diário, impulsionado por um acontecimento mundial, opera como uma espécie de arquivo, de memória do mundo, não se restringindo ao cotidiano de Gonçalo Tavares – como a utilização da palavra “diário” talvez leve a crer. A partir de aspectos relacionados à memória, ao documento e à vivência daquele momento, pretende-se apresentar o modo como eles aparecem e são articulados nos textos do *Diário da Peste*, para então aproximá-los da teoria do arquivo de Jacques Derrida, presente em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tal aproximação visa a estabelecer uma ligação entre os processos de criação e arquivamento digital do *Diário da Peste* como fatores significativos para a produção literária. Esta proposta vincula-se à Linha IV – Edição, Linguagem e Tecnologia – do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) por almejar, com essa abordagem, proceder a uma reflexão e a um possível avanço no estudo das relações culturais e sociais que permeiam a discursividade dos processos criativos e de edição das linguagens contemporâneas.

Palavras-chave: Gonçalo Tavares; Diário da Peste; arquivo; memória; escrita.

ABSTRACT

This work approaches the construction of memory in the *Diário da Peste*, by Gonçalo Tavares, a work published virtually over ninety consecutive days – from March to June 2020 – and printed in 2021 under the title *Diário da Peste – The Year of 2020*. Written during isolation due to the 2020 pandemic, *Diário da Peste* records not only the days, but simultaneously consigns thoughts about the work, about the events and about the life of the one who writes. It is shown how this diary, driven by a global event, operates as a kind of archive, a memory of the world, not being restricted to the daily life of Gonçalo Tavares – as the use of the word “diary” might lead to believe. From aspects related to memory, documents and the experience of that moment, it is intended to present the way in which they appear and are articulated in the texts of the *Diário da Peste*, in order to bring them closer to Jacques Derrida’s archival theory, present in *Archive Fever: a freudian impression*. This approach aims to establish a link between the processes of creation and digital archiving of the *Diário da Peste* as significant factors for literary production. This proposal is linked to Line IV – Edition, Language and Technology – of the Postgraduate Program in Language Studies (POSLING) as it aims, with this approach, to reflect and to make a possible advance in the study of cultural and cultural relations that permeate the discursivity of the creative and editing processes of contemporary languages.

Keywords: Gonçalo Tavares; *Diário da Peste*; archive; memory; writing.

SUMÁRIO

1 Possível introdução.....	8
2 Memória: invenção viva.....	11
2.1 Invenção viva	15
2.2 Documento e arquivo	19
2.3 O início dos dias (e do Diário) da Peste	22
2.4 As ligações	23
2.5 Movimento do pensamento	29
3 Vaga luz da escrita	32
3.1 Contar vaga-lumes.....	33
3.2 Imagens do pensamento	36
3.3 Cortar em dois o tempo	38
3.4 Salvar nos pequenos intervalos	40
3.5 Salvaguarda provisória.....	45
3.6 Vaga luz da escrita	47
3.7 Questão óptica	48
3.8 O novo fogo do século.....	50
4 Fogo, violência e criação.....	55
4.1 Força contra o muito mais forte	56
4.2 O ecrã está cheio de fogo	58
4.3 Documentar por fulgor	64
4.4 Destruir documentos.....	68
5 Conclusão: ligações provisórias	71
Referências	73
APÊNDICE A – Data de publicação, título e link dos textos do <i>Diário da Peste</i>	78

1 POSSÍVEL INTRODUÇÃO

Basta observar a realidade para verificar o quão corriqueiramente as pessoas registram – seja no papel, seja em algum dispositivo eletrônico – fatos. Alguns deles, devido à relevância que assumem, se tornam acontecimentos, podendo fixar-se na memória de uma vida ou na história da humanidade.

É comum um fato prolongar-se no tempo através da memória. E a memória, com seus processos contínuos de esquecimento e lembrança, é um arquivo, um lugar de rasuras, (re)invenções, reescritas, em que o acontecimento permanece em suspenso, como se a vivência significativa estivesse à espera de uma inscrição que lhe confira alguma medida. Mediante a impossibilidade da exatidão – sempre há outra (outra e mais outra) maneira de se dizer –, a medida se vai fazendo por escrito, em escrita. Essa escrita da experiência que carrega em si traços do acontecimento (nunca ele exatamente) e de sua vivência, cifrados em letras, se desdobram pela rede textual, tornando-se, talvez, experiência de escrita.

Tal é o que parece ter acontecido no *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares, autor português contemporâneo que, durante noventa dias do isolamento por conta da pandemia de 2020, escreveu e publicou esse diário digital, posteriormente tornado livro impresso. A forma como os acontecimentos e a experiência daqueles dias foram transpostos em textos e os processos de edição em jogo nessa passagem é o que se pretendeu investigar nesta dissertação.

Assim, partindo de uma cena da realidade que evidenciou a coexistência de diferentes suportes textuais, o capítulo “Memória: invenção viva” traça uma reflexão sobre determinadas mudanças que a textualidade eletrônica inseriu nas formas de se pensar texto e livro, que vão ao encontro da ideia de que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira” (DERRIDA, 2001, p. 31). O pensamento a respeito do arquivo elaborado por Jacques Derrida, no seu *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, fundamentou o desenvolvimento de algumas relações entre experiência, memória, escrita, história, literatura, ficção e realidade. Relações que, ao se cruzarem, foram formando uma rede de ligações que entreteceu a operação literária que Gonçalo Tavares denominou, no *Diário da Peste*, “memória, documento e instinto” (TAVARES, 16/4/2020)¹ – não por acaso, parte do título desta pesquisa.

“Vaga luz da escrita”, restante do título da dissertação e expressão que nomeia o segundo capítulo, remete ao movimento em vagas das luzes que aparecem ao longo desta

¹ Todos os noventa textos do *Diário da Peste* estão datados e foram publicados, no site do jornal português *Expresso*, no dia seguinte ao indicado no texto de Gonçalo Tavares. Para facilitar uma possível busca ao conteúdo original, optou-se aqui por indicá-los pela data de sua publicação no site. Os links que dão acesso aos textos citados encontram-se nas referências e a lista com os títulos de todos os textos, no Apêndice A.

escrita. A primeira delas emana dos ecrãs, dispositivos que, de certa maneira, obliteram sua materialidade para dar a ver o que neles surge através da luz e que, durante o isolamento da pandemia, se fizeram bastante presentes, tornando-se uma espécie de unidade da casa, espaço por onde passavam as informações que entravam e saíam do ambiente doméstico. Ponto de (des)encontro entre mundos. Traço que assinalava um dentro e um fora. Através dessas linhas emanadoras de luz dispostas em formato de janelas, adentrou a sensação de escuridão, trazida pelas imagens e notícias do desconhecido que avançava mundo afora, e que nuançava a fronteira entre ficção e realidade do que se (vi)via.

Por outro lado, as telas mediaram também o acesso a um olhar para a realidade que, além de buscar clarear o pensamento, foi forma de resistir e sobreviver, por escrito, aos dias da peste: o *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares. Nele, Tavares transpôs, por um caminho não de todo literário, imagens que lhe iam aparecendo e que permitiram a legibilidade de uma reflexão sobre o presente e desvelaram algo que não era possível ser visto apenas através da documentação do que então acontecia. Para explicitar essas imagens do pensamento, recorreu-se aqui à imagem dialética de Walter Benjamin: luz fadada à dispersão que, depois de aparecer, se eclipsa e faz emergir, por lampejos, certo conhecimento.

A fim de capturar a experiência às voltas com o perigo da época, a escrita do *Diário da Peste* vai jogando, como o fulgor dos vaga-lumes, alguma luz no intervalo da realidade instaurado pelo isolamento social que se impôs em março de 2020. Seja em pequenas ondas, seja como a claridade de telas, o que aqui se pretendeu desenvolver foi a forma como essa matéria se expressa e transita nos textos de Gonçalo Tavares. O próprio comportamento dual da luz – como partícula ou como onda – transfere para uma questão de óptica a observação dos movimentos, sugerindo uma possibilidade de ligações afeita aos “materiais cuja essência seja o movimento, materiais que não estão num sítio: *circulam entre sítios*” (TAVARES, 2021a, p. 25). Assim, buscou-se trazer à luz o movimento ondulatório dos textos do *Diário da Peste*, cujos elementos não seguem uma progressão predefinida, mas avançam como perturbações no espaço que permanecem indo e vindo e, ao interagir uns com os outros, interferem entre si.

Esse pulsar que parece estar em todo lugar e, ao mesmo tempo, em lugar algum vibra nas palavras e segue em direção ao que nelas não se imprime: a imagem. Ainda que sejam as palavras aquilo que permite instaurar uma rede de significações e, em alguma medida, fazer coincidir as diferentes dimensões da linguagem e do real, há um instante em que o sentido cessa de se fazer e o incompreensível da cena se fulgoriza e aparece como imagem.

Isso que, em palavras, não se mostra nem se diz com exatidão, mantendo assim a opacidade da linguagem, situa-se entre o legível e o visível. Ponto em que “a literatura faz girar

os saberes” (BARTHES, 2007, p. 18), como nos diz Roland Barthes, e que, por não se deixar dizer exatamente, pode a cada vez ser dito de uma forma sempre diferente, uma vez que o texto literário é capaz de produzir sem cessar múltiplas significações sobre a realidade concreta, o mundo e as subjetividades.

A partir dessa operação relacionada à criação artística, no capítulo “Fogo, violência e criação” se traça a ideia de que documento é aquilo que o arquivo rasura. Rasura realizada não com a intenção de se cristalizar sentidos ou fixar informações, mas para permitir que a potência (sempre irrepitível) dos acontecimentos fique marcada para além do registro histórico dos fatos da humanidade. Assim, ao buscar dizer do mundo do modo mais concreto possível a fim de criar a intensidade necessária para fazer ver outra forma de perceber o mundo, Gonçalo Tavares, no *Diário da Peste*, documenta por fulgor.

Documentar por fulgor é uma expressão que, além de aludir ao “fulgor do real” de Roland Barthes (2007, p. 18), aponta para o fenômeno que ocorre com o disco de cores primárias. Parado, é possível perceber a separação entre suas cores; no entanto, quando posto em movimento giratório, as cores desaparecem momentaneamente e tornam perceptível a cor branca, que some ao se cessar o movimento. Mesmo não estando visível, ela contém todas as cores – ainda que em nenhuma estivesse – e só foi possível percebê-la através do movimento das demais.

Esse fenômeno evidencia um aspecto do trabalho do artista próximo à destruição causada pelo fogo que queima para que algo ganhe vida. Enquanto o fogo destrói, aquilo que arde é a coisa, mas é ela sendo destruída até desaparecer, tal como era antes, para que outra se precipite. Hesitação entre presença e ausência.

Na fronteira entre presença e ausência – entre literatura, jornalismo e história; ou mesmo entre ficção e realidade –, a escrita de Gonçalo Tavares foi criando fissuras que permitiram que o *Diário da Peste* jogasse alguma luz e se tornasse o arquivo de luminescências para o pensamento de que aqui se parte.

2 MEMÓRIA: INVENÇÃO VIVA

O contexto desta pesquisa é a experiência de escrita de diários. O diário a ser estudado – o *Diário da Peste*, escrito e publicado durante o isolamento exigido por conta da pandemia de 2020 – foi primeiro online e depois publicado impresso, em maio de 2021. Curiosamente, esta pesquisa nasceu de uma cena do cotidiano em que essa mesma passagem do suporte textual – do digital para o papel – se condensou no espaço de horas.

Isso ocorreu durante uma defesa de doutorado em que os quatro arguidores leram seus textos exatamente nesta ordem: a primeira, em um tablet; os dois seguintes, em papel impresso e a última, em um papel escrito à mão. A cena dessa gradação chamou a atenção de alguns dos presentes e, sobretudo, a minha, por já ter lido o início daquela tese: “Quando criança, gostava de desenhos animados em que um tronco de árvore, girando, era limado velozmente até seu quase desaparecimento, restando um lápis. Algumas vezes, penso de modo infantil que, no cerne de cada árvore, há um lápis” (COSTA, 2014, p. 9).

Com as páginas amareladas, escritas a grafite, da última arguidora, o trajeto daquelas leituras encaminhou-se para o lápis, tal como na cena descrita na tese. Imagem, texto e realidade fundiram-se casualmente – nada fora combinado. De maneira decisiva, isso ficou marcado na minha memória como uma vivência significativa, uma espécie de acontecimento que originaria uma série de questões a respeito do livro como suporte e das operações digitais relacionadas a escrita e leitura.

Agora, ao escrever tal lembrança, articulando-a com uma dissertação, talvez possa afirmar que, naquele dia, de certa maneira, teve início uma experiência de escrita tal como a apresenta Erick Costa no seu livro *Acurar-se da escrita*:

Toda experiência de escrita, em alguma medida, se enlaça à vida de quem escreve, a qual pode ser matéria de início para a escrita. A vida, na escrita, condensa-se nas letras para, então, desdobrar-se na superfície da página, numa espécie de sístole e diástole textual. Nesse gesto aparentemente simples, estão em jogo os afetos, o desconhecido de si, que, entretanto, se abre e se fecha nas letras, cifrando-se. Por escrito, a vida condensa-se, desfaz-se para refazer-se na escrita. Há, portanto, contenção do vivido, que a seguir se espalha na rede textual (COSTA, 2021, p. 27-28).

Após presenciar aquele acontecimento – que neste momento se torna “matéria de início para a escrita” –, comecei a observar com curiosidade situações de escrita e a tentar entender o que levava as pessoas a optarem ou não pela escrita no meio eletrônico, especialmente aquelas que mantinham também o costume de escrever à mão no papel. De maneira geral, percebi que

a opção por um ou outro método de inscrição relacionava-se, especialmente, à finalidade atribuída ao texto e que, no entanto, de um mesmo contexto – tal como ocorrera na banca de defesa em 2014 –, decorriam escolhas diferentes.

Mesmo ciente do viés pragmático dessas escolhas, pareceu-me estar em jogo também outras questões. Acredito ter sido assim que a curiosidade acerca das diferenças entre os suportes de escrita transformou-se em um interesse mais sério que me conduziu a leituras mais específicas sobre o ato de ler e a escrita e suas inscrições.

Tais leituras permitiram que eu pudesse afirmar que, além de uma experiência de escrita – condensada nestas letras e que se tentará desdobrar ao longo da pesquisa –, presenciara uma situação exemplar da coexistência de diferentes modalidades de inscrição textual (e, por extensão, de leitura): eletrônica, impressa e manuscrita. Pude perceber ainda que as várias modalidades de escrita (e leitura) estendem-se a reflexões e discussões acerca da história do livro, do texto e da cultura escrita e daquilo que hoje se entende por livro. Questões que são objetos de estudo da área de edição.

Uma das leituras responsáveis por tais constatações foi a do livro *A mão do autor e a mente do editor*, em que Roger Chartier (2014, p. 13) levanta questões pertinentes às “mutações contemporâneas na cultura escrita” relacionadas ao livro e à literatura:

O que é um “livro” quando não é mais simultânea e inseparavelmente texto e objeto? Quais são as implicações para a percepção de obras e a compreensão de seu significado de uma capacidade de ler unidades de texto individuais radicalmente desvinculadas da narrativa ou do argumento das quais são parte? Como devemos conceber a edição eletrônica de obras mais antigas, tais como as de Shakespeare e Cervantes, dado que tais técnicas nos permitem, paradoxalmente, tornar visíveis a pluralidade e a instabilidade histórica dos textos, que normalmente ignoramos por causa das escolhas que uma versão impressa nos impõe, enquanto ao mesmo tempo essas técnicas fornecem uma forma de inscrição e recepção da palavra escrita que é completamente estranha à forma e à materialidade de livros como eram oferecidos aos leitores no passado (e, pelo menos ainda por algum tempo, no presente)? (CHARTIER, 2014, p. 13-14)

A indagação “O que é um ‘livro’ quando não é mais simultânea e inseparavelmente texto e objeto?” seria impossível de ser formulada sem a compreensão de que as histórias do livro, dos textos e da cultura escrita caminharam juntas por um longo tempo e que, portanto, não são de todo separáveis. Por isso, pensar a edição eletrônica de obras de séculos distantes – como os exemplos citados por Chartier – é perceber que escolhas técnicas feitas hoje, além de diferirem bastante da forma como essas obras se apresentaram ao mundo, evidenciam “a pluralidade e a instabilidade histórica dos textos” daqueles tempos.

Essa mirada, que coloca em perspectiva tanto os saberes históricos quanto a recepção e a produção da palavra escrita em tempos digitais, direciona o olhar para as mudanças que a textualidade eletrônica trouxe consigo. As primeiras a serem notadas relacionam-se à ruptura da conexão entre textos e objetos, ou entre discursos e sua forma material. Um livro não mais corresponde necessariamente a uma coleção de páginas, onde se dispõe um conjunto textual, reunidas em cadernos que são agrupados e recobertos por uma capa. Hoje é possível ler um livro também em computadores, celulares e dispositivos digitais de leitura. No mundo digital, os textos não estão em páginas impressas ou manuscritas, mas nas “composições singulares e efêmeras” (CHARTIER, 2014, p. 22) formadas em telas.

Essa transformação do livro modifica também a percepção da totalidade textual. Se o livro impresso pode ser percebido como uma unidade de significação, devido à concepção unitária de um objeto denominado “livro”, o mesmo não ocorre com o livro digital. Embora não se confunda com os equipamentos onde as composições textuais aparecem, o livro digital – tomado aqui como a versão não impressa e disponibilizada em arquivos digitais que simulam a apresentação do texto impresso – não necessariamente é compreendido (ou recebido) como uma totalidade textual. Se, por um lado, ele pode ser compreendido como simples transposição do modelo impresso ao digital – como se vem convencendo no atual mercado editorial –, é possível se pensar, por outro lado, uma hipotética totalidade textual em jogo no livro digital. Na primeira perspectiva, o livro seguiria sendo um recorte de possibilidades textuais, encerrado em si, ainda que aberto a outros textos, por exemplo, intertextualmente. Na segunda modalidade de livro digital, o livro – por meio de hyperlinks e outros recursos da internet que podem ser incorporados às experiências de leitura e escrita – se escreveria em aberto, deixando sempre a possibilidade de navegações e expansões do horizonte do livro. Assim, quando um objeto muda, muda também a percepção que dele se tem.

As mudanças nas formas e nas materialidades não se restringem ao livro, abrangem também os textos escritos em geral e, a despeito do descompasso entre as mutações nas práticas de leitura e as mudanças da tecnologia, afetaram os processos de leitura e de escrita. A descontinuidade e a fragmentação – existentes desde o início da história da escrita – adquirem uma nova dimensão na textualidade digital e influenciam inclusive o modo de se perceber o mundo.

O livro cultiva a ideia de que a verdade está nele contida, da mesma forma que ela está no corpo humano e que, em alguma parte, na polpa ou na carne de seu suporte, tudo já foi programado. A tela, ao dissociar o suporte de seus conteúdos, rompe com

este tipo de determinismo, sem que se possa ainda prever quais são suas consequências (MELOT, 2012, p. 130).

Da percepção de que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira” (DERRIDA, 2001, p. 31) é que talvez derivem as suposições um tanto apressadas de que livro impresso, obra escrita e leitura em breve desaparecerão, engolidos pelas práticas digitais e pela internet. Por outro lado, há aqueles que consideram, de modo não menos apressado, o livro impresso – no formato de códice que conhecemos hoje – como um espaço regular, definitivo e fechado que impõe condições à escrita. Para eles, o fim do livro seria, em certa medida, a libertação da escrita, o fim da “crença em um sentido do mundo predeterminado e definitivo” (MELOT, 2012, p. 60).

A natureza dual – material e discursiva – do livro se mostra bem representada nesses dois polos: um pela continuidade de um modo de se inscrever a linguagem e outro pela ruptura com determinada tradição. No entanto, como lembra Chartier (2014, p. 24), “será que precisamos realmente escolher entre entusiasmo e desespero?”

A direção para se chegar a uma possível resposta é dada por Jacques Derrida, no livro *Papel-Máquina* (2004). No texto “O livro por vir”, ele nos lembra, em relação às diferentes formas do livro, que, no momento em que surge uma nova possibilidade, ela coexistirá com outras estruturas, que, por sua vez, permanecerão latentes – como vestígios do passado – e sobreviverão – ainda que como modelos passados – às novas formas. Logo, o que se vê agora como grande mutação é, na verdade, algo que sempre ocorreu na história do livro.

A distância entre essas duas posições – o pessimismo catastrófico e o otimismo progressista – parece ir além de uma preferência por esta ou aquela modalidade material de inscrição da linguagem. Estão em jogo também novas formas de se construir, publicar, receber e arquivar o discurso, qualquer que seja ele. Uma vez que a textualidade digital permite que o pensamento seja organizado, articulado e disseminado em uma lógica espaço-temporal diferente à da inscrição na página impressa, isto é: de modo não necessariamente linear e bem mais rápido.

Derrida, em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, ao buscar reelaborar uma noção² de arquivo, utiliza a teoria da psicanálise de Freud e seus conceitos para, em alguma

² A opção por utilizar arquivo como noção vai ao encontro da argumentação de Derrida de que, “quanto ao arquivo, Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome. Nós também não. Não temos conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra. Oponho aqui o rigor do *conceito* à vaga ou mesmo franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma tal *noção*. ‘Arquivo’ é somente uma *noção*, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão,

medida, relacionar as representações freudianas do inconsciente – pensado como um aparelho de escrita psíquica – aos dispositivos e ao ritmo da comunicação³ pertencentes à história da técnica daquele momento. Devido ao papel fundamental que a correspondência manuscrita e a comunicação postal desempenharam na formação do arquivo psicanalítico, Derrida afirma que “no *passado* a psicanálise (não mais do que outras tantas outras coisas) não teria sido o que foi se o *E-mail*, por exemplo, tivesse existido. E no *futuro* não será mais o que Freud e tantos psicanalistas anteciparam, desde que o *E-mail*, por exemplo, se tornou possível” (DERRIDA, 2001, p. 29, grifos do autor).

Isso porque as novas possibilidades de se operar com os arquivos, além de modificar as possibilidades de produção, conservação, impressão, circulação e destruição do arquivo, conduzem a mudanças jurídicas e políticas que “afetam nada menos que o direito de propriedade, o direito de publicar e de reproduzir” (DERRIDA, 2001, p. 30), transformando, assim, o espaço público e privado da humanidade.

A técnica arquivística, portanto, não apenas determina o momento a ser conservado, mas institui – no momento do registro – um acontecimento como arquivável, tanto pelo seu conteúdo quanto pela forma como será impresso para a posteridade. Esse duplo aspecto temporal do arquivo – registro do passado e movimento em direção ao futuro – pressupõe uma necessária relação com a estrutura do arquivamento; uma vez que as marcas do acontecimento inscrevem-se através do modo como ocorreu o arquivamento. Por esse motivo, pode-se afirmar, com Derrida (2001, p. 31), que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”.

2.1 Invenção viva

Quase tudo pode ser arquivado. Arquivar para salvar do esquecimento ou, ao menos, com o intuito de conservar memórias é um hábito antigo da humanidade. A própria escrita relaciona-se com essa função.

Uma antiga – e já ultrapassada – tradição memorialista de escrita acreditava que o processo de registrar lembranças mobilizava não a matéria corpórea, mas estados de

uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido” (DERRIDA, 2001, p. 43-44, grifos do autor).

³ Neste contexto, toma-se por “comunicação”, de maneira abrangente, os processos e as ações que envolvem a transmissão de uma mensagem e, eventualmente, a recepção de uma resposta cujo conteúdo é codificado e decodificado por algum sistema.

consciência ou de espírito, através dos quais um já vivido poderia ser retomado. Como se, para isso, houvesse uma espécie de retorno da mente ao passado a fim de lá capturar o ocorrido, trazendo-o para o presente da narrativa. Na trajetória dessa escrita, supunha-se que o vivido, ao ser recuperado, viria intacto, sem qualquer tipo de rasura ou desfiguração, lá do lugar de onde, espontaneamente, viriam as lembranças ou onde elas poderiam ser buscadas e encontradas tal qual ocorreram um dia.

No entanto, como nos lembra Lucia Castello Branco, em *A traição de Penélope*, a respeito dessa escrita memorialista: para que se construa essa “ilusão do resgate do real” (BRANCO, 1994, p. 24), há que se desconsiderar que a memória é mediada pela linguagem e que somente através dela se resgatam as imagens do passado. Ocorrem, portanto, dois gestos simultâneos: uma retroação ao que já não é e um movimento em direção ao que ainda não é, presentificado no momento de realização da representação verbal.

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória (BRANCO, 1994, p. 25).

Debruçar-se sobre o passado – ainda que recente – significa estar diante de seus vestígios e não diante de uma completude inteiramente armazenada e a todo tempo recuperável tal como supostamente teria sido. Admitir a não inteireza do passado, suas lacunas, saltos e rupturas é considerar uma perspectiva do processo da memória que se relaciona também com o futuro, com aquilo que ainda não é.

Na linguagem, o sujeito tenta estabelecer relação entre esses rastros, construir uma continuidade. No entanto, no momento em que se tenta reviver o vivido, a linguagem já não é mais apenas a experiência nem somente o que dela restou como traço na memória, mas sim um amálgama de vestígios e recriação da experiência. Freud, citado por Derrida, no texto “Freud e a cena da escritura”, assim esclarece parte do funcionamento desse sistema:

Das nossas percepções permanece no nosso aparelho psíquico um traço (*Spur*) que podemos chamar ‘traço mnésico’ (*Erinnerungsspur*). A função que se relaciona com este traço mnésico é por nós denominada ‘memória’. Se levarmos a sério o projeto de ligar os acontecimentos psíquicos a sistema, o traço mnésico só pode consistir em modificações permanentes dos elementos do sistema (FREUD, 1925 apud DERRIDA, 2009, p. 317).

O amálgama composto por traços mnésicos e reinvenção dos traços da experiência vivida comporta em si a suspensão temporal em que o traço flutua – o vestígio de uma temporalidade passada – e o presente em que se constroem hipóteses do que teria sido de fato a experiência. Essa espécie de atualização realizada pela memória – as “modificações permanentes” de que fala Freud – articula esses dois tempos diferentes sem os fazer coincidir, mas sobreimprimindo-os.

“Os traços não produzem portanto o espaço da sua inscrição senão dando-se o período de sua desapareição. Desde a origem, no ‘presente’ da sua primeira impressão, são constituídos pela dupla força de repetição e de desapareição, de legibilidade e de ilegibilidade”, diz-nos Derrida (2009, p. 331). No movimento de idas e vindas dessa espécie de sobreimpressão das temporalidades, os traços emergem, mas desaparecem em sua legibilidade e são, então, rasurados, tornando-se algo diferente.

O poeta português Herberto Helder, no livro intitulado *Photomaton e Vox*, ao refletir sobre a natureza da experiência, da memória e das escritas da memória, permite alguns passos a mais na elaboração de Derrida:

A experiência é uma invenção.

Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva.

A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemos-nos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta. A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si (HELDER, 2013, p. 67).

A cada vez que se busca rememorar uma experiência – já não mais a experiência em si, mas uma percepção dela –, constrói-se uma instância terceira: nas palavras de Herberto Helder, a “invenção viva”. Por isso, de um mesmo acontecimento, a mesma pessoa “poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva”. Ainda com Herberto Helder, poder-se-ia dizer que os textos oriundos desses relatos diversos – para além de falsos e verdadeiros – seriam, ao mesmo tempo, abertos e fechados. Fechados, por se tratarem de maneiras variadas de considerar um acontecimento; abertos, por evidenciarem as múltiplas possibilidades de engendrar uma hipótese textual a partir

de um acontecimento. Tais características não se excluem e, recuperando as palavras de Derrida a respeito dos traços mnésicos, constituem-se “pela dupla força de repetição e de desaparecimento, de legibilidade e de ilegibilidade” (DERRIDA, 2009, p. 331).

Assim, a conservação da memória, quando pensada do ponto de vista da escrita, pode ser entendida como uma operação de arquivamento para além da informação, do documento, pois aquilo que se arquiva é sempre modificado pela memória e, sendo organizado pela linguagem, é por ela não exatamente reproduzido, mas produzido. Um “registro vivamente problemático”, produtor da realidade e da própria memória como conjunto de hipóteses que, ainda que se contradigam, guardam algo do que foi uma experiência.

A respeito da experiência que pode tornar-se matéria de início para a escrita, retomemos algumas palavras de Costa:

Toda experiência de escrita, em alguma medida, se enlaça à vida de quem escreve, a qual pode ser matéria de início para a escrita. A vida, na escrita, condensa-se nas letras para, então, desdobrar-se na superfície da página, numa espécie de sístole e diástole textual. Nesse gesto aparentemente simples, estão em jogo os afetos, o desconhecido de si, que, entretanto, se abre e se fecha nas letras, cifrando-se (COSTA, 2021, p. 27).

Nesse trecho, percebe-se um movimento de abertura e fechamento do texto em torno de um vivido que poderia ser assim resumido: a escrita condensa a vida em letras, que, encadeadas, se desdobram pela página, cifrando algo de uma vida. Sendo a memória improvável, o gesto em jogo na escrita seria o de recolher os traços que restam de uma experiência e recriá-los em letra, em hipótese de biografia. Assim, isso que se abriu em texto se fecha para a vida e se estende para outro horizonte: o da invenção. Onde a vida não pode ser dita com precisão, inventa-se e, desse modo, acaba por se dizer novamente algo do vivido. Um desconhecimento – de si e do mundo – que aquele que escreve não esgota. Nunca esgota.

A sístole e diástole textuais seguem, então, não apenas no fluxo vida e texto. Por comportar traços não tão exatos – como os da memória e os da experiência –, o movimento abre-se também para a “invenção viva”. O que permite que se escrevam os possíveis “cem relatos diversos” de Helder, todos falsos e verdadeiros – ou, como dito anteriormente, abertos e fechados. Abrindo e fechando, “as desavindas propostas de verdade” não se encerram em sentido único e acabam criando uma tensão que mantém a pulsação vital do texto.

2.2 Documento e arquivo

A presença simultânea do presente que se recorda de um passado que já desapareceu e do passado já desaparecido que irrompe no presente que se esvai gera outra tensão constante: a que ocorre entre presença e ausência. Tensão que concerne não apenas à escrita memorialista de cunho fictício ou biográfico, estende-se também ao discurso histórico, pois, ao passado, referem-se tanto a história quanto a memória e não há entendimento fácil entre ambas.

A própria história, como campo de disputa discursiva de interpretações de arquivos, tende a seguir a lógica do discurso memorialístico: construir uma suposta continuidade a partir daquilo que é descontínuo, dos traços. Entretanto, há que se ressaltar que o relato da história é sempre um pensamento e uma elaboração fundados em pesquisas de documentos. Mas, sabemos, não basta o acesso a documentos para se reconstruir o que de fato teriam sido os acontecimentos. Há algo inabordável no passado que permanece marcado como lacuna, buraco, incompletude, e que conduz a atividade historiadora para a produção daquilo que estava sem registro. A respeito do incessante trabalho de (des)unir evidências e fatos históricos, nos diz Gonçalo Tavares, em *Breves notas sobre as ligações*:

Mas os factos históricos antigos ainda não terminaram: cada novo acontecimento coloca, séculos depois, novas dificuldades ao que aconteceu. O criador é aquele que põe problemas ao passado. Como alguém que com os pés manifesta respeito pelas grandes datas de um país, enquanto com as mãos decide inventar uma nova forma.

Porque toda invenção é uma heresia, coloca em causa o presente e ainda os acontecimentos que entraram já no mundo da documentação. Inventar é destruir documentos. Semelhança de actos em aparência opostos: levantar e deixar cair (TAVARES, 2010a, p. 18-19).

Assim, o historiador, ao interpretar o que de um tempo resta, precisa recolher e reunir indícios a fim de estabelecer ligações, fazer passagens e, dessa maneira, reconstruir a experiência como hipótese do que teria sido o passado, como o criador “que põe problemas ao passado” e “com as mãos decide inventar uma nova forma” de que fala Tavares, um trabalho que mescla “memória, documento e instinto” (TAVARES, 16/4/2020).

O procedimento de (re)montagem seria, nesse caso, uma construção fundada em documentos, mas sempre em algum nível parcial, já que há, no mínimo, a mão do historiador a agenciar fatos em uma narrativa. Afinal, no instante vivo em que a história acontece (e também quando é escrita), há já uma série de discursos latentes em disputa, cujos sentidos potenciais esperam ser nomeados ou silenciados pelos historiadores.

A todo esse sistema discursivo que estabelece uma “condição de realidade para enunciados” (FOUCAULT, 2020, p. 155) – transformando-os em “acontecimentos de um lado, coisas de outro” (FOUCAULT, 2020, p. 157) e construindo uma realidade histórica –, Foucault propõe nomear “arquivo”:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas (FOUCAULT, 2020, p. 158).

O arquivo, para Foucault, não é, portanto, apenas registro, acumulação e guarda de textos, documentos e memórias, mas uma prática que faz surgir enunciados múltiplos e permite que eles coexistam, subsistam, modifiquem-se regularmente e também desapareçam. Esse complexo sistema de discursividade estabelece conexões entre alguns discursos e exclui os demais. Desse modo, o arquivo seleciona o que estará conectado à história e o que dela será esfumado ou mesmo excluído.

Por outro lado, o “arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade” (FOUCAULT, 2020, p. 159), pois, como sujeitos, é no interior das regras da linguagem que falamos, isto é através, de uma organização simbólica. Contudo, ao mesmo tempo em que se organiza simbolicamente, o arquivo também se dispersa e escapa a toda representação que se queira totalizante, uma vez que não é inteiramente descritível nem de todo contornável em sua atualidade. Assim, ele estabelece também a diferença entre os discursos, as histórias e os tempos.

Se, para Foucault, o arquivo se constitui pela diferença e pela dispersão, em Derrida o princípio do arquivo é o da consignação. Partindo dos dois sentidos possíveis (“começo” e “comando”) abrigados na raiz da palavra *arkheion* – da qual derivou *archivum*, que, por sua vez, originou *arquivo* –, ele expõe como o arquivo reúne em si tanto a lei que se inscreve quanto o direito que a autoriza. Aquele que consigna o arquivo (o arconte) é quem dispõe das informações e as organiza e, portanto, quem detém o poder instituidor e conservador do arquivo.

A tal poder, Derrida relaciona, ainda, o trabalho permanente da pulsão de morte, presente na teoria freudiana, de arquivar – na acepção de tirar da vida, desvitalizar – e destruir o arquivo – apagar a memória, a lembrança. Indissociado desse *mal de arquivo*, estaria o lugar que se opõe à falta da memória: o próprio arquivo. Por isso, Derrida afirma que: “*não há arquivo*

sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p. 22, grifo do autor).

À semelhança da teoria foucaultiana, para Derrida, o registro – e também o desaparecimento – do arquivo decorre de uma seleção por parte daquele que detém o poder. No entanto, o poder de seleção seria estruturalmente indissociável da pulsão de morte como exterioridade. Por esse motivo,

a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (DERRIDA, 2001, p. 29, grifos do autor).

Nesse aspecto, o arquivo derridiano se afasta da ideia de arquivo de Foucault ao propor que, em vez de ser o conteúdo a parte determinante do processo de arquivamento, é a estrutura técnica do arquivo (a exterioridade, o “arquivo *arquivante*”, o suporte) que decidirá aquilo que será ou não arquivado, o que chama a atenção para a relevância do aspecto técnico. É essa estrutura que determinará o “conteúdo *arquivável*” em sua relação com o futuro, não apenas no que concerne às possibilidades técnicas de (re)produzir, imprimir, conservar e destruir, mas também no que diz respeito às experiências e mudanças políticas, tal como uma “aposta”:

O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante (DERRIDA, 2001, p. 31, grifo do autor).

A correlação entre o sentido arquivável e a estrutura arquivante que tem a pulsão de morte como aquilo que faz com que o arquivo seja sempre bambo é um aspecto que se reflete nas formas de se registrar um passado e que cria, ao mesmo tempo, uma disjunção e uma aproximação entre história e memória. Uma vez que ambos – com diferentes fins – constituem-se como reconstrução e estruturação contínuas do passado realizadas a partir de um presente.

Constituir, então, um arquivo que contenha em si tanto a experiência do acontecimento quanto os muitos fatos ocorridos no tempo de sua duração é, por certo, esforço enorme. Esforço que demanda elaboração simbólica e trabalho com a linguagem. Não exatamente a linguagem comprometida com a informação jornalística, mas com aquela que recrie a experiência de um corpo em meio à informação e à época, fazendo-se, ao mesmo tempo, “memória, documento e instinto” (TAVARES, 16/4/2020). Parece-nos ter sido esse o trabalho realizado por Gonçalo M. Tavares – escritor contemporâneo de língua portuguesa –, em 2020, no *Diário da Peste*.

2.3 O início dos dias (e do Diário) da Peste

Em dezembro de 2019, começaram a circular notícias de uma “misteriosa pneumonia” que, a partir da cidade de Wuhan, estava se alastrando rapidamente pela China. Os rumores do possível surto de uma doença respiratória desconhecida e com sintomas semelhantes aos da síndrome respiratória aguda grave – que antecipavam a gravidade da situação que estava por vir – foram inicialmente negados pelo governo chinês.

No início de 2020, a contaminação, no entanto, ultrapassara as fronteiras da China e, em 30 de janeiro de 2020, foi declarada, pela Organização Mundial de Saúde (OMS), uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII), isto é: um evento extraordinário em que a propagação de uma doença coloca em risco a saúde pública de outros países e cujas repercussões demandam ações internacionais imediatas e coordenadas como tentativa de contenção⁴.

Da afirmação, por parte das autoridades chinesas, de que o surto causado por uma doença desconhecida estava sob controle até a declaração da OMS de uma ESPII, passou-se um mês. No decorrer desses dias, muito aconteceu: identificou-se a origem da misteriosa infecção (uma nova cepa do coronavírus que não havia sido detectada em humanos antes de 2019); o sequenciamento do genoma do vírus foi realizado; comprovou-se a transmissão entre humanos; a doença chegou aos Estados Unidos e ocorreu o isolamento da cidade Wuhan.

Apesar dos vários acontecimentos que já sinalizavam circunstâncias graves e incomuns e da imensa produção de conhecimento científico em curto espaço de tempo, havia muita especulação, informações desencontradas e, sobretudo, medo. O fato de os efeitos da contaminação poderem ser, algumas vezes, pouco perceptíveis e, em outros casos, levarem a pessoa à morte também dificultou o entendimento da gravidade da situação.

Nesse cenário de dúvidas e poucas certezas, o coronavírus espalhou-se rapidamente pelo mundo inteiro e, em 11 de março de 2020, a OMS declarou que a covid-19 – nome dado à doença causada pela variação do coronavírus descoberta em 2019 – se tratava de uma pandemia. Em resposta ao aceleradíssimo aumento do número de mortes, vários países impuseram o confinamento das pessoas em suas casas e a suspensão das atividades econômicas consideradas não essenciais para tentar minimizar a propagação da doença. Portugal foi um dos primeiros países a adotar integralmente essas medidas.

⁴ Informações pesquisadas do site da Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS).

Diante da necessidade de distanciamento social, Gonçalo Tavares passou a registrar o momento em textos escritos dia a dia e publicados no site do jornal português *Expresso*. Essa publicação online, iniciada em 24 de março de 2020, ocorreu ininterruptamente durante noventa dias e foi intitulada de *Diário da Peste*.

2.4 As ligações

Tal como se desviasse o olhar do fazer literário para se voltar à anotação dos dias, Gonçalo Tavares assim inicia o *Diário da Peste*:

NASA cancela pesquisas na lua.
 Matteo come uma garfada de pasta junto à janela que dá para a rua Vittorio De Sica.
 Sica foi o cineasta de “Ladrões de bicicletas”.
 Na Lombardia uma mulher grita pelo nome de Paolo.
 Um doente num hospital de Lombardia vê o rosto da mulher e do irmão num ipad bem levantado no ar pelas luvas brancas do médico.
 O hotel Marriott é transformado num hospital de campanha.
 Quartos de luxo são agora quartos para dez pessoas.
 O espaço todo usado, distribuído entre máquinas, doentes e médicos.
 Uma nova agricultura urgente semeia doentes e ventiladores.
 O presidente da Associação dos reformados diz para as gerações jovens não se esquecerem deles neste momento.
 Para não se esquecerem dos pais e dos avós.
 Uma menina ao meu lado chora.
 Um ministro fala sobre medidas - peso e fita métrica para o que não vê.
 Andreotti, sessenta anos, de máscara na cara, passeia um cão muito pequeno com uma correia longa.
 186 mortos em França (TAVARES, 24/3/2020).

Apesar de começar o Diário com um fato não fictício da atualidade – o anúncio do cancelamento das investigações na lua havia sido feito pela agência norte-americana de pesquisa espacial poucos dias antes –, Tavares, já na segunda frase desse primeiro texto, traz a literatura à cena e coloca um Matteo – mesmo nome (e grafia) do personagem-título de seu romance *Matteo perdeu o emprego* – perto de uma janela. E, como nos cortes secos do cinema, isto é, sem efeitos intermediários de transição de uma imagem para outra, apresenta, em sequência, cenas, dados e acontecimentos.

O leitor – conhecendo ou não outros textos de Gonçalo Tavares e sabendo ou não que eles transitam nos campos da ficção, da poesia e do ensaio – se vê diante de uma estrutura textual composta por elementos reconhecíveis como parte da realidade.

Iniciar o *Diário* com a cena de um Matteo comendo macarrão junto a uma janela voltada para uma existente rua Vittorio de Sica – nome de um importante diretor de cinema italiano, como antecipa o autor frente a uma possível dúvida: “Sica foi o cineasta de ‘Ladrões de bicicletas’.” – direciona o leitor para um universo de referências associadas (ainda que apenas pela sonoridade das palavras) à Itália. A confirmação dessa espacialização se dá pela indicação da Lombardia. Em seguida, uma cena situa o que acontece: “Um doente num hospital de Lombardia vê o rosto da mulher e do irmão num iPad bem levantado no ar pelas luvas brancas do médico.” Doentes afastados das pessoas mais próximas, hotéis de luxo transformados em hospitais e a proliferação de “doentes e ventiladores” marcam o cenário de rápida propagação da doença e da necessidade urgente de mais lugares e equipamentos para acomodar e isolar os doentes. Em 24 de março de 2020, isso era parte do cenário que se divulgava da Itália, um dos primeiros países da Europa a sofrer as duras consequências da covid-19.

A presença de um Matteo que poderia ser o personagem de *Matteo perdeu o emprego*, em meio a cenas que correspondem à realidade daqueles dias da pandemia, não aparenta ser gratuita. Antes, reflete a impressão causada pelas imagens chocantes do que ocorria na Itália: parecia estarmos (vi) vendo uma ficção terrivelmente assustadora e medonha.

A não distinção exata entre realidade e ficção talvez possa seguir um caminho semelhante ao do trecho que esclarece, nas páginas finais de *Matteo perdeu o emprego*, as ligações entre os vários acontecimentos narrados nesse livro:

De fato a ligação não é entre *a* e *b*, a ligação existe no mundo concreto dos acontecimentos; os acontecimentos ligam-se entre si, as personagens cruzam-se [...]. É como se existisse uma série de acontecimentos e, em vez de os contarmos (1, 2, 3...), damos-lhe nomes. Os nomes das personagens são assim nomes de acontecimentos. Dar um nome humano a algo que acontece no mundo é uma das maneiras de humanizar o monstruoso e o informe que não entendemos.

Mas realmente o que está ligado é o mundo, não as letras que o descrevem e que o organizam.

[...] Trata-se [...] de nos orientarmos no meio do horror (TAVARES, 2013, p. 155-156).

Ao se considerar que os nomes das personagens são “nomes de acontecimentos” e que, tal como os acontecimentos do “mundo concreto”, elas se cruzam em uma rede de ligações, pode-se pensar “Matteo” como uma espécie de conceito operador de ligação na obra de Gonçalo Tavares. Conceito não no sentido de uma construção sólida dada de antemão, de um pensamento esquadrinhado e já classificado em que uma ideia pode (ou não) se encaixar, mas como “palavras que arrumam outras palavras, palavras arrumadoras; necessárias num

determinado período, mas que podem a seguir tornar-se, e até rapidamente, obstáculos” (TAVARES, 2021a, p. 25). Organizações verbais que, em lugar de cristalizar uma herança do passado, põem em questão algo do futuro e buscam “humanizar o monstruoso e o informe que não entendemos” e que, em certas circunstâncias, rapidamente poderiam tornar-se normalidade ou hábito. “No limite: fato a que não se dá atenção, paisagem” (TAVARES, 2013, p. 7-8).

Desse modo, utilizar “Matteo” como conceito seria tentativa de buscar formas da linguagem que, em vez de marcar limites fixos – como, por exemplo, entre ficção e realidade –, possibilitam o diálogo, a comunicação – a ligação, portanto – entre personagens, acontecimentos e mesmo conceitos, como se fossem

gavetas com comunicação múltipla entre si, com buracos, com declives, com passagens óbvias e outras mais secretas [...]; gavetas que segurem não materiais sólidos mas líquidos, materiais cuja essência seja o movimento, materiais que não estão num sítio: *circulam entre sítios* (TAVARES, 2021a, p. 25).

Essa circulação entre sítios resulta em encontros, abertura de ideias e expansão de conceitos, de maneira a não impedir que Matteo se solidifique como um conceito rígido de personagem pertencente a esta ou àquela ficção (ou mesmo à realidade), mas que o torna flexível o suficiente para transformar-se em um ponto de enodamento textual. Espaço de cruzamentos, de ligações.

Assim, Matteo é personagem e conceito ao mesmo tempo e funciona – à semelhança do comportamento dual da luz, que é considerada tanto partícula quanto onda – como um ou como outro de acordo com o meio em que se encontra. A ligação entre o conceito e a personagem ocorre não necessariamente na coincidência de fatos narrativos, mas por elementos que se cruzam, os pormenores, como explica Gonçalo Tavares a respeito de *Matteo perdeu o emprego*:

o olhar fixa-se num pormenor de uma pequena narrativa e é esse pormenor que faz a ligação com a pequena narrativa seguinte. [...] Há, de fato, aqui, como em qualquer romance ou obra de ficção, um sistema de ligações. A ligação parece evidente, mas outra ligação qualquer também o poderia parecer (TAVARES, 2013, p. 155-156).

Um pormenor que se articula tanto com o Matteo do *Diário da Peste* quanto com o de *Matteo perdeu o emprego* e pode ativar no leitor uma ligação entre os dois Matteos é a bicicleta. Elemento que não diz nada de si, mas sinaliza algo do outro a ela relacionado, como um índice.

Enquanto a bicicleta do *Diário da Peste* liga-se a Matteo como marcador que ajuda a assinalar uma localização espacial – “Matteo come uma garfada de pasta junto à janela que dá

para a rua Vittorio De Sica. / Sica foi o cineasta de ‘Ladrões de bicicletas’.⁵ –, a bicicleta na narrativa de *Matteo perdeu o emprego* é apresentada em similaridade com a personagem Matteo, isto é, sem emprego. Assim como ele – que perdeu o emprego, o trabalho –, a bicicleta está parada em casa e desprovida dos atributos que poderiam conferir-lhe alguma função: “O pneu de trás vazio, sem campainha, a bicicleta amarela que não andava na rua há meses” (TAVARES, 2013, p. 88). Sem serventia, a bicicleta não utilizada permanece no mesmo lugar. E de lá é retirada somente depois que Matteo aceita um trabalho bastante incomum, em que passa a funcionar como prótese – e não como cuidador – para uma pessoa (Ana) a quem faltam os braços e ao qual não se acostuma, “como se o seu emprego não fosse humano, mas sim outra coisa. [...] Fora da casa de Ana estava como que atrapalhado. Não sabia onde pôr os braços, pareciam-lhe inúteis, pensava que os podia mandar fora” (TAVARES, 2013, p. 100).

Desordenado e sem saber como empregar os braços quando eles não estavam sendo utilizados no trabalho,

Matteo bate com força a porta de casa. Está furioso.

Afasta-se de mais uma discussão. Segurando-a num braço, traz a bicicleta que já não anda e que nenhum dos filhos utiliza. A mulher insistiu para ele a pôr no lixo. *Ninguém a compra, só ocupa espaço.*

Matteo despediu-se há cinco meses do segundo emprego e há cinco meses que não consegue outro.

Atira a bicicleta para cima de um monte de entulho e vê, de imediato, uma velha a aproximar-se, tentando perceber o que ainda pode aproveitar (TAVARES, 2013, p. 102, grifo do autor).

Não passa à mente de Matteo consertar a bicicleta e depois vendê-la. Em vez disso, faz com a bicicleta sem uso e que “só ocupa espaço” o que talvez quisesse fazer a seus braços, se deles pudesse apartar-se: atira-a para o lixo. No entanto, não procede dessa forma quando encontra morto o bicho de estimação (um macaco) do amigo também morto. Em vez disso, embrulha o corpo do animal e o leva para vender.

Jogar fora a bicicleta e levar um macaco morto para vender. Atitudes inconsistentes de alguém que sente que tem utilidade apenas quando está “empregado”. Por isso, se põe na função de suprir uma falta – seja a dos braços de Ana ou a do amigo morto que, em vida, precisava de dinheiro –, passando a funcionar como uma espécie de prótese. Momentaneamente, ocupar o lugar de algo que não existe confere forma à existência de Matteo. No entanto, o mal-estar retorna por outra via, pois aquilo que operava como um dispositivo ordenador do informe falha.

⁵ Optou-se por utilizar barras na transcrição dos trechos do *Diário da Peste* que não aparecem em citação recuada para indicar a quebra das linhas tal como aparece na publicação online.

As sucessivas falhas conduzem a personagem a um estado de perda. Perda que se vai repetindo e que, como um sobrenome, se cola ao nome de Matteo, que surge já por ela assinalado: *Matteo perdeu o emprego*. Sem emprego, ele fica também sem orientação, pois perdeu aquilo que lhe dava um lugar no mundo. Como um sem lugar, sua posição se dá em articulação com objetos, acontecimentos, personagens e narrativas que lhe cercam.

O deslocamento contínuo do lugar de orientação torna Matteo o centro de uma situação informe, ao mesmo tempo em que, como personagem central do livro *Matteo perdeu o emprego*, ele é o “elemento aleatório que dá uma ordem que nos parece sensata” (TAVARES, 2013, p. 144), espécie de farol para as demais personagens:

Este ponto de apoio?, esta torre de vigia? Em *Matteo perdeu o emprego* é mesmo ele: **Matteo**, a personagem. Tudo aponta para ali, tudo avança em sua direção; quando uma letra está perdida levanta a cabeça e vê o M, de **Matteo**, e assim percebe que está no bom caminho. A que se agarram as personagens? A **Matteo** sempre, mesmo **Aaronson** que está tão longe (no início do livro) (TAVARES, 2013, p. 153-154, grifos do autor).

O centro do informe e da perda – Matteo, a personagem – se transforma em letra escrita – “o M, de **Matteo**” – e torna-se guia em meio ao desconhecido, ao indecível. De elemento desorientado, as letras de Matteo passam – tal como a luz do farol – a dispositivo de segurança e orientação. Parece ser esse ponto de enodamento entre *Matteo perdeu o emprego* e o *Diário da Peste*.

O sinalizador Matteo surge, então, no *Diário da Peste* como se fosse o mesmo de *Matteo perdeu o emprego* e, no entanto, não é mais o mesmo. Um é ainda, mas não mais. Em outras palavras, o Matteo que “come uma garfada de pasta junto à janela que dá para a rua Vittorio De Sica”, no *Diário da Peste*, poderia tratar-se apenas de um pormenor em comum com a narrativa de *Matteo perdeu o emprego*, mas – lembremos – “os nomes das personagens são assim nomes de acontecimentos. Dar um nome humano a algo que acontece no mundo é uma das maneiras de humanizar o monstruoso e o informe que não entendemos” (TAVARES, 2013, p. 155). Assim, a circulação entre sítios do conteúdo das “gavetas com comunicação múltipla entre si” – que podemos considerar ser também a obra de Gonçalo Tavares – estabelece um movimento contínuo que se faz na e pela escrita. Forma que avança “em direção ao informe de que parte”, como nos diz Costa (2021, p. 13).

Ao considerar Matteo um formalizador do informe, sua aparição logo no início do *Diário da Peste* poderia ser indício de que uma forma se perdeu. Na transposição de uma obra a outra, a personagem que, em *Matteo perdeu o emprego*, ocupa o lugar da falta do outro passa

ao *Diário* como conceito, funcionando como uma espécie de prótese de pensamento. Um ponto de perda que começa algo. “Tal como há próteses para agarrar, andar – enfim próteses para ações exteriores –, também poderemos pensar, então, em *próteses para ações interiores*” (TAVARES, 2021a, p. 100, grifo do autor).

Diante daquilo que não se pode controlar, dominar ou mesmo compreender – como foi o período inicial da pandemia –, uma saída possível é contornar, tentar fazer uma borda no informe. Escrever, talvez. Tentativa de iniciar, naquele presente, um processo de elaboração de algo não consistente nem homogêneo, como explicita Gonçalo Tavares nas “Notas Iniciais – Os Dias do *Diário da Peste*”:

Em Março de 2020, atarantado a ver as imagens de Itália, senti-me, como muitos, bombardeado por bombardeiro nenhum. A minha atenção estava completamente atirada para as notícias e para a pandemia. Ou ficava pasmado, e em corridas circulares em redor da mesa, com os meus cães, ou virava toda a energia para o que estava a acontecer.

Nessas semanas, a atenção lateral foi suspensa e uma tensão surgiu e não se afastou. Diante daquela tragédia e intensidade, a escrita tinha de estar presente. Dar um passo em frente quando o forte acontecimento avança.

O *Diário da Peste* foi, então, uma pura necessidade. Comecei a escrever todos os dias para o *Expresso*, acompanhando o que ia acontecendo com a sensação de estar diante daquilo que é único e terrível (TAVARES, 2021b, p. 7).

“Diante daquela tragédia e intensidade, a escrita tinha de estar presente. Dar um passo em frente quando o forte acontecimento avança”. Como dar um passo em frente estando “atarantado”, “bombardeado por bombardeiro nenhum”? Nesse caminho que não se vislumbra, a escrita é o passo em frente possível. Passo não tão seguro, nem completamente a esmo. Mas com orientação semelhante à de “quando uma letra está perdida levanta a cabeça e vê o M, de **Matteo**, e assim percebe que está no bom caminho” (TAVARES, 2013, p. 154, grifo do autor). Como se, a partir da letra M, aparecesse o conceito Matteo e ele ativasse uma rede de ligações que, tal como uma prótese permite ao corpo algum movimento, possibilitasse o movimento do pensamento. Desse modo, em meio ao informe e ao horror, “diante daquilo que é único e terrível”, o movimento em direção à escrita – ao “M, de **Matteo**” – torna-se “pura necessidade”.

2.5 Movimento do pensamento

Embora o texto das “Notas Iniciais – Os Dias do *Diário da Peste*” tenha sido escrito por ocasião da publicação do livro impresso⁶, isto é, quase um ano após a escrita e a publicação online do *Diário*, a inevitabilidade da escrita para Gonçalo Tavares já se colocava antes mesmo do *Diário da Peste*:

Eu fico irritadíssimo quando não escrevo. Em termos orgânicos, é algo parecido com alguém que costuma almoçar à uma hora da tarde e ainda não comeu às quatro. [...] Aliás, um dos conselhos que dou para quem escreve é o seguinte: você só deve escrever quando tem necessidade orgânica. É o mesmo que ter fome. Quando uma pessoa está com fome, para ela não é indiferente comer um bife, andar de bicicleta ou pintar um quadro. Ela só vai se sentir satisfeita quando matar a fome (TAVARES, 2014, p. 180).

Essa fome de escrever de que fala Gonçalo Tavares associa o processo de escrita a uma necessidade orgânica do corpo do escritor. Função fundamental, como comer e respirar, para o viver daquele que escreve. Uma demanda física que, quando não atendida, se manifesta no próprio corpo como desconforto. Em níveis crescentes, essa sensação desagradável é interpretada pelo organismo como uma situação de risco à sua integridade. “Energia primeiro fechada em casa. Mas se a energia não sai em texto, essa energia torna fraco e demente quem a tem. / Necessidade absoluta, diário” (TAVARES, 21/6/2020).

Para escapar à iminência do perigo, instintivamente, o corpo predispõe-se a movimentos em direção à satisfação da necessidade. Movimento composto não por ações quaisquer, mas por ações necessárias. Afinal, mata-se a fome de escrever escrevendo. Como se iniciam as ações que seguem a direção dessa exigência fisiológica? Uma pista para tentar responder a essa questão vem de uma fala do próprio Gonçalo Tavares, no *Ofício da Palavra*, a respeito de escrever:

É uma coisa muito física. Cada vez mais eu acredito que a escrita não está na cabeça, e sim nos dedos. É um movimento que gera movimento. Acontece muito de eu começar a escrever e as primeiras páginas saírem fracas. Mas é esse movimento que me permite chegar à terceira ou à quarta página, onde vai aparecer alguma coisa interessante (Gonçalo Tavares, 2014, p. 178).

⁶ As notas iniciais do *Diário da Peste – O ano de 2020*, intituladas “Os Dias do *Diário da Peste*”, estão registradas com a data de abril de 2021.

Se escrever é um movimento que gera movimento, andar em círculos em volta da mesa com os cães – tal como Gonçalo Tavares afirma nas notas iniciais do *Diário da Peste* – corresponde talvez a um movimento inicial necessário para ativar outras ações musculares. Uma ação instintiva para pôr o corpo a trabalho e, pelo movimento, impulsionar o pensamento. “O movimento é um acto animalesco e intelectual. Uma disposição muscular do raciocínio. Como se, de facto, o raciocínio tivesse células; e tem” (TAVARES, 2010a, p. 11).

Apresentar o raciocínio como detentor de células equivale a situá-lo no plano de uma existência corpórea em algum nível autónoma, pois a célula, ainda que seja a menor unidade estrutural e funcional de um organismo, é o que diferencia o ser vivo do ser não vivo. Sendo dotado de células, o raciocínio necessita de energia para sua sobrevivência. Energia oriunda de processos do próprio organismo que, além de consumi-la ao se movimentar, acaba também por produzi-la, numa espécie de retroalimentação. Essa energia potencial do raciocínio, composta pelos pensamentos, vai acumulando-se no corpo de maneira tal que, se “não sai em texto, [...] torna fraco e demente quem a tem”. Assim, circular a mesa seria o movimento que, naquela situação, precedeu o ato de escrever em si: deslocamento inicial do corpo para transformar a energia potencial nele contida em energia cinética, em escrita. Devido ao movimento e através dele, o pensamento que está no corpo é impelido a passar para a escrita, que, por sua vez, marca e se deixa marcar pela energia: “Ritmo destes diários, corrente eléctrica debaixo do texto” (TAVARES, 21/6/2020).

Energia que, em ritmo e intensidade únicos, resultou em uma escrita diferente de toda a produção anterior de Tavares, pois, pela primeira vez – como ele próprio observa –, acompanhava “em directo” a realidade: “O pensamento e a criação estavam eléctricos diante do dia eléctrico” (TAVARES, 2021b, p. 8). Por esse motivo, “A única possibilidade de captar a electricidade, meio demoníaca, daquele tempo, era mesmo escrever o *Diário*” (TAVARES, 2021b, p. 8).

Estar diante do horror, com pensamento e criação eléctricos, gerou uma escrita cuja potência reflete também a variação pessoal vivida naqueles dias, com seus altos e baixos. Se tal variação pudesse ser representada em um gráfico, a resultante em nada se assemelharia a uma linha reta ou constante. Pareceria, antes, uma “espécie de *linha exaltada*, [...] que vai atrás de uma certa intensidade sentida” (TAVARES, 2021a, p. 22, grifo do autor), sem um percurso previamente escolhido, mas em um “trajeto pressentido, trajeto que constantemente é posto em causa” (TAVARES, 2021a, p. 23).

O caminho posto em causa não marcha em uma tranquila e progressiva linha reta. Pelo contrário: segue em “*avanço hesitante*” (TAVARES, 2021a, p. 22), pois coloca a si mesmo em

minucioso exame, convertendo-se em objeto de atenção, de questão. “Hesitar é um efeito da acção de descobrir” (TAVARES, 2021a, p. 23). Questionar o caminho como método para avançar em meio ao desconhecido se estabelece como motor do movimento, como que por impulso do corpo. Sem a lucidez de um saber total, a caminhada segue de forma presentida, buscando tornar-se “Memória, documento e instinto” (TAVARES, 16/6/2020). Talvez, por isso, o *Diário da Peste* não se constitua como obra de clareza racionalista, mas obra que tenta expandir o espaço de lucidez.

3 VAGA LUZ DA ESCRITA

Movimentar-se em meio àquilo que se desconhece tendo nas mãos uma luz. Essa é a imagem que surge como tentativa de ilustrar o trabalho de escrita realizado no *Diário da Peste*. Como alguém que estivesse em um lugar completamente escuro, segurando uma pequena luz acesa, e fosse movendo-se no desconhecido. Conforme a pessoa se movimenta no espaço, conhece-o um pouco mais. A luz ajuda a clarear, mas não dá a ver tudo o que há em volta. Assim, o percurso – mesmo o do pensamento – ocorre num misto de memória e instinto e a escrita, jogando alguma luz, torna-se “tentativa de documento para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro” (TAVARES, 21/6/2020).

No percurso, a luz se move junto com aquele que escreve, mas o “vestígio mais claro” deixado pelo *Diário* não dissipa completamente a escuridão: “Os dias de escuro-escuro passaram para claro-escuro e o diário acompanha o percurso desse animal que não se vê e do sol” (TAVARES, 9/6/2020). Tal como se a dinâmica dos dias tivesse sido alterada e estivéssemos a maior parte do tempo na noite escura e o “claro-escuro” dos dias finais do *Diário* fosse o máximo de clareza possível de ser alcançado. “A actualidade não é uma luz, é o oposto / ‘é o momento em que o farol fica escuro entre os clarões’”, diz Tavares (8/4/2020), citando George Kubler⁷, no início do isolamento em 2020. A sensação de escuridão daqueles dias crescia à medida que as imagens chegavam pelas telas. Computadores, celulares e TVs mostravam leitos de hospitais lotados, profissionais da saúde exaustos do trabalho incessante, pessoas isoladas, cidades vazias, equipamentos médicos insuficientes e gráficos com o número de mortes crescendo em velocidade assustadora. O terror causado por essas cenas que se repetiam pelo mundo afora aumentava o medo. Medo de adoecer. Medo de um vírus. Medo de perder o juízo. Medo de sair de casa. Medo de tocar. Medo de carregar a peste. Medo de infectar as pessoas mais próximas. “Medo x Medo x Medo x Medo” (TAVARES, 12/4/2020).

O medo se multiplicava em uma unidade de medida não nomeável. A escrita do *Diário* era uma réstia de luz no meio da escuridão. Claridade débil, em nada semelhante à luz ofuscante de faróis e holofotes. “Uma luz natural mínima emitida por um mínimo animal” (TAVARES, 21/5/2020). Luz de vaga-lume.

⁷ O trecho completo da frase citada por Gonçalo Tavares é: “Actualidade é o momento em que o farol fica escuro entre os clarões: é o instante entre os tiquetaques do relógio: é um intervalo vazio eternamente transcorrendo ao longo do tempo: a ruptura entre passado e futuro: a brecha nos pólos do campo magnético girando em círculo, infinitesimalmente pequena mas no fim de contas real. É a pausa intercrónica quando nada acontece. É o vazio entre os acontecimentos” (KUBLER, 1998, p. 31).

A mesma luz que Pier Paolo Pasolini – poeta e cineasta italiano – utilizou para refletir, em textos escritos⁸, a respeito de diferentes momentos por ele vividos na Itália e que Georges Didi-Huberman recupera e discute em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). Nesse livro, Didi-Huberman evidencia o aspecto político e histórico em questão nos escritos de Pasolini e constrói, utilizando também a imagem dos vaga-lumes, uma espécie de política de resistência e sobrevivência.

3.1 Contar vaga-lumes

Resistência e sobrevivência. Palavras que talvez tenham conduzido Gonçalo Tavares à leitura do livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi-Huberman – “Diário de ontem. / Continuo no livro de Didi-Huberman” (TAVARES, 22/5/2020) –, e o colocado na tarefa de informar, no *Diário da Peste*, o avistamento de vaga-lumes: “Em 2020 há vaga-lumes no interior e nos campos. / Disso vou recebendo informações para este diário. / Informar sobre o número de vaga-lumes avistados por noite. / A tarefa rente ao solo e em pleno ar, em 2020” (TAVARES, 21/5/2020). Afinal, “Os vaga-lumes devem ser protegidos. / E contá-los é uma outra forma de estatística noturna que deve ser recuperada como são recuperados os mais belos edifícios em ruínas” (TAVARES, 22/5/2020).

Perante o cenário assustador divulgado todos os dias, acompanhado de gráficos que mostravam o avanço numérico de doentes, mortes e outros dados relacionados ao coronavírus, contar – numérica ou narrativamente – vaga-lumes é tarefa não grandiosa, “rente ao solo”, para tentar recuperar a beleza em meio às ruínas do presente. Essa “outra forma de estatística noturna” também conta. Conta uma experiência não tão exata – e por vezes avessa à precisão dos números –, mas igualmente afeita à ciência: o saber da história no momento em que ela se vai fazendo, tal como realizado por Tavares e Pasolini.

Os contextos vividos pelos dois autores no momento da escrita de seus textos diferem bastante entre si – pandemia de 2020, Segunda Guerra Mundial e o período de turbulência sociopolítica na Itália dos anos 1970. No entanto, eles não passaram ao largo do impacto dos acontecimentos na história. “Pequenas histórias na grande história”, como afirma Didi-Huberman (2011, p. 17) a respeito do primeiro texto de Pasolini, em que aparecem a pequena luz dos vaga-lumes e a luz feroz de projetores.

⁸ Os textos de Pasolini aos quais se faz alusão são “O vazio do poder na Itália” (1975), conhecido posteriormente por “O artigo dos vaga-lumes” (PASOLINI, 2012), e a carta enviada a Franco Farolfi em 1941 (PASOLINI, 1986, p. 36-37).

Pasolini utiliza esses dois elementos pela primeira vez em carta a um amigo para evidenciar o conflito de sentimentos diante da vivacidade de seu corpo jovem – tal qual a alegria inocente dos vaga-lumes – e o terror do fascismo italiano – projetores: os “olhos mecânicos” aos quais nada escapava. Ao retomar os vaga-lumes, 34 anos depois, Pasolini, não mais imbuído da impetuosidade inocente da juventude e desgostoso em relação a vários aspectos da sociedade contemporânea de então, escreve a respeito da situação na Itália de 1975 e afirma que os vaga-lumes desapareceram.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, resgata o contraste entre as duas imagens utilizadas por Pasolini e recupera acontecimentos – tanto históricos quanto da vida e da obra de Pasolini – que indicariam que a questão dos vaga-lumes seria, antes de tudo, política e histórica. Nesse sentido, “*a dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25, grifo do autor), ainda que Pasolini tenha assinalado, no artigo de 1975, o desaparecimento dos vaga-lumes. Segundo Didi-Huberman, esse texto de Pasolini é “um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores – do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25-26).

Reside aqui o ponto de distanciamento de Didi-Huberman em relação a Pasolini – e um ponto de concordância entre Didi-Huberman e Gonçalo Tavares –: não foram os vaga-lumes que desapareceram na noite escura do “fascismo triunfante”. Os projetores da sociedade do espetáculo⁹ é que ofuscaram, aos olhos humanos, os fugidios e discretos vaga-lumes. “Esses ‘ferozes olhos mecânicos’, Pasolini, anulam a luz dos vaga-lumes”, endossa Tavares (21/5/2020), antes de atualizar e confirmar a sobrevivência e a resistência – também dos vaga-lumes – em 2020:

Essa luz mínima anuncia que a noite não é excessiva.

E também anuncia que os projectores artificiais de luz não ocuparam todo o metro quadrado do mundo.

A mulher que acelerava na rua diz agora que não tem pressa, mas sim medo.

Anuncia-se uma investigação sobre procedimentos, uma vacina e um medicamento.

⁹ Utiliza-se aqui o conceito de “sociedade do espetáculo” tal como criado, em 1967, por Guy Debord para definir uma fase da sociedade capitalista – uma vez que é impossível separar as relações de produção e consumo de mercadorias das relações sociais – em que há a interdependência dos processos de acúmulo de capital e de imagens. No espetáculo – entendido como o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma –, tudo passa a ser mediado por imagens, que atuam como uma espécie de justificação das condições e dos objetivos do sistema capitalista. Assim, a produção de imagens e a valorização da dimensão visual da comunicação funcionariam como instrumento de exercício do poder e de dominação social, levando à massificação cultural e comercial e ao esvaziamento dos movimentos políticos.

Em poucas horas mais de cem vaga-lumes foram detectados na noite que existe longe das notícias.

Nem muito escuro, nem claridade a mais.

E 100 é por vezes o número que assinala uma forte resistência e um itinerário (TAVARES, 21/5/2020).

Resistência e itinerário assinalados por uma sequência de algarismos arábicos: 100. Curiosamente, “1” e “0” – os menores números inteiros – foram utilizados para estabelecer uma relação não necessariamente binária – como o é o código das linguagens de processamento de dados e memória – de presença ou ausência de energia, aceso ou apagado. Não se trata, neste caso, de criar oposições, mas, sim, de afirmar que cem poucas luzes podem ser muitas luzes. Elas são mínimas, mas são cem. E anunciam que “a noite não é excessiva” e que há espaços não tomados por holofotes. No escuro, cem vaga-lumes passa a ser um grande número.

Aquilo que poderia ser falta em um ambiente, visto por outra perspectiva, é uma quantidade consideravelmente maior. Maior a ponto de tornar-se “forte resistência”. Muito e pouco, portanto, são relativos à situação. Sem holofotes, cem vaga-lumes é muito; diante de muitos holofotes, até mesmo dez mil vaga-lumes é pouco. O vaga-lume, em si, não é muito nem pouco, os holofotes é que ofuscam seu brilho. Em outras palavras: a questão pode ser o lugar de onde se vê uma situação. Mudar a forma de olhar para a realidade às vezes permite que se perceba algo, como um pequeno inseto, que passaria despercebido. Assim, declarar a desaparecimento desses seres luminescentes seria enxergar apenas a noite escura ou deixar-se ofuscar pela luz dos projetores – e das telas de 2020 –, crendo na inexistência de algo além dessas duas possibilidades.

É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42, grifo do autor).

Um vaga-lume ter-se apagado após o lampejo não significa que tenha morrido. Para reconhecê-lo, é preciso estar em meio à noite e observá-lo no instante de seu brilho passageiro, no momento vivo de seu clarão, no presente de sua sobrevivência. No espaço de transição entre o surgimento e o desaparecimento que é possível avistar vaga-lumes. Ainda que pouco se veja, ainda que por um momento efêmero. *Apesar de*. Assim a imagem resiste.

3.2 Imagens do pensamento

No espaço que se abre pela intermitência da imagem do vaga-lume, outra aparição lampeja: aquela que busca capturar o ocorrido, no agora da cognoscibilidade, tal como uma imagem que salta e que estará irremediavelmente perdida no instante seguinte e que Walter Benjamin assim descreve:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2018, p. 766-767).

Para compreender minimamente essa imagem do pensamento, é necessário recuperar – ainda que de forma breve – o rastro das ideias benjaminianas a respeito da relação entre acontecimentos, tempo e linguagem. Através da imagem dialética, Benjamin apresentou uma visada para o entendimento da história diferente do que vigia até então. Ao propor considerar a história “a contrapelo”, ele renuncia a adesão aos modelos da continuidade histórica que alinham os acontecimentos do passado como uma narrativa linear e os fixam como conhecimentos a serem apropriados. Em lugar de perceber o trabalho do historiador como uma trajetória em direção a pontos fixos do passado, Benjamin rompe com a ideia de progressão contínua da história e coloca o saber histórico em movimento, como se a história fosse uma espécie de jogo em que o passado, por deslocamentos, saltos e irrupções, encontra o historiador nesse presente reminescente. Do choque desses elementos anacrônicos, algo resulta: a imagem dialética.

Não se trata, portanto, da aproximação progressiva de duas imagens que, originando-se de sentidos opostos, se encaminham na mesma direção e acabam por encontrar-se em determinado ponto. A relação do encontro entre o ocorrido e o agora é bem menos ordenada e previsível. Algo, em alguma medida, próximo do que ocorreu quando a fala da ex-premiê alemã, Angela Merkel, despertou em Gonçalo Tavares memórias literárias que ele tem a respeito de Hölderlin:

Merkel disse que o país continua a caminhar sobre “o mais fino do gelo fino”.
Mesmo imóvel o peso do humano faz o perigo.
[...]

“Seria uma pena terrível se a nossa esperança nos castigasse”, acrescentou Merkel.
 [...]

Merkel acerta e faz sínteses.

Saber quem escreve o que Merkel diz.

Seria terrível se a nossa esperança nos castigasse.

Quase Hölderlin (TAVARES, 24/4/2020).

A relação, nessa imagem que salta de dentro do *Diário da Peste*, difere da cronológica, pois não se trata de um passado iluminando um presente (ou o contrário), mas sim de um encontro de temporalidades. A reverberação física das palavras de Merkel ativou no escritor, instintivamente, a lembrança da obra e da figura de Hölderlin. A síntese ocorre entre o tempo do presente e o tempo da memória e abre na fala de Gonçalo Tavares sentidos não exatamente coincidentes com o passado da obra de Hölderlin nem com os sentidos de superfície expressos no discurso de Merkel. Dos traços desses diferentes tempos, resta um novo indício que carrega em si “a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIM, 2018, p. 768).

Esse indício se revela à nossa percepção de modo similar ao relâmpago quando risca o céu: como uma imagem que corta e dá a ver aquilo que está ligado. Uma luz fadada à dispersão: ela surge, cega a visão momentaneamente para logo em seguida se eclipsar. No entanto, antes de seu desaparecimento, os elementos dessas duas temporalidades que colidem no instante da sua irrupção criam um espaço que corta a continuidade e “faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 129). Ao mesmo tempo em que, por saturação, a imagem torna algo visível, ela desmonta e dispersa isso que se deu a ver, causando efeitos de conhecimento. Nessa fratura temporal, suspende-se também o pensamento, pois a ele “pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento” (BENJAMIN, 2018, p. 788).

A montagem, desmontagem e remontagem dos restos desse movimento de ler a história a contrapelo proposto por Walter Benjamin equivaleria ao que Gonçalo Tavares nomeia como “*processo de tornar contemporâneo* que pode também ser descrito com *processo de conhecer*. *Conhecer é tornar presente*; conhecer algo do passado é resgatá-lo desse tempo, é puxá-lo para *aqui* e para *hoje*” (TAVARES, 2021a, p. 33, grifos do autor).

Nesse procedimento, a recusa em estabelecer ligações fixas, para além de um método, se tornaria “um ponto de partida para desenvolver a imaginação” (TAVARES, 2021a, p. 133), pois, estando tudo desligado, tudo pode ser ligado sem uma ordem pré-definida, como “materiais cuja essência seja o movimento” (TAVARES, 2021a, p. 25). Talvez por isso

Gonçalo Tavares consiga afirmar que “Merkel acerta e faz sínteses” e logo depois imagine “um Hölderlin louco a fazer versos para um presidente” (TAVARES, 24/4/2020).

“Quando falamos de imaginação estamos também no campo da *contestação por via do raciocínio*; não emotiva mas racional, contestação das fixações de um *aqui* e de um *ali*, de um interior e de um exterior” (TAVARES, 2021a, p. 28, grifo do autor). Esse “estado de *receptividade de possibilidades*” (TAVARES, 2021a, p. 370, grifo do autor) que é a imaginação desmonta continuidades e faz surgir relações outras que, por sua vez, montam um conhecimento simultaneamente complexo e sutil, por portar em si marcas de tempos heterogêneos. Por isso, o “texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2018, p. 759), pois é o texto que opera a memória entre as temporalidades e articula as imagens em dialética. Pela força de revelar o perigo do tempo – que possivelmente passaria despercebido sem a escrita – e de conseguir dizer a experiência, o texto segue ressoando. Ressoando, ele documenta, faz a história como “marca do momento”.

3.3 Cortar em dois o tempo

O caráter momentâneo da imagem dialética de Benjamin ajuda-nos a compreender o modo como os tempos se tornam visíveis, também em tempos diferentes: “O século XXI partido em dois por um vírus. / Dois séculos tem este século” (TAVARES, 27/3/2020). Essa quebra – quase visível – do século XXI em um antes e depois aparece logo no início do *Diário da Peste*. Quando, já em isolamento, se começou a perceber que algo até então inimaginável – exceto como ficção – estava a acontecer. A vida – como a conhecíamos – foi subitamente alterada e precisou ser reconfigurada, em todos os aspectos, no mundo todo. A partir do momento em que a “vida normal” deixou de existir, criou-se no imaginário das pessoas um antes e depois. Partição dada não por uma mudança na cronologia dos dias, mas pelo corte abrupto que acontecimentos traumáticos geram, em maior ou menor grau, ao romper completamente a (suposta) previsibilidade – o imaginável – de uma vida.

Em setembro de 2001, algo semelhante ocorreu quando um avião colidiu com um prédio de 110 andares e milhares de pessoas dentro, em um ataque terrorista aos Estados Unidos¹⁰.

¹⁰ Os atentados de 11 de setembro de 2001 foram o maior ataque sofrido pelos Estados Unidos desde a Segunda Guerra Mundial. Foram sequestrados quatro aviões comerciais cujas rotas de voo foram alteradas para atingir alvos considerados símbolos do poder estadunidense: os dois edifícios mais altos de um dos maiores centros comerciais de Nova Iorque (as Torres Gêmeas do World Trade Center), o Pentágono – sede do Departamento de Defesa dos Estados Unidos – e, possivelmente, o Capitólio – edifício do Congresso Nacional dos EUA. De todos os alvos, apenas este não foi atingido, pois, supostamente, devido a atrasos no voo, os passageiros foram informados sobre

Trauma mundial que abalou a crença de que uma potência econômica e militar, como os EUA, jamais seria atacada tão diretamente e com tanta “facilidade” (no limite possível em que se pode afirmar ser “fácil” coordenar e executar um ataque terrorista). Quase ninguém imaginava também que aquela situação fosse acabar sem uma enorme guerra como resposta. Depois daquilo, o mundo passou a ser outro, pois um evento rompeu uma cadeia, até então, lógica de pensamento e fez com que ela perdesse valor, passando-se a outra lógica.

Acontecimento análogo se deu com a pandemia, que teve um efeito traumático, pois interrompeu uma sequência imaginável e instaurou um antes e um depois na vida mundial. “O segundo século XXI começou em Wuhan. / O primeiro nas Torres Gêmeas, 2001” (TAVARES, 18/4/2020). Acontecimentos funestos que irromperam, como explosão, na história mundial. “É difícil pensar no começo abrupto de um novo século resultado de uma alegria mundial unânime. / A comédia faz rir e isso basta. / [...] / Só a tragédia parece ter força para cortar em dois o tempo”, afirma Tavares (18/4/2020).

Ao se pensar “tragédia” como ocorrência desastrosa que desperta piedade ou horror, por extensão, chega-se a “infortúnio”, “desgraça”, “calamidade”. Rede semântica de palavras que poderiam descrever as cenas não ficcionais que se viam nas telas em 2020. Uma catástrofe geradora de medo tanto quanto um avião que se choca propositalmente contra um edifício. Devastadora como uma calamidade causada pela força da natureza. No entanto, a catástrofe de 2020 é a da ausência. Ausência da família, ausência do mundo exterior, ausência de ar.

Mas esta peste não tem sangue.
 Uma das raras tragédias em que não há sangue.
 Difícil entender tragédia sem sangue.
 Mal-habitados por Quarantino, Tarantino, Quarentino: sangue mais vermelho do que o máximo de vermelho real possível.
 Pensar nos quatro elementos – terra, ar, água e fogo.
 Esta será uma tragédia ligada ao elemento ar.
 Os pulmões e a falta de respiração.
 Quando se fala de Tsunami nos hospitais, digo.
 Não é um tsunami de água, claro, mas de corpos doentes.
 Um tsunami sólido.
 Um tsunami de corpos em estado sólido com absoluta falta de ar.
 Um tsunami de sólidos que querem respirar.
 Uma tragédia do ar.
 E também um pouco do fogo, sim (TAVARES, 8/4/2020).

o ataque às Torres e conseguiram impedir que a ação fosse completada, fazendo com que a aeronave caísse em uma área não habitada.

Nos últimos cinquenta anos da história mundial recente, uma outra vez em que se viu um “tsunami de corpos” foi em 2004, quando ondas gigantes, geradas por um terremoto fortíssimo no Oceano Índico, avançaram terra adentro e causaram a morte de cerca de 230 mil pessoas. Para se ter ideia da devastação desse tsunâmi, no ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, morreram quase três mil pessoas. Embora esses eventos não sejam numérica nem simbolicamente semelhantes, aproximá-los dos acontecimentos da pandemia evidencia a tentativa, realizada no *Diário da Peste*, de dizer aquilo que foi traumático. Falar da fratura causada pela força da tragédia mostra o quanto as coisas foram ficando separadas, como aquilo de antes já não funciona, a ponto de o presente parecer algo absurdo.

Esse antes e depois gerado pela cisão do trauma instaura duas temporalidades que não necessariamente acompanham a progressão do calendário. Antes, parecem criar uma suspensão temporal propícia ao aparecimento de imagens “em que o ocorrido encontra o agora num lampejo” (BENJAMIN, 2018, p. 766), como o do “encontro”, registrado no *Diário da Peste*, entre Angela Merkel e Hölderlin. Ao reunir lado a lado, sem hierarquia, poesia (Hölderlin) e acontecimentos da realidade (um discurso político da ex-chanceler da Alemanha, Angela Merkel) para pensar o presente, Tavares realiza uma montagem que comporta, simultaneamente, a menção àquele que foi um dos fundadores da modernidade poética alemã e pensador de uma ideia de Alemanha e informações do presente, mais especificamente a fala de uma chefe de estado alemã. Indo além: uma montagem que traz para o presente diferentes tempos, sem, contudo, tornar o *Diário da Peste* um mero jogo de erudição ou local de registro e acumulação de citações, acontecimentos e memórias. Não se trata, pois, de esmiuçar o cotidiano dos dias da peste, e sim de colocar os acontecimentos em perspectiva para desvelar algo do presente que não é possível ser visto apenas documentando aquilo que acontece.

3.4 Salvar nos pequenos intervalos

Ler o passado ao falar do presente é apontar para o futuro, fazer uma espécie de aposta, de penhor. Um processo que se realiza sempre no presente dos atos de leitura e de escrita e cujo arquivamento se direciona – tal como propõe Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* – para uma temporalidade futura. Embora importe na constituição do *Diário da Peste*, o tempo não funciona de modo linear nesse arquivo de “Memória, documento e instinto” (TAVARES, 16/6/2020). A cronologia declina dentro das ligações que se estabelecem entre os registros da memória, do documento e do instinto e passa-se à lógica do arquivo, em que “o sentido

arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante” (DERRIDA, 2001, p. 31). Isto é, os sentidos que se abrem para o futuro partem não somente do momento em que se realizou aquela escrita, mas dos traços resultantes de outras escritas, memórias e tempos.

Por esse motivo – isto é, pela forma com que a poesia de Hölderlin se arquivou como penhor do futuro –, é possível ler na fala da chefe de estado alemã¹¹ a reverberação das formulações poéticas hölderlinianas de uma ideia de nação e também de salvação: “Mas onde existe o perigo também / A salvação é pródiga” (HÖLDERLIN, 2000, p. 101). Como se Angela Merkel, ao convocar os alemães a manter cautela em face dos perigos da pandemia, estivesse dizendo: “Seria terrível se fôssemos castigados pela nossa esperança, mas, se onde cresce o perigo cresce também a salvação, então nós podemos estar salvos”.

Ao recuperar tanto a memória literária quanto a histórica, a partir de uma fala informativa do cotidiano, e escrever – ou arquivar – a respeito de algo do presente, Gonçalo Tavares constrói uma terceira instância – “um Hölderlin louco a fazer versos para um presidente” (TAVARES, 24/4/2020) –, um arquivo que se inscreverá para o futuro de maneira diversa das instâncias que a ele deram origem. O modo como esse arquivamento ocorre – texto escrito em linguagem literária e publicado online – é determinante na forma como o *Diário da Peste* será (ou não) recuperado posteriormente¹², assim como se deu com os textos de Pasolini.

A forma que Gonçalo Tavares utiliza para criar essa terceira instância – ou a “invenção viva” de Herberto Helder – aproxima-se da montagem literária de Walter Benjamin:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2018, p. 764).

Nesse método, Benjamin propõe a justaposição de fragmentos literários que evocam imagens que permitem a legibilidade de uma reflexão sobre o presente. Esse “conhecimento [que] existe apenas em lampejos” (BENJAMIN, 2018, p. 759) e se dá a ver por imagens resulta

¹¹ Em um trecho desse discurso de Angela Merkel, realizado no dia 23 de abril de 2020, a então chanceler da Alemanha pediu, após a flexibilização de algumas restrições, que os alemães mantivessem a resistência e a disciplina no distanciamento social, pois o perigo ainda se fazia presente. Para explicar o pedido, apesar da redução da transmissão entre os alemães, fez a seguinte comparação: “É precisamente porque as cifras dão motivo de esperança que me sinto obrigada a dizer que este resultado provisório é frágil. Estamos sobre gelo fino, o gelo mais fino que já se viu” (REUTERS, 2020).

¹² A esse respeito, vale destacar o caráter, em alguma medida, intempestivo do texto literário se comparado, por exemplo, com um discurso de uma autoridade política que, conforme a situação, necessita de informações que contextualizem e clareiem o sentido de seu conteúdo.

de uma confluência de temporalidades configurada em linguagem. Utilizar as imagens dialéticas, a fim de romper a causalidade linear e a continuidade do curso da história, é, para Benjamin, fazer justiça a esses resíduos do tempo.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2018, p. 768).

Uma imagem pode cristalizar-se como índice histórico pertencente a determinada época, no entanto, sua capacidade de dizer pode ser atualizada em sucessivos “agoras”. Essa legibilidade das imagens constitui o “ponto crítico específico do movimento em seu interior”. Movimento de, como dito anteriormente, “materiais que não estão num sítio: *circulam entre sítios*” (TAVARES, 2021a, p. 25). A movência desses elementos entre espacialidades seria o que permite criar uma montagem textual que coloca as temporalidades em relação, arrancando o processo histórico de sua falsa continuidade e convocando o passado a entrar em uma relação crítica com o presente.

De modo semelhante à montagem literária de Benjamin, o *Diário da Peste* vai se fazendo em uma textualidade que apreende acontecimentos desta época e também de outros tempos, outros textos, outros acontecimentos. Uma escrita que mira capturar um intervalo da realidade, algo “no meio do cedo demais e do demasiado tarde”, em que uma manifestação lampejante fulge:

“A salvação agarra-se à pequena fissura na catástrofe contínua”, escreveu Walter Benjamin.
 É preciso salvar nos pequenos intervalos, nas pausas.
 Quando o diabo se distrai um segundo, eis uma fissura.
 E aí entra a salvação.
 [...]
 Há fissuras evidentes e até belas na catástrofe contínua.
 Benjamin fala numa investigação necessária. Perceber se os extremos da salvação têm ou não dois nomes: cedo demais e tarde demais.
 Escrevo.
 A salvação é o que está no meio do cedo demais e do demasiado tarde.
 A salvação só existe como efeito de uma absoluta pontaria no tempo.
 Acertar no tempo como num alvo móvel que tem dois limites exteriores: cedo demais/ tarde demais.

Já se viu que a peste não é uma fissura, não é qualquer coisa que se remende facilmente (TAVARES, 29/3/2020).

“Salvar nos pequenos intervalos, nas pausas” parece ser o movimento realizado no *Diário da Peste*. Para escapar à catástrofe – no sentido atribuído por Benjamin: “a catástrofe – ter perdido a oportunidade” (BENJAMIN, 2018, p. 786) –, Gonçalo Tavares vê o mundo e o que nele acontece e transpõe, pela linguagem escrita, algumas nuances dessa realidade. Nesse procedimento, ele faz do diário um instrumento propício ao conhecimento de um olhar particular da realidade, onde ela não se deixa dizer de modo convencional, isto é, dentro de procedimentos discursivos não ficcionais. Formulando de outra maneira: o autor ficcionaliza o diário como modo de dizer o impossível de ser dito e, em face dessa condição impossível de se exprimir que há na realidade, ele cria imagens que ressignificam o momento:

Pego num anjo de vinte centímetros de altura.
É feito de um material estranho.
Parece mole por dentro.
Vou buscar uma faca de cozinha.
Páro.
Deixo o anjo e a faca de cozinha lado a lado.
A ver se a faca torna mais bravo o anjo, a ver se o anjo amolece a faca.
Estou a olhar para os dois como se fossem dois amigos recentes.
Mas não são (TAVARES, 26/3/2020).

Por não desenvolver explicações nem relações de causa e consequência, há pouca dependência sintática entre os enunciados do *Diário da Peste*. Em função dessa estrutura paratática¹³ e devido à alternância das ideias – um pensamento, ou uma imagem, pode se apresentar no início do texto e ressurgir mais adiante, como a intermitência dos brilhos do vago-lume –, as frases por vezes podem parecer desconectadas entre si. A própria divisão do texto com, geralmente, uma frase em cada linha contribui para a impressão passageira de desconexão. No entanto, essa mesma textualidade fragmentária permite que se construa um sentido para as imagens, ainda que este não tenha sido dado já de partida, como ocorre com a imagem do anjo da citação anterior, que fica suspensa até reaparecer no final do texto:

O meu anjo está boquiaberto.
Mas não foi por vontade própria.

¹³ Nas estruturas sintáticas paratáticas, há o predomínio de orações coordenadas em vez das subordinadas. As ideias apresentam-se em serialização, em justaposição, como se fossem fraturadas. Essa cesura do pensamento estabelece uma relação de não prioridade entre os seus elementos. Utiliza-se a organização hipotática na estrutura textual em que argumentos e observações se encadeiam de modo hierárquico, havendo, portanto, privilégio de um elemento sobre outro e composição frasal subordinativa.

Fui eu que lhe abri a boca à força.
 Mas está espantado com tudo isto.
 Mesmo os seres que vêm lá de cima não entendem muito bem o que está a acontecer
 cá em baixo.
 O anjo está de boca aberta (TAVARES, 26/3/2020).

À imagem do anjo boquiaberto e espantado de Gonçalo Tavares é quase inevitável não aproximar o anjo da história de Benjamin: “um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto” (BENJAMIN, 2020, p. 14). A semelhança entre as duas imagens reside tão somente na expressão de assombro diante do acontecimento. Diferentemente do anjo da história, que “gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (BENJAMIN, 2020, p. 14) e é impedido pelo vendaval do progresso, o anjo que surge no *Diário da Peste* não demonstra movimento em direção a algo, nem compreensão do momento, muito menos vontade própria. É como se ele tivesse sido congelado em um momento específico e permanecesse em suspensão temporal. A boca aberta, inclusive, foi-lhe imposta “à força”. Aquele que escreve coloca anjo e faca lado a lado, como se quisesse mostrar o perigo ao anjo – ou uma salvação à faca? – e assim tirar-lhe da passividade.

Em alguma medida, a violência presente nessa cena – seja pela faca, seja pela abertura forçada à boca do anjo – sinaliza certo efeito de dizer o absurdo daqueles dias. Assim como o anjo, o leitor do *Diário da Peste* é conduzido a se chocar com o impensável que tem diante de si, a que talvez permanecesse indiferente até o momento da leitura. “Não basta, pois, o espanto imóvel, o espanto contemplativo, precisamos de um *espanto agressivo*, que ameace, que questione” (TAVARES, 2021a, p. 21, grifo do autor).

O simples assombro diante daquilo que choca e, por vezes, é impossível de se exprimir não parece ser suficiente para Gonçalo Tavares: “Diante do acontecimento ficar atento e em pé. / Força contra o muito mais forte. / Ou estás presente nos dias fortes ou foges. Ou de boca aberta fazes um ohh como som, resposta e pasmo. / Diário da Peste como companheiro nos dias duros e nos dias feitos para ver.” (TAVARES, 21/6/2020). Tavares aponta para esse algo do impossível de ser dito e procura materializá-lo em linguagem, “para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro” (TAVARES, 21/6/2020), para que o acontecimento não permaneça obscuro nem se torne apenas vaga lembrança. Para isso, nos “dias duros e nos dias feitos para ver”, ele desloca o olhar pela realidade que lhe chega pelas telas e busca ver, “na

noite que existe longe das notícias” (TAVARES, 21/5/2020), aquilo que, *apesar de tudo*, aparece como luz para o pensamento, como resistência, como sobrevivência.

3.5 Salvaguarda provisória

Se a atualidade é o oposto da luz, é preciso resistir à realidade e impedir que ela se feche, impedir que esteja tudo dito. Em lugar de escapar ou silenciar, escrever. Assim, as imagens vão surgindo dispersas – como luzes intermitentes – nos textos do *Diário da Peste*, cuja progressão segue o vaivém do olhar e do pensamento daquele que escreve, tal como o movimento errático dos vaga-lumes.

Em procedimento de montagem, Gonçalo Tavares apresenta imagens que não necessariamente representam, mas que se deixam ver e, ao mesmo tempo, dão a ver. Onde menos se espera – até mesmo em um discurso político – algo da realidade conhecida se fratura e, na ruptura, o literário lampeja, sinalizando por um instante a suspensão do cenário de catástrofe. Uma fissura em que o literário surge como o que resiste à anulação catastrófica do sentido.

Ouvir ressoar Hölderlin, sem que ele seja citado, nas palavras da ex-chanceler da Alemanha: trazer o ocorrido de outrora para o agora, uma mínima salvação¹⁴, uma suspensão momentânea da catástrofe. Suspensão transcrita em texto, que se instala como intervalo discursivo sem, com isso, anular aquilo de que se quer salvar um dizer. “Quando uma fala acorda um ouvido, há um encontro; uma pequena luz no meio da plateia escura.” (TAVARES, 14/6/2020). Desse encontro, surge um vestígio mais claro, “essas ‘pequenas’ sobrevivências das quais fazemos a experiência, aqui e lá, em nosso caminho pela selva oscura, como tantos lampejos em que esperança e memória se enviam mutuamente seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 79). Assim o *Diário da Peste* vai acompanhando, iluminando e clareando, ainda que momentaneamente, o passar dos dias.

As aparições que evocam a fugacidade do brilho do vaga-lume e onde o trovão segue ressoando em texto surgem pelas mãos do escritor que teima no ofício de mostrar aquilo que resiste e sobrevive:

¹⁴ Entende-se aqui o literário como salvação não no sentido de solução de problemas ou redenção, mas “o ato de escrita, em si, como ancoragem para um sujeito-escritor que tem a escrita como perspectiva de salvação sem garantias. Há, no livro *Sonhos*, de Kafka, uma interessante indicação para o que aqui pretendemos dizer com a palavra salvação: ‘Um ramo de junco? Há gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com a salvação’. É essa a salvação a que nos referimos: a leveza de quem busca flutuar agarrado no traço a lápis, na materialidade do ato de escrita” (COSTA, 2021, p. 32).

Ofício exacto

Persistir em dar forma ao que permanece escondido sob a escuridão [e que jamais viste] poderá ser considerado teimosia inconsequente, mas, também, o mais puro dos actos de escultor (TAVARES, 2010c, p. 32).

Como ato de resistência, dar forma ao informe, ao escuro, se por um lado soa a teimosia, por outro revela o viés político existente no fazer do artista, seja ele escultor ou escritor. O *Diário da Peste*, para além de resistir por lampejos à escuridão da época, insiste, persiste em face do que resiste a se dizer e ser visto. É esse um dos atos políticos do escritor, no campo da estética, que aqui talvez seja também uma ética. Uma ética da escrita em tempos de perigo. Porque “onde há perigo, cresce / Também o que salva”, assinalou certa vez Hölderlin (1959, p. 363).

Há, entretanto, uma ressalva a esse dizer de Hölderlin, quando aproximado ao pensamento de Tavares: onde há o perigo, cresce não alguma garantia, mas a possibilidade de dizer o caos, o perigo. Nessa frágil sustentação entre palavras de um presente excessivo, aposta-se na possibilidade de manter-se escrevendo – “Diante daquela tragédia e intensidade, a escrita tinha de estar presente. Dar um passo em frente quando o forte acontecimento avança” (TAVARES, 2021b, p. 7) –, dia a dia, (re)lampejando esse mesmo presente sob a salvaguarda sempre provisória do escrito. Provisória, pois isso que se dissemina por escrito está sempre a (re)começar:

Escrevi cada texto do *Diário da Peste* como se fosse o último, não no sentido de pensar que ia morrer ou que o mundo ia acabar, claro, mas no sentido de pôr toda a energia do dia no texto – não guardar munições para o dia seguinte: *é tudo agora*. E depois acordava no dia seguinte e colocava-me na mesma posição: *é tudo agora* (TAVARES, 2021b, p. 8, grifos do autor).

Ao dizer de um vivido, o sempre agora da escrita, torna-se simultaneamente memória e dispersão de uma experiência. Lembremos que “perigo” e “experiência” guardam em comum a mesma raiz¹⁵, a qual remete ao contato sensorial com a realidade. Desse modo, a experiência

¹⁵ Como consta no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o elemento de composição *perig-*, deriva do antigo verbo latino *periri*, que originou *peritus* (*que tem a experiência de*), do qual derivam tanto *experientia* (*prova, ensaio, tentativa, experiência*) quanto *periculum* (*tentativa, prova, risco, exame, perigo*). Essas palavras mantêm relação também com os vocábulos gregos da família *empeiria*, em português *empíria*, cujo significado no mesmo dicionário é: “conjunto de dados ou acontecimentos conhecidos através da experiência, por intermédio das faculdades sensitivas” (HOUAISS, 2009). Assim, pode-se dizer que tanto *perigo* quanto *experiência* relacionam-se com o contato sensorial com a realidade.

de escrita às voltas com o perigo da época não deixa de ser, eticamente, uma experiência que tem em seu horizonte, se não a grande salvação almejada por Hölderlin, uma pequena salvação, um pequeno lampejo insistente, entre a catástrofe iminente e a possibilidade do começo.

3.6 Vaga luz da escrita

Apesar de a escrita ir jogando alguma claridade aos dias, o percurso do *Diário da Peste* não alcança o “claro-claro”: “Os dias de escuro-escuro passaram para claro-escuro” (TAVARES, 9/6/2020). Não se chega a uma clareza límpida naquilo que se vê, pois “A pandemia e os seus efeitos prosseguem e por aí andam. / Uma cegueira de três meses, seis, talvez ano e meio” (TAVARES, 21/6/2020). O máximo de claridade é a da luz crepuscular, a luminosidade do “claro-escuro” que há no céu entre a noite e o nascer do sol ou entre seu ocaso e a noite; período que antecede o fim de algo e, ao mesmo tempo, permite vislumbrar o aparecimento incipiente de alguma outra coisa. É nesse espaço de transição – seja da luz desaparecendo, seja da luz começando – que as palavras do *Diário da Peste* circulam. “Não avançamos na linguagem como num caminho. Na linguagem começa-se sempre; repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas” (TAVARES, 2005, p. 182).

Como pernas que a cada momento nos são arrancadas, há, no constante movimento de início da escrita, algo que, ao se tentar dizer, desaparece. No entanto, isso que nunca se consegue dizer completamente – e que talvez se pressinta no intervalo entre uma e outra palavra – “mantém o começo prosseguindo” (LLANSOL, 2003, p. 1).

A respeito desse dizer que resiste na tensão entre presença e ausência concernente à linguagem, Maurice Blanchot afirma que “As palavras do escritor têm uma tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo” (BLANCHOT, 1997, p. 54).

A tripla existência das palavras do escritor de que fala Blanchot serve-nos para pensar o modo como Gonçalo Tavares opera a montagem das imagens. Tomemos, uma vez mais, o trecho do *Diário da Peste* em que Merkel e Hölderlin se encontram. De modo direto, Tavares cita um discurso de Angela Merkel – “Merkel disse que o país continua a caminhar sobre ‘o mais fino do gelo fino’. / [...] / ‘Seria uma pena terrível se a nossa esperança nos castigasse’, acrescentou Merkel” (TAVARES, 24/4/2020) – e logo em seguida evoca Hölderlin. Sem deixar de ser o discurso da ex-premiê alemã, algo dessas palavras desaparece para dar lugar a um

“Quase Hölderlin”. “Sendo e desaparecendo”, as palavras fazem surgir a imagem de “um Hölderlin louco a fazer versos para um presidente” (TAVARES, 24/4/2020).

Com palavras simples, que expõem as coisas do mundo – como o pronunciamento de uma chefe de estado –, Tavares diz dos acontecimentos. Embora suas palavras não sejam nem busquem representar o acontecimento em si, ele consegue mantê-las “como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo”. Poderíamos dizer que a palavra faz a coisa sumir – na medida em que as palavras nunca são aquilo que dizem – ao mesmo tempo em que a rasura ao se fazer arquivo. Assim, ela dá a ver e a coisa não desaparece por completo. Embora não garanta a salvação da vida do escritor nem das coisas, essa escrita, que erige e também destrói, pode, em alguma medida, salvar os acontecimentos e garantir que os dias da peste tenham certa existência.

3.7 Questão óptica

Indo e vindo entre imagens, a escrita segue como forma de Gonçalo Tavares lidar com a realidade que se impôs em março de 2020: “A minha atenção estava completamente atirada para as notícias e para a pandemia. [...] Nessas semanas a atenção lateral foi suspensa e uma tensão surgiu e não se afastou. Diante daquela tragédia e intensidade, a escrita tinha de estar presente” (TAVARES, 2021b, p. 7). Assim, no intuito “de documentar, de assinalar em tempo real” (TAVARES, 9/6/2020), ele escreve, dia a dia, o *Diário da Peste* conforme o que observa da realidade e como aquilo ecoa em si. É de um ver que se trata. Ver e – como quem desenha uma realidade para dar-lhe uma forma visível – produzir uma ideia, um sentido para o presente.

O olhar que busca “entender um pouco mais” (TAVARES, 9/6/2020) parece ser um aspecto significativo no *Diário da Peste*. Talvez por esse motivo, tudo que o olhar do escritor capta, seja na realidade próxima ou através das telas, pode virar matéria de escrita: cinema, poesia, anúncios, filosofia, mensagens recebidas, lembranças, cliques musicais, o ferimento na pata do animal de estimação ou mesmo links que levam a textos publicitários, como o mencionado no trecho a seguir. Neste fragmento do *Diário*, incorpora-se parte de um texto da internet (descrição de uma gaze, no site de uma farmácia online), estranhamente traduzido entre o poético e o mecanicismo dos dispositivos de tradução online:

Nos detalhes o link diz o seguinte:

‘Ao olhar, as toupeiras indicaram limpar e coletar feridas.’

Mais à frente: ‘Invólucro estéril individual.’

Depois, o decisivo. Como usar:

‘Limpe a área circundante cuidadosamente antes de aplicar o olhar.’

‘Use ou cure o olhar Hansaplast para fixar um olhar em nenhum lugar.’

‘Aplique um novo, acho que menos cabelo diariamente.’

Todas as instruções deviam ser assim.

Instruções de um maluco para outros malucos.

Gosto dos tradutores automáticos que entram na alta estética sem o saber (TAVARES, 7/4/2020).

Tal como sugere o delirante anúncio, Gonçalo Tavares, a fim de “limpar e coletar feridas”, usa, no registro do *Diário*, seu olhar para fixá-lo em “nenhum lugar” e ainda aplicar um novo. Formulando de outra maneira: a partir de um olhar singular para a realidade, Tavares escreve não apenas para registrá-la, mas como “tentativa de diagnóstico, meio assustado, da realidade dos dias” (TAVARES, 2021b, p. 8). Em busca da “atenção lateral” que havia sido suspensa, o *Diário da Peste* torna-se uma experimentação¹⁶ de retomada desse certo modo de perceber a realidade que não se fixa em uma perspectiva única. Logo, o exercício realizado é o de um olhar que vagueia, que se desloca entre aquilo que está ao alcance das mãos – “As minhas cadelas Roma e Jeri brincam no jardim. / São mesmo os nomes delas. / Nome de cidades” (TAVARES, 30/3/2020) – e a visão do espaço: “Dizem que as valas dos mortos no Irão podem ser vistas do espaço. / A muralha da China, as valas comuns. / Depende das alturas. / A que altura tens coragem para subir e ver” (TAVARES, 24/3/2020).

Aproximando e afastando o olhar, Gonçalo Tavares escreve aquilo que percebe, como se, diante de uma janela, se obrigasse ao exercício de contar o que acontece no mundo. Assim, a partir de um modo peculiar de ver, ele vai colocando pequenas cenas de frases, sem desenvolvê-las completamente. Esse olhar que vaga e acompanha o ir e vir das imagens da realidade e da imaginação resulta em um texto cujos fragmentos, ainda que deslocados do contexto do *Diário*, se mantêm autônomos e podem ser lidos isoladamente:

Sem razão alguma ponho-me a analisar a estrutura de um telescópio.

E a pensar como subitamente este aparelho foi abandonado nas últimas semanas.

Não vais querer pôr-te a focar com uma lente um planeta ou uma constelação qualquer.

Tóquio regista o maior número de novos casos num só dia e milhões de indianos desligaram as luzes às 21 horas e foram até às “janelas, varandas, terraços” com velas na mão.

A luz como aquilo que salva e junta, mas curioso que não a luz eléctrica mas a luz que vem do fogo.

¹⁶ O carácter experimental da escrita do *Diário da Peste* foi destacado por Gonçalo Tavares nas notas iniciais (“Os Dias do *Diário da Peste*”) do *Diário da Peste – O ano de 2020*: “Esta foi também uma experiência única no meu processo. Pela primeira vez acompanhei em directo a realidade” (TAVARES, 2021b, p. 8).

Peço desculpa por hoje estar triste.
 Amanhã será certamente um outro dia.
 Faço festas à Roma e à Jeri, companheiras ao lado de outros companheiros humanos.
 Ainda o filme “Embriagado de mulheres e de Pintura” de Im Kwon-Taek (TAVARES, 6/4/2020).

Passando rapidamente de uma cena à outra, Tavares cria flashes de acontecimentos, como se quisesse transformar a escrita numa espécie de câmara. “Tentativa de levar a escrita do cérebro aos olhos e de não a deixar sair daí. Evitar que se pense, transferir tudo para uma questão óptica. Não penses, vê – e vê, não penses. Mas ver o que nos é mostrado e ver ainda o resto. Ao lado, em cima, em baixo, antes, depois” (TAVARES, 2015, p. 1). Por escrito, ele simula a velocidade com que as imagens chegam para as pessoas, através das telas.

Essa escrita da imediatez diz do tempo, desta época de profusão de todo tipo de conteúdo em imagens ou vídeos curtos. Como se, devido à presença excessiva de imagens, só existisse aquilo que é mostrado e quase ninguém mais olhasse para o “lado, em cima, em baixo, antes, depois”. “Excesso de imagens que barra a imaginação. [...] Há demasiado para ver” (TAVARES, 2021a, p. 364).

Na pandemia, isso se agravou. Quase não se saía de casa, então muito pouco do mundo exterior estava, de fato, presente; no entanto, havia excesso de presença. Todo tipo de informação e imagem chegava pelas janelas – reais ou eletrônicas – incessantemente. O esforço de Gonçalo Tavares parece ter sido este: escapar ao excesso de realidade que lhe chegava pelas notícias, tentando enxergar o que estava ao lado daquilo que via. Ainda que esse ao lado fosse uma reverberação literária na fala de alguém.

3.8 O novo fogo do século

Como uma espécie de consequência da natureza do material que compõe o *Diário* – “materiais cuja essência seja o movimento, materiais que não estão num sítio: *circulam entre sítios*” (TAVARES, 2021a, p. 25) –, o texto não segue exatamente uma progressão, mas sim um movimento ondulatório, em que alguns elementos permanecem vibrando e acabam por interagir com outros, interferindo entre si. Comportamento similar à movimentação do mar em relação ao litoral, à pulsação da luz ou mesmo à reverberação sonora.

Nessa circulação entre sítios, um componente que retorna é o filme *Embriagado de mulheres e de Pintura*, que aparece na última citação do *Diário da Peste* no tópico anterior. Mesmo sem saber o que foi dito antes, pode-se deduzir, pela forma como a menção ao filme é

retomada com o uso do “ainda”, que ele já apareceu em outro momento (especificamente no texto do dia 5/4/2020) e que fez algo ressoar no escritor:

Ainda o filme “Embriagado de mulheres e de Pintura” de Im Kwon-Taek
 “Que tipo de jarrões desejas?” - pergunta o pintor ao dono da olaria.
 Os dois a olharem para o forno enquanto as peças cozem.
 O dono da olaria responde:
 “os pintores do teu calibre querem que a limalha agarre para que os desenhos ganhem vida;
 os vidradores desejam que o vidro se espalhe de forma uniforme;
 os donos das olarias esperam vir a sair delas uma ou duas obras-primas.
 Mas as coisas não saem forçosamente como desejamos.
 Estamos sujeitos aos caprichos do fogo.”
 Muitas pessoas querem muitas coisas diferentes, mas é o fogo que decide.
 O fogo é aquilo que não controlamos (TAVARES, 6/4/2020).

O movimento que perturba o espaço e desloca elementos entre os textos traz à cena o fogo. Não o fogo do grande desastre natural que consome tudo, mas o fogo que queima para que algo ganhe vida. O fogo que destrói para dar a ver e, assim como a palavra do escritor de que fala Blanchot, cria uma hesitação entre presença e ausência, pois, enquanto destrói, aquilo que arde é a coisa, mas é ela sendo destruída até o ponto de desaparecer para surgir outra. A despeito do desejo do vidrador, do pintor ou mesmo do escritor por este ou aquele resultado, eles estão sujeitos “aos caprichos do fogo”, pois, em última instância, a criação resulta daquilo não completamente controlável.

Assim, ao aproximar as imagens da luz e do fogo – “A luz como aquilo que salva e junta, mas curioso que não a luz eléctrica mas a luz que vem do fogo” (TAVARES, 6/4/2020) – e afirmar que “a informação é o fogo do século e o século está frio” (TAVARES, 11/5/2020), Gonçalo Tavares sinaliza a natureza metamórfica do fogo. O fogo ao redor do qual as pessoas se reuniam para ouvir e contar histórias transforma-se, muda de lugar e se dispersa. Da fogueira e das narrativas que aqueciam em diferentes níveis, passa-se ao fogo frio da informação pelas telas. Se antes ocupava um lugar central para onde as pessoas se dirigiam, agora o fogo está em todo lugar, como uma espécie de centro virtual em que as pessoas se reúnem. Por isso, no século XXI,

A informação vem como um ataque: pela terra, pelo mar ou pelo ar.
 Famílias inteiras em redor de alguém que traz uma notícia.
 Semelhante a uma coisa que aquece.
 Os humanos fazem um círculo em volta das notícias.
 Como se a informação fosse o novo fogo do século e o século estivesse frio
 (TAVARES, 10/5/2020).

As pessoas demandam informação e nela buscam aquecer-se. Ao mesmo tempo em que pode fazer com que nos mantenhamos vivos, a informação consome nosso tempo e atenção. Nesse sentido, a profusão de imagens de eventos como o ataque às Torres Gêmeas, o tsunami de 2004 e a pandemia de 2020 ressalta como o desejo por informação fez com que as pessoas se voltassem, ávidas, para as telas¹⁷. O ajuntamento em volta desse fogo frio ficou mais evidente no isolamento, com as pessoas, na medida do possível, fechadas em casa e cada um na frente de um ecrã. Assim, a tragédia vivida em 2020, além do ar, torna-se “também um pouco do fogo” (TAVARES, 8/4/2020). Ainda que seja o fogo que vem pela luz e que não queima.

Essa quase compulsão por mais e mais informação gerou um modo de olhar que tenta dar conta do “demasiado para ver”, como se os “dias que não aparecem no ecrã” estivessem “fora do futuro” (TAVARES, 12/4/2020). Quanto mais rápido surge a informação, menos detido costuma ser o olhar sobre ela. “Neste excesso de imagens, estamos sempre como que no presente, ocupados, a fazer ou ver; enquanto a imaginação, pelo contrário, projeta-se e recorda: sai do dia numa imprevisibilidade de saltos temporais” (TAVARES, 2021a, p. 364). Assim, abrir o plano das imagens, ver algo que ninguém está vendo e levar, do cérebro aos olhos, isso que não é mostrado é operado também através da imaginação. Tavares olha para o que está no centro do olho e para aquilo que escapa ao campo visual. O evidente, o que é partilhado pela maior parte das pessoas, se percebe pelo centro do olho; enquanto aquilo que não é óbvio pode ser observado por um certo ângulo, pelo canto do olho. É esse tipo de olhar que conduz a escrita do *Diário da Peste*.

Na Ciência, como no mundo das invenções, observar pelo canto do olho é ver o pormenor diferente, aquele que é o começo de qualquer coisa de significativo.

Observar a realidade pelo canto do olho, isto é: pensar ligeiramente ao lado. A isto chama-se criatividade. Daqui saíram todas as teorias científicas importantes (TAVARES, 2010b, p. 73).

“Pensar ligeiramente ao lado” faz parte da prática de escrita de Gonçalo Tavares. Uma escrita que, ao conectar realidade e pensamento, busca fazer pensar, na medida em que “Pensar é mesmo escrever algures, ou talvez antes: desenhar ou filmar (pôr em movimento os desenhos)” (TAVARES, 2021a, p. 480). Escrever (algures), desenhar e pôr desenhos em

¹⁷ Lembremos que a rapidez da imprensa internacional em realizar a cobertura do atentado ao World Trade Center, em Nova Iorque, permitiu que o ataque à segunda torre fosse transmitido ao vivo para todo o planeta.

movimento: ações que transferem “tudo para uma questão de óptica” e que confinam com pensar.

A aproximação entre elas talvez decorra como “consequência provável da herança deixada pela raiz comum de onde provêm tanto a escrita como o desenho” (TAVARES, 2001, p. 67): o traço, cujo potencial desemboca ou na letra ou no desenho. Não se trata, contudo, de uma operação excludente, em que o traço, hesitando entre legibilidade e visibilidade, elimina uma em prol da outra. A opção por uma não desaparece com a outra, mas faz com que o traço porte em si, “mesmo após a decisão, uma memória das causas que antes o fizeram hesitar”, tornando-a “um *arché* tatuado nas costas que embora constantemente reprimido jamais é esquecido por completo” (TAVARES, 2001, p. 67-68).

Parece-nos que a escrita do *Diário da Peste* guarda alguma semelhança com a hesitação do traço entre legibilidade e visibilidade. Como se, ainda que optando pela escrita, o escritor não prescindisse da visibilidade da imagem, pois, ao mesmo tempo em que escreve, tenta ler algo do tempo que é ilegível e, desse modo, mais dá a ver do que a ler.

Gonçalo Tavares dá a ver ao escrever imageticamente. Há fragmentos no *Diário* que são como apontamentos de imagens, flashes do dia, que dão breve visibilidade aos fatos ocorridos sem enredá-los em reflexões extensas. Cada imagem escrita do dia é um pequeno lampejo, que se vai somando a outros lampejos e, como os pixels de uma tela de computador, compondo uma cena mais ampla, em expansão.

O jogo entre imagem e palavra, ou entre (i)legível e visível, sugere também a dupla perspectiva de quem escreve a partir do que vê pelas telas: “Imagino a câmara de Godard apontada para as notícias televisivas. / Ou para as páginas dos jornais. / Fixa como se estivesse hipnotizada. / O olho da câmara cede e fica parado para sempre. / Como se obedecesse às ordens do exterior. / Isto basta, diria ele. As notícias” (TAVARES, 8/4/2020).

O limite do ilegível da realidade desemboca em uma imagem, que, por sua vez, se abre para a legibilidade. E assim surge a cena de alguém repetindo uma frase: “Leio La Repubblica e estremeço. / Digo alto a frase. / Repetir alto uma frase até ela se dissolver no ar, como se não tivesse existido. / Repetir 100 vezes uma frase para ela desaparecer. / Como se o uso repetido fosse uma forma de destruição das frases e das coisas” (TAVARES, 29/3/2020).

Tavares dá a cena, quem lê visualiza a situação, mas ainda não é possível ler a frase. O texto segue: “No La Repubblica dizem que na Lombardia já não há avós. / É esta a frase. / É preciso repeti-la até ela desaparecer no ar. / Escondê-la debaixo do chão ou então repeti-la até ela desaparecer no ar. / No La Repubblica dizem que na Lombardia já não há avós” (TAVARES, 29/3/2020).

A perspectiva do olhar daquele que escreve o *Diário* permite a leitura da informação do jornal, mas o que pretendia fazer ver era a dificuldade de se nomear o absurdo dos acontecimentos daqueles dias. Para isso, a palavra vai sofrendo sucessivos desvios – “uma forma de destruição das frases e das coisas” – em direção à linguagem imagética e, em última instância, ao literário. Repetir a frase lida em um jornal até que o seu sentido informativo se desgaste e as palavras façam aparecer outra coisa, impedindo que “tudo naufrague no vácuo” (BLANCHOT, 1997, p. 54). Repetir para destruir.

A construção que pressupõe destruição diz também da transformação operada pelo fogo. Um caminho de criação em que o fogo conduz. Ele destrói, cria e é caprichoso: o que decide passa a ser. O que se cria não é, portanto, de todo determinado por aquele que quer criar. Assim, em meio ao caos e à violência da criação, “o fogo continua a funcionar em 2020” (TAVARES, 7/5/2020).

4 FOGO, VIOLÊNCIA E CRIAÇÃO

Em algumas situações, diários podem ser o primeiro – e por vezes o único – lugar em que se tenta expressar aquilo que se pensa e se sente, talvez como uma maneira de elaborar o pensamento e encontrar uma voz, que, porventura, venha a público. Embora escape à concepção de diário como um caderno secreto guardado a chave ou um manuscrito restrito ao uso pessoal de quem o escreve, o *Diário da Peste* preserva, em parte, a função de permitir o reconhecimento daquilo que se experimenta em relação ao que acontece: “Uma evidente violência física fazer este diário. / Para mim, prova de força e resistência. / Por vezes, um bruto cansaço. / Mas uma necessidade sem obrigação exterior. / E uma tensão de documentar, de assinalar em tempo real o que sucede e se sente” (TAVARES, 9/6/2020).

Depois de pontuar o aspecto fisicamente violento de escrever o *Diário*, Gonçalo Tavares sinaliza a tensão “de documentar, de assinalar” duas dimensões diferentes: os acontecimentos de um mundo em pandemia e a experiência de se viver isso. A utilização do verbo “assinalar”, logo depois de “documentar”, indica – ao que nos parece – uma direção que amplia o sentido de “registrar por meio de documentos” do verbo “documentar” e reforça a tensão do esforço empreendido para manter viva a experiência do acontecimento em lugar de uma documentação aclimatada. Uma vez que, ao se documentar um fato, corre-se o risco de que suas singularidades sejam adaptadas – ou mesmo subtraídas – a fim de que o registro se encaixe na regularidade de um modelo, de um tipo de documento em que se supõe tudo nele já estar dito (ou escrito), fazendo com que o acontecimento perca sua força de afecção.

Desse empreendimento, nem sempre a linguagem cotidiana consegue dar conta. A literatura, então, seria uma saída para essa inadequação da linguagem ao real, tal como nos ensina Roland Barthes:

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 2007, p. 21-22).

Nessa “faina incessante” em tentar demonstrar, pela via da linguagem, a realidade e manter a potência da experiência naquele momento, o escritor recorre ao diário – ainda que seja

ao Diário da Peste – como forma de estabelecer uma relação entre si e os acontecimentos do mundo. Essa relação, nem sempre pacífica, é construída a partir de escolhas – “A minha atenção estava completamente atirada para as notícias e para a pandemia. Ou ficava pasmado, e em corridas circulares em redor da mesa, com os meus cães, ou virava toda a energia para o que estava a acontecer” (TAVARES, 2021b, p. 7). Escolhas que ao mesmo tempo funcionam como uma tentativa de dar significado à realidade e dizem do sujeito que escreve.

4.1 Força contra o muito mais forte

Maurice Blanchot, ao falar a respeito do diário, em *O espaço literário*, sinaliza a necessidade, por parte do sujeito, de recordar-se de si e o modo de efetuar tal reconhecimento:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever. Daí que, entretanto, a verdade do Diário não esteja nas observações e comentários interessantes, de recorte literário, mas nos detalhes insignificantes que se prendem à realidade cotidiana. O Diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando presente a metamorfose perigosa a que está exposto (BLANCHOT, 1987, p. 19).

Não se tratando, então, apenas de um relato em primeira pessoa, o recurso à escrita de um diário funcionaria como uma espécie de ancoragem de pontos de referência na realidade cotidiana para o escritor. No entanto, há sempre uma diferença irreduzível entre a concretude do mundo e o mecanismo simbólico da língua. Ainda que a palavra permita ao sujeito instaurar uma rede de significações e, com ela, o mundo, fazer coincidir diferentes dimensões – como o são a linguagem e o real – torna-se “evidente violência física”. Em um mundo em suspensão por conta de um vírus, essa violência física se manifesta, no corpo do escritor, em forma de deslize, de vertigem:

E sim, de novo, estúpidas tonturas.
Tenho um planeta terra dentro da cabeça.
Em movimento ininterrupto de translação e rotação.
Estou também a andar em círculos, quando imóvel e em pé.
Só não sei qual o meu sol fixo, o meu centro dentro do crânio.
Deve haver um, mas daqui de fora não vejo.

Nossa Senhora das Janelas me proteja; hoje não saio.
Nada no exterior, tudo por dentro (TAVARES, 3/6/2020).

Esse sujeito com “um planeta terra dentro da cabeça” acompanha, descentrado de seu próprio eixo, o movimento ininterrupto de rotação e translação. Deslocando sua perspectiva entre um dentro e um fora, busca processar o passar dos dias e os acontecimentos pela escrita. Nela, dispersa resquícios de si enquanto tenta entender o que ocorre no mundo. Entender e resistir. “Diante do acontecimento ficar atento e em pé. / Força contra o muito mais forte. / Ou estás presente nos dias fortes ou foges. Ou de boca aberta fazes um ohh como som, resposta e pasmo.” (TAVARES, 21/6/2020).

Resistir à realidade, àquilo que está instituído, para que a memória não hesite perante a irrupção do acontecimento e o instaure como tal no universo de significação. Um procedimento que pode ser aproximado do que propõe Foucault para se escapar à repetição da “infinita continuidade do discurso”:

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância (FOUCAULT, 2020, p. 31).

Desalojar o costume, sacudir a quietude e trazer à luz o opaco de determinadas práticas tomadas por comuns. Em lugar de escapar ou silenciar, escrever. Resistir em ato e impedir que a realidade se feche e tudo esteja dito. “Força contra o muito mais forte”.

Como se estivesse em um duelo com o real, a fim de captar o pormenor diferente, Tavares aproxima e afasta seu olhar da realidade. Assim resiste à percepção banalizante do que vê e busca observar a realidade pelo canto do olho. Pensando ligeiramente ao lado (TAVARES, 2010b, p. 73), ele evita que sua linguagem siga caminhos já traçados e, desse modo, reproduza a homogeneidade dos já ditos.

Nesse sentido, o *Diário da Peste* repete esse movimento de aproximação e afastamento, só que em relação à literatura e seus procedimentos, com o propósito de atingir e impactar o leitor para além dos usos estéticos da linguagem. Há na escrita, por um lado, o caráter de anotação e, por outro, o cuidado de moldar e reunir os elementos da observação em um conjunto cujos detalhes assinalados preservam sua singularidade e heterogeneidade. Tal é o que ocorre em relação ao registro, no *Diário da Peste*, da violenta morte de George Floyd por um policial, os protestos e as reflexões acerca desses atos.

4.2 O ecrã está cheio de fogo

Em 25 de maio de 2020, George Floyd, um cidadão norte-americano negro, estava algemado e deitado de bruços no chão de uma rua em Minneapolis, enquanto Derek Chauvin, um policial branco, se manteve ajoelhado sobre o pescoço da vítima – que dizia não conseguir respirar –, matando-a. O caso repercutiu e gerou protestos em massa, não só nos EUA como em vários outros países, contra o racismo e a violência policial.

A primeira menção a George Floyd ocorre no texto do *Diário* publicado em 29 de maio:

EUA passa os cem mil mortos.
 Um outro morto, este. Um morto que é um.
 “Não consigo respirar”, George Floyd.
 “Um homem negro, desarmado, foi detido pela polícia e esteve durante nove minutos a sufocar até morrer.”
 Um, ninguém e cem mil, livro de Pirandello.
 És um, ninguém ou cem mil?
 Em Pirandello, a questão das identidades.
 Em maio de 2020, a questão da quantidade de uma morte.
 Uma morte é uma, nenhuma ou cem mil?
 Os distúrbios começam agora nas ruas de Minneapolis onde George foi sufocado pela polícia (TAVARES, 29/5/2020).

Tomando a violenta realidade como ponto de partida – a morte de Floyd e das cem mil pessoas em decorrência da covid-19 –, Gonçalo Tavares direciona o olhar do leitor para um livro cujo título condensa os fatos em questão: *Um, ninguém e cem mil*. Essa justaposição da realidade com a literatura deve-se não apenas à coincidência numérica, passa, sobretudo, pela reflexão a respeito da identidade presente no livro que extrapola o texto de Pirandello e retorna para maio de 2020: “a questão da quantidade de uma morte. Uma morte é uma, nenhuma ou cem mil?”. Para além de representar a morte, Tavares busca capturar a violência de uma morte que a tantas outras remete, em um procedimento semelhante ao fulgor do real, assim explicado por Roland Barthes:

A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusoe*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico [...]. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] Porque ela encena a

linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita (BARTHES, 2007, p. 17-19).

No fulgor do real, quando o um é investido de valor imagético, sua quantificação numérica extrapola o um – um vale por cem mil – e passa a significar muito mais do que é na realidade. Essa torção da linguagem permite que a literatura faça girar os saberes. Por isso, no trecho que justapõe Pirandello e George Floyd, não se mostra apenas um fato, há todo um tempo, uma época, e todos os acontecimentos ligados àquele acontecimento. Assim, todas as cem mil mortes passam a estar contidas naquela uma morte transformada em imagem. Juntas, elas se acendem e iluminam o acontecimento fulgorizado. Fenômeno semelhante ao que ocorre com o disco de cores primárias visíveis: quando parado, é nítida a separação entre as cores. No entanto, ao se girar o disco, as cores misturam-se e ele parece ficar branco. A cor branca, resultante do movimento, contém todas as cores ainda que em nenhuma estivesse. O movimento do disco é o de fulgorização do acontecimento.

Valendo-se da linguagem literária para fazer algo com a realidade – não necessariamente literatura –, Gonçalo Tavares retorna a George Floyd no texto do dia seguinte:

Sexta-feira:

cartoon, brasil - cartaz com anúncio: o desenho de um lobo a dizer VOU TE COMER;

e muitas ovelhas em redor do cartaz, a dizerem: gostei dele, ele fala o que pensa.

Quadro de Juan Lucena: crianças atrás de um vidro a despedirem-se dos avós que já morreram;

o polícia que matou George Floyd foi detido e acusado de homicídio;

tumultos em vários pontos do território, fogo posto em muitos edifícios;

The Mamas & The Papas cantam California Dreamin', 1965;

[...]

presidente dos EUA anuncia saída da OMS (TAVARES, 30/5/2020).

Nesse texto, como se fossem cenas de um filme passando em sequência, Tavares elenca acontecimentos – alguns recentes; outros nem tanto – e depois afirma que “podes cantar todo direito e engravatado a mais violenta das canções; / o que vestes não determina o que cantas” (TAVARES, 30/5/2020). Em outras palavras: os atos de uma pessoa dizem mais a respeito dela que suas roupas. Tal como a pele de um cordeiro em um lobo pode, à primeira vista, levar a crer tratar-se de um animal manso, uma vestimenta ou algum adereço – seja uma farda de policial, seja um terno e gravata elegantes ou uma faixa presidencial – podem inspirar respeito e confiança e, no entanto, podem vestir uma pessoa capaz de cometer, a despeito de seus trajes e posições sociais, violências inomináveis e incompreensíveis.

Ao indizível da violência a um corpo, Gonçalo Tavares retorna no terceiro texto seguido. A pergunta “O que está a acontecer?” surge associada ao movimento corporal. Corpo e palavras expressando juntos o assombro diante da realidade:

Os cães perguntam com o pescoço essa pergunta tão estupefacta e humana: o que está a acontecer?
 Diante de um ecrã acompanho o inclinar movimento do pescoço dos meus cães.
 Três seres vivos com o pescoço de lado; e mais uns tantos na casa - e em cada casa.
 O que está a acontecer? (TAVARES, 31/5/2020)

Como sentido e referência não possuem correspondência unívoca e as palavras deslizam entre sentidos, provocando equívocos, falhas e significados a mais ou de menos, Silvina Rodrigues Lopes lembra que “o duelo [com o real] é necessário, que não se pode fazer das linguagens fortalezas incólumes à intensidade dos corpos que as constroem e habitam” (LOPES, 2019, p. 171). Então, diante da possibilidade de dizer alguém (ou mesmo além) do que tenciona dizer, Gonçalo Tavares constrói, com enunciados curtos, uma espécie de roteiro – com indicação, inclusive, de trilha sonora – que convoca o corpo do leitor a ver, ouvir e sentir aquilo que ele escreve.

As imagens e cenas vistas nos meios de comunicação vão sendo retomadas no texto e passam rapidamente, como no corte seco utilizado no cinema. A violência da morte de George Floyd e os posteriores protestos são dados de partida:

Corpo interior, doença, sufocar: estômago, pulmões.
 George Floyd: “Por favor, não consigo respirar! Dói-me o estômago! Dói-me o pescoço! Dói-me tudo! Eles vão-me matar!”
 Childish Gambino - This Is America. A música nos protestos.
 Recolher obrigatório em muitas cidades.
 “3, 2, 1... e, à segunda tentativa, foguetão da SpaceX partiu. Veja como foi” (TAVARES, 31/5/2020).

Depois dos deslocamentos opostos de retração e de expansão – movimentos similares ao da respiração do corpo humano – no espaço terrestre e para além da atmosfera da Terra, outro corte. O texto transforma-se em uma espécie de *disclaimer*: “Vamos ver como foi. / Ver como foi. Ver como é. Ver como vai ser. / Um ecrã que nos permitisse ver como vai ser. / Ver em directo¹⁸ como vai ser” (TAVARES, 31/5/2020).

¹⁸ A expressão “em directo” corresponde, no Brasil, a “ao vivo, em tempo real, no momento em que está ocorrendo”.

(Lembremos: *disclaimer* é um aviso destinado a fornecer, de forma direta, informações consideradas relevantes e cujo desconhecimento pode ser responsável por escolhas equivocadas e danos pessoais. Assim, como uma atitude didática, convocam-se os tempos passado, presente e futuro para alertar o leitor: como foi, como é, como vai ser. “O ‘como foi’ em documentário; o ‘como é’ em directo, o ‘como vai ser’ em lado nenhum” (TAVARES, 31/5/2020), esclarece Tavares mais adiante, já quase no fim desse texto.)

Logo depois de desejar um ecrã que permita ver no presente como será o futuro – “Ver em directo como vai ser” –, mais um corte. A perspectiva se volta para o corpo e o leitor é como que ejetado do interior da realidade para um “corpo exterior”, para a ficção. Os corpos que se veem estão em outro ecrã, o do cinema, e em outro tempo:

Corpo interior, doença; corpo exterior, desejo.
 Godard e o “Desprezo”, 1963.
 Nua, Brigitte Bardot. Michel Piccoli, o actor.
 Personagens: Paul observa o corpo de Camille.
 “- Vês os meus pés no espelho?”- pergunta Camille.
 “- Sim.
 - Achas que eles são bonitos?
 - Sim... muito.
 - E os meus tornozelos... gostas deles?
 - Sim...
 (...)
 - E das minhas coxas?
 - Também.
 (...)
 - Achas que tenho um rabo bonito?
 - Sim... muito.
 - E os meus seios, gostas deles?
 - Sim, muito.”
 Corpo interior: estômago, intestino, pulmões: doença.
 Corpo exterior, desejo (TAVARES, 31/5/2020).

A partir do contraponto entre dois estados corporais diferentes – doença e desejo –, o olhar é levado a uma cena em que um corpo feminino nu se dá a ver e cujas perguntas conduzem também o olhar do companheiro. O passeio pela intimidade de corpos que se desejam é interrompido e, como se a realidade devorasse a ficção, as imagens do presente da escrita retornam:

Máscaras no rosto, cartazes e incêndios.
 Los Angeles, Chicago, Atlanta, Miami e Philadelphia.
 Como pode uma multidão protestar em casa?

George Floyd: “Dói-me o estômago! Dói-me o pescoço! Dói-me tudo! Eles vão-me matar!” (TAVARES, 31/5/2020)

De um corpo sedutor, passa-se a um corpo agonizante. Ambas as cenas foram mostradas em telas a quem quisesse ver; uma em 1963, a outra em 2020. Menos de sessenta anos separam as duas. Em um passado não tão distante, o que vinha de uma tela, escandalizava e gerava protestos – ao mesmo tempo em que era propositalmente inserido nos filmes para funcionar como chamariz de uma parcela do público espectador – era o corpo nu, o desejo, e não uma morte real e violenta, filmada e transmitida quase que ao vivo, como a de George Floyd.

No texto, a apresentação dessas imagens em sequência e sem elemento algum de transição ressalta ainda mais a violência cometida contra um corpo negro¹⁹. De ambas, é possível inferir algo da ordem do olhar, em que se manifesta o desejo e seu avesso – a repulsa. No filme com Brigitte Bardot, o corpo à vista – ainda que na intimidade entre duas pessoas – para apreciação, desejo carnal, sexual. Na realidade de 2020: a aversão que pretende eliminar o corpo negro da cena, independente de estar ou não sob os olhos de muitas pessoas e suas telas.

À fala dita repetidamente por George Floyd antes de sua morte e amplamente divulgada pelos meios de comunicação, segue-se, no texto, o que poderia ser considerado um posicionamento do autor diante da realidade para, então, retornar-se ao “I can’t breathe”²⁰ de George Floyd:

Uma multidão virtual nunca partiu um vidro.
Em casa podes partir o ecrã. Não é a mesma coisa.
Partes a imagem em dois, mas não partes em dois o que a imagem representa.
“Uma mente média. Com uma ideia a menos cada ano”, Ezra Pound.
Um possível projecto: a cada ano, os espectadores terem uma ideia a menos.
Eis talvez uma conspiração que por este lado do mundo avança.
[...]
Na mitologia grega sempre foi mau sinal olhar para trás.
Mas estamos em solo firme. Em 2020.
[...]
Nunca ninguém mediu o tempo de duração de um mito.
Quando termina a sua validade, a sua resistência?
Oito minutos num sufoco; oito terríveis minutos, estes medidos.
A realidade é percebida pelos relógios, os mitos não.
“Dói-me o pescoço! Dói-me tudo! Eles vão-me matar!” (TAVARES, 31/5/2020)

¹⁹ Ainda que não tenham sido utilizadas palavras que se refiram à cor da pele de ninguém, pensamos que essa questão pode ser depreendida pela retomada das pessoas a cujos nomes se faz referência explícita: George Floyd e Brigitte Bardot (atriz francesa, branca e loura, considerada ícone de beleza entre 1950 e 1970).

²⁰ A frase “I can’t breathe” (“não consigo respirar”, em português), dita repetidas vezes por George Floyd antes de morrer por sufocamento, foi escrita em máscaras, cartazes, agasalhos e pichações e utilizada nos protestos contra a brutalidade policial nos Estados Unidos.

Pode-se partir a imagem em dois pedaços, quebrando-se a tela; mas não aquilo que a imagem representa. Perante essa incapacidade e para fazer frente à conspiração de “os espectadores terem uma ideia a menos”, recorre-se à literatura. Uma vez que o texto literário, por meio de recursos imagéticos e do seu potencial de analogia metafórica, produz sem cessar múltiplas significações sobre o mundo, a realidade concreta, as subjetividades e os corpos.

Por esse motivo, a repetição de “Dói-me o pescoço! Dói-me tudo! Eles vão-me matar!” faz deslizar o sentido para o “I can’t breathe” dos protestos²¹ (embora a frase em inglês não apareça em texto algum do *Diário*). Esse deslizamento do sentido torna-se ainda mais significativo ao se considerar o contexto de uma pandemia cujo mais grave sintoma relaciona-se à insuficiência respiratória. Entretanto, acontece, algumas vezes, de o texto se deparar com uma espécie de limite sinalizado, se não fora, no limiar da linguagem, algo como um instante decisivo. Nesses casos, a analogia cessa e o sentido ou tende à proliferação vazia ou ao mutismo.

Derek Chauvin pousou oito minutos o joelho sobre o pescoço de Floyd.
Na parte final, mais de um minuto sem ouvir uma palavra de quem instantes antes pedia socorro.
Entre o socorro e a mudez sem ar instala-se por vezes um instante decisivo.
Instante decisivo, termo da fotografia e da História privada e do mundo (TAVARES, 4/6/2020).

“Entre o socorro e a mudez sem ar instala-se por vezes um instante decisivo.” Passado esse limiar – do qual só se tem conhecimento depois –, a linguagem gira em falso, tentando dizer a dor do corpo – a que o autor busca capturar –, e, no entanto, isso não representa o horror, apenas indica o horror. Tal como falar da morte é um índice do acontecimento que não chega a significar nem representar. A linguagem aponta para o horror, para a morte, mas já não os representa, pois, lembremos com Roland Barthes, “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)” (BARTHES, 2007, p. 21).

Isso que, em palavras, não se mostra nem se diz com exatidão e mantém a opacidade da linguagem situa-se entre o legível e o visível. Nesse ponto de interrupção do sentido, o incompreensível da cena aparece como imagem. Assim, no limite do ilegível, aquilo que

²¹ Convém lembrar que o uso de “I can’t breathe” nas manifestações se trata de um deslizamento de sentido, uma vez que passou a ser empregado como espécie de slogan para o movimento Black Lives Matter (“Vidas negras importam”, em português), nos Estados Unidos, e não mais como palavras ditas por alguém que está a sufocar.

desemboca na imagem torna-se um instante decisivo; não por acaso, um “termo da fotografia e da História privada e do mundo”.

Diante da impossibilidade de dizer algo que não se deixa dizer exatamente – e que pode ser dito, a cada vez, de forma sempre diferente –, resta ao escritor a “tensão de documentar, de assinalar em tempo real o que sucede e se sente” (TAVARES, 9/6/2020). Documentar o que aconteceu e como aquilo repercutiu em si, tensão que confina – e conflita – com um certo instinto e um saber acerca da dimensão político-histórica inerente ao registro dos fatos de qualquer tempo.

4.3 Documentar por fulgor

Ao se buscar definições para “documentar” e “documento”, chega-se a uma rede semântica que, indo além de “registro de informações”, remete a “prova científica”, “escrito oficial” e “arquivo” (DOCUMENTAR e DOCUMENTO, 2022). Termos que carregam uma conotação de fidelidade a uma representação, de algo chancelado como autêntico por uma autoridade publicamente reconhecida. Permeia essa ideia, portanto, uma certa função de poder atribuída àquilo que se considera documento.

Por esse motivo, arquivos – tomados aqui como conjuntos dos quais documentos fazem parte – costumam ser território de disputa, pois controlá-los significa ter controle da possibilidade de enunciação. Sendo os arquivos uma montagem realizada por escolhas de um sujeito, eles não representam uma verdade anterior. São, antes, os restos de um passado, a partir do quais se pode criar uma suposta realidade. A possibilidade de dominá-los e assim construir um passado é o que torna arquivos e documentos fonte de variados interesses.

Em linhas gerais, um documento se trata do conjunto constituído por um suporte e pela informação que ele contém. O seu objetivo primeiro é atender interesses ou necessidades, que variam conforme a natureza de seu conteúdo. Uma vez finda essa necessidade, os documentos passam a estabelecer laços com a história e a cultura em geral, tornando-se vestígios de um passado.

Como sinalizado anteriormente, não parece ser esse viés que Gonçalo Tavares pretende evidenciar quando aborda a “tensão de documentar, de assinalar em tempo real o que sucede e se sente” (TAVARES, 9/6/2020). Em lugar de situar o *Diário da Peste* como um documento que cristaliza o sentido de seu conteúdo para atender a uma finalidade específica, parece-nos que o que Tavares buscou registrar foi a potência irrepetível “de estar diante daquilo que é único

e terrível” (TAVARES, 2021b, p. 7). Esse registro singular da experiência distancia-se completamente da regularidade e da impessoalidade esperadas de um documento que fixa informações a fim de servir a determinado interesse. Talvez se possa mesmo dizer que no *Diário da Peste* se documenta por fulgor, isto é, queima-se o documentado para fazer surgir outra coisa. Tal como ocorre com o disco que faz as cores desaparecerem momentaneamente para dar a ver algo que não se via e que só foi possível ser visto com o movimento; ao mesmo tempo em que apaga, traz algo à cena.

Nesse procedimento, documentar pelo fulgor não pressupõe tomar o que está fixado e mostrar, como quem estivesse a fazer história, mas fazer uma outra forma de história, em que é preciso destruí-la um pouco para, aí sim, poder dar a ver o que ela foi de fato no mundo. Perde-se – ainda que brevemente – tudo que lá estava para ver tudo o que lá estava. Essa espécie de documentação cria o verdadeiro documento literário – se é que se pode falar disso –, na medida em que usa da literatura não para recuperar a realidade – o que seria ingenuidade –, mas para trazer à tona algo do que foi o real. Nessa torção, nesse ponto em que mais significativo é aquilo que documentos e arquivos dão a ver, em lugar da informação objetiva que contêm, localiza-se o *Diário da Peste*.

Disso, o próprio *Diário* dá um exemplo: “Governo Bolsonaro aprova uma lei apelando ao estado de exceção. / Durante a pandemia o governo pode eleger novos reitores da universidade. / A semelhança desfocada com o início do processo fascista nas universidades. / Ver documentação anexa na História” (TAVARES, 11/6/2020). Mais que registrar a informação de uma medida do governo brasileiro²² alterando a forma de nomear os reitores das universidades, Gonçalo Tavares exerce o olhar lateral e dá a ver a “semelhança desfocada” que percebe entre acontecimentos parecidos em diferentes locais e tempos históricos. Ao sugerir “Ver documentação anexa na História”, o escritor convoca não as diferentes narrativas construídas a partir dos documentos, mas a percepção, através da documentação de atos oficiais, da semelhança existente entre dois episódios separados temporalmente na história da humanidade.

Essa posição evidencia certo caráter ficcional que atravessa tanto as narrativas – incluída a histórica – quanto a montagem do arquivo. Ambos são constituídos por um conjunto de elementos escolhidos por indivíduos que, remendando partes de uma totalidade (que jamais

²² A “lei” a que Gonçalo Tavares faz referência é a Medida Provisória nº 979, de 9 de junho de 2020, que, valendo-se da situação de exceção por conta da pandemia, alterava a forma de nomeação dos reitores das universidades federais, instituindo a designação temporária de reitores por parte do Ministro da Educação e excluindo a consulta à comunidade acadêmica (BRASIL, 2020). Apesar de ter validade de sessenta dias e poder ser prorrogada pelo mesmo período, a medida provisória foi revogada três dias depois, após intensa repercussão.

será alcançada), lhes darão forma e conteúdo. As oportunidades de escolhas permitem diferentes construções de arquivos e narrativas, que, sob variados vieses, transitam entre as fronteiras da realidade e da ficção. Por isso, nem sempre os vestígios correspondem à história escrita, pois nenhuma realidade é, desde o início, um fato já histórico. Torna-se tal ao ser inscrita como acontecimento que pode ser separado dessa realidade e inserido na escrita da história.

Nesse ponto de indistinção entre realidade e ficção se situa o *Diário da Peste*. Não devido à proximidade temporal entre a escrita e o ocorrido, mas pela irrelevância que essa diferença adquire no contexto do *Diário*. O que importa não é fazer história – na acepção do conjunto de um conhecimento das ciências humanas –, mas dizer do mundo da forma mais concreta possível, “para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro” (TAVARES, 21/6/2020).

O que se fala aqui é do louvor a uma *memória baralhada*, a uma *memória imprevisível*.

A memória clássica, que fixa acontecimentos a determinadas datas, funciona como um arquivo neutro, desprovido da *confusão da humanidade*, confusão que mistura datas e pedaços de factos numa, diríamos, *ficção inconsciente*.

Na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a *intensidade*.

Não importa se foi assim que aconteceu, importa sim se a memória relatada excita, influencia, se sacode o ouvinte e o engrandece. Quando se narra uma história imaginativa (com auxílio da **memória enquanto ficção inconsciente**) o que importa são os efeitos dessa história no mundo que aí vem, não a proximidade aos factos do mundo que já foi e já não existe (TAVARES, 2021a, p. 370-371, grifos do autor).

Assim, ficção e realidade passam a funcionar como espaços contínuos de escrita a fim de criar a intensidade necessária para fazer ver. Para isso, o olhar do imaginador se aproxima, se afasta, vai de um canto a outro daquilo que observa, enquadrando as cenas e conduzindo a visão do espectador-leitor, como no texto “O ecrã está cheio de fogo” (TAVARES, 31/5/2020), em que Gonçalo Tavares contrapõe as falas e as imagens dos corpos de Brigitte Bardot e George Floyd.

Ao mesmo tempo em que realiza um registro que une o sujeito que imagina e os acontecimentos, o escritor busca estabelecer uma relação com os dias da peste e compreender a realidade e a “*confusão da humanidade*”. Essa forma atenta de perceber o mundo molda um certo modo de arquivar a experiência que oferece a possibilidade de criar novas vivências, novas produções e – por que não? – novos modos de arquivamento, uma vez que a relação entre a vivência de um ocorrido e o episódio em si será moldada pela forma de arquivá-lo, tal como nos diz Jacques Derrida.

Nesse sentido, ler criticamente outros arquivos e colocar em questão a concepção consolidada de que eles representam inequivocamente o que ocorreu na experiência histórica significa refletir sobre o que se realiza e é produzido no campo da história, pois

os factos históricos antigos ainda não terminaram: cada novo acontecimento coloca, séculos depois, novas dificuldades ao que aconteceu. O criador é aquele que põe problemas ao passado. Como alguém que com os pés manifesta respeito pelas grandes datas de um país, enquanto com as mãos decide inventar uma nova forma.

Porque toda invenção é uma heresia, coloca em causa o presente e ainda os acontecimentos que entraram já no mundo da documentação. Inventar é destruir documentos. Semelhança de actos em aparência opostos: levantar e deixar cair (TAVARES, 2010a, p. 18-19).

Pôr “novas dificuldades ao que aconteceu” é reconhecer a possibilidade de que os fatos históricos não necessariamente ocorreram da forma como consta em determinados registros, afinal a história é construída a partir de recortes e escolhas de determinados arquivos que, investidos do status de documentos, consolidam uma concepção dos acontecimentos. Abrir uma brecha naquilo que supostamente se sabe possibilita produzir uma história repensada, uma espécie de invenção, que, ao contrariar um discurso já estabelecido, se torna heresia, uma “destruição de documentos”, documentação por fulgor, portanto.

A pretensa objetividade na constituição dos arquivos da historiografia e da história contribuiu com a ideia de que os documentos refletem pura e simplesmente os acontecimentos de um dado momento e, dele, são sua prova inteiramente abarcável. Tal perspectiva sedimenta como verdade uma determinada versão da experiência histórica, transformando seus arquivos em um monumento dessa tradição, que, como todo monumento, tem o intuito de perpetuação memorialística. Junto com a concepção de arquivo como uma massa documental fixa, estática e imparcial, está a ilusão de que tudo de mais importante ocorrido no passado está arquivado sem lacunas e sem rasuras, que nada foi esquecido. No entanto, essa perspectiva ilusória, que foi perdendo relevância nas artes e no pensamento ao longo do século XX, desconsidera que os documentos que compõem os arquivos históricos se tratam também de uma escrita intencional que registra traços de um determinado ponto de vista em um momento preciso. E sempre há aqueles que querem determinar um sentido e estabelecê-lo como único no processo da história.

4.4 Destruir documentos

Na direção contrária ao movimento de conservação do arquivo, há o mal de arquivo, que resiste à fixação e à legitimação de sentidos. Essa potencialidade de “destruir documentos” guarda alguma semelhança com a possibilidade de abertura a novas significações que habita as palavras do escritor, as quais “existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo” (BLANCHOT, 1997, p. 54). Por isso, segundo Gonçalo Tavares, “O problema da História é que não foi escrita por nenhum artista. Foi escrita, tanto quanto possível, de maneira democrática, consensual, *por uma maioria*. Talvez de especialistas, mas uma maioria. A História de um país é uma escrita após votação” (TAVARES, 2010a, p. 19, grifo do autor).

Destituir o sentido cristalizado que o poder de certos documentos imprime aos arquivos e criar um arquivo outro, diferente daquilo que lhe precede, torna-se atividade que compete também ao artista. O documento literário, como isso que dá a ver através da linguagem poética, torna-se, então, um modo de rasurar documentos e sentidos fixos e legitimados e de ressignificar o passado e o presente. Esse exercício de desconstrução se relaciona com instâncias da vida cotidiana, especialmente os atos de resistência contra a própria realidade:

É preciso “limpar, apagar, lixar e mesmo rasgar” a tela para permitir que o ar circule, escreveu Deleuze.

Talvez também assim com a história e com os novos projectos.

É preciso “limpar, apagar, lixar e mesmo rasgar” a História para permitir que o ar circule.

Talvez seja nisso que pensam os activos atacantes de estátuas paradas.

O ar por vezes não circula por vontade própria (TAVARES, 12/6/2020).

Não apenas os arquivos se tornam monumentos de uma dada tradição, estátuas também. Após o assassinato de George Floyd por um policial, a onda de indignação reacendeu um movimento – não inédito – de ataque a monumentos. Estátuas de personagens históricas associadas à escravidão, ao racismo e ao colonialismo foram derrubadas de seus pedestais como protesto contra a celebração de uma história contada apenas a partir de um lado.

Embora expressem o desejo de “limpar, apagar, lixar e mesmo rasgar” a História para permitir que o ar circule”, esses atos diretos de ação e reação diferenciam-se bastante das manifestações que cobram a retirada dos monumentos. Enquanto os “activos atacantes de estátuas paradas” buscam eliminar tais objetos da paisagem, há os que buscam reenquadrar os

símbolos dessas memórias relacionadas a situações de opressão. Alternativa cuja intenção não seja apagar os vestígios nem ocultar a história daquela memória, mas sim torcer o gesto de homenagem a um passado que não se quer repetido, embora permaneça como presença. Atos que – à semelhança com os gestos do artista – rasurem, abram espaço, criem camadas e, assim, ponham “problemas ao passado”. Luta com o caos, como sugere Deleuze no texto citado por Gonçalo Tavares no *Diário da Peste*:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página em branco, mas a página ou a tela estão já de tal maneira coberta de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. [...] A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação (DELEUZE, 1992, p. 262).

Essa luta do artista para fazer surgir “uma visão” que o ilumine por um instante se assemelha ao modo como Gonçalo Tavares operou a escrita do *Diário da Peste*. Ao criar, diariamente, arquivos que comportassem todo o acaso cotidiano daqueles dias incomuns, ele precisou lidar, ao mesmo tempo, com as forças de conservação do arquivo e com as de esquecimento e renovação que atuam no mal de arquivo. Numa “tentativa de diagnóstico, meio assustado, da realidade dos dias” e como “reação individual a esses tempos duros” (TAVARES, 2021b, p. 8), Tavares optou não pela luta contra, mas pelo embate com essas forças, de maneira a fazer “Memória, documento e instinto – este diário. / Registrar em directo tempos híbridos” (TAVARES, 16/6/2020).

À medida que tudo cabe no *Diário*, inclusive fatos díspares e desconectados entre si, ele vai crescendo e uma certa desordem passa a estar escrita. Nessa posição, a violência deixa de ser a da luta de se ordenar o caos – batalha esta perdida já de antemão – e passa a ser outra: dar voz ao caos e deixar isso se dizer. Nesse sentido, pode-se dizer que Gonçalo Tavares assume, de certa maneira, um ofício afeito ao do historiador: não deixar o passado cair no esquecimento. O passado e a experiência. O que tornaria, então, o *Diário da Peste* uma espécie de arquivo do mundo, cuja construção textual (um livro?) se inscreve entre a literatura, o jornalismo e a história. Mas, não sendo exclusivamente ficção nem história nem memória, produz, na fronteira entre elas, outra coisa (um novo livro?). “Há coisas que só se podem pensar na fronteira. / Na transição de um espaço para outro, de um tempo para outro. / Certos pensamentos são apenas possíveis em 2020. / Época preciosa nesse sentido: é preciso aproveitar a fronteira” (TAVARES, 29/5/2020).

Na fronteira, está o que não se deixa arquivar, mas altera a forma e o conteúdo do arquivo. Em vez de fazer caber algo que não cabe, criar fissuras, abrir espaços para que o ar, as ideias, o pensamento, circule.

Preciso de ar exterior e da simples marcha no espaço.

Avanço ao acaso com o mandamento de uma certa corrente artística: “o que eu encontrar será aquilo de que necessito”.

Não se trata de recolectar restos.

Mas de o resto ser material para uma fogueira urgente.

Pensar que a necessidade nasce do encontro com o que é necessário, e não antes.

Lembro-me de uma definição de Deleuze no seu abecedário. Lembro-me e esqueço.

Quando uma fala acorda um ouvido, há um encontro; uma pequena luz no meio da plateia escura (TAVARES, 14/6/2022).

Na desordem ou na fronteira, é o movimento do pensamento que faz “passar uma corrente de ar” para a “fogueira urgente”, impedindo o acúmulo inútil de restos e permitindo “a visão” capaz de vislumbrar a “pequena luz no meio da plateia escura”. Salvação mínima em meio ao caos.

5 CONCLUSÃO: LIGAÇÕES PROVISÓRIAS

O percurso até aqui compõe um conjunto de ligações em que nem tudo se liga a tudo de modo ordenado como as costuras que arrematam e conferem certa unidade ao livro impresso. No entanto, tentou-se interligar o que foi trazido para cá de forma semelhante à do *Diário da Peste*: tomando-se, aqui e ali, algo do cotidiano, dos acasos daquilo que é aleatório, e estabelecendo ligações – que muitas vezes se abrem a possibilidades de outras ligações –, para talvez trazer à luz isso que poderia ficar na noite do esquecimento. “Ver as coisas do mundo desligadas entre si é um ponto de partida para a imaginação, como se viu atrás. Se tudo está desligado, tudo pode ser ligado, sem qualquer ordem pré-definida.” (TAVARES, 2021a, p. 137).

A escrita do *Diário da Peste* foi realizada por fragmentos, um procedimento que permite múltiplas associações e advém de um modo de pensar que não se contenta com aquilo que é óbvio ou acostumado, pois pensar

envolve a liberdade de associações, a liberdade de ligações. As ideias são assim partículas livres que se excitam pela proximidade de outras, que assumem noivados espontâneos, mas não eternos, noivados que se podem quebrar a qualquer momento, devido a uma outra aproximação excitante (TAVARES, 2021a, p. 58.).

Essas aproximações excitantes é que levam o olhar – e por extensão o pensamento – a várias direções e possibilitam um sem número de ligações, tal como o Aleph de Borges, cujo insolúvel problema é enumerar, ainda que parcialmente, um conjunto infinito de imagens vistas simultaneamente e que, ao serem registradas, precisam tornar-se sucessivas como o é a linguagem.

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigios em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atroztes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem

superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei (BORGES, 2001, p. 169).

O diário, um gênero talvez de pretensão “aléfica”, em que um só ponto quer conter todos os outros e cada ponto é o todo em cada parte, permite que tudo nele caiba. Nesse sentido, o *Diário da Peste* – um diário que tenta capturar a totalidade do desconhecido daquele momento – acaba repercutindo o movimento da obra de Gonçalo Tavares inteira, cuja vocação de conter o infinito no finito se espalha por bairros, reinos, cidades, atlas, arquivos, epopeia, poesia, ficção, investigações, rumo ao infinito.

A opção de escrever um diário – gênero que tudo pode conter – condiz com a possibilidade de dizer a respeito de tudo que, por sua vez, se torna uma espécie de captura do infinito. Se diários são lugares de documentar, ao documentar por fulgor, o *Diário da Peste* se estabelece entre o literário e o documento pessoal; texto que se situa na fronteira, no intervalo entre o ainda não e o não mais.

A instabilidade do gênero se acentua ainda mais pelo fato de o *Diário da Peste* ser um diário digital e posteriormente tornar-se uma publicação impressa. Não está nem em um lugar nem no outro, mas em ambos. Desses diferentes espaços, depreendem-se movimentos, aparentemente opostos, de abertura e fechamento – do livro impresso, das janelas digitais, dos hyperlinks, dos sentidos –, dados não apenas pela materialidade que o texto assume; mas, sobretudo, pelas possibilidades ao pensamento. Deslizamentos e ligações coerentes com o movimento da obra de Gonçalo Tavares.

Este trabalho, a partir de recortes, demonstra algumas ligações sem a pretensão de esgotar o que parece limitar com o ilimitável, pois, sempre que se constrói um arquivo, é possível puxar novos fios, criar novas associações. Deste arquivo se poderia puxar muitos outros fios, tanto do *Diário da Peste* quanto da obra de Tavares. Entretanto, o mapa de ligações estabelecido parece ter sido suficiente para se ler o *Diário* até este ponto e demonstrar um movimento da escrita e da composição do livro em Gonçalo Tavares, o que não impede a expansão daquilo que aqui foi feito.

“*De resto, felizmente, há muitos outros assuntos*” (TAVARES, 2021a, p. 502).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRASIL. Medida Provisória nº 979, de 9 de junho de 2020. Dispõe sobre a designação de dirigentes *pro tempore* para as instituições federais de ensino durante o período da pandemia da covid-19. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, n. 110, p. 2, 10 jun. 2020. MP 979/2020. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/medida-provisoria-n-979-de-9-de-junho-de-2020-261041611>. Consulta em 26 maio 2022.
- CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- COSTA, Erick Gontijo. *acurar-se da escrita – Maria Gabriela Llansol*. 2014. 160f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- COSTA, Erick Gontijo. *Acurar-se da escrita*. Belo Horizonte: Cas'a, 2021.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOCUMENTAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DOCUMENTO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

EMPIRIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.

HELDER, Herberto. *Photomaton e Vox*. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2013.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hinos tardios*. Tradução e prefácio de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Prefácio, seleção e tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1959.

KUBLER, George. *A Forma do Tempo: Observações sobre a história dos objectos*. Tradução de José Vieira de Lima. 3. ed. Lisboa: Vega, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

MELOT, Michel. *Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS). Histórico da pandemia de COVID-19. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 31 jul. 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere 1940-1954*. Turim: Einaudi, 1986.

PASOLINI, Pier Paolo. O Vazio de Poder na Itália ou O Artigo dos Vagalumes. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. *Revista Literária em Tradução*, Florianópolis, ano 3, n. 4, p. 111-117, mar. 2012. Disponível em: <http://www.notadotradutor.com/revista4.html>. Acesso em: 30 maio 2022.

PERIG-. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

REUTERS. Merkel pede resiliência e disciplina aos alemães durante batalha contra coronavírus. *G1*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/23/merkel-pede-resiliencia-e-disciplina-aos-alemaes-durante-batalha-contra-coronavirus.ghtml>. Acesso em: 2 fev. 2021.

TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. *A Temperatura do Corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021. (A)

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações: Llansol, Molder e Zambrano*. Florianópolis: Editora da UFSC, Editora da Casa, 2010. (A)

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre ciência*. Florianópolis: Editora da UFSC, Editora da Casa, 2010. (B)

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Florianópolis: Editora da UFSC, Editora da Casa, 2010. (C)

TAVARES, Gonçalo M. *Diário da Peste – O Ano de 2020*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2021. (B)

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste: “A salvação agarra-se à pequena fissura”. *Expresso*, Lisboa, 29 mar. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-29-Diario-da-Peste-A-salvacao-agarra-se-a-pequena-fissura>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. A história não funciona assim. *Expresso*, Lisboa, 14 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-14-Diario-da-Peste.-A-historia-nao-funciona-assim>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. A informação é o fogo do século e o século está frio. *Expresso*, Lisboa, 10 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-11-Diario-da-Peste.-A-informacao-e-o-fogo-do-seculo-e-o-seculo-esta-frio>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. A sala Tchaikovsky em Moscovo. *Expresso*, Lisboa, 27 mar. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-27-Diario-da-Peste.-A-sala-Tchaikovsky-em-Moscovo>. Acesso em: 18 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Alguém mexeu na aparelhagem geral do mundo e diminuiu o som. *Expresso*, Lisboa, 11 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-12-Diario-da-Peste.-Alguem-mexeu-na-aparelhagem-geral-do-mundo-e-diminuiu-o-som>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. As leis não são destino, mas vocabulário. Podem alterar-se. *Expresso*, Lisboa, 3 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-03-Diario-da-Peste.-As-leis-nao-sao-destino-mas-vocabulario.-Podem-alterar-se>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Diante do acontecimento ficar atento e em pé. *Expresso*, Lisboa, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-21-Diario-da-Peste.-Diante-do-acontecimento-ficar-atento-e-em-pe>. Acesso em: 21 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Do campo dizem que as mães começam a perder o medo. *Expresso*, Lisboa, 12 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-12-Diario-da-Peste.-Do-campo-dizem-que-as-maes-comecam-a-perder-o-medo>.

12-Diario-da-Peste.-Do-campo-dizem-que-as-maes-comecam-a-perder-o-medo. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Dois modos de sair das notícias. *Expresso*, Lisboa, 12 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-12-Diario-da-Peste.-Dois-modos-de-sair-das-noticias>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Fielmente luto por tempo mais belo. *Expresso*, Lisboa, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-09-Diario-da-Peste.-Fielmente-luto-por-tempo-mais-belo>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Hoje troquei mensagens com muitas pessoas. *Expresso*, Lisboa, 6 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-06-Diario-da-Peste.-Hoje-troquei-mensagens-com-muitas-pessoas>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Leio que um dos maiores icebergs da história. *Expresso*, Lisboa, 30 mar. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-30-Diario-da-Peste.-Leio-que-um-dos-maiores-icebergs-da-historia>. Acesso em: 17 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Levai-me de novo para casa, levai-me de novo para o mundo. *Expresso*, Lisboa, 16 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-16-Diario-da-Peste.-Levai-me-de-novo-para-casa-levai-me-de-novo-para-o-mundo>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. NASA cancela pesquisas na lua. *Expresso*, Lisboa, 24 mar. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-24-Diario-da-Peste.-NASA-cancela-pesquisas-na-lua>. Acesso em: 18 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O ecrã está cheio de fogo. *Expresso*, Lisboa, 31 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-31-Diario-da-Peste.-O-ecra-esta-cheio-de-fogo>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O Estado delimita a giz o que é obsceno e permitido. *Expresso*, Lisboa, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-11-Diario-da-Peste.-O-Estado-delimita-a-giz-o-que-e-obsceno-e-permitido>. Acesso em: 11 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O humano número 486. *Expresso*, Lisboa, 7 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-07-Diario-da-Peste.-O-humano-numero-486>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O medo tem de voltar ao coração dos animais selvagens. *Expresso*, Lisboa, 7 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-07-Diario-da-Peste.-O-medo-tem-de-voltar-ao-coracao-dos-animais-selvagens>. Acesso em: 4 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O número de vaga-lumes avistados por noite. *Expresso*, Lisboa, 21 maio. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-21-Diario-da-Peste.-O-numero-de-vaga-lumes-avistados-por-noite>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O porquê continua a ser o santo Graal de cada coisa. *Expresso*, Lisboa, 30 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-30>

Diario-da-Peste.-O-porque-continua-a-ser-o-santo-Graal-de-cada-coisa. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. O segundo século XXI começou em Wuhan. *Expresso*, Lisboa, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-18-Diario-da-Peste.-O-segundo-seculo-XXI-comecou-em-Wuhan>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Os seres humanos recomeçaram a andar. *Expresso*, Lisboa, 29 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-29-Diario-da-Peste.-Os-seres-humanos-recomecaram-a-andar>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Por vezes, no mundo terrível. *Expresso*, Lisboa, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-26-Diario-da-Peste.-Por-vezes-no-mundo-terrivel>. Acesso em: 18 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Quando o humano acorda e não precisa de calçar sapatos. *Expresso*, Lisboa, 24 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-24-Diario-da-Peste.-Quando-o-humano-acorda-e-nao-precisa-de-calcar-sapatos>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Um homem afogou-se em Deus. *Expresso*, Lisboa, 4 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-04-Diario-da-Peste.-Um-homem-afogou-se-em-Deus>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Uma nova cor no mundo: nuvem negra transparente. *Expresso*, Lisboa, 22 maio 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-22-Diario-da-Peste.-Uma-nova-cor-no-mundo-nuvm-negra-transparente>. Acesso em: 20 jun. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. Diário da Peste. Vejo Jean-Luc Godard. *Expresso*, Lisboa, 8 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-08-Diario-da-Peste.-Vejo-Jean-Luc-Godard>. Acesso em: 24 ago. 2020.

TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. O imperativo da literatura. In: GONÇALVES, José Eduardo (org.). *Ofício da Palavra*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 174-191.

TAVARES, Gonçalo M. *Short movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

APÊNDICE A – Data de publicação, título e link dos textos do *Diário da Peste*

- 24/3/2020 [NASA cancela pesquisas na lua](#)
- 25/3/2020 [Sente-se aborrecido/a?](#)
- 26/3/2020 [Por vezes, no mundo terrível](#)
- 27/3/2020 [A sala Tchaikovsky em Moscovo](#)
- 28/3/2020 [Levanto os calcanhares, depois a ponta dos pés](#)
- 29/3/2020 ["A salvação agarra-se à pequena fissura"](#)
- 30/3/2020 [Leio que um dos maiores icebergs da história](#)
- 31/3/2020 [ΠΑΤΕΡΑΣ é pai em grego](#)
- 1/4/2020 [Quem lava os pratos](#)
- 2/4/2020 [Quase todas as lojas fechadas](#)
- 3/4/2020 [Alguém diz que o pico será no dia tal](#)
- 4/4/2020 [Boris Johnson diz para todos](#)
- 5/4/2020 [Ei, ei, estou aqui!](#)
- 6/4/2020 [Hoje troquei mensagens com muitas pessoas](#)
- 7/4/2020 [O humano número 486](#)
- 8/4/2020 [Vejo Jean-Luc Godard](#)
- 9/4/2020 [Todas as mulheres mexicanas estão apaixonadas](#)
- 10/4/2020 [Em diferentes países](#)
- 11/4/2020 [Dois comandantes afundam um navio](#)
- 12/4/2020 [Dois modos de sair das notícias](#)
- 13/4/2020 [Um anúncio num site de horóscopos](#)
- 14/4/2020 [No Brasil, Cristo redentor vestido de médico](#)
- 15/4/2020 [Alguns idosos saem para a rua de forma ostensiva](#)
- 16/4/2020 [Aqui está um pouco difícil](#)
- 17/4/2020 [Calígula era um imperador sanguinário](#)
- 18/4/2020 [O segundo século XXI começou em Wuhan](#)
- 19/4/2020 [A tinta branca no muro](#)
- 20/4/2020 [O louco religioso fechou a família toda em casa](#)
- 21/4/2020 [Nossa Senhora das Janelas](#)
- 22/4/2020 [Um passaporte para entrar em casa](#)
- 23/4/2020 [Alguém que está no campo fala dos momentos felizes](#)
- 24/4/2020 [Quando o humano acorda e não precisa de calçar sapatos](#)

- 25/4/2020 [Notícias do mundo mais lento](#)
- 26/4/2020 [Nenhuma disciplina é mais necessária: acordar sempre à mesma hora](#)
- 27/4/2020 [Sairá à rua uma nova espécie humana](#)
- 28/4/2020 [Os corredores dos aeroportos parecem ter aumentado de tamanho](#)
- 29/4/2020 [É preciso aplaudir os animais](#)
- 30/4/2020 [O humano é um animal que sabe esperar](#)
- 1/5/2020 [Belamente, cuidadosamente, impetuosamente](#)
- 2/5/2020 [Um cavalo branco atravessa uma estrada vazia](#)
- 3/5/2020 [Proibido sentar nos bancos que são feitos para sentar](#)
- 4/5/2020 [Aguardamos instruções do Estado para nos aproximarmos da alegria](#)
- 5/5/2020 [É muito estranho uma máquina parecer triste](#)
- 6/5/2020 [Estão com fome e perderam o medo](#)
- 7/5/2020 [O medo tem de voltar ao coração dos animais selvagens](#)
- 8/5/2020 [O sol recuou para que as plantas e os homens percam a noção do calendário](#)
- 9/5/2020 [O elegante movimento do cavalo](#)
- 10/5/2020 [É como deixar cair uma mancha de tinta em água limpa](#)
- 11/5/2020 [A informação é o fogo do século e o século está frio](#)
- 12/5/2020 [Alguém mexeu na aparelhagem geral do mundo e diminuiu o som](#)
- 13/5/2020 [É preciso dizer adeus nas alturas](#)
- 14/5/2020 [Uma fé que se transporta](#)
- 15/5/2020 [Como se a coragem fosse um sentido de orientação](#)
- 16/5/2020 [Manter a alegria acima de um certo limite](#)
- 17/5/2020 [Pintar de branco a acelerada superfície de um dia](#)
- 18/5/2020 [Quanto tempo fica o mal numa superfície?](#)
- 19/5/2020 [Toca-me e ficarás curado. Toca-me e ficarás doente](#)
- 20/5/2020 [O leve vírus desloca-se como em tempos o mamute pesado](#)
- 21/5/2020 [O número de vaga-lumes avistados por noite](#)
- 22/5/2020 [Uma nova cor no mundo: nuvem negra transparente](#)
- 23/5/2020 [Estatísticas e uma árvore, confronto evidente](#)
- 24/5/2020 [A recta como o caminho do mal](#)
- 25/5/2020 [Dois dias bastam para se perder a memória](#)
- 26/5/2020 [Guardadores de rebanho e dos exactos dois metros](#)
- 27/5/2020 [Estes seis animais vão ser úteis](#)
- 28/5/2020 [O progresso ainda fica em casa para não se molhar](#)

- 29/5/2020 [Os seres humanos recomeçaram a andar](#)
- 30/5/2020 [O porquê continua a ser o santo Graal de cada coisa](#)
- 31/5/2020 [O ecrã está cheio de fogo](#)
- 1/6/2020 [Guilhotina, Corda e Fogo](#)
- 2/6/2020 [Quem respira está a resistir](#)
- 3/6/2020 [As leis não são destino, mas vocabulário. Podem alterar-se](#)
- 4/6/2020 [Um homem afogou-se em Deus](#)
- 5/6/2020 [Os tempos não estão mansos](#)
- 6/6/2020 [O rosto humano, dois olhos](#)
- 7/6/2020 [O tempo deixou de ser neutro, até os minutos tomam posição](#)
- 8/6/2020 [Duas famílias são duas tribos respiratórias distintas](#)
- 9/6/2020 [Fielmente luto por tempo mais belo](#)
- 10/6/2020 [O som de deus desapareceu e o que ficou foi um cantarolar](#)
- 11/6/2020 [O Estado delimita a giz o que é obsceno e permitido](#)
- 12/6/2020 [Do campo dizem que as mães começam a perder o medo](#)
- 13/6/2020 [O uivo da mãe à janela](#)
- 14/6/2020 [A história não funciona assim](#)
- 15/6/2020 [O nosso ensaio foi cancelado](#)
- 16/6/2020 [Levai-me de novo para casa, levai-me de novo para o mundo](#)
- 17/6/2020 [As libelinhas aproximam- se dos cogumelos](#)
- 18/6/2020 [Uma mulher diante de um tribunal](#)
- 19/6/2020 [Penso num fim do mundo que passa despercebido](#)
- 20/6/2020 [Saio ao sol com dois animais e uma nuvem por cima](#)
- 21/6/2020 [Diante do acontecimento ficar atento e em pé](#)