

MILENA FIGUEIRÊDO MAIA

O LEGADO DA VIOLÊNCIA

**Uma análise da iniquidade em *Aprender a rezar na Era da Técnica*
de Gonçalo M. Tavares**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2013

MILENA FIGUEIRÊDO MAIA

O LEGADO DA VIOLÊNCIA

Uma análise da iniquidade em *Aprender a rezar na Era da Técnica* de
Gonçalo M. Tavares

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a
orientação da Prof.^a Dr.^a Diana Navas.

SÃO PAULO
2013

*A Aurelice e Ivone,
minhas mestras da vida.*
(homenagem póstuma)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por nunca deixar de me acompanhar.

Aos meus familiares por terem me ensinado com gestos e palavras o valor da união. Sobretudo, aos meus pais por terem sempre me dado o apoio necessário para que eu seguisse a carreira que tanto amo e por me amarem mais do que a eles mesmos. Sou grata também aos meus irmãos, Vitor e Danilo que mesmo a distância me asseguram com a certeza de que um ombro amigo nunca me faltará.

A Diogo, por ser muito mais que meu noivo, por ser um grande companheiro, amigo e confidente, por estar sempre ao meu lado e, principalmente, por me dar suporte em todos os momentos da vida deixando-a mais linda a cada dia. Muito obrigada, meu amor.

Aos meus grandes amigos Breno, Satya, Fabi, Menithey e todos os 'amigos ocultos' da Letras/UFRJ, que são sempre tão solícitos, disponíveis e carinhosos. A vida é muito mais divertida com vocês. Também, aos meus novos amigos paulistas, a "galera do café da PUC", por dividirem comigo as angústias da monografia e por tornarem esta cidade cinzenta muito mais agradável para mim.

A Diana Navas pela orientação a este trabalho, por acreditar no meu potencial e pela dedicação afetuosa. Aos demais professores da PUC-SP pelos ensinamentos transmitidos. Aos professores da Faculdade de Letras da UFRJ, especialmente a Dona Cléo, a Mônica Figueiredo e a Teresa Cerdeira, por terem me apresentado todo o encanto da Literatura Portuguesa.

Ao grande escritor Gonçalo M. Tavares, pela obra maravilhosa que me encanta a cada dia e pelos cursos e palestras que tanto me enriquecem.

Embora a escrita seja um ato solitário, graças a vocês em nenhum momento me senti sozinha.

Os ombros suportam o mundo

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.

Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

A violência norteia os estudos de Literatura Contemporânea. Partindo de leituras críticas que privilegiam tal temática, esta monografia pretende problematizar a presença das marcas da violência no romance *Aprender a rezar na Era da Técnica*, de Gonçalo M. Tavares. O trabalho investiga as diferentes expressões da violência, tanto no contexto histórico-social em que a narrativa está inserida, o período do pós-guerra, quanto no plano estrutural do romance. Além disso, o estudo pretende observar como a violência, tratada como tema do romance, culmina numa linguagem iníqua e insensível. Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg serão os principais aportes crítico-teórico a esta análise. Portanto, o objetivo desta pesquisa acadêmica é investigar como as marcas da violência, remanescentes da Segunda Guerra Mundial, foram representadas em *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Contemporânea, Gonçalo M. Tavares, *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Violência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1	
AS MARCAS DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	10
1.1. A influência do pós-guerra na Literatura de Língua Portuguesa	12
1.2. Gonçalo M. Tavares: um autor “pós-Auschwitz”	23
CAPÍTULO 2	
A PERVERSIDADE DE LENZ BUCHMANN	31
2.1. O legado da violência	32
2.2. A perturbação natural da ordem	39
CAPÍTULO 3	
LINGUAGEM DA VIOLÊNCIA OU VIOLÊNCIA DA LINGUAGEM	44
3.1. A iniquidade da linguagem em <i>Aprender a rezar na Era da Técnica</i>	47
CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

INTRODUÇÃO

Gonçalo M. Tavares publicou seu primeiro livro em 2001 e, desde então, já são aproximadamente trinta livros publicados, com mais de duzentas traduções. Colecionador de prêmios literários, Tavares já é reconhecido em diversos países, sobretudo depois de José Saramago ter reconhecido a competência do autor, ao afirmar que “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem aos 35 anos: dá vontade de lhe bater”¹.

Dentre os livros mais conhecidos e premiados do autor, estão os quatro romances que compõem a tetralogia *O Reino*. Os quatro romances – *Um homem: Klaus Klump* (2007), *A máquina de Joseph Walser* (2010), *Jerusalém* (2006) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2008)² –, que ficaram conhecidos como “livros pretos”, abordam o horror e a violência na sociedade contemporânea. Os livros têm como pano de fundo a guerra ou o imediato pós-guerra e mostram como esses acontecimentos influenciam a vida das pessoas. Neste trabalho, tomaremos como objeto de estudo o último livro da tetralogia e discutiremos como a violência atua em diferentes segmentos da obra.

No primeiro capítulo, será abordada a violência como tema na Literatura Contemporânea de língua portuguesa. Será apresentado o cenário da Literatura Contemporânea (ou Pós-Moderna, como preferem alguns críticos literários), que ficou profundamente marcado pelo fim da Segunda Grande Guerra Mundial. Com o fim do conflito, o mundo sofreu diversas mudanças e, como não poderia deixar de acontecer, essas mudanças afetaram intimamente o panorama literário ocidental. O horror, embora não tivesse sido esquecido, foi silenciado. O medo e o trauma afligiram os sobreviventes dos campos de extermínio. Após presenciar tanta barbárie, as palavras pareciam incapazes de relatar o absurdo vivido. Coube à ficção o duro papel de retratar as atrocidades da guerra, para que elas não fossem apagadas da memória das gerações subsequentes, resultando em novos

¹ Informação contida na contracapa do romance *Jerusalém* (TAVARES, 2006).

² As datas referem-se às publicações brasileiras, que constam nas referências bibliográficas deste trabalho. Em Portugal, os livros não foram publicados na mesma ordem.

massacres. Como base de respaldo teórico, utilizaremos o estudo de Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz*, além dos estudos críticos de Pedro Lyra – *A violência na literatura* – e de Márcio Seligmann-Silva – *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Ainda neste capítulo, demonstraremos por meio de exemplos e explicações, como a violência do pós-guerra influenciou as literaturas de Portugal e do Brasil. Para isso, utilizaremos os estudos de Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*, e de Álvaro Cardoso Gomes, em *A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. Para fechar esse capítulo, retomaremos os conceitos abordados pelos teóricos e críticos supracitados para atestar o fato de que Gonçalo M. Tavares é um “escritor pós-Auschwitz”³ e, portanto, a violência é característica desse autor.

No segundo capítulo, verificaremos como a violência é enquadrada no eixo temático do romance *Aprender a rezar na Era da Técnica*. As diversas formas de violência – a perversidade de teor sexual, a atitude desumana e cruel diante do mais fraco, a manipulação do medo como instrumento para o exercício da maldade, o conseqüente terrorismo e a natureza como o agente da violência – serão analisadas detalhadamente por meio de um estudo baseado na construção do protagonista. O suporte teórico que será utilizado para sustentar a ideia de violência na construção da moral de Lenz Buchmann serão *A vontade de saber* e *Microfísica do Poder*, ambos de Michel Foucault.

Por fim, no último capítulo, buscaremos provar que a violência temática propaga-se no romance e atinge a linguagem. Partiremos do pressuposto que literatura é representação para validar a ideia de que a linguagem é violenta por reproduzir a violência social. Com base nos estudos de Ronaldo Lima Lins – *Violência e Literatura* –, Silvano Santiago – *Nas malhas da letra* – e Linda Hutcheon – *A poética do Pós-Modernismo*, buscaremos elementos que nos

³ Partimos aqui da afirmativa de Gonçalo M. Tavares: “Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho a consciência do que aconteceu”. (TAVARES, Gonçalo. Uma escrita feita de encanto e desencanto. [02/07/2005] *O Globo: Caderno Prosa & Verso*. Disponível em: <<http://www.casadapalavra.com.br/noticia/30/UMA+ESCRITA+FEITA+DE+ENCANTO+E+DESENCANTO>>. Acesso em: 03/08/2012).

forneçam aporte para comprovar a iniquidade da linguagem como representação social em *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

CAPÍTULO 1

AS MARCAS DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

“O século das bombas atômicas é também, como não poderia deixar de ser, o século dos temas e das narrativas explosivas.”⁴

A partir de meados do século XX, a literatura ocidental começou a tomar novos rumos. O pós-guerra(s) marcou um período doloroso e caótico da humanidade, que se refletiu nas artes e, conseqüentemente, na literatura, dando início ao que chamaremos aqui de Literatura Contemporânea⁵. Fatos determinantes como a destruição de Hiroshima e o massacre indiscriminado de judeus pelos nazistas – o Shoah ou Holocausto – contribuíram para a formação de uma sociedade horrorizada, marcada pelo crescimento da tecnologia, do consumo desenfreado, da miséria, do aumento de conflitos sócio-políticos e da perda de valores morais e éticos. A temática da violência tornou-se, assim, muito presente na Arte Ocidental do Pós-Guerra, devido às marcas deixadas pela História. Assim, a literatura começou a solidificar-se como

Uma literatura violenta, de condenação da violência – tanto na desintegração da forma quanto no desnudamento da linguagem, tanto no rompimento do discurso quanto na exacerbação dos temas. Em suma: uma literatura não mais empenhada em produzir beleza para o prazer e sim em produzir conhecimento para a ação do leitor. Ou seja: uma prática estética que, radicalizando o filão mais rico e mais humano de nossa tradição poética, ostensivamente assumiu a justiça como meta da arte contemporânea. (LYRA, 1980, p.6)

Após os horrores da Segunda Guerra Mundial, notou-se um grande silêncio dos envolvidos no massacre. Aqueles que testemunharam tamanha barbárie, “tinham voltado silenciosos do campo de batalha” (BENJAMIN, 1994, p.115). Teóricos, como Theodor Adorno e Giorgio Agamben, assinalam Auschwitz como símbolo dos horrores desta época. Em seu estudo, *O que resta de Auschwitz*, Agamben afirma que “Auschwitz marca o fim e a ruína de qualquer ética da

⁴ LINS, 1990, p. 26.

⁵ É importante ressaltar que alguns autores, como Linda Hutcheon e Gilles Lipovetsky, atribuíram a este período o nome de Pós-Modernismo.

dignidade e da adequação a uma norma. A vida nua, a que o homem foi reduzido, não exige nem se adapta a nada: ela própria é a única norma, é absolutamente imanente” (AGAMBEN, 2008, p.76). Portanto, por muito tempo, os relatos foram silenciados, as experiências não foram transmitidas, perdurando um longo tempo de trauma. Afinal,

Quem passou pelo campo – tendo afogado ou sobrevivido – suportou tudo o que podia suportar; inclusive o que não deveria ou não queria suportar. Esse “sofrer levado à potência extrema”, essa exaustão do possível, já não possui, porém, nada de humano. A potência humana confina com o inumano, o homem suporta também o não-homem. Disso nasce o mal-estar do sobrevivente, o “mal-estar incessante [...] que não tem nome”⁶ (...). Isso quer dizer que o homem carrega em si o selo do inumano, que o seu espírito contém, no próprio centro dele, a punção do não-espírito, do caos não-humano... (AGAMBEN, 2008, p.83)

Cabia, porém, àqueles que não viveram diretamente a guerra, não permitir que tal cenário se repetisse. E, provavelmente, se o silêncio permanecesse, a tragédia poderia cair no esquecimento, ocasionando o risco de um novo caos. Por meio de relatos ficcionais, mantém-se viva a memória daqueles que morreram ou se calaram ao passar pelos campos da morte da(s) grande(s) guerra(s). Conforme explica Márcio Seligmann-Silva (2003, p.55), “Escritura e morte reencontram-se aqui nos livros de memória, (...) na medida em que o texto deve *manter a memória, a presença dos mortos e dar um túmulo a eles*”⁷. Daí, o importante papel da Literatura Contemporânea de, por meio dos “discursos ficcionais, (...) *situar* a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação” (LEENHARDT apud LINS, 1990, p.15)⁸.

⁶ LEVI apud AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 83.

⁷ *Grifos meus*.

⁸ *Grifos do autor*.

1.1. A influência do pós-guerra na Literatura de Língua Portuguesa

A Literatura de língua portuguesa, no Brasil e em Portugal, também foi influenciada pela violência da literatura do pós-guerra. Embora ambos os países não tenham sido diretamente afetados pelos horrores da guerra, outros fatores contribuíram para uma literatura de combate à violência e ao trauma, afinal, tanto no Brasil como em Portugal, manteve-se um regime ditatorial marcado pela tortura e pela censura anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, que marcou o curso da Literatura de Língua Portuguesa. Além da ditadura, Portugal sofreu ainda com as guerras coloniais, como veremos posteriormente. Jaime Ginzburg, em seu ensaio “A violência constitutiva e a política do esquecimento”, explica que

Na medida em que percebemos como a História é violenta, como o autoritarismo nos marca profundamente, como os antagonismos sociais são radicalmente difíceis, como nossa experiência não é passível de fácil entendimento, é acentuada nossa perplexidade. Para o entendimento das relações entre Literatura e História, é fundamental considerar a importância dos traumas históricos como motivação para mudanças nos modos de representação literária, tanto na Europa como no Brasil. (GINZBURG, 2012, p.237)

No Brasil, durante o século XX, alguns autores do Modernismo Brasileiro – como Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa – destacaram-se por produzir textos que abordavam a temática das marcas deixadas pela Segunda Grande Guerra. Vinícius de Moraes, em seu poema “Rosa de Hiroshima”⁹, retratou os problemas gerados em longo prazo pela bomba atômica e sua radioatividade. A imagem da “antirrosa atômica” é explorada pelo poeta que, por meio da reiteração do imperativo do verbo pensar, parece insistir para que o leitor lembre-se do massacre e, posteriormente, reforça essa ideia, implorando para que “não se esqueçam/ Da rosa” que tanta dor levou àquele lugar. Esta ideia do não esquecimento é enfatizada por Márcio Seligmann-Silva

⁹ MORAES, 1996, p.46.

(2003), que ressalta a importância da escrita como forma de impedir a repetição da barbárie.

Carlos Drummond de Andrade, principalmente em suas obras *A rosa do povo* e *Sentimento do mundo*, escreve poemas de cunho social, abordando temáticas políticas vinculadas tanto à Segunda Guerra Mundial quanto à ditadura no Brasil. Destacam-se, nessas obras, respectivamente, poemas como “A flor e a náusea” e “Visão de 1944”, “Sentimento do mundo”, “A noite dissolve os homens” e “Os ombros suportam o mundo”, cuja temática da opressão gerada pela repressão política ditatorial encontra-se presente, embora não sob uma mesma perspectiva. Em “A flor e a náusea”, por exemplo, o poeta revela “uma esperança mínima” em um mundo melhor, embora saiba que “O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera”; já em “Visão de 1944”, o poeta descreve a dificuldade de aceitar as barbaridades da guerra, por meio da anáfora “Meus olhos são pequenos para ver” associadas a termos como “países mutilados” “e poderes ilimitados mais do que o exército”.

Cabe aqui ressaltar a dureza de “Os ombros suportam o mundo”, poema escolhido como epígrafe do presente trabalho. O eu-lírico dirige-se a alguém e mostra para seu interlocutor que o momento vivido está completamente desprovido de esperança, pois “o amor resultou inútil”, “os olhos não choram”, “o coração está seco”, “ficaste sozinho”, “já não sabes sofrer/ E nada esperas de teus amigos”. A quem o poeta dirige-se afinal? Quem poderia ficar apático diante da barbárie que se impunha durante a guerra? Quem era a pessoa cujos “ombros suporta[va]m o mundo?” A ironia sutil do poeta apresenta-se quando este afirma que o peso do mundo não é maior do que a mão de uma criança. O interlocutor ignora as barbáries e, assim, vive ‘liberto’, pois as guerras, a fome são apenas consequências comuns da vida. O poeta assegura ainda que só os delicados optam pela morte, pois já não adianta morrer. Todas essas colocações, reveladas como ironia na última estrofe do poema, permite-nos enxergar que

Em um tempo de necessidade de permanente alerta, em que as condições de relacionamento social foram aniquiladas pela guerra, pela mercantilização e pelo aumento das intervenções violentas dos Estados na vida social, fazer poesia se constitui numa

condição incongruente com o sistema. Permitir-se a contemplação passiva após Auschwitz significa, em certa medida, naturalizar o horror vivido, esquecê-lo ou trivializá-lo. A banalização dos atos desumanos praticados nos campos de concentração é a legitimação necessária para que eles se repitam constantemente. (GINZBURG, 2012, p. 210)

Já em Guimarães Rosa, a influência das atrocidades da guerra na literatura aparece em três contos do livro *Ave, palavra*¹⁰: “A Velha” e “A Senhora dos Segredos” e “O Mau Humor de Wotan”. Nos dois primeiros contos mencionados, as protagonistas – Dame Verônika e Frau Heelst, respectivamente, – são mulheres que sofrem com a iminência da guerra e solicitam aos narradores (ambos trabalhadores da Embaixada) ajuda para sair da Alemanha, porém nenhuma delas é atendida. Já em “O Mau Humor de Wotan”, Marion teme pela vida do seu marido, Hans-Helmut, que é convocado para servir ao Exército pela segunda vez, embora não obedeça ao perfil de um militar. Em comum, os contos têm como foco o temor de mulheres impotentes perante o terror imposto pela guerra.

No terceiro conto mencionado, um fato em especial merece a nossa atenção. Ao voltar pela primeira vez do campo de batalha, Hans-Helmut alega não ter “nenhum relato”¹¹, mesmo tendo, provavelmente, presenciado cenas terríveis. Isto acontece, conforme expõe Walter Benjamin (1994, p.114-115) em seu ensaio “Experiência e Pobreza”, devido ao fato de que “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”. Assim, retomando as palavras de Ginzburg (2012, p.384), no estudo “Guimarães Rosa e o Terror Total”, podemos concluir que “O discurso do narrador carrega em si um antagonismo constitutivo: a necessidade de narrar para não esquecer do horror traumático, enfrenta o teor doloroso do que ocorreu, passado que atormenta e não conclui”.

Outros autores, após o Modernismo brasileiro, também abordaram a temática da violência social (de modo geral) e, especificamente, do horror nos campos de concentração nazistas. Paulo Leminski e Hilda Hilst, dentre outros

¹⁰ *Ave, palavra* foi caracterizado pelo autor como uma “miscelânea de textos” escritos entre 1947 e 1967 e publicado postumamente.

¹¹ ROSA apud GINZBURG, 2012, p.379.

grandes autores da Literatura Contemporânea, refletiram sobre o iniquo período da Segunda Guerra Mundial em seus textos.

Paulo Leminski, poeta da Contemporaneidade, não “declin[ou] de toda responsabilidade”¹² e fez da poesia uma preciosa arma para lembrar um “tempo de homens partidos”¹³. Leminski, no haicai “lua à vista/ brilhavas assim/ sobre auschwitz?”, utiliza-se da poesia para dar voz a essa dor que, de tão intensa, só pôde resultar em silêncio, conforme analisado por Wilberth Salgueiro no estudo “Poesia versus barbárie: Leminski recorda Auschwitz (A lua em luto)”¹⁴:

Criar em arte – como também em pensamento – ‘após Auschwitz’ significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda tradição desde a poesia épica, mas também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos.¹⁵

Já em Hilda Hilst, o terror de Auschwitz é lembrado em uma peça de teatro intitulada *As aves da noite*. A própria autora explica a sua intenção ao escrever a peça sobre um padre que, num campo de concentração, oferece sua vida em sacrifício em lugar de um rapaz que implora aos carrascos pela própria vida: “Com *As aves da noite*, pretendi ouvir o que foi dito na cela da fome, em *Auschwitz*. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecerem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir *viva, em verdade*”¹⁶ (HILST, 2008, p.233). Assim, fica mais uma vez evidente a necessidade de narrar a tragédia para que ela não seja esquecida, como fica explicitado nas falas de personagens desta peça:

Mulher: Eles me deixarão viva vendo o que eu vejo? (...) Mas por que eu tenho de contar? Por quê?

¹² Verso do poema “Nosso tempo”, de Carlos Drummond de Andrade. In: DRUMMOND, 1998, p.7.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ SALGUEIRO, Wilbert. “Poesia versus barbárie: Leminski recorda Auschwitz (A lua em luto)”. Disponível em: <<http://wilberthcfsalgueiro.blogspot.com.br/2008/04/poesia-versus-barbrie-leminski-recorda.html>>. Acesso em: 02/09/2012.

¹⁵ GAGNEBIN, apud SALGUEIRO.

¹⁶ *Grifos da autora*.

Carcereiro: Para que a gente se lembre mesmo depois da morte, sempre, sempre, porque se morrem todos, a tua palavra vai ficar viva no espaço, viva, viva, você não entende?

(...)

Poeta: Um dia quem sabe a palavra se transforma em matéria...e tudo que ela falar vai ficar assim...imagem...viva, isso mesmo, imagem viva diante dos olhos de todos e então os que vierem serão obrigados a se lembrar de nós. (Idem, p.260-261)

Vale ainda ressaltar que outros autores aqui não mencionados buscaram narrar o trauma como forma de rememoração de um período que não se quer repetido. Muitos não trataram diretamente de Auschwitz, mas da(s) realidade(s) também dura(s) do Brasil – seja os anos de ditadura, seja a miséria das periferias, a fome do sertão, ou muitas outras tristes situações ainda vividas pelo país.

Em Portugal, porém, o panorama literário apresentou-se de forma diferente, mais lenta, pois, no período do pós-guerra, o país ainda vivia sob o domínio da ditadura de Salazar. Só a partir da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, é que Portugal livrou-se das amarras políticas ditatoriais e conseguiu dar um novo rosto à literatura nacional, isto é, sem a censura própria do regime antigo, os portugueses puderam expor aquilo que já vinha sendo amadurecido nos últimos dez anos de ditadura.

Claro está que durante este período de ditadura e opressão os portugueses não estancaram completamente sua produção literária. Menos efusiva do que gostariam os escritores da época, a produção literária existiu, embora muitos textos tenham sido censurados pelo regime salazarista. Este grupo que “nasce da crise do após-guerra, da crise da instalação do facismo em Portugal” (id., ibid., p.20), ficou conhecido como “neo-realista”, pois propunha uma “arte engajada politicamente e comprometida com o documental” (id., ibid., p.21). Dentre os autores deste grupo, destacam-se Alves Redol, Carlos Oliveira, Fernando Namora e José Cardoso Pires, com uma literatura combativa, revolucionária, que abordava, geralmente, os problemas que afligiam as minorias, os sujeitos marginalizados e/ou degradados pela sociedade corruptora. Além destes autores, sobressaem-se Vergílio Ferreira e Augustina Bessa-Luís, “grandes romancistas livres de amarras ideológicas e que promovem profunda transformação no romance português, preparando a vinda dos contemporâneos, com seus

experimentos ao nível da compreensão mais ampla, mais profunda da realidade, e ao nível da própria estrutura romanesca” (id., *ibid.*, p.26).

Após a Revolta dos Cravos, em 25 de abril de 1974, a literatura começa a traçar um novo rumo. Tendo como precursores os já mencionados Vergílio Ferreira e Augustina Bessa-Luís, o gênero romanesco sofre uma grande revolução na linguagem e no modo de narrar, que caracterizará “o surgimento de uma ficção *sui generis*” (id., *ibid.*, p.31) em Portugal. Demorou ainda quase meia década para que fosse percebida a produção desta literatura nova, mas quando ela começou a ganhar força, nomes importantes surgiram no quadro literário português, como afirma Lúcia Jorge, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes (1993):

Pois ela [a produção romanesca em Portugal] ressurgiu com bastante força, passados aí quatro anos [da Revolução dos Cravos], coisa assim. (...) Isso significa que houve um momento em que as pessoas sentiam-se a viver um interregno. E está provado que sempre que há uma mudança social muito forte há necessidade de refazer as referências e de refazer a própria mitologia subjacente. E penso que foi isso que aconteceu, e a prova é que, passados uns anos, os escritores novos que apareceram e os escritores que haviam parado surgiram com um novo figurino estético, com uma nova forma de encarar a escrita.¹⁷

Ainda de acordo com Lúcia Jorge, “o fato de não haver grupos que se desenvolvam em torno de ideologias, nem em torno de escolas estéticas”¹⁸, proporcionou a Portugal a possibilidade de desenvolver sua literatura de modo mais pessoal, permitindo aos escritores a experimentação da própria vivência, sem influências externas, valorizando a cultura nacional e resgatando uma identidade há muito perdida:

Está a se fazer uma escrita que é de fato própria, uma escrita quase orgulhosa de si própria, aproveitando muito a parte poética da linguagem, os mitos nacionais, a história nacional, as vivências do país, as vivências do homem português, tal como é, mas sem o sentimento de culpa de ser o que é. Então, é isso que está dando

¹⁷ GOMES, Álvaro Cardoso. “Entrevista com Lúcia Jorge”. In: *A voz itinerante: Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP. 1993, p. 146.

¹⁸ *Idem*, p. 147.

uma estrutura de autonomia, uma estatura orgulhosa à escrita portuguesa.¹⁹

Este processo de autognose²⁰ permitiu que viessem à tona autores e obras que criticavam a então realidade portuguesa, renovando “a *imagem dos Portugueses sobre Portugal*”²¹. Afinal, conforme esclarece Eduardo Lourenço²², “chegou o tempo de nos *vermos tais como somos*, o tempo de uma nacional redescoberta das nossas verdadeiras riquezas, potencialidades, carências, condição indispensável para que algum dia possamos conviver conosco mesmo com um mínimo de *naturalidade*”. Neste contexto, lançamos mão mais uma vez do ensaio de Gomes (1993) para mostrar que os temas mais frequentes nesta época estavam vinculados à necessidade de [re]conhecimento da identidade nacional: “1. a opressão ditatorial; 2. O peso da tradição; 3. A descaracterização de um povo; 4. As gerações sem causa; 5. As castas e hierarquias do Sistema; 6. A condição feminina; 7. A guerra colonial e a tragédia dos retornados; 8. A Revolução dos Cravos.” (GOMES, op.cit, p. 85).

Portanto, se “a marca registrada da ficção portuguesa contemporânea será a combatividade, que resulta numa consciência sempre atenta aos magnos problemas político-sociais em Portugal”, podemos afirmar que José Saramago foi um dos escritores que mais se preocupou em abordar temáticas vinculadas aos problemas portugueses. Muitos dos romances do autor têm como centro da

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ LOURENÇO, 2007, p.69. Termo usado por Eduardo Lourenço em seu ensaio “Repensar Portugal” (1978), para referir-se ao processo de autoconhecimento ou autodescoberta dos portugueses. Sobre o surgimento deste processo de *autognose*, Lourenço afirma: “Estes últimos anos, com natural fixação dos interesses culturais imediatos nos domínios da política, da polêmica, do questionamento ideológico, obscurecem em excesso uma metamorfose muito mais profunda dos diversos campos que contribuem para o acesso da cultura portuguesa a uma *autognose*, ao mesmo tempo mais estruturada, mais complexa, rica e inovadora. Sob ou à margem da preocupação *ideológica* militante – e igualmente subdeterminada pela sua exigência – apareceram em público autores e obras que renovam profundamente a *imagem dos Portugueses sobre Portugal* e, em particular, naqueles campos cuja abordagem estava, por assim dizer, bloqueada pela necessidade imperiosa do antigo regime de evitar olhar a *fundo* a realidade portuguesa. Seria injusto atribuir ao 25 de Abril esta abertura nova, pois já os últimos dez anos do antigo regime tinham visto surgir iniciativas nesse sentido, paralelas e coerentes com a vontade de *aggiornamento* que existiu nas camadas tecnocráticas e mais liberalizantes do salazarismo moribundo...” – Idem, *ibidem*. *Grifos do autor*.

²¹ Idem, *ibidem*. *Grifos do autor*.

²² Idem, p.77. *Grifos do autor*.

narrativa o povo, sempre oprimido pelos desmandos dos poderosos. Assim, romances como *Memorial do Convento*, *Levantado do Chão*, *História do Cerco de Lisboa*, classificados por Christopher Rollason²³ como parte dos romances do ciclo da “portugalidade intensa”, por abordarem temas históricos que, direta ou indiretamente, vincularam-se ao panorama histórico português. De acordo com Leyla Perrone-Moisés²⁴, em texto publicado no Jornal Folha de São Paulo, na ocasião da morte do autor, Saramago não retratava os períodos históricos para exercer função de historiador, mas, como ficcionista, reescrevia o passado, com o intuito de “corrigi-lo imaginariamente”, dando destaque, portanto, aos homens comuns, trabalhadores e camponeses em detrimento dos poderosos, que ocupam papéis secundários.

O segundo ciclo de romances, do qual fazem parte *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Caverna*, *O Homem Duplicado*, entre outros, foi caracterizado por Arnaut (op. cit.) como “romances de teor universal ou universalizante”. Embora estes abordem temas mais abrangentes, que dizem respeito aos problemas estruturais de toda a humanidade, também seguem a ideologia saramaguiana de denunciar “as violações aos mais elementares direitos do Homem, ora alertando para os perigos resultantes da globalização, de complicados jogos políticos e/ou religiosos, ou de sistemas repressivos que transformam o Homem em criatura aviltante” (ARNAUT, op. cit., p.25).

O terceiro e último ciclo de romances do autor, que abrange *Intermitências da Morte*, *Viagem do Elefante* e *Caim*, é classificado por Arnaut (op. cit., p.25), como “romances fábula”, pois, além de possuírem doses de humor, produzem ao fim da leitura uma espécie de ‘moral da história’. Esta moral não foge à ideologia saramaguiana já mencionada, visto que “o que José Saramago nos oferece ler em *As Intermitências da Morte*, *A Viagem do Elefante* e *Caim* é, finalmente, a ideia (a

²³ ROLLANSON apud ARNAUT, 2011, p.25. É preciso observar que a obra de José Saramago foi classificada por diferentes críticos de maneiras distintas. Alguns separam os romances por datas, outros por temáticas, etc. Escolhemos a classificação de Arnaut, mas acreditamos que toda classificação – se não for reducionista –, é válida para colaborar com a fortuna crítica do autor.

²⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Saramago conseguiu a proeza de ser um grande romancista moderno. [19/06/2010] São Paulo: Ilustrada Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/75339_0-saramago-conseguiu-a-proeza-de-ser-um-grande-romancista-moderno.shtml> Acesso em: 27/11/2012.

moral) de que “Se toda a gente fizesse o que pode, o mundo estaria com certeza melhor”²⁵ (Id., *ibid.*, p.35). Logo, Saramago fica marcado no panorama da Literatura Contemporânea Portuguesa como um dos autores que mais escreveu sobre as injustiças e violências sofridas pelos homens e por eles mesmos causadas.

Antônio Lobo Antunes também aborda a temática da violência em seus romances. Na trilogia de cariz autobiográfico composta por *Memória de Elefante*, *Conhecimento do Inferno* e *Cus de Judas*, por exemplo, o protagonista, ao mesmo tempo em que busca escapar da mediocridade do cotidiano, sofre com as lembranças de uma vida pregressa marcada pela violência, tanto no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, onde atuou como psiquiatra boa parte da vida, como na Guerra Colonial, na qual lutou por uma causa em que não acreditava. Assim, o sujeito sente-se fracassado por integrar e representar um sistema falhado. Em *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* e *Esplendor de Portugal*, Lobo Antunes retratou a Revolução dos Cravos, mais intensamente o momento pós-revolução, mostrando como o horror deste tempo ainda fresco na lembrança dos portugueses os afetou. A fragmentação discursiva marca a obra de Lobo Antunes, pois reflete o estilhaçamento do mundo, conforme sugere Gomes (op. cit., p. 55): “o texto de Lobo Antunes, mesmo quando emergente de uma só voz (...), resulta da fusão de múltiplos textos, porque o autor faz de sua consciência espécie de filtro, para onde convergem os estilhaços de um mundo que perdeu de vez a unidade”.

Outros autores, como Teolinda Gersão, Lídia Jorge, entre outros, também abordaram a temática da violência em suas obras, sobretudo a violência imposta pela Guerra Colonial Portuguesa. Tal tema foi abordado nos livros *Paisagem com mulher e mar ao fundo* e *A Costa dos Murmúrios*, escritos pelas autoras supracitadas, respectivamente. Ambos os textos abordam a Guerra Colonial da perspectiva de mulheres que vivem nos bastidores cruéis da guerra e que se veem esmagadas pela realidade beligerante, porém não desistem de tentar construir uma identidade. Assim como nos romances de Saramago, no cerne

²⁵ Saramago, 2008, p.255 apud ARNAUT.

destes romances encontramos figuras que vivem à margem da sociedade, mas que mostram que são elas que permitem que a sociedade funcione.

Alguns autores surgiram na década de 90 e mais uma vez é possível perceber uma transformação na abordagem temática e conceitual da Literatura Contemporânea Portuguesa. Distanciados do período pós-revolução e marcados por uma nova realidade desde 1985, quando ingressaram na Comunidade Económica Europeia (hoje denominada União Europeia), os portugueses passam a enxergar sua realidade de outra maneira. De acordo com Miguel Real²⁶, “(...) a nova superior característica dos atuais romances portugueses consiste justamente no seu cosmopolitismo, ou, dito de outro modo, estes não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade portuguesa, mas, diferentemente, destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecumênico”. Os Cosmopolitas – ou Geração de 90²⁷ – se mostraram um grupo muito mais eclético, com abordagens amplas e discursos conscientes do novo papel da Literatura.

Dentre os autores que se destacaram neste novo momento literário estão José Luís Peixoto, Inês Pedrosa e Gonçalo M. Tavares. Peixoto, autor de *Nenhum olhar* (Prêmio José Saramago 2001), afirma sobre os escritores do fim do século XX e início do século XXI²⁸: “Não temos necessidade de tomar uma postura imediata contra um regime, como na época do Salazar. Isso possibilitou que cada escritor seguisse seu caminho individual”. A literatura de caráter identitário português, posterior ao salazarismo, foi criticada também por Inês Pedrosa²⁹, autora de *Fazes-me falta* (2003): “Creio que a culpa desse alheamento foi da nossa revolução, em 1974, que fez com que, na década de oitenta, nos voltássemos para o nosso próprio umbigo, felizes por descobrirmos os nossos

²⁶ REAL, Miguel. “Romance: Em busca de um novo cânone” [Editorial] *Revista Letras com Vida*, nº 2, p. 16, 2º semestre de 2010. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/20111102-revista_letras_comvida_n_mero_2_2_semestre_de_2010.pdf>. Acesso em: 24/10/2012.

²⁷ REAL, 2001, p. 81.

²⁸ TEIXEIRA, J. “Uma outra linguagem: Lançamentos revelam ao Brasil um desconhecido Portugal literário”. [Editorial] *Revista Veja*. Ed.1918, 17/08/2005. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/170805/p_126.html>. Acesso em: 18/09/2012.

²⁹ PEDROSA, Inês. Entrevista com Inês Pedrosa. [s/d]. *Fórum virtual de Literatura e Teatro*. Entrevista concedida a Valéria Cardoso. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_ines_pedrosa.php>. Acesso em: 18/09/2012.

próprios talentos censurados”. Gonçalo M. Tavares, premiado nacional e internacionalmente, autor da tetralogia *O Reino*, embora tenha nascido em Angola e presenciado a luta pela independência deste país quando criança, declarou que suas referências históricas são outras: “Eu me sinto mais próximo de Auschwitz do que das guerras coloniais”³⁰.

³⁰ TAVARES, Gonçalo. Uma escrita feita de encanto e desencanto. [02/07/2005] O Globo: Caderno Prosa & Verso. Disponível em: <<http://www.casadapalavra.com.br/noticia/30/UMA+ESCRITA+FEITA+DE+ENCANTO+E+DESENCANTO>>. Acesso em: 03/08/2012.

1.2. Gonçalo M. Tavares: um autor “pós-Auschwitz”

É justamente neste contexto que Gonçalo M. Tavares inscreve a sua trajetória no panorama da atual Literatura Portuguesa. Ciente da sua versatilidade – “Se eu assinasse os livros com outro nome, ninguém diria que são do mesmo autor. Sou muitas coisas diferentes. Há momentos em que sou muito divertido, em outros sou cáustico e cético.”³¹ – Tavares perpassa pelos vários gêneros literários, além de explorar diversos temas distintos em sua produção ficcional. Entre 2001 e 2011, Tavares publicou mais de 30 livros em Portugal, com mais de 200 traduções em 46 países. Dentre estes livros, encontramos poesia, textos teatrais, ensaios, contos, romances, epopeia e até mesmo livros difíceis de serem classificados, como, por exemplo, *Biblioteca* (2004) e *Investigações* (2002). Além disso, desde agosto de 2012, Gonçalo M. Tavares integra a equipe de colunistas do Caderno Prosa, do Jornal O Globo, publicado no Rio de Janeiro. Sua coluna, intitulada “Uma história do Século XX”, poderá ser incorporada futuramente em um romance, como explica o próprio autor: “*Uma história do Século XX* faz parte de um projeto longo (que se integrará provavelmente, mais tarde, num romance). Pretende-se atravessar o século, ano após ano, através de diálogos e reflexões sobre fotografias marcantes, relativas a acontecimentos fundamentais desse período — imagens essas que não se veem, apenas se adivinham pelos comentários que sobre elas os homens fazem”.³²

Algumas de suas obras renderam-lhe importantes prêmios como o Prêmio LER/Millennium BCP 2004, o Prêmio José Saramago 2005, o Prêmio Portugal Telecom 2007 (pela obra *Jerusalém*), o Grande Prêmio de Conto da Associação Portuguesa de Escritores “Camilo Castelo Branco” 2007 (com *Água, cão, cavalo, cabeça*), o Prêmio de Melhor Livro Estrangeiro publicado na França em 2010 (por *Aprender a Rezar na Era da Técnica*), dentre outros. Destaca-se ainda na

³¹ Idem, *ibidem*.

³² TAVARES, Gonçalo M. “Novo prosa estreia com novos colunistas”. O Globo, 03/08/2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/08/03/novo-prosa-estrela-com-novos-colunistas-458643.asp>>. Acesso em: 03/09/2012.

biografia do autor a grande repercussão crítica da sua obra, além do reconhecimento de grandes autores, como José Saramago que afirmou “*que na produção novelesca nacional há um antes e um depois de Gonçalo M. Tavares*”³³ e ainda vaticinou que o escritor ganhará o Nobel dentro de 30 anos. Aqui, iremos explorar a produção romanesca deste [já] grande autor, especificamente a obra *Aprender a rezar na Era da Técnica*, última da tetralogia *O Reino*, em que é investigada a condição humana.

Em *O Reino*, alguns elementos unem os quatro romances. As histórias têm como pano de fundo a guerra (ou o pós-guerra) em algum país da Europa Central ou do Leste e alguns personagens que ocupam posições centrais em determinados romances realizam papéis secundários em outros. Os livros pretos nos remetem a um dos maiores – senão o maior – episódio negro da História: o Holocausto. Estes livros estão, portanto,

(...) situados no limiar histórico da lembrança de um momento negativo, como se ela se tornasse palpável aos nossos olhos a sombra do horror que nos acompanha até ao presente, nos é palpável, mas indizível. O que todos trazemos escondido e não ousamos admitir, a vivência na vergonha do consentimento do mal. (MARQUES, 2010, p. 23)

Em *Um homem: Klaus Klump*, o personagem-título é frequentemente situado em circunstâncias-limite, até que se vê obrigado a sair de sua posição de conforto para demonstrar seu poder diante das barbáries a que é submetido. O livro é dividido em duas partes. Na primeira, Klaus é apresentado ao leitor. Membro de uma família abastada, funcionário de uma editora, dedicado à jardinagem e namorado de Johana, jovem que cuida da mãe com problemas mentais, terá sua vida transformada com o início da guerra. Logo após os tanques invadirem a cidade, Johana é violada por Ivor, um militar invasor. Na segunda parte do livro, o leitor pode acompanhar as transformações sofridas por Klaus Klump. O homem pacato passa a ser um guerrilheiro com o intuito de vingar a violência sofrida pela namorada e, denunciado por uma prostituta, acaba sendo

³³ SARAMAGO, José. “Gonçalo M. Tavares”. Disponível em: <<http://josesaramago.org/206023.html>>. Acesso em: 18/09/2012.

preso. Sem poder contar com Klaus, Johana acaba sendo sustentada pelo seu agressor, que, em troca de 'favores sexuais', ajuda-lhe a pagar o tratamento de sua mãe doente. Após sair da prisão e movido pela ira de quem não aceita as mudanças causadas pela guerra, Klaus tornou-se um homem violento. Numa discussão com o pai, acaba por feri-lo gravemente, causando-lhe cegueira. Também motivado pelo ódio, Klaus Klump vingava-se do companheiro de cela que o molestava, matando-o. Nesta altura, Johana já havia sido internada por Ivor no mesmo hospital psiquiátrico que a mãe, pois ele achava que as crises epiléticas da moça poderiam ser indícios de herança da loucura da mãe. Após o fim da guerra, Klaus retorna à família e parece esquecer-se de Johana e da vida de guerrilheiro. A vida aparentemente voltara ao normal, ainda que isso jamais fosse possível novamente. Conforme explica Cytrynowicz (2003, p. 138):

A solidão do sobrevivente é dor de descobrir-se em um mundo em que tudo tem a mesma aparência, homens, carros, médicos, caminhões, chuveiros, e não poder entender como tudo isto se transfigurou em uma gigantesca máquina de morte. É a dor pela sensação de absoluto isolamento em um mundo no qual seres humanos – máxima semelhança – se tornaram assassinos de um povo.

No segundo livro, *A máquina de Joseph Walser*, nós, leitores, somos postos diante de um personagem que é o oposto de Klump. Walser permanece indiferente à guerra, vivendo sua monótona realidade de funcionário em uma fábrica onde opera (ou é operado por) uma máquina. Além de ser descrito como operário de uma máquina da fábrica, Joseph Walser é também descrito pelo narrador como um apaixonado colecionador. Sua coleção secreta é por ele cuidada com tanto afincamento que quase todo o tempo que ele passa em casa, trancado no quarto secreto onde a coleção é guardada, é dedicado a ela. A dedicação de Walser pela máquina e pela coleção parece fazer com que ele fique alheio a tudo ao seu redor – desde a relação extraconjugal da sua esposa, Margha, com seu chefe, Klobner Muller, até a participação dos seus colegas no jogo de dados Normaas, Stumm, Rolph e Fluzst em atos terroristas e mesmo à própria guerra – e que seja visto pelos que o cercam como um homem tolo. Seu

chefe, Klover, lhe dirá que tem um caso amoroso com a sua esposa e isto acarretará a desconcentração de Walser ao operar a máquina, fazendo-o perder um dedo. Assim, Joseph Walser afastar-se-á cada vez mais das pessoas que lhe cercam, estreitando cada vez mais o vínculo com a sua coleção – que é revelada ao leitor como uma grande coleção de pequenas peças de metal inferiores a dez centímetros – já que está impossibilitado até mesmo de operar sua máquina. Ao final do livro, já separado de Margha, Walser tenta aproximar-se de Claire, uma jovem viúva que prefere não estreitar os laços com o homem de dedo amputado. Percebe-se, portanto, que Joseph Walser é um sujeito inútil para a sociedade, pois é incapaz de exercer o seu trabalho e não tem uma mulher com que possa dar seguimento a uma família. Se antes Joseph Walser era apenas o complemento da máquina da fábrica, depois se tornou apenas parte de uma inútil coleção de peças metálicas, que ele pode controlar, catalogar, por em ordem, como jamais poderia fazer lá fora, no mundo desordenado pela guerra.

A temática do terceiro romance, *Jerusalém*, gira em torno do sofrimento humano, que ora leva à loucura, ora leva à violência. É possível perceber ainda que essas questões – loucura e violência – não estão desvinculadas e que a loucura não necessariamente é, às vezes, a motivadora da violência e a violência pode ser também a causa da loucura. Diferentemente do que acontece com os outros romances da tetralogia, *Jerusalém* não é centrado em um único protagonista, mas em uma série de personagens que têm suas vidas entrecruzadas. Já no título do romance, percebe-se a grande diferença entre ele e os demais livros da série. Em todos os outros, o nome dos protagonistas – Klaus Klump, Joseph Walser e Lenz Buchmann – ficam evidentes logo no título (ou no subtítulo, como é o caso de *Aprender a rezar na Era da Técnica – Posição no mundo de Lenz Buchmann*). Embora não haja um personagem central em *Jerusalém*, é possível observar que Theodor Busbeck, médico do Hospício Georg Rosenberg, é o personagem que tem a vida vinculada à maioria das personagens da trama. Theodor casa-se com a jovem esquizofrênica Mylia, que o trairá com outro paciente, Ernst, com quem ela terá um filho também com problemas mentais, Kaas. Este será criado pelo médico, agora divorciado, como se fosse seu

filho legítimo, despertando a desconfiança de Thomas Busbeck, pai de Theodor. Após o divórcio, Theodor desenvolve uma espécie de compulsão sexual por prostitutas, as quais ele procurava à noite, deixando o filho doente sozinho em casa. Numa destas noites, Theodor encontra a prostituta Hannah. Esta é amiga de Hinnerk, homem obcecado por armas e dotado de uma índole violenta que Hannah procurava acalmar. Num sórdido conflito ao final do romance, as vidas de todos esses personagens acabam se cruzando. Hannah atende ao cliente Theodor, enquanto este é procurado pelo filho Kaas. Hinnerk sai com a sua arma e acaba encontrando Kaas, contra quem dispara um tiro fatal. Após o assassinato, Hinnerk continua caminhando, até que encontra Mylia e Ernst na porta de uma igreja. Ao aproximar-se do casal, começa a conversar e mostra sua arma, deixando Ernst encantado. Ao manusear o revólver, Ernst atira acidentalmente em Hinnerk, matando o homem que a pouco assassinara seu filho. Por fim, Mylia confessa a culpa do crime cometido pelo seu amado. Paralelamente às vidas pessoais dessas personagens, é narrada também a pesquisa realizada por Theodor Busbeck, que causava inveja e admiração ao gestor do hospital Rosenberg, Gomperz. Em certa altura, Theodor Busbeck explica a Mylia, então sua esposa, porque passava horas estudando fotos dos horrores registrados durante períodos de guerra:

Queria que do meu estudo resultasse um gráfico – um único gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável. (...)

(...) Mas não procuro apenas a fórmula que resuma os efeitos do horror, que resuma aquilo que o horror fez no passado; pretendo ainda alcançar uma outra fórmula; uma fórmula que permita prever, que permita agir e não apenas contemplar ou lamentar. Pretendo chegar à fórmula que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada. (TAVARES, 2006, p. 45-46)

Neste terceiro momento de *O Reino, Jerusalém*, nome de uma cidade considerada sagrada e palco de conflitos religiosos, desde o final do século XIX até os dias atuais, intitula o romance que curiosamente não consagra esta cidade como espaço onde se passa a história (o que também não é negado, visto que o

espaço não é em nenhum momento nomeado). O nome do romance só é mencionado, ao longo da narrativa, por Mylia ao evocar o verso 5 do Salmo 137 da Bíblia Sagrada: “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita” (TAVARES, 2006, p.154). Tal verso remete-nos à ideia de que é necessário o resgate constante da memória para que os momentos de horror e caos não sejam esquecidos, tal como os autores pós-Auschwitz fazem, rememorando a guerra, na tentativa de que, viva na memória das pessoas, ela não se repita. Assim, é possível constatar que, quer por meio do salmo religioso, quer por meio da pesquisa do Dr. Busbeck, quer por meio da sua própria escrita literária, a ideia de que o horror não deve ser jamais esquecido torna-se o centro temático de *Jerusalém* (e porque não dizer, de *O Reino*).

No último volume da tetralogia, *Aprender a rezar na Era da Técnica*, a obra questiona a moral do homem do século XXI, isto é, como se posiciona o homem perante situações-limite nesta “Era da Técnica” que se impõe ao nosso século. O subtítulo do livro, *Posição no mundo de Lenz Buchmann*, sugere que o protagonista vive num ‘mundo próprio’, de moral e ética próprios, o que se confirma ao longo da história em que Lenz é apresentado a condições extremas, como o poder, a doença e a iminência da morte e se comporta sempre dentro de uma moral questionável e violenta. Sobre *Aprender a rezar na Era da Técnica*, nos aprofundaremos mais nos próximos capítulos deste trabalho. Portanto, a tetralogia *O Reino*, de Gonçalo M. Tavares, também chamada de *Livros Pretos*, aborda o comportamento humano perante o horror, o Mal, representado de maneiras diferentes ao longo das quatro obras, como afirma o autor, “são livros que recusam a inocência, a ingenuidade, recusam a ideia de que o homem é naturalmente um ser bonzinho”³⁴.

Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, a questão da perversidade é esmiuçada nas atitudes do protagonista e nas marcas da linguagem do narrador. Desde criança, o personagem principal, Lenz Buchmann, aprende com seu pai,

³⁴ TAVARES, Gonçalo M. “Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil”. [17/07/2010] São Paulo: Ilustrada Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Fábio Victor. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>> Acesso em: 01/10/2012.

ex-militar, portanto, um agente da violência, que viveu o crime como norma, a dominar o medo e as paixões e a exercer com competência e precisão toda atividade com que se envolve. Consequentemente, Lenz passou a agir de uma forma racionalmente violenta durante toda sua vida, procedendo quase que “maquinalmente”, no sentido de evitar, enquanto é possível, que a emoção se sobreponha à razão. Ele pertence à “Era da Técnica” e carrega consigo as marcas de violência inculcada em todas as suas atitudes, pois “pensa como uma máquina pensaria se tivesse cérebro”³⁵, desprovido de comiseração, brutalmente, desumanamente. Assim, o protagonista subverte a ética e constrói uma moral própria: *“De certa maneira, era isso que Buchmann desejava; ser portador de um sistema legal cujas leis só fossem aplicadas a si; ser portador de uma moral que não é a do mundo civilizado nem a do mundo primitivo; que não é a moral da cidade ou sequer a moral da sua família mas a moral que tem o seu nome, apenas o seu, escrito por cima”* (p.231)³⁶. Na ‘Era da Técnica’, em que se situa o mundo de Lenz Buchmann, “as questões morais começaram a diluir-se um pouco nas questões técnicas e, portanto, há claramente uma transformação de valores, onde a técnica começa a dominar”³⁷.

Além da perversidade da personagem, é possível perceber a violência em outros âmbitos, afinal, Gonçalo M. Tavares pertence à “geração de autores pós-Auschwitz” e isso se reflete na sua obra em amplos aspectos, sobretudo na violência da linguagem. O narrador mantém-se todo o tempo indiferente a qualquer tipo de violência sofrida ou exercida pelas personagens, não atribui juízo de valor às personagens, utiliza uma linguagem fragmentada, cortada e cortante, que não permite a fluência da narrativa e tem o poder de angustiar o leitor.

³⁵ TAVARES, Gonçalo M. Tavares. “A moralidade da máquina está a alastrar pela sociedade” [31/05/2011] *Euronews*. Entrevista concedida a Elza Gonçalves. Disponível em: <<http://pt.euronews.com/2011/05/31/goncalo-m-tavares-a-moralidade-da-maquina-esta-a-alastrar-pela-sociedade/>>. Acesso em: 01/10/2012.

³⁶ As referências à obra *Aprender a rezar na era da técnica* serão atribuídas apenas pelas páginas, considerando a edição brasileira, organizada pela Companhia das Letras, em 2008, conforme consta nas Referências Bibliográficas.

³⁷ TAVARES, Gonçalo M. “Podia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto”. [30/01/2008] *Blog Orgia Literária*. Entrevista concedida a Gonçalo Mira. Disponível em: <http://www.orgialiteraria.org/2008/01/entrevista-goncalo-m-tavares_30.html>. Acesso em: 02/10/2012.>

Cabe ainda ressaltar que Gonçalo M. Tavares inclui no grupo dos “livros pretos” a obra *Água, Cão, Cavalo, Cabeça*, composto por contos/crônicas e ainda não publicado no Brasil, que tem como viés central a violência. A violência latente, em estado bruto. Os contos abordam temáticas como assassinato, maus tratos, pobreza, estupro, morte, humilhação, loucura, etc.

CAPÍTULO 2

A PERVERSIDADE DE LENZ BUCHMANN

*“Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.”³⁸*

A Literatura Contemporânea Ocidental ficou marcada pelo período mais atroz da História da humanidade, a Segunda Guerra Mundial. Assim, a banalização da violência que marcou este período se estendeu à expressão literária, caracterizando este movimento como revelador da crueldade de que o homem é capaz. Neste cenário de horror, coube aos discursos ficcionais “a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através de sua representação”³⁹. De acordo com Leenhardt⁴⁰, vale enfatizar que “todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas”.

Portanto, enquanto representação, a violência é a marca de *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Nas suas diferentes formas, ela se apresenta como formadora do caráter do protagonista que – por ter incutido na sua formação a ideia de que é preciso ser sempre o mais forte, é preciso ter sempre o domínio, ser o detentor do poder – vive como se estivesse sempre em um campo de guerra. Seguindo os passos do pai, um ex-oficial de guerra, Lenz jamais age sem racionalizar suas atitudes, cada uma é calculada, conforme lhe ensinara o pai.

³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Os ombros suportam o mundo”. In: *Antologia Poética*. Record: Rio de Janeiro. 2005, p.182.

³⁹ LEENHARDT apud LINS, 1990, p.15.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.15. *Grifos do autor*.

2.1. O legado da violência

Desde cedo, Lenz compreendera a importância dos ensinamentos do seu pai e jamais os questionava. O pai era seu superior, era seu dever ser subserviente à hierarquia sem jamais questioná-la. Era imenso o respeito, a obediência e a admiração que Lenz sentia por Frederich Buchmann:

(...) Lenz sempre interpretara simples ideias do pai sobre o mundo como declarações inequívocas ou mesmo ordens. E mais perto estaria Lenz de deslocar o mundo para que este ficasse na posição exacta apontada pelo pai do que dizer que o pai se enganara. Sabia bem o sentido de uma ordem. Pode ter boas ou más conseqüências, mas esse é um assunto posterior e que ultrapassa a energia central. Uma ordem é, simplesmente uma frase que deve ser obedecida, um pedaço de linguagem; e quem o recebe deve, à custa da sua vida se necessário, fazê-lo existir na realidade. (p.114)

Um Buchmann havia de ser forte e, para isso, ter o domínio de si e do outro. Lenz herdara de Frederich a força e a determinação que seu irmão, Albert, enjeitara. E isso sempre esteve evidente ao pai que dizia que seu filho Albert, para quem por vezes olhava com vergonha e repulsa, era como um cão, enquanto Lenz, de quem se orgulhava, era como um lobo. Era patente a incompatibilidade entre os irmãos e a impossibilidade de uma aliança, pois “o cão não poderá proteger o lobo porque não tem força para isso, e o lobo nunca protegerá o cão porque tal não está na sua natureza” (p.101). Ao crescer e tornar-se médico, Lenz fica ciente da doença que acomete o irmão, dois tumores malignos no cérebro, mas a morte de Albert – que mais uma vez demonstra fraqueza ao não executar os desígnios do pai, que prevê que a morte de um forte é provocada pelo suicídio, “um Buchmann morre pelo chumbo.” (p.111) – surte o efeito de alívio no irmão que poderia agora ter a honra de usar o nome Buchmann, além de poder herdar toda a biblioteca que outrora fora do pai. Lenz reconhecia o poder do pai, pois “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como a força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 1979, p.8).

É importante ressaltar a importância do patrimônio deixado por Frederich para os filhos. E todo este legado tinha sustentação no peso do seu nome: Buchmann, que pode ser traduzido do alemão por *homem-livro* (MARQUES, 2010, p.84). Era, portanto, uma herança cultural e pessoal – como se fosse possível herdar um pedaço do pai –, a que Albert era indigno, pois não tinha a força de que necessitava para merecê-la. “Tratava-se realmente de uma herança do pai, mas a biblioteca não era uma herança material no seu sentido mais clássico, implicava sim uma posição, uma moral própria” (p. 122).

Lenz absorvera a moral do pai e “mesmo nos vários anos em que exercera a medicina, Lenz havia sido um militar” (p.108). Ele foi treinado para agir com a lógica da guerra, era preciso estar sempre pronto para o ataque e, independentemente da posição em que se encontrasse, deveria saber tirar proveito dela. O pai explicara quando Albert e Lenz ainda eram crianças que o medo é um sentimento próprio dos fracos, por isso, na casa dos Buchmann o medo era “ilegal” (p.94) e quem demonstrasse qualquer sinal que fosse deste sentimento vil, ficaria preso em um quarto escuro da casa. Se o medo era um ato de covardia, então, ficar na posição de defesa não era um ato legítimo a um Buchmann. A instrução era estar sempre preparado para o ataque, ter a velocidade necessária às decisões e a lentidão necessária à técnica da execução, afinal, “[o] cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a forma e a função de uma arma, nada mais” (p.27).

Seguindo o raciocínio bélico, Lenz segue a orientação paterna e conduz sua vida buscando exercer sempre a postura de dominador. Suas relações pessoais são marcadas pela perversidade, desde a primeira experiência sexual, conduzida pelo pai. Frederich “dirige” o ato sexual de Lenz, como se fosse uma cena de filme, em que um experiente diretor conduz o jovem aprendiz para que esse cumpra seu papel. E o papel de Lenz era “fazer a criadita” na frente do pai, que ordenava: “Despe as calças. (...) Avança.” (p. 18). Para Frederich, tudo deve ser encarado tal qual na guerra: era preciso atacar para avançar. Outro aprendizado militar importante para Lenz foi compreender que a posição perante os acontecimentos é fundamental. Mesmo quando é necessário ao homem

cumprir um gesto mais polido ou educado, ou quando é preciso estar numa aparente momento de desvantagem, é preciso pensar como num campo de batalha, traçando a estratégia marcial e observando as vantagens da situação. Por exemplo, ao ficar em segundo lugar, o sujeito tem a vantagem de estar de frente para alguém que se encontra de costas. Desde que tenha campo de visão privilegiado em relação ao primeiro, o segundo lugar pode ser vantajoso. Há, tanto na vida, como na guerra, a necessidade de matar para não ser morto. E assim, Lenz comandará todos os seus vínculos pessoais e profissionais, passando por cima de tudo que se colocar em seu caminho.

Frederich também transmitira a Lenz suas ideias sobre a religião e a natureza. A Igreja e todos os pensamentos religiosos a ela associados eram para o patriarca da família Buchmann “uma outra peça” (p.166) que ocupava “um espaço onde antes nada faltava” (p.165). A Igreja constituía um espaço incompatível com a técnica, pois “no pântano os motores não funcionam” (p.164). Ademais, Lenz via a Igreja como uma criança manipulável e frágil,

de força dispensável, a quem o atirador, só para não a deixar de lado, pede ajuda. A criança, satisfeita por já ser útil (no caso da Igreja, devido à sua história, aplicava-se o *ainda*), junta as mãos para que o atirador pouse nelas o pé de modo a ganhar balanço e subir. Os poucos segundos lá no alto, suportados com enorme esforço pela criança, serão suficientes para o bom atirador, por cima do muro, fazer pontaria e disparar. (p.214)⁴¹

Já a natureza era delicada, mas poderia oferecer perigo, logo, era preciso ficar sempre atento ao seu mínimo movimento. Lenz sabia que a natureza tinha uma ordem própria, difícil de ser calculada pelo homem. Na lógica da natureza, os dias calmos pareciam inocentes, mas eram os mais perigosos, pois eles representavam um dia de saúde em que ela “acumulava forças que mais cedo ou mais tarde atiraria contra os humanos” (p.46). Havia nesses dias uma espécie de “preparação da maldade – alguém, com cuidado, limpava o cadafalso na véspera de a vítima o pisar” (p.46). Por mais que Lenz Buchmann desejasse dominar a natureza e sentisse ser parte dela – enquanto homem “indomesticado, de vontade

⁴¹ *Grifos do autor.*

incivilizada”, Lenz reconhece-se como um “*espírito da floresta*” (p.155) –, ele está ciente do seu poder. Ela torna-se guerreira quando demonstra sua instabilidade e pode transformar-se “em breves instantes, no mais forte dos inimigos” (p.97). Caso desvie a atenção, o homem pode encontrar-se em “manifesta posição de fragilidade face à natureza indisposta” (p. 99). Por isso, “Lenz não confiava na natureza” (p.46).

Lenz foi treinado pelo pai para ser uma máquina – uma máquina de guerra, sempre pronta para atacar. Assim, a sua moral foi moldada de acordo com uma racionalidade excessiva, em que era preciso calcular cada atitude, impor-se, dominar e atacar. Lenz compreendia que fazia parte de um Reino forte, não ilusório, um “Reino mais profundo, o Reino a que jurou lealdade, o Reino de quem ataca e de quem sabe que há elementos que se preparam para o atacar” (p.80), o Reino dos Buchmann. Estava claro que “[numa] família, e Lenz sentira-o na pele, formava-se um amplo sistema de hierarquias, proteções e compaixões que repetia, por vezes até de um modo mais intenso, a ligação de intensidades de poder que existem num Reino completo” (p.84). Com a morte do irmão, Albert, Lenz acreditava estar pronto para tornar-se o último representante daquele Reino, “o único verdadeiro filho de Frederich Buchmann” (p.130) ocuparia, enfim, a posição que lhe era de direito. Afinal, “No fundo, apesar das diferenças de época e de objetivos, a representação do poder permaneceu marcada pela monarquia. No pensamento e na análise política ainda não cortaram a cabeça do rei” (FOUCAULT, 1979, p.86).

Durante sua vida, Lenz buscou seguir os ensinamentos do pai. Tornou-se um perito em sua profissão, eficiente e competente, foi sempre implacável com os fracos e negligentes. “Era alguém que nascera e fora educado para matar e por devaneio intelectual decidira exercer a medicina” (p.107). Porém, para Lenz, não havia nesta escolha nada de generoso ou solidário, como explica o narrador de *Aprender a rezar*:

Sendo médico, é claro que tinha a obrigação, profissional e a nível prático e instrumental, de actuar e tomar posição por um lado, pelo lado humano. Era um soldado do exército que fundara as cidades, porém não mais do que isso: nunca o ouviram a gritar pela causa

humana, não sofreria pela espécie da mesma forma que não sofreria se seu bisturi, por acidente, se partisse. A sua aproximação ao sofrimento era individual; não aceitava o sofrimento emprestado de outros; a compaixão era um sentimento desnecessário, ou, como o próprio Lenz referia, *uma ferramenta inútil para a existência*, que tecnicamente nada resolvia: alguém segurava num martelo para unir dois tecidos. (p.66)⁴²

A medicina representava, pois, o domínio sobre o outro, a capacidade de exercer o poder sobre o outro e ainda a possibilidade de restaurar uma ordem desestruturada pela doença, por meio da habilidade e da técnica. Porém, paulatinamente, a medicina tornava-se pouco para Lenz. Na ocasião do enterro do seu irmão, Lenz reflete sobre sua atual condição – era o único Buchmann que restara – e, seduzido pela ideia de que poderia agora usar o seu sobrenome publicamente, sem ter vergonha de dividi-lo com um fraco, Lenz ambiciona o início de uma nova vida, de uma nova carreira, que demonstrasse o poder que agora estaria a altura do Buchmann. Assim,

Lenz tomou a decisão de abandonar por completo a medicina – nada mais havia a conquistar nesse campo – e de entrar no mundo da política, no ‘mundo dos grandes acontecimentos e das grandes doenças’. Estava cansado de tratar com homens individuais e de ele mesmo ser um homem individual; aquela não era a sua escala; queria operar a doença de uma cidade inteira e não de um único e insignificante ser vivo. Acima de tudo, queria sentir *o prazer de dar aquela comida estranha* que o poder dava aos seus soldados e funcionários, aquela comida de energia quase mágica, comida que saciava os estômagos da população de um modo não material, mas igualmente eficaz.

Algum pão e algum medo, disse Lenz... (p.92-93)⁴³

Lenz colocara em prática, enquanto político, ou melhor, enquanto aspirante a político, um dos mais importantes ensinamentos do seu pai: a manipulação do medo como instrumento para o exercício do poder. Portanto, se “o poder é guerra, guerra prolongada por outros meios” (FOUCAULT, 1979a, p. 176), os fracos deveriam se dominados, manipulados por Lenz e por seu parceiro na política, Kestner, que concordavam que qualquer método era justificável se fosse comprovadamente eficaz. Essa é a lógica da guerra. A certa altura, planejaram

⁴² Grifos do autor.

⁴³ Grifos do autor.

“criar um perigo que eles próprios, depois, vencessem” (p.240), pois construídas as imagens de vencedores, ficaria mais fácil conquistar os votos da população atemorizada. Planejaram uma explosão no Teatro da cidade para instaurar “[o] tal primeiro medo útil para o Partido” (p.240). Nota-se que o Partido não é nomeado, tal qual o lugar onde se passa a história, mas está sempre grafado com maiúscula. Observa-se também o fato de que Lenz e Kestner começavam a instaurar na cidade um novo Reino⁴⁴, onde eles “sabiam que a autoridade da velha coragem e da velha força era a única que resistia às flutuações provocadas pelos múltiplos acontecimentos” (p.240). Neste Reino, Lenz ocupava o segundo lugar, o que ele julgava ser por pouco tempo, pois aproveitaria a posição privilegiada de quem olha para aquele que está de costas, para matar o então companheiro.

Todavia, o aprendizado que Lenz recebeu do pai não foi posto em prática somente em seus ofícios. Na vida sexual, Lenz também exercia função dominante. A sua esposa, Maria Buchmann, aceitava com complacência todos os desejos do marido. E o domínio de Buchmann não se limitava àquela mulher passiva. Lenz queria mais, gostava de sentir que tinha o domínio da situação e criou uma espécie de ritual. Convidava um mendigo e oferecia-lhe um prato de comida – porém, não sem antes torturá-lo com a angústia da demora – e, enquanto o pedinte comia, Lenz mantinha intensas relações sexuais com a mulher, na frente do sujeito que sequer levantava os olhos do prato. Essa excitação provocada pelo constrangimento ou até pelo sofrimento do outro era extremamente agradável a Lenz. Porém, a submissão da esposa, por vezes enojava-o. Em momento de recordação da mulher, quando ela já não está mais ao seu lado, Lenz relata este desprezo pela subserviência da senhora Buchmann:

As mais significantes recordações que guardava da mulher diziam respeito à sua actividade sexual, ao modo como essa se sujeitara, depois de perceber alguns ângulos da sua perversidade, às maiores sujeições e humilhações, participando, de uma maneira absolutamente solícita, nos jogos que Lenz Buchmann construía envolvendo outras pessoas. Também era claro para ele que, se sua mulher nunca tivesse primeiro descoberto, depois aceitado e

⁴⁴ Neste caso, a palavra Reino para designar uma política combatente, não monárquica, tampouco democrática, pode associar-se ao termo utilizado pelos alemães na Segunda Guerra Mundial para referir-se ao nazismo liderado por Hitler, 3º Reich (reino, em alemão).

mais tarde participado nas suas perversões, o seu nome estaria inscrito, na existência de Lenz a uma outra profundidade e não ocuparia a superfície neutra que agora ocupava. (p. 275)

O mesmo não ocorre com Julia Liegnitz, filha de Gustav Liegnitz, homem que seu pai havia matado durante a guerra. Sem nunca ter descoberto que Lenz era filho do algoz do seu pai, Julia torna-se sua secretária e, além de mostrar-se eficiente, recusa as investidas de Buchmann, conquistando o respeito daquele que jamais admiraria um fraco, fosse quem fosse.

A relação com os Liegnitz também tivera início por ocasião de uma conversa que tivera com o pai. Por acreditar que o “trabalho” do pai não havia sido terminado ao matar Gustav Liegnitz, Lenz resolve ir atrás dos membros da família para findar aquilo que era necessário. Num Reino, nada deveria ficar inacabado.

2.2. A perturbação natural da ordem

Nem todo ensinamento paterno, porém, foi apreendido por Lenz Buchmann. Por mais que respeitasse as ordens do pai, o último Buchmann admirava tanto a natureza que se sentia parte dela. Isto leva Buchmann a agir como um “super-homem”, como um “deus”. Ele acredita tanto no seu poder – primeiro como médico, depois como político – que parece achar que poderia dominar tudo, inclusive a natureza. O aparente domínio sobre o incontável levou-o, aos poucos, à ruína. A natureza, muitas vezes desprezada, tornou-se o algoz de Lenz e respondeu à arrogância do homem. De acordo com Foucault (1979a, p.241)

“a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”

Porém, a estratégia de Lenz falharia.

Embora ouvisse o pai e, realmente, não confiasse na natureza, Lenz Buchmann muitas vezes menosprezou seu grande poder, quer por achá-la estúpida ao deixar espontaneamente caminhos para os homens passarem (p.20), quer por achar que poderia fazer parte dela, ser um membro do seu forte exército que sempre ataca (p. 67-68). Ao ultrapassar o limite da admiração, Lenz acreditou que poderia dominar o “mais forte dos inimigos” (p.98), *mas acabou dominado pela natureza*⁴⁵.

O primeiro grande inimigo de Lenz foi a sua natureza animal, a impossibilidade de controlar os impulsos sexuais:

(...) em si próprio detectava, de forma evidente, o descontrolo que a excitação sexual lhe provocava. Tudo o que poderia fazer, quando excitado sexualmente, pertencia a um conjunto de acções que jamais poderia ter o seu nome por completo, precisamente porque havia uma deslocação da propriedade do corpo. Lenz sentia-se a emprestar os seus membros e o seu vigor a uma força paralela à sua vontade que não tinha um único ponto em comum

⁴⁵ *Grifos meus*. No decorrer do texto ficará claro de que modo a natureza domina Lenz Buchmann.

com a racionalidade e a inteligência, que eram a causa de admiração de muitas pessoas por si. O que fazia quando estava excitado sexualmente, a necessidade de um observador, a aproximação a um determinado tipo de pessoas que claramente não eram do seu mundo físico ou mental (...) , o que ele fazia então nesses momentos *em que era ultrapassado* não era, na verdade, um fazer, mas o oposto: *algo era feito sobre ele*. (p.192)⁴⁶

Este traço do caráter de Lenz é um dos poucos que não adveio diretamente dos ensinamentos de seu pai. Quando Frederich Buchmann ordenou que ele ‘fizesse a criadita’ na sua frente, sob seus comandos, Lenz atendeu com a obediência de sempre, mas não foi só o domínio exercido sobre o corpo feminino que seduziu o jovem Buchmann. A marcante presença do pai durante a sua primeira experiência sexual parece ter afetado os desejos íntimos de Lenz na vida adulta. Ele sentia prazer ao exhibir-se durante o ato sexual. O narrador de ‘*Aprender a rezar*’ nos apresenta o “ritual” (p.55) perverso exercido pelo protagonista, que convidava um mendigo à sua casa e oferecia-lhe comida, mas não sem antes torturá-lo com a demora. Quando a esposa trazia a comida para o pedinte, Lenz iniciava com ela uma violenta cena de sexo, que o sujeito tinha que assistir enquanto jantava.

Em um momento posterior, Lenz fica atraído também pelo louco da cidade, o Rafa, e este fascínio por sujeitos marginalizados é justificado pela liberdade que Buchmann enxerga nesses sujeitos:

O que aqueles loucos e vagabundos tinham como grande qualidade era precisamente o facto de agirem parecendo não terem espectadores, parecendo estarem sós no mundo. E realmente estavam. Não eram amados, não amavam, não eram odiados: o terreno estava livre para poderem ser livres. E os homens livres excitavam Lenz Buchmann. Eram, por tudo isso também, os espectadores ideais. (p.232-233)

Assim, diante desses homens únicos, era possível extravasar toda sua imoralidade. Porém, esta perversão causava repulsa ao próprio Lenz. Após entregar-se ao impulso, ele enojava-se do fato de estar obedecendo a um desejo que não conseguia dominar, sentia ojeriza da própria excitação e da desordem

⁴⁶ Grifos do autor.

moral que esta causava. O asco, claro, estendia-se às pessoas com quem se relacionava – à mulher e aos homens invulgares que os assistiam –, afinal estes “participavam de uma revolta que, mesmo temporariamente, lhe retirava o domínio sobre os outros” (p.193).

O descontrole sobre suas atitudes torna-se fatal quando resolve relacionar-se com o louco. Mesmo alertado pelo companheiro do Partido, Kestner, de que “é perigoso deixar que eles [pessoas como o louco Rafa] se aproximem” (p.158), Lenz insiste em convidar o louco para sua casa. Ao iniciar seu ritual, percebe que Rafa não se mantém passivo como outrora fizera o mendigo. O louco narrava todas as carícias que Lenz fazia na senhora Maria Buchmann e isso excitava ainda mais o político, que começou a despir sua esposa e a si próprio. Neste momento, Rafa agrediu o senhor Buchmann, jogando-o longe, enquanto gritava que seria ele a fazer aquilo. Percebendo que seria impossível controlar a situação, Lenz matou o louco e sua própria esposa.

Nunca, porém, os sentimentos de culpa ou de remorso perturbaram Lenz Buchmann. Tampouco o perturbava qualquer possível atitude da justiça em relação ao assassinato cometido. “A evidente facilidade com que mandaria matar um pobre pedinte ou aquele bom louco Rafa sem que isso, por certo, lhe trouxesse qualquer consequência pessoal – receberia os mesmos bons-dias dos cidadãos – levava-o a ter um desprezo brutal em relação à lei” (p.196). Em relação à Maria Buchmann, o mesmo ocorria, pois “era claro para ele que, se a mulher nunca tivesse primeiro descoberto, depois aceitado e mais tarde participado nas suas perversões, o seu nome estaria inscrito, na existência de Lenz, a uma outra profundidade e não ocuparia a superfície neutra que agora ocupava” (p.275). Lenz Buchmann ficara impune e isto reforçara as suas atitudes de desprezo em relação a tudo que o cercava. Para Lenz, seria “preciso construir uma analítica do poder que não tom[asse] o Direito como modelo” (FOUCAULT, 1979, p.87). Contudo, a natureza ainda não havia mostrado a ele quem era que realmente detinha o poder.

As dores de cabeça – alertas dados pela natureza de que havia algo errado – foram completamente ignoradas por Buchmann, até que se tornaram violentas demais para serem desprezadas. Após os exames, ficara claro que as ‘flores

negras'⁴⁷ haviam recoberto todo o cérebro: “A sua cabeça já não era totalmente sua” (p.250).

A segunda parte do livro, intitulada “Doença” mostra como a desordem instala-se por completo na vida de Lenz. A necessidade de ter alguém para ajudá-lo culmina na mudança dos Liegnitz para sua casa. Esta mudança provoca enorme perturbação no cotidiano de Buchmann que, tomado pela doença, não consegue reagir. A alteração mais significativa no espaço se dá na biblioteca⁴⁸. A inserção dos livros fúteis dos Liegnitz na biblioteca dos Buchmann mostra a dependência de Lenz em relação a Julia e a Gustav, enfim, “a família Liegnitz avançava” (p.259). Desde que os tumores passaram a dominar Lenz – “o cancro tinha-o a ele” (p.265), ele começou a degradar e a depender da ajuda deles para tudo, sobretudo da ajuda de Júlia. Até mesmo, no único momento de prazer que Lenz teve desde que ficou doente até o momento de sua morte. Julia percebera que Lenz estava excitado e, como num ato de piedade, tocou o corpo de Lenz, ajudando-o naquilo que a sua antes tão poderosa mão direita já não o permitia fazer. Gustav também o ajudara na tarefa última de fazê-lo sentir que precisava deixar inscrito seu nome para sempre na história. Ele ordenou e Gustav obedeceu: retirou pacientemente o nome do irmão de Lenz, deixando apenas os nomes dos pais e de Lenz Buchmann inscritos numa placa de bronze, como se ele tivesse sido sempre o único herdeiro da família.

Todavia, não havia mais saída. A arrogância de Buchmann e a sua sede pelo poder fez com que ele acreditasse que poderia em algum momento prosseguir na sua caminhada rumo à presidência do Partido e, conseqüentemente, ao tão desejado poder. Mesmo tendo experiência na medicina

⁴⁷ “Flor negra” é o nome dado à primeira parte do capítulo intitulado “Reflexões sobre a doença”. Observa-se aqui uma importante curiosidade em relação à etimologia do nome do protagonista: Lenz, em alemão, significa primavera. Num primeiro momento, tal nome pode parecer estranho a um personagem que é maquinalmente movido pela disciplina, porém, pode ser um prenúncio do que virá a ser o fim de Lenz – sua cabeça ficara tomada pelas machas negras que, no início do livro, o narrador metaforiza como ‘flores negras’.

⁴⁸ Novamente chama-se atenção para a etimologia do sobrenome Buchmann – homem livro – em relação ao enredo. Quando os livros da família Liegnitz – que foi parcialmente destruída pelos Buchmann, quando Frederich matou o patriarca, Gustav Liegnitz –, foram introduzidos na biblioteca dos Buchmann, sinalizou-se que Julia e Gustav passariam a fazer parte, definitivamente, da vida de Lenz Buchmann.

e sabendo que no seu caso, assim como outrora acontecera com seu irmão, Albert, não tinha solução – “ficaria apenas com grandes dores de cabeça e, depois, pouco tempo depois, tudo acabaria” (p.60) – Buchmann insistiu até definhar tanto que já não poderia atender ao último ensinamento deixado por seu pai: “*Não é de homem forte deixar-se morrer pela actividade de algumas células (...) um Buchmann morre pelo chumbo*”⁴⁹ (p.111). No fim, a forte mão direita de Lenz, já não conseguia apertar o gatilho. A natureza, enfim, venceu.

⁴⁹ *Grifos do autor.*

CAPÍTULO 3

LINGUAGEM DA VIOLÊNCIA OU VOLÊNCIA DA LINGUAGEM

“(...) apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas depois de atravessar o seu próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, mil trevas de um discurso letal.”⁵⁰

A violência, conforme exposto nos capítulos precedentes, manifestou-se de diversas maneiras em temáticas da Literatura Contemporânea Ocidental, sobretudo vinculada com o período do pós-guerra. O horror, silenciado pelos sobreviventes, passou a ser retratado por aqueles que entenderam a necessidade de “não esquecer de lembrar” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.61), para tentar evitar uma repetição do cenário de caos. A necessidade da abordagem do tema da violência, porém, excedeu o nível da temática literária, alcançando a sua forma, como explicita Ronaldo Lima Lins⁵¹:

Quando a literatura se deixa atingir no seu instrumento mais importante, que é a palavra (...), leva a tensão que até então refletia ao nível da forma. Em outras palavras: a violência atinge o seu domínio mais íntimo, ali onde, antes, a relação com a violência era uma relação de discussão – a infração formal funcionaria como o discurso que comentaria a violência.

O registro linguístico passa a ser visto como um registro violento, não só em relação ao seu conteúdo, mas também em relação à sua estrutura. A ruptura com as convenções literárias e a consequente utilização de uma linguagem mais cruel, por vezes até rotulada como fria, se fizeram necessárias ao se observar que não era possível tratar de tal temática de maneira banal. Os horrores vividos nos campos de concentração não poderiam ser relatados como situações vulgares, o trauma não poderia ser retratado com trivialidade, a dor dos sobreviventes que perderam familiares, amigos e até mesmo a própria dignidade não pode ser refletida – nem mesmo ficcionalmente – como algo passível de aceitação ou resignação. Diante disso, retomamos algumas questões levantadas por Jaime

⁵⁰ CELAN, Paul. *A arte poética: o meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia, 1996, p. 33.

⁵¹ LINS, Ronaldo Lima. “O conceito de morte na era da atrocidade”. In: LYRA, Pedro *et al.* *A Violência na Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980, p.14.

Ginzburg (2012, p.474) sobre a necessidade de narrar o inenarrável, para que seja possível refletir sobre a escrita da violência:

como representar aquilo que por definição é irrepresentável [?]; como tornar racionalizada, verbalizada, articulada, uma experiência que em si mesma está além de qualquer tolerância da consciência, sem reduzir seu impacto, falseando sua especificidade, e sem generalizá-la, eliminando a singularidade que é essencial à sua estranheza[?]

Fez-se necessário romper com a tradição, criar características discursivas novas para dar conta de representar a barbárie. Ginzburg (id., ibid.) explica como isso foi possível utilizando como exemplo a explanação de Adorno na *Teoria da Estética*, sobre a linguagem poética utilizada por Paul Celan⁵²:

(...) sua linguagem incomum é essencial para que se toque no âmago da experiência histórica. A ruptura com as convenções triviais da linguagem obriga a percepção a um caminho diferenciado de conhecimento e formulação de ideias. Sem esse movimento para a diferenciação, a literatura permaneceria empregando a linguagem trivial, incapaz de provocar o leitor a avaliar a dimensão singular, estranha e terrível da experiência sugerida.

Se o “homem pós-Auschwitz” ficara para sempre marcado, ciente da impossibilidade de se esquecer da barbárie, como a “literatura pós-Auschwitz” poderia manter-se inalterada? Ainda de acordo com Jaime Ginzburg (op. cit, p.223), o escritor contemporâneo, consciente dos problemas de se representar esteticamente a violência, depara-se com a necessidade de romper com a tradição para “encarar o mal em toda a sua presença” e não simplesmente tratá-la como um “espetáculo banal”. Assim, traços estilísticos como “lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação da destruição”, tornando-se comuns na escrita do pós-guerra.

Em suma, é possível afirmar que

Da tensão resultante do meio ambiente surge, portanto, uma literatura tensa, mas como, por sua vez, a literatura esvazia a

⁵² Poeta romeno que sobreviveu ao Holocausto.

tensão, parece haver nela um fôlego que a leva, na pior das abstrações, a manter o contato com o mundo. Como esse mundo é insuportável, ela própria é insuportável. Tem lugar, deste modo, a literatura das intrincadas experimentações formais (*uma forma onde se fala na morte, através da morte da forma*), cuja leitura talvez venha a se tornar, pouco a pouco, cada vez mais difícil.⁵³ (LYRA, 1980, p.11)

Esta tensão literária está também presente na Literatura Portuguesa Contemporânea. O autor português de hoje é muito mais crítico, não só em relação às questões referentes às situações históricas mundiais, mas, sobretudo, em relação à sua própria literatura. Como explica Gomes (1993, p.106),

(...) o romance português contemporâneo também exerce atuação crítica em seu próprio espaço. Os romances não põem somente em causa o universo em que se inserem, porque os autores têm consciência de que tão importante quanto o objeto a ser analisado é o *modo* de como o objeto é analisado, a fim de que não haja descompasso entre a proposta ideológica avançada, revolucionária nos romances, e o instrumental anquilosado. Nesse sentido, o romance contemporâneo torna-se fundamentalmente crítico de uma forma romanesca que privilegiava modos de ser (e por que não modos de ver?) tradicionais, tanto ao nível da microestrutura quanto ao nível da macroestrutura.

Assim, além da preocupação com questões externas ao romance, é possível perceber que o escritor preocupa-se com a linguagem utilizada e seus efeitos sobre os personagens, ele próprio – o autor –, o leitor, enfim, o homem.

Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, conforme já foi dito, a linguagem espelha a violência abordada como tema. Tendo em vista a temática da barbárie, enfrentaremos agora

(...) o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, ruptura com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura. Devemos redobrar a atenção sobre esses elementos quando interessam não com fim em si mesmos, como experimentos formais, mas quando associados a temas que, direta ou indiretamente, digam respeito ao impacto brutal da violência social. (GINZBURG, 2012, p.237)

⁵³ *Grifos meus.*

3.1. A iniquidade da linguagem em *Aprender a rezar na Era da Técnica*

A frieza da linguagem usada por Gonçalo M. Tavares é, provavelmente, o que primeiro chama a atenção do leitor de *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Tendo em vista que “A língua é sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora. Essa atualização é ela mesma violenta” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.402), o autor, que se autodenomina um “escritor pós-Auschwitz”, não poderia desvincular a linguagem utilizada em sua obra do eixo temático explorado.

Desde o sumário do romance, já é possível perceber que a linguagem utilizada choca pela insensibilidade. Dividido em três partes – Força, Doença e Morte –, capítulos e subcapítulos, a organização acompanha a trajetória de Lenz Buchmann e as diferentes posições que o protagonista ocupará em seu próprio mundo.

Logo no primeiro capítulo, intitulado “Aprendizagem”, o leitor é apresentado ao primeiro conhecimento do protagonista – a crueldade. Daí em diante, títulos e subtítulos apresentarão palavras que denunciarão um pouco do que se verá no mundo do protagonista: “mal”, “odiar”, “ataque”, “estratégia”, “ordem”, “potência”, “articulação”, “força”, “peso”, “avançar”, etc. Antes da análise minuciosa do vocabulário bélico utilizado, voltemos à organização do livro. Se observada rapidamente, esta divisão intriga também pelo fato de que os subcapítulos, além de curtos, são perfeitamente “fechados”, como se fossem pequenos contos, ou melhor, pequenas reflexões narrativo-filosóficas que acabam por resultar, como defende o próprio autor, num romance ensaístico⁵⁴. Gonçalo M. Tavares afirma ainda que gosta “da ideia de que um único fragmento – e, se calhar, os pequenos

⁵⁴ Em entrevista dada a Sissa Frota, para o Portal Cronópios (www.cronopios.com.br), em 29/11/2009, Gonçalo M. Tavares afirmou: “Eu, aliás, não sou muito defensor dessas divisões em gêneros. Eu acho que, cada vez mais, as coisas são misturadas, híbridas. Por exemplo, *Aprender a rezar na era da técnica*, que é um romance, acho que, de certa maneira, também é um ensaio”.

capítulos dos romances também funcionam assim – tenha valor por si próprio”⁵⁵. Essa estrutura fragmentada é típica da contemporaneidade.

Alguns capítulos e subcapítulos são intitulados de forma a esclarecer o andamento do romance, isto é, de permitir que o leitor compreenda episódios importantes da trajetória de Lenz Buchmann, por se referirem diretamente a fatos ligados ao protagonista ou a outros personagens do romance. Ao ler títulos como: “O adolescente Lenz conhece a crueldade”, “O funeral de Albert Buchmann”, “Como Lenz cresceu e se tornou forte”, “Um suicídio que Lenz não esquecerá”, “Uma pequena fraqueza de Lenz Buchmann”, “O encontro com Gustav Liegnitz”, “Um acontecimento trágico”, “O regresso ao túmulo do pai”, “Júlia passeia pela cidade”, entre outros, sabe-se estar diante de episódios relevantes à ‘vida’ de Lenz, que mostram as atitudes dele diante do mundo que o cerca. Títulos comuns como esses que, portanto, poderiam estar presentes em qualquer romance, mesclam-se com títulos de teor ideológico, caracterizando, desde o índice de capítulos, o texto ensaístico.

Observa-se, por exemplo, que determinados títulos parecem se tratar (e realmente se tratam) de pequenas teses elaboradas pelo autor: “O médico na Era da Técnica”, “Explosão e precisão”, “Sobre os homens”, “O alfabeto como forma de achatar o mundo”, “A importância da eletricidade”, “Distância e competência”, “Elogio da lentidão”, “O peso que a mão suporta (perguntas difíceis)”, “Solidez e resistência”, “Epílogo”, etc. Mas, qual a importância de demonstrar que *Aprender a rezar na Era da Técnica* vai além de um romance ficcional, enveredando-se pelos caminhos da teoria? Que relevância isso pode ter para a Literatura Contemporânea? Lyotard (apud HUTCHEON, 1991, p.33) explica que

O artista ou o escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: em princípio, o texto que ele escreve, a obra que produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra. São essas regras e categorias que a própria obra de arte está buscando.

⁵⁵ Idem.

Deste modo, é possível afirmar que o texto de Gonçalo M. Tavares é marcado pelas próprias regras e categorias e não por regras e categorias pré-estabelecidas, isto é, caracterizando-se pelo hibridismo de gêneros e pela intertextualidade – elementos da sociologia, da filosofia, da historiografia, da psicanálise, entre outros estão presentes no corpo do texto –, comuns à Literatura Pós-Moderna. O escritor, portanto, rompe com o conceito tradicional de gênero romanesco.

É possível perceber também que, além dos títulos dos capítulos, há, ao longo do texto, algumas frases e/ou expressões de impacto usadas pelo autor (ora na voz do narrador, ora na voz de algum personagem). Esses fragmentos, geralmente carregados de certa “violência”, remetem o leitor a esse universo ensaístico anteriormente mencionado. Notemos como, ao compor o personagem principal, um personagem cuja moral é direcionada pelo raciocínio estratégico da guerra, o autor lança mão de uma linguagem extremamente violenta: “O cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a *forma* e a *função* de uma *arma*, nada mais.” (p.27), “a compaixão era um *sentimento desnecessário*, ou, como o próprio Lenz referia, uma *ferramenta inútil* para a existência” (p.66), “... o *medo* é ilegal” (p.94), “... mesmo nos vários anos em que exercera a medicina, Lenz havia sido um *militar* (p.108), “Não é de *homem forte* deixar-se *morrer* pela atividade de algumas células” (p.111), “... um Buchmann *morre pelo chumbo*” (p.111), “O *ódio* pessoal tinha uma *potência* não igualável” (p.117), “... levava-o a ter um *desprezo brutal* em relação à ideia de lei” (p.196), “... todas as *ações* são possíveis e todas são boas se *atingirem o objetivo*” (p.209)⁵⁶, etc. Portanto, por meio da linguagem que compõe Lenz Buchmann, fica evidente a violência que o cerca, ainda que nem sempre – ou quase nunca – esta violência esteja vinculada à força física. Ademais, palavras de ordem – termo que, aliás, conduz a trajetória do personagem mencionado – e, conseqüentemente, verbos imperativos, corroboram com o discurso iníquo constitutivo do protagonista.

Retomaremos aqui o já mencionado primeiro capítulo – intitulado “Aprendizagem” (p.17) e seguido pelo título do primeiro subcapítulo “O

⁵⁶ *Grifos meus.*

adolescente Lenz conhece a crueldade” (p.17). Nota-se que é exatamente por meio da linguagem que se dá o conhecimento da crueldade. Na cena, Lenz obedece às ordens do pai que direciona o ato sexual do adolescente diante da jovem criada da casa. “Vais fazê-la...” (p.17), “Despe as calças” (p.18), “Avança” (p.18) são as ordens dadas pelo pai e seguidas a risca pelo adolescente que desde cedo sabia que ordens não foram feitas para serem questionadas e sim seguidas. Frederich Buchmann sabia dar ordens (p.114) e Lenz aprenderia com o pai a impor suas vontades, a ser autoritário e cruel, a mandar.

Além da linguagem violenta constitutiva do personagem central de *Aprender a rezar na Era da Técnica*, há também outros elementos linguísticos caracterizados pela crueldade. A linguagem sarcástica e zombeteira, por vezes até sádica, é um forte exemplo disto. Diante do mais fraco, as atitudes de Lenz são frequentemente apresentadas desta maneira. Atentemos a alguns episódios onde é possível constatar essa característica. Numa espécie de “ritual” (p.55) perverso, Lenz convidava um mendigo à sua casa e, em troca de comida e dinheiro, exigia que este se humilhasse, lendo para o pobre sujeito longas notícias de jornal, falando sobre assuntos alheios ao seu interesse (como a doença do irmão de Lenz, Albert), obrigando-o a cantar o hino ou até mesmo tendo relações sexuais com sua mulher diante do homem faminto. O narrador descreve as atitudes perversas do protagonista: “Lenz ria-se” (p.22); em resposta ao apelo do pedinte “Não me humilhe” (p.23), a resposta era dada por meio do discurso indireto: “Lenz pediu-lhe para não ser ridículo” (p.23); e ainda, Lenz dava aquilo que o mendigo precisava “Mas antes o vagabundo era humilhado com uma lentidão invulgar” (p.55).

Noutro episódio, Lenz Buchmann recebe uma carta de uma paciente em estado terminal e o pedido para que ele ponha a carta no correio. A carta fica jogada num canto da sua casa, esquecida por um tempo até que Albert, irmão de Lenz, o questiona sobre a origem da epístola. Lenz explica-lhe do que se trata e acrescenta que não tem tido tempo. Ao sentir que o irmão o repreende, Lenz retruca ironicamente: “– Toda a gente tem o direito de se despedir” (p.75). O

sarcasmo do protagonista fica evidente no capítulo seguinte, ao longo de um discurso indireto livre carregado de deboche:

O que queria aquela mulher? Por que o tinha escolhido a ele para levar a carta ao correio?

Ele era médico. Saberia essa mulher que nos afazeres e nos deveres mais extensos de um médico não estaria certamente a função de certoiro? Quem se considerava ela? Os moribundos exigiam tudo dos outros, parecendo novos reis, uma espécie de monarquia intempestiva instalada não pela força absoluta, espadas ou genes, mas pela qualidade oposta: a fraqueza. (p.76)

Por fim, o narrador, ainda lançando mão do discurso indireto livre, relata a conclusão de Lenz: “A decadência do Reino humano estava naquela carta” (p.78) e explica:

Aquela carta não era de facto do seu mundo, não era da sua física, da sua ciência, não pertencia ao mundo das suas máquinas de efeitos espantosos, das técnicas médicas cada vez mais modernas, dos comboios rápidos, não pertencia sequer ao mundo mais orgulhoso dos animais, ao mundo dos cavalos fortes.

Aquela carta era infantil, era do mundo que só sobrevive porque tem alguém ou algo mais forte a protegê-lo. (p.79)⁵⁷

E assim, ele destrói a carta que parece ameaçar o seu Reino, o seu mundo. O discurso de Lenz (aqui fundido com o discurso do narrador) está carregado de rancor e ironia, trata-se do discurso de um personagem que não quer fazer parte de um mundo que ele considera fraco e, por isso, submisso.

Vale ainda mencionar a indiferença irônica com que Lenz trata de assuntos de extrema gravidade. Por exemplo, diante das radiografias da cabeça doente do irmão Albert, Lenz chega a afirmar que olhá-las “É quase um divertimento, igual a qualquer outro” (p.60), ou ainda quando o policial mais graduado da cidade chega a sua casa para investigar a morte da Senhora Buchmann e lamenta solidariamente a morte da mulher, Lenz esforça-se para não rir (p.239). Provavelmente, esta insensibilidade impactante e sarcástica da fala do personagem principal seja o que de mais violento há no seu discurso. Quando o

⁵⁷ *Grifos meus.*

autor opta por tal rudeza da linguagem, ele demonstra o quão cruel pode ser a banalização do horror.

Porém, na ‘visão de mundo’ de um personagem que foi criado para pensar e agir como se fosse uma máquina de guerra, um modelo exemplar da Era da Técnica, que possui moral própria, enfim, “que nascera e fora educado para matar” (p.107) esta banalização faz todo sentido. Então, o personagem não interessa simplesmente como homem violento, mas sim como um homem criado para ser cruel e manipulador e que modifica todo seu universo devido ao seu comportamento. Observemos o que diz Bakhtin (1993, p.52), em seu ensaio sobre “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski”:

A personagem não interessa (...) como um fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada formada de traços monossignificativos e objetivos que, no seu conjunto, respondem à pergunta: “quem é ele?”. A personagem interessa (...) enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.⁵⁸

Seguindo ainda o raciocínio bakhtiniano, nota-se que o que é abordado pelo teórico russo no estudo “A pessoa que fala no romance” (BAKHTIN, 2010, p.137) em relação ao herói, vai além do personagem dostoiévskiano: “A ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (...), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra”. Portanto, ainda que a posição de Lenz Buchmann no mundo seja completamente diferente da posição estabelecida pelo autor – que é ciente de que “os campos de extermínio [são] um espaço-referência da maldade humana”⁵⁹ – ela é plenamente justificável dentro da moral do protagonista.

Em entrevista ao jornal O Globo, em 2 de julho de 2007, Gonçalo M. Tavares declarou: “Eu sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho a consciência do que

⁵⁸ *Grifos do autor.*

⁵⁹ TAVARES, Gonçalo. Uma escrita feita de encanto e desencanto. [02/07/2005] *O Globo: Caderno Prosa & Verso*. Disponível em: <<http://www.casadapalavra.com.br/noticia/30/UMA+ESCRITA+FEITA+DE+ENCANTO+E+DESENCANTO>>. Acesso em: 03/08/2012.

aconteceu”⁶⁰. É este sujeito, convicto da sua posição num mundo para sempre abalado pelas atrocidades da guerra, que escreve os romances da tetralogia d’*O Reino*. E é como um “escritor pós-Auschwitz”, que Tavares dará voz ao seu “narrador pós-moderno”, de acordo com a concepção de Silviano Santiago (1989, p.40)⁶¹, visto que não viveu diretamente os horrores das guerras, entretanto, as retratou em suas obras literárias:

(...) o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.

Ao construir o texto ficcional representando o período mais iníquo da História da humanidade, Tavares opta por um narrador que se mantém distante dos acontecimentos, tão distante que, por vezes, parece extremamente frio e indiferente às atitudes do protagonista. Em entrevista à Folha de São Paulo, o autor declarou: “Não quero como narrador participar, tomar partido. É algo que acho importante, não julgar as personagens, não dizer ‘essa personagem é terrível’, deixar que o julgamento seja feito pelo leitor”⁶². Esse distanciamento entre narrador e personagem acaba provocando uma aproximação entre o narrador e o leitor. Ambos, por não terem vivido as experiências do personagem, tornam-se espectadores desse personagem que tem “vida própria”. Santiago (idem) afirma que

O narrador se subtrai da ação narrada (...) e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à

⁶⁰ Idem.

⁶¹ SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

⁶² TAVARES, Gonçalo M. *Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil*. [17/07/2010] São Paulo: Ilustrada Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Fábio Victor. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>> Acesso em: 01/10/2012.

ação narrada (...), o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que empolga, emociona, seduz, etc.

No romance, esta aproximação entre leitor e narrador, enquanto observadores do protagonista e de suas atitudes, fica bastante evidente em determinados segmentos: quando, por exemplo, o narrador parece convidar o leitor a participar de algum episódio da vida de e Lenz Buchmann – “Olhemos para o que faz Lenz” (p.22), “Falemos desse episódio” (p.319) –, ou quando o narrado parece alertar o leitor para alguma parte relevante da narrativa – “Um episódio, que deverá ser interpretado corretamente” (p.69), “É evidente que Lenz Buchmann não pararia enquanto não chegasse àquele ponto” (p.234).

Isto posto, depreende-se que

o[s] comentário[s] est[ão] de tal modo entrelaçado[s] na ação que a distinção entre ambos desaparece, então isso quer dizer que o narrador ataca um elemento fundamental na ação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmera do cinema: ora o leitor é deixado de fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas. (ADORNO, apud GINZBURG, op.cit., p.130)

Com isso, a “pobreza da experiência” em relação à vivência da situação representada transforma-se em “experiência do olhar” (SANTIAGO, op.cit., p.51). E se, conforme já foi exposto, em nenhum momento o narrador estabelece qualquer tipo de juízo moral de valor em relação aos personagens – sendo até rotulado como frio e insensível diante das crueldades do protagonista –, caberá ao leitor estabelecer suas percepções acerca do comportamento das personagens.

O fato de o narrador expor fatos terríveis de forma absolutamente trivial, acaba por ser o mais chocante ato de violência do romance. Frases como: “Olhava para aquela radiografia como para uma paisagem” (p.54), proferida em relação à radiografia da cabeça de Albert, irmão doente de Lenz; “nada mais havia

além da necessidade de matar para não ser morto” (p.208); ou “o cancro tinha-o a ele” (p.265), são narradas com a mesma sutileza de frases como “Lenz Buchmann sorriu, tirou um cigarro do bolso e acendeu-o” (p.198), ou “Nessa manhã Julia saiu cedo” (p.337). A linguagem, portanto, apenas representa, no plano discursivo, a perversidade. Para tanto,

A arte e a literatura desempenham aqui um papel essencial. Na medida em que surgem, quando se encontram no nível superior de suas possibilidades, à margem de discursos que se restringem à organização socializada da palavra (e podem deslizar para os interstícios do que acreditamos saber, para nos conduzir a outros abismos da ignorância), a arte e a literatura podem dizer a violência, fazê-la viver em seus vários aspectos, pela imagem, pelo deslocamento, pela obstinação. E não pela precisão da descrição ou por uma capacidade imediatamente mimética: pela analogia, por vezes; outras vezes pela antifrased. (LINS, op.cit., p.16)

Em suma, podemos afirmar que só representada no discurso ficcional a banalização da violência é lícita, intentando chocar o leitor para que a barbárie da guerra não seja esquecida.

CONCLUSÃO

A violência apresentou-se como marca indelével tanto na literatura como em vários outros aspectos da sociedade do pós-guerra. As marcas da Segunda Guerra Mundial ficarão para sempre numa sociedade que dedicou seus esforços a construir máquinas de destruição. E é preciso que seja assim e que o homem tenha plena consciência disso: não se pode apagar a cicatriz deixada pelo extermínio de milhões de pessoas. Quem ficou terá que viver para sempre com essa lembrança.

Mostramos que o escritor português Gonçalo M. Tavares tem consciência de que, depois de Auschwitz, é impossível escrever com a ingenuidade e pureza de quem não tomou conhecimento da barbárie. Sua escrita é carregada de violência, pois representa o seu tempo, a sua realidade social, e é cômico da necessidade de lembrar deste período atroz, como medida de evitar que ele se repita.

Em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, observamos o quão perverso pode ser um “filho da guerra”. Embora Lenz Buchmann não tenha vivido diretamente o período mais iníquo da História, ele aprendeu com seu pai, militar, a praticar os atos mais cruéis. Vimos, portanto, que Lenz é um produto da guerra, um típico representante da Era da Técnica – tinha que ser eficiente e preciso como uma máquina. Visto que sempre agiu como uma máquina, Lenz sempre exigiu de si competência e funcionalidade, jamais se preocupando com seus sentimentos ou com os sentimentos daqueles que o cercavam.

É exatamente nesta racionalização excessiva dos atos que reside a crueldade de Lenz Buchmann. Ele crê que tudo pode ser dominado – acredita ser superior à sua mulher, dominando-a durante o ato sexual; enxerga a igreja como uma criança que precisa de um adulto que lhe guie (ou lhe manipule); humilha os marginais (loucos e pedintes); via seu irmão como um fraco que não merecia carregar o sobrenome do pai; acreditava até mesmo ser capaz de dominar a

natureza e os homens, pois, como médico, punha ordem às células desordenadas e, como político, usava o medo como instrumento de manipulação da maldade.

Porém, foi possível constatar que esse suposto domínio que Lenz Buchmann exercia sobre o mundo ao seu redor era intangível: a natureza provou ser superior e Lenz acabou dominado pelo cancro. A partir do momento que a natureza tomou o controle da vida de Lenz, vimos ele aos poucos perder território para os inimigos da família, os Liegnitz, que antes tinham sido subestimados pelo protagonista. Por fim, Lenz, que intimamente tenta recusar a extrema-unção, morre diante de um aparelho de televisão que representa a “luz divina”, uma luz tão efêmera quanto o seu poder.

Ao final da nossa análise, averiguamos os elementos que possibilitaram a confirmação da violência do discurso de *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Componentes discursivos como a fragmentação da estrutura textual, a subversão das convenções, a adoção de um discurso filosófico que legitima a violência do discurso e a chocante banalização da violência na linguagem, atestam que a linguagem do romance reflete toda a iniquidade temática e contextual.

Isso posto, chegamos à conclusão que Gonçalo M. Tavares, com menos de quarenta anos, consagrou-se definitivamente como um grande autor da Literatura Ocidental do século XX. Livre das amarras de uma Literatura Portuguesa que se atinha à realidade do seu país – como ocorria com os neorrealistas –, Tavares alça voos mais altos ao optar por temáticas de interesse mundial e inscreve seu nome ao lado dos grandes e premiados nomes da Literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 19 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Eichmnam em Jerusalém*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim)”. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25 -37, jan./jun. 2011.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lajes e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Memória da barbárie: A história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Nova Stella, 2003.

- DIAS, Ângela Maria, GLENADEL, Paula. (Org). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- EIRAS, Pedro. *A Moral do Vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Caminho, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 7ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. *Ética, Sexualidade, Política*. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: _____. *Cadernos de Tradução 2*. São Paulo: Departamento de filosofia – USP, 1997.
- HILST, Hilda. “As aves da noite”. In: _____. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. “Repensar Portugal”. In: _____. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2007, p.69-79.
- LYRA, Pedro et al. *A Violência na Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- MARQUES, Margarida de Araújo e. *A (des)aprendizagem do humano em O Reino de Gonçalo M. Tavares*. 2010. 116f. Dissertação (Mestrado em

Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.

- MORAES, Vinícius de. *Soneto de felicidade e outros poemas*. São Paulo: Ediouro, 1996.
- NAVAS, Diana. *Narcisismo discursivo e metaficção: António Lobo Antunes e a revolução do romance*. São Paulo: Scortecci, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahan. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- REAL, Miguel. *Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.38-52.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- TAVARES, Gonçalo M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- _____. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- _____. *Aprender a Rezar na Era da Técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Água, cão, cavalo, cabeça*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006a.

Referência de Material Eletrônico:

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Saramago conseguiu a proeza de ser um grande romancista moderno. [19/06/2010] São Paulo: Ilustrada Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/75339_0-saramago-conseguiu-a-proeza-de-ser-um-grande-romancista-moderno.shtml> Acesso em: 27/11/2012.
- PEDROSA, Inês. Entrevista com Inês Pedrosa. [s/d]. *Fórum virtual de Literatura e Teatro*. Entrevista concedida a Valéria Cardoso. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/entrevista_ines_pedrosa.php>. Acesso em: 18/09/2012.
- PETROV, Peter. Narrativas desconcertantes: Os *livros pretos* de Gonçalo M. Tavares. [Editorial] *Revista Letras com Vida*, nº 3, p. 125-131, 1º semestre de 2011. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/20111204-revista_letras_comvida__numero_3__1_semestre_de_2011.pdf>. Acesso em: 24/10/2012.
- REAL, Miguel. Romance: Em busca de um novo cânone. [Editorial] *Revista Letras com Vida*, nº 2, p. 16-18, 2º semestre de 2010. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/20111102-revista_letras_comvida__numero_2__2__semestre_de_2010.pdf>. Acesso em: 24/10/2012.
- SALGUEIRO, Wilbert. Poesia versus barbárie: Leminski recorda Auschwitz (A lua em luto). Disponível em: <<http://wilberthcf.salgueiro.blogspot.com.br/2008/04/poesia-versus-barbrie-leminski-recorda.html>>. Acesso em: 02/09/2012.
- SARAMAGO, José. *Gonçalo M. Tavares*. Disponível em: <<http://jose.saramago.org/206023.html>>. Acesso em: 18/09/2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Tavares. A moralidade da máquina está a alastrar pela sociedade. [31/05/2011] *Euronews*. Entrevista concedida a Elza Gonçalves. Disponível em: <<http://pt.euronews.com/2011/05/31/goncalo-m-tavares-a-moralidade-da-maquina-esta-a-alastrar-pela-sociedade/>>. Acesso em: 01/10/2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Uma escrita feita de encanto e desencanto. [02/07/2005] *O Globo: caderno Prosa & Verso*. Disponível em: <<http://www.casadapalavra.com.br/noticia/30/UMA+ESCRITA+FEITA+DE+ENCANTO+E+DESENCANTO>>. Acesso em: 03/08/2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Podia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto. [30/01/2008]. *Blog Orgia Literária*. Entrevista concedida a Gonçalo Mira. Disponível em: <<http://www.orgialiteraria>.

org/2008/01/entrevista-goncalo-m-tavares_30.html>. Acesso em: 02/10/2012.

- TAVARES, Gonçalo M. Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil. [17/07/2010] São Paulo: Ilustrada Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Fábio Victor. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>> Acesso em: 01/10/2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Novo prosa estreia com novos colunistas. [03/08/2012], O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/08/03/novo-prosa-estreia-com-novos-colunistas-458643.asp>>. Acesso em: 03/09/2012.
- TAVARES, Gonçalo M. Quanto pesa uma palavra? [29/11/2009] Site Cronópios. Entrevista concedida a Sissa Frota. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4311>>. Acesso em: 06/01/2013.
- TEIXEIRA, J. Uma outra linguagem: Lançamentos revelam ao Brasil um desconhecido Portugal literário. [Editorial] *Revista Veja*. Ed.1918, 17/08/2005. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/170805/p_126.html>. Acesso em: 18/09/2012.