

# Gonçalo Tavares: o absurdo reencontrado

Victor Leandro Silva\*

## Resumo

Na tradição romanesca, o tema absurdo, formatado a partir das obras de Herman Melville, Franz Kafka e Albert Camus, tornou-se uma das mais vigorosas temáticas da literatura até a primeira metade do século XX. Na contemporaneidade, a obra de Gonçalo Tavares se apresenta como uma retomada das perspectivas abertas por esses escritores, inserindo sobre elas novas compreensões. O presente artigo procura investigar de que forma os romances **A máquina de Joseph Walser** e **Aprender a rezar na era da técnica**, escritos pelo autor português e que fazem parte da tetralogia **O reino**, fazem reverberar essas novas incursões sobre a absurdidade, ao passo que se alinham à tradição inaugurada por seus antecessores.

Palavras-chave: Romance, Absurdo, Ilogicidade, Tradição.

## Gonçalo Tavares: The Absurd Reencountered

### Abstract

In the Romanesque tradition, the absurd theme, modeled after the works of Herman Melville, Franz Kafka and Albert Camus, became one of the most vigorous themes of literature until the first half of the twentieth century. In contemporary times, Gonçalo Tavares's work presents itself as a resumption of the perspectives opened by these writers, bringing new understandings to them. The present text seeks to investigate how the novels **A máquina de Joseph Walser** and **Aprender a rezar na era da técnica**, written by the Portuguese author, and which are part of the tetralogy **O reino**, reflect these new incursions on the absurdity, while aligning with the tradition inaugurated by their predecessors.

Keywords: Novel. Absurdity, Ilogicity. Tradition.

Recebido: 15/01/2018  
Aceito : 24/04/2018

---

\* Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Mestre e Doutor em Sociedade e Cultura. Professor Adjunto da Universidade Federal do Amazonas.

## 1 Introdução

Que o absurdo tenha ganhado na literatura a sua expressão mais evidente é algo que se coaduna com sua forma de realização no mundo, uma vez que este se revela justamente na intersecção entre o indivíduo e aquilo que o cerca. Desse modo, sua conceituação pertence antes de tudo ao que se constata quando as imagens se colocam em movimento, e a existência assume características que só se identificam no instante em que o homem se encontra no fluxo de suas ações.

Isso vai muito ao encontro da observação de Camus de que o absurdo “depende tanto do homem quanto do mundo” (CAMUS, 2004, p. 35), ou seja, é nessa relação que ele pode ser encontrado e em nenhuma outra, e o encontro do homem com o mundo se dá na medida em que intervém nele. A intuição dessas proposições já se encontrava dispersa no mundo da ficção em diversos autores, porém ganhou feições mais definidas a partir da obra de escritores que o assumiram em suas mais variadas consequências. É este o caso de Herman Melville, Albert Camus e Franz Kafka.

Em Gonçalo Tavares, o absurdo alcança uma refiguração que se relaciona com os eventos próprios da contemporaneidade, o que não significa que sua ficção promova uma ruptura com a tradição de seus antecessores. Ao contrário, é nestes que podemos achar o percurso e o sentido que conferem densidade às imagens envidadas pelo autor português.

## 2 Melville, um percurso

É certo que a obra de Dostoiévski figura como aquela que mais profundamente problematizou os temas existenciais, e, por conseguinte, ofereceu proposições bastante significativas para a discussão sobre o absurdo. No entanto, como foi notado por Bakhtin (2015), o romance dostoiévskiano é caracteristicamente um romance sobre ideias, em que estas assumem o ponto central da trama, mas sem que a ênfase seja dada a uma em particular, o que faz com que o uma problemática em especial não assumam um protagonismo tão evidente.

Já em Herman Melville, temos uma situação um tanto distinta. Ele não é um romancista de ideias, mas alcançou, com **Bartleby, o escrevente** (2015), a unidade entre forma e conteúdo pela qual a narrativa de cunho existencial ganhou força décadas depois. Sua prosa econômica, direta, objetiva e ao mesmo tempo introspectiva constitui a expressão modelar do indivíduo moderno que, acossado pela perda de sentido de suas ações, vê-se num impasse insolúvel e inédito até seu tempo.

Na narrativa em questão, a personagem central, cuja história é contada pelo advogado com quem trabalhava, era um funcionário bastante ativo de *Wall Street*, o grande centro financeiro dos Estados Unidos. Essa localização é altamente significativa para indicar o contexto em que Bartleby estava inserido, completamente tomado pelo ritmo lancinante e imparável dos homens de negócios, sempre ávidos por novas empreitadas.

É exatamente essa velocidade que Bartleby irá recusar. Sem sobreaviso, e para o espanto do narrador, ele inicia sua jornada rumo à inação com uma frase simples, mas cujas consequências serão indeléveis:

Estava sentado exatamente assim quando o chamei, dizendo ligeiro o que queria que fizesse – ajudar-me a conferir um documento curto. Imaginem minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem sair de seu isolamento, Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: ‘preferiria não’. (MELVILLE, 2015, p. 68).

Diante de uma tarefa ordenada por seus patrões, Bartleby afirma preferir não cumpri-la. Porém, aqui, o absurdo apenas se prenuncia, sem revelar-se em seu todo. O que sua recusa faz é tão somente

exibir a inautenticidade da ordem recebida. Esta, por mais que venha de seu empregador, não representa de nenhum modo uma condição inescapável. Diante dos ditames do capital, ainda é possível escolher e dizer não.

À medida que Bartleby avança em sua recusa é que o absurdo se mostra com maior vigor. Progressivamente, o funcionário vai se negando a cumprir as tarefas que lhe são designadas, até chegar ao ponto de ignorar inclusive a sua demissão e as ordens para deixar o escritório, impasse esse que foi resolvido somente com sua prisão, à qual, como era de se esperar, não ofereceu menor resistência: “como soube depois, o pobre escrevente, ao ser informado de que deveria ser conduzido às Tumbas, não ofereceu a menor resistência, mas, com seu jeito pálido, impassível, conformou-se caladamente” (MELVILLE, 2015, p. 100).

O destino do escrevente estava traçado. Ele não queria mais do que negar o mundo em sua totalidade, dizer não a tudo, ou melhor, preferir “não” a qualquer coisa. Esta negação, que não é apenas um anular-se por um gesto, mas uma renúncia prolongada, firme e que se manifesta em cada ação não tomada é o que o conduz para um fim que nada mais foi do que o conseguinte de uma decisão convicta.

Atordoado com a atitude de seu escrevente, o narrador procura a todo custo uma explicação para seus atos, e acaba por ater-se a um boato sobre sua antiga profissão: “Bartleby fora funcionário subalterno do Departamento de Cartas Mortas em Whashington, do qual fora subitamente demitido em virtude de uma mudança na administração.” (MELVILLE, 2015, p. 105), o qual, para ele, poderia ser visto como um dado bastante sugestivo:

Quando penso nesse boato, mal consigo expressar as emoções de que sou tomado. Cartas mortas! Não soa como ‘homens mortos’? Imagine um homem, por natureza e má sorte, propenso a uma pálida desesperança: há trabalho mais capaz de reforçá-la do que o de manusear o tempo todo essas cartas e separá-las para serem lançadas às chamas? Pois elas são, anualmente, queimadas aos montes. Às vezes, do papel dobrado o pálido funcionário retira um anel – o dedo ao qual se destinava apodrece, talvez, no túmulo; ou uma cédula enviada num súbito ataque de caridade – aquele a quem aliviaria já não come nem sente mais fome; perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem ela; boas novas para os que morreram sufocados por calamidades implacáveis. Enviadas em missões de vida, essas cartas correm rumo à morte. (MELVILLE, 2015, p. 105).

As cartas mortas dão a tônica da compreensão de Bartleby sobre a existência. Uma caminhada e um desvio para a perda de sentido, a inconclusão de uma tarefa, e, por fim, o abandono e a anulação completa. Diante disso, pouco resta senão deixar-se conduzir pelo caminho inexorável de uma vida malograda. Consciente de seu destino, Bartleby abrevia seu percurso rumo ao vazio.

Será esta uma justificativa pertinente? Teria mesmo ele visto nas cartas o itinerário da condição humana e, em razão disso, optou por seguir um caminho de negação frente a um objetivo irrealizável? Bartleby não fornece qualquer indício sobre isso. Suas frases são curtas e diretas, nem mesmo chegam a ser enigmáticas. Pensando de modo mais pragmático, as conclusões do narrador são bastante insólitas e improváveis, ou melhor, são absurdas, e é por isso que se afiguram como a única verdade possível. Para além da absurdidade fundamental, o que há é apenas silêncio.

Nesse instante, temos não somente uma apresentação, mas a junção dos elementos que constituem as bases sobre as quais é erigido o romance absurdo. O caráter introspectivo da personagem central, sua abordagem ao mesmo tempo superficial e intimista, o encontro com uma realidade contraditória, a escrita direta e o motivo logicamente inacessível são pontos a serem seguidos pelos herdeiros dessa tradição.

Isso, mais do que a qualquer outro autor, é devido a Melville. Apesar de sua influência não poder ser sentida em todos que o sucederam, sem ele e seu **Bartleby**, é bastante provável que a literatura absurda passasse por um período muito maior de maturação, ou que não alcançasse a intensidade com

que se realizou na primeira metade do século XX, razão pela qual não se pode discuti-la sem antes passar por esse “Homero do pacífico” (CAMUS, 2002, p. 30).

### 3 Albert Camus, ou Kafka escrito por Hemingway

Se em Melville temos o ponto de partida para a narrativa absurda, Kafka representa o seu zênite, seu ponto máximo de elevação, cujos termos atuam como orientação e limite para os que o sucederam. Nele, encontram-se intensificados à última potência os aspectos criativos do gênero, restando aos demais escritores somente fazer variações que, no seu auge, alcançam a precisão estética envidada pelo gênio tcheco.

Para entender mais claramente a extensão da prosa kafkiana, um caminho promissor pode ser traçado pelo estudo da forma como esta foi apropriada por outro explorador do tema absurdo, o filósofo e ficcionista franco-argelino Albert Camus, que, por sua aproximação com o autor de **A metamorfose**, recebeu, conforme indica Jean-Paul Sartre, o comentário de que seu romance era como “Kafka escrito por Hemingway” (2005, p. 126).

É sabido, e Sartre o destaca bastante, que Camus escreveu **O mito de Sísifo**, para explicar as proposições da filosofia absurda figuradas em **O estrangeiro**, o que talvez seja um acontecimento literariamente pouco elogiável. É como se o romance não fosse suficientemente bem escrito para dar conta das problemáticas que ocupavam sua trama, e foi preciso construir um ensaio para completar o que ele apenas começou. Visto dessa forma, o livro estaria de certa maneira traindo a máxima camusiana de que um romance “nunca passa de uma filosofia posta em imagens” (CAMUS, 2002, p. 133), uma vez que recorre ao estilo ensaístico para fornecer as explicações de que sua literatura carecia. No entanto, esta é somente uma das maneiras de olhar para os dois textos. A rigor, não há nada que impeça que estes sejam lidos de forma independente, ou seja, tanto a filosofia quanto a ficção dispõem de autonomia e podem ser apreciadas com completude por quem quer que queira enveredar por alguma delas, embora a leitura de ambas em conjunto seja altamente recomendável.

É em **Sísifo** que Camus percorre conceitualmente o absurdo, relacionando-o à questão para ele fundamental do suicídio, expressa em sua célebre frase “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio” (CAMUS, 2004, p.17). Se a vida deve ser vivida ou não, eis a questão que antecede todas as outras, e que aparece ao indivíduo mediante a percepção do absurdo. Este, segundo ele,

Não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento, este é o único laço que os une. Se quiser me limitar às evidências, sei o que o homem quer, sei o que o mundo lhe oferece e agora posso dizer que sei também o que os une. Não preciso aprofundar mais. Uma única certeza é suficiente para aquele que busca. Trata-se apenas de extrair todas as consequências dela (CAMUS, 2004, p. 45)

Seguindo as consequências de que trata Camus, o absurdo, como resultado da interação do homem com o mundo, revela-se com clareza principalmente na práxis humana. É nela que os termos da absurdidade se realizam e podem ser vistos em todas as suas formas de manifestação. Com isso, a literatura assume um papel essencial no deslindamento da condição absurda. Ciente disso, Camus ratifica os vínculos entre absurdo e arte:

Há assim uma felicidade metafísica em sustentar a absurdidade do mundo (...) a conquista ou a comédia, o amor inumerável, a revolta absurda são homenagens que o homem rende à sua dignidade numa campanha em que está vencido de antemão (...) Este pensamento pode ser suficiente para alimentar um espírito: sustentou e sustenta civilizações inteiras. Não se pode negar a guerra. Nela é preciso morrer ou viver. É como o absurdo: trata-se de respirar

com ele, reconhecer suas lições e encontrar sua carne. Neste sentido, o deleite absurdo por excelência é a criação. (CAMUS, 2004, p. 109).

A humanidade não vive apartada do absurdo, tampouco o refuga incessantemente. Os mais intrépidos lidam com ela com frequência, e mais ainda, exaltam-na e a assumem com honras. A arte, enquanto forma de criação, insere-se nessa ordem e se define como um campo de repercussão do absurdo, de sua imoderada liberação. A prosa camusiana, unindo filosofia e literatura, vai deliberadamente ao encontro dessa perspectiva.

Note-se que aqui há uma diferença importante entre Camus e Kafka. O segundo deteve-se somente nessa apresentação literária da forma absurda. Foi, como o próprio franco-argelino afirma, um “romancista filósofo” (CAMUS, 2004, p. 116), enquanto o primeiro foi também um teórico do absurdo. Contudo, Camus teve o cuidado de não tornar sua arte um mero discurso sobre seus problemas filosóficos, no que segue o estilo Kafkiano com franca adesão.

É o que pode ser visto desde o princípio de **O estrangeiro**, em que Camus abre o relato de Mersault imergindo na personalidade distante e reflexiva da personagem central: “hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.’ Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.” (CAMUS, 2002b, p. 7).

É um começo que se aproxima muito da intensidade com que se iniciam as duas obras mais aclamadas do escritor tcheco, **O processo** e **A metamorfose**. Nesta, a personagem desperta para a trama já envolvida na condição que determinará todo o seu curso: “Quando Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p. 7); o mesmo acontece naquele, em que o narrador inicia afirmando que “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 1997, p. 9).

Principiar de forma impactante uma narrativa é algo que se faz presente em vários textos literários. Poucos são os leitores que desconhecem a famosa frase que abre *Anna Karenina* (2005), de Tolstoi: “Todas as famílias felizes se parecem. Cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (TOLSTOI, 2005, p. 27). O assunto é tão discutido que se tornou até mesmo tema de um romance contemporâneo<sup>2</sup> e é presença constante nas listas literárias. Logo, o que vale não é pensar na originalidade de seu uso, e sim nas suas características e como estas contribuem, nos textos aqui em estudo, para a formatação de um modo de escrever de acordo com o problema absurdo.

O que se constata, dentro dessa via, é a coincidência de três aspectos nesses começos, que são o perfil das personagens, a proposição do absurdo e a forma indireta como isso é feito. Samsa é um homem que tem sonhos intranquilos, Mersault não é capaz de se comover com a morte da mãe e K. é um réu que não causa mal aos outros. Também este foi acusado sem qualquer motivo, enquanto Gregor Samsa torna-se um terrível inseto e Mersault, mesmo diante de uma perda familiar, intriga-se com coisas pequenas, como a vaguidão do telegrama, numa postura que lhe custará posteriormente uma condenação. Isso é dito sem nunca entrar diretamente na natureza absurda dos acontecimentos, que, tais como na vida, não aparecem providos de evidências de suas contradições.

O ponto central das narrativas de **O processo** e **O estrangeiro** é o julgamento e a condenação. Nesse ponto, a paridade entre os dois aparece explicitamente. Kafka expõe um homem julgado sem motivo, enquanto Camus mostra um indivíduo julgado não pelo seu crime, mas por sua conduta. Como questão principal, está a crítica daquele que se apresenta como o mais lógico e coerente dos sistemas, o do Estado e sua estrutura jurídica, mas que não consegue inibir a perseguição gratuita e os equívocos processuais nas suas decisões.

Na prosa kafkiana, essa incoerência fica mais clara. Já **O estrangeiro** torna-a um tanto mais nebulosa ao inserir discussões existenciais. Num gesto que retoma Melville, ele não se esquiva de

<sup>2</sup> Ver Matéi Visniec: **O negociante de inícios de romances**.

mostrar a absurdidade que levou Mersault a praticar o homicídio. Perguntado sobre isso diante do júri, ele não hesitou em dizer que matou o árabe “por causa do sol” (KAFKA, 2002b, p. 107), numa justificativa cujo desarrazoamento se aproxima dos motivos de *Bartleby*, do mesmo modo que a frase típica do escrevente assemelha-se às respostas evasivas que Mersault concedia às pessoas.

A escrita de Camus mostra um artista com bastante clareza do espírito de seu tempo e de sua criação. Mesmo vinculado a Kafka, ele não deixa de trazer componentes de outros autores, bem como acrescenta traços advindos de sua concepção estética e filosófica. A comparação com Hemingway é uma prova disso. Entretanto, o narrador em primeira pessoa, que não aparece em seus antecessores, talvez seja o mais sensível desses acréscimos e marca indelével de sua produção. Mas Kafka permanece sendo o grande horizonte, e isso permanece até o fim de **O estrangeiro**. Ao término da narrativa, Mersault se encontra perfeitamente conciliado com seu destino, renegando quaisquer possibilidades de fuga ou redenção:

Acho que dormi, pois acordei com estrelas sobre o rosto. Subiam até mim ruídos do campo. Aromas de noite, de terra e de sal refrescavam-me as têmporas. A paz maravilhosa deste verão adormecido entrava em mim como uma maré (...) Como se esta grande cólera tivesse me purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna diferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era. (KAFKA 2002b, p.. 125126).

Nesse instante, é impossível não lembrar Joseph K., que, diante de sua condenação e sendo conduzido para a aplicação da pena, assumiu-a, após um átimo de revolta, com plena serenidade:

‘a única coisa que posso fazer agora é conservar até o fim um discernimento tranquilo. Eu sempre quis abarcar o mundo com as pernas, e além do mais com um objetivo reprovável. Isso não estava certo. Devo então demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição? Devo acabar como um homem obtuso? Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Não quero que digam isso. Sou grato por terem me dado como acompanhantes estes senhores semimudos, que não entendem nada, e pelo fato de terem deixado para mim a incumbência de dizer a mim mesmo que é necessário’. (KAFKA, 1997, p. 275).

Quando o absurdo se mostra em toda a sua força, é inútil resistir a ele. As ações contrárias são absolutamente inócuas, e apenas evidenciam o desespero de quem recorre a elas. Cientes disso, Joseph K. e Mersault resignam-se a marchar calmos rumo ao abismo, o que marca, no plano estético, o momento em que as narrativas de **O processo** e **O Estrangeiro** se irmanam e se alinham decisivamente tanto na forma quanto no conteúdo.

Com as obras de Kafka e Camus, o absurdo ganha sua expressão mais bem acabada e, ao mesmo tempo, um lugar efetivo dentre os grandes temas literários. No entanto, embora – e talvez por esse motivo – tenham alcançado um grande êxito, isso não assegurou de nenhuma forma o surgimento de uma linhagem de literaturas absurdas, ficando estas mais fortemente restritas a estes autores e a seu momento histórico.

#### 4 De volta ao país do absurdo: Gonçalo Tavares

Passada a primeira metade do século XX, tanto o tema absurdo quanto a estética e filosofia que lhe deram esteio foram aos poucos saindo da cena literária, fazendo-se ouvir apenas alguns de seus ecos no texto teatral, com destaque para as obras de Eugène Ionesco e Samuel Beckett.

Tal fenômeno é bastante coerente com o pensamento absurdo, que se configura como dado na

prática dos indivíduos. Assim, o teatro, como representação da ação, participa de modo intenso na composição de ideias absurdas, o que já havia sido largamente explorado na literatura camusiana por meio de suas peças.

No romance, entretanto, o absurdo sofreu um grande silenciamento, cedendo lugar a diversas outras perspectivas literárias. É importante notar que, nesse período, a própria tradição do romance filosófico viu-se fragilizada, especialmente na França, outrora capital dos romancistas filosóficos, onde a circulação de ideias parecia ter deixado os caminhos da narrativa ficcional e enveredado pelos rumos do ensaio.

Nesse cenário difuso e descentrado, coube a um escritor angolano radicado em Portugal a tarefa de reencontrar o absurdo como expressão literário-filosófica, e de torná-la um dos pontos decisivos de interpretação de sua forma artística.

A obra de Gonçalo Tavares constitui um caso incomum de proficuidade e ecletismo. Nela, poesia, prosa, teatro, romance, conto e ensaio não somente despontam de maneira independente, como também se misturam em diversos de seus trabalhos, constituindo-se numa espécie de literatura absurda desde a sua composição. Contudo, é na narrativa longa que a absurdidade se expressa nele de modo mais significativo.

Sua tetralogia **O reino**, composta por **Um homem: Klaus Klump**, **A máquina de Joseph Walser**, **Jerusalém** e **Aprender a rezar na era da técnica**, é tanto um dos mais bem acabados movimentos de seu trabalho artístico quanto uma intensa reativação das potências da narrativa absurda na contemporaneidade. Nela encontramos não somente revistos, mas sobretudo recuperados em sua força, os elementos que fizeram do tema um dos mais expressivos da literatura mundial, pelo que podemos afirmar que o que Tavares realiza é não somente um exercício de revisitação, mas de reencontro com essas problemáticas.

São dois pares de obras. Em **Klump** e **Walser** temos a narrativa de indivíduos, enquanto nas outras duas emergem questões de maior abrangência coletiva, embora sejam contadas a partir de personagens bem definidas. De cada par, a segunda encontra um alinhamento mais forte com a tradição de Melville, Kafka e Camus, ao mesmo tempo em que acrescentam elementos próprios da prosa contemporânea, em especial no que diz respeito à violência e ao sexo, que, se em tempos anteriores, eram vistos com reserva e prescindidos por vários escritores, hoje constituem uma marca presente nos chamados autores pós-modernos, que na grande maioria dos casos optam por expô-los com uma carga muito maior de realismo, o que indica não somente uma certa licenciosidade da literatura, mas ainda uma necessidade de sair da mera sugestão para a exposição cada vez mais visceral dos acontecimentos, sem a qual a verossimilhança da obra é questionada.

**A máquina** conta a história de um indivíduo que está às voltas com seus assuntos cotidianos, ao passo que a cidade em que habita, bem como aqueles que circulam ao seu redor, encontram-se afetados pela iminência de um conflito bélico. Como nas histórias kafkianas, há um gesto de estranhamento visível por parte de Joseph Walser – um operário devotado ao seu ofício e à máquina que utiliza – que o distingue dos indivíduos, a saber, seu vestuário e, principalmente, os sapatos que calça, cuja atenção dada pelos outros lhe desperta forte irritação:

-Já ninguém se calça assim.

Quantas vezes Joseph Walser havia escutado esta frase nas últimas duas semanas? O que estava a acontecer? Há anos que usava estes sapatos, ou sapatos semelhantes. Nunca o haviam incomodado por isso. Ninguém antes se havia importado minimamente com os seus sapatos, com a sua cor ou forma. Por que agora? (TAVARES, 2010, p. 13).

Os sapatos de Walser o marginalizam e o colocam fora da estrutura da ordem, numa condição excludente. Assim, ocorre a ele o mesmo que com Gregor Samsa, cuja forma assume feições que o tornam distante dos demais. No entanto, em Tavares, existe uma diferença fundamental quanto

à origem do alheamento. Ela não se encontra em uma configuração aberrante percebida em suas personagens, e sim em algum elemento social exterior. Note-se que os sapatos de Walser passavam incólumes até serem tachados como antiquados e excêntricos. No seu caso, a mudança foi provocada pelo estado de guerra em que sua comunidade se encontra, e que demanda a necessidade da mais estrita ordem.

Aqui, tem-se um elemento que provoca uma cisão com as perspectivas absurdas tal como eram trabalhadas anteriormente. Nas obras de Tavares, o absurdo é eminentemente social, ou seja, ele não é uma condição básica inerente a cada indivíduo em sua relação com o mundo, e sim o resultado das construções e processos decorrentes do movimento da sociedade, que finda por produzir os caracteres próprios pelos quais o absurdo irá ser determinado. Logo, o que recai sobre o Joseph Walser não é algo definido essencialmente tal como um destino, nem o traço da institucionalização de sentimentos individuais e incoerentes, mas a marcha social que se estrutura por meio de sua ilogicidade imanente.

É a guerra, como um fenômeno praticamente autônomo, que desencadeia de maneira irrestrita a realidade absurda que envolve as personagens de **A máquina**. No entanto, esta não é vista como sendo a grande promotora do desarrazoamento; a rigor, ela é apenas o fenômeno que faz proliferar mais claramente essa condição. Entretanto, suas causas inaugurais encontram-se em outros eventos, mais especificamente na invenção da máquina. Esta, como bem está marcado do texto, encontra-se já inserida na história humana de maneira indelével:

As máquinas interferem já na história do país e também na nossa biografia individual. Elas não têm já apenas um percurso material ou de factos. Têm também uma História do espírito, um caminho já realizado no mundo do invisível, no mundo daquilo que se sente e se pensa. Acredita-se até que as máquinas levam o homem para sítios mais próximos da verdade. (TAVARES, 2010, p. 15).

Constitui-se, portanto, no mecanismo pelo qual a tão almejada felicidade é obtida:

A felicidade foi já reduzida a um sistema que as máquinas entendem, e no qual podem participar e intervir. Já nenhuma felicidade individual é independente da tecnologia, amigo Walser. Se quiser números, podemos brincar aos números: a felicidade individual de um dia depende, vá lá, 70% da eficácia material das máquinas. Que a felicidade invisível esteja submetida a uma felicidade concreta, a uma felicidade de materiais em diálogo, de peças metálicas que encaixam umas nas outras e resolvem problemas fazendo determinadas tarefas; pode parecer estranho, mas é o século. (TAVARES, 2010, p. 16).

No mundo moderno, é a máquina, com sua lógica irredutível, que rege agora os destinos humanos e suas relações, construindo um percurso para estes de modo inflexível e sem aberturas para o novo. No entanto, é exatamente nessa ordem que se desenha a grande ameaça para a humanidade, que, sem estar mais sob o domínio do acaso ou do arbítrio insondável do transcendente, abisma-se com a inexorabilidade dos acontecimentos que a guiam:

Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exatamente o que queremos que aconteça. Tornámos redundante o futuro, e aqui reside o perigo. (TAVARES, 2010, p. 17).

Nesse momento, opera-se uma configuração nova do absurdo. Esse já não se encontra mais somente na incompatibilidade entre o pensamento e o real, e sim na estrutura ortodoxamente montada de funcionamento do mundo por meio da máquina, cuja precisão produz resultados assustadoramente previsíveis. Porém, ao contrário do que imaginariam os entusiastas da tecnologia, a posição do homem frente a isso não é nada confortável. Sem a imprevisibilidade dos fatos humanos, o desacordo entre o sujeito e sua realidade fica ainda mais evidente. Resta-lhe, então, tentar promover rupturas desesperadas, cujo grande reflexo é a guerra.

Contudo, esta se encontra igualmente inserida numa outra dinâmica, que é a do entretenimento. Nessa ordenação, ela não é mais do que um espetáculo maquinal governado pela tecnologia, estando por isso sujeita aos mesmos desgastes próprios de uma novidade da indústria cultural:

À medida que as semanas decorriam, tornava-se evidente que a guerra teria de ser interrompida. Havia como que uma saturação, diremos, obscenamente, estética: certo modo de a cidade se fragmentar tornara-se irritante, primeiro aos olhos e, pouco a pouco, intolerável. Não era pois tanto uma imposição moral ou de sentimentos firmes que regressavam: tratava-se acima de tudo de um cansaço no olhar: a repetição das imagens tornava-se excessiva. (TAVARES, 2010, p. 141)

Tal como uma atração televisiva, a guerra, à proporção que foi perdendo seu estatuto de moda, tornou-se enfadonha, tendo sido abandonada pelos seus agentes. Nesse cenário, os acontecimentos mais trágicos e heroicos não adquirem nenhuma profundidade significativa. São secundários diante da lógica da máquina. Eis uma forte marca absurda: sob a ordem maquinal, o ser humano, mentor dessa ordem, não possui qualquer valor, e pode ser vilipendiado sem nada que o justifique.

A **máquina de Joseph Walser** expõe o absurdo como sendo produzido coletivamente pelos indivíduos sob um comando cujas raízes efetivas se mostram distantes, que, no entanto, dirigem os mais íntimos eventos da existência. Como bem está explícito no texto, a propósito do relato de Walser, que passou estranhamente a ter mais sorte no jogo de dados após perder o dedo em um acidente, é como se “a explicação do seu corpo e da sua existência não estivesse dentro de si mesmo, mas sim no exterior.” (TAVARES, 2010, p. 94). O absurdo, embora desprovido de seu conteúdo metafísico, segue sendo a tônica da vivência humana, contra a qual a resistência permanece como uma tarefa inglória.

Uma questão pertinente a ser levantada é se o absurdo, enquanto produção socialmente constituída, não pode ser entendido como parte de uma estrutura de poder, incidindo assim mais fortemente sobre uma classe dominada e de algum modo manipulado por aqueles que detêm o primado das instituições e da organização política. A essa pergunta, cuja solução fica em suspenso ao longo da narrativa de Walser, uma vez que esta se encontra centrada em personagens que orbitam fora das altas esferas de controle, o romance **Aprender a rezar na era da técnica** responde negativamente.

Desde cedo, Lenz Buchmann, personagem central da trama, via-se enredado pelas forças dominadoras marcadas pela ação do pai, que lhe impôs ainda na juventude, num ato de alta relevância simbólica, um coito maquinal com uma das criadas da casa. A partir desse momento, Lenz viu-se inserido definitivamente na ordem da dominação. No entanto, ele de início se contentou a permanecer na posição social de médico renomado, desfrutando das benesses de sua classe, até que uma imagem lhe aparece aos olhos. Durante o funeral do irmão, ele percebe a maneira reverenciosa e enérgica como é cumprimentado o presidente da cidade. Dali em diante, abandona a medicina e entra na vida pública, ascendendo pelos mais diversos meios às elevadas esferas do poder. Contudo, todo esse progresso, que deveria conduzi-lo à fortificação, é interrompido por um inesperado mal físico, porém que Buchmann, do cimo de sua autoconfiança, prontifica-se em desdenhar:

– Já vi vezes sem conta imagens destas – disse, irritado, Lenz Buchmann, enquanto segurava nas mãos a radiografia da cabeça.  
 – Senhor Buchmann, sim... – disse o médico – mas agora é na sua cabeça.  
 – Isto não me assusta! – disse Buchmann.  
 – Nós não podemos fazer nada. A única coisa...  
 – Não me interrompa – disse Lenz –, ainda não tinha terminado.  
 – Peço desculpa, doutor Buchmann.  
 Puxou então de novo para si a radiografia e observou-a com atenção era inequívoco: os pontos negros estavam por todo lado. A sua cabeça já não era totalmente sua. Fora invadida, por dentro, cobardemente.  
 O que deveria pois, dizer naquela situação? Isso nunca Lenz Buchmann havia aprendido. (TAVARES, 2008, p. 250).

Seguiu daí uma queda gradual de Buchmann, na qual ele foi sendo alijado da carga de autoridade e poder que o cercara, a ponto de tornar-se uma figura inofensiva, sem nenhuma ligação com o que havia sido até a doença:

Distraídas, as pessoas passavam então de um lado para o outro da estação vendo num homem doente um homem doente, mas incapazes por completo de ver naquele homem agora doente aquele que meses atrás fora o animal mais perigoso, aquele que os ameaçara a todos; (...) O lobo estava doente. Ninguém o reconhecia como tal. (TAVARES, 2008, p. 293).

Desprovido de sua potência dominadora, Lenz é convertido pouco a pouco num pária que se resigna a ser amparado por aqueles a quem tanto desprezou. No auge de sua debilidade, ele chega inclusive a ser objeto de chacota e divertimento por parte de Gustav, o surdo-mudo que, ao lado da irmã Julia, tinha como tarefa tê-lo aos seus cuidados, e que vez por outra o ridicularizava com pequenas provocações, como fazê-lo pronunciar uma frase qualquer no lugar do nome do pai. Impedido de reconhecer o escárnio de que era vítima, coube a Lenz imergir na debilidade até o completo desaparecimento.

Com **Aprender a rezar**, Gonçalo Tavares mostra como o absurdo, enquanto produto social, permanece sendo uma contradição que abrange a todos os indivíduos, independentemente do lugar que ocupam nas estruturas de poder. Na trajetória de Buchmann, o que prevalece como logicamente inaceitável é a inconsistência e fragilidade das honrarias e glórias humanas que, ao menor abalo, caem por terra, revelando à vacuidade que as sustenta. Apartado de suas faculdades mentais, Lenz foi reduzido por sua comunidade a uma imagem ridícula, cujos feitos pretéritos não passam de lembranças que nada dizem mais sobre ele, ou pior, é como se pertencessem à existência de outra pessoa, e não daquele ser de decrepitude. Ao final, por trás de toda a grandeza e monumentalidade das realizações humanas, o que há é somente um imenso e rigoroso nada que emerge no instante em que cessam as aparências.

São essas as posições que finalizam e completam o sentido unitário de **O reino**, que poderia muito bem chamar-se “O País Absurdo”, onde a absurdidade alcança a totalidade política, convertendo-se no próprio modo de agir e organizar-se da chamada civilização, para além do qual não existe mais do que a coerência imperecível da barbárie.

## 5 Considerações finais

Joseph Walser segura os dados. Jogador contumaz, ele não está seguro diante do desafio proposto por seu algoz, o encarregado da fábrica onde trabalham, Klober Muller. Em um único lance, ele precisa superar um quatro e um três, do contrário receberá contra sua cabeça um disparo da arma detida nas mãos de Klober. Se atingir a meta, quem levará o tiro será o seu oponente.

Nessa imagem, temos ainda importantes compreensões acerca do absurdo e sua ligação com os indivíduos. Sem norte definido, a existência humana segue comandada por mecanismos difusos, que impõem a cada um, à maneira de um jogo de azar, uma vivência determinada por uma sucessão de acasos sem sentido, porém articulados de modo a parecer aceitáveis racionalmente.

No entanto, tal não significa que o ser humano é meramente uma vítima, um fantoche que se movimenta conforme as coordenadas que lhe são estabelecidas. Conscientemente ou não, são as mãos de Joseph Walser que lançarão os dados, indicando sua adesão ao jogo, da mesma forma que são os dedos de Mersault a mover o revólver na direção do árabe.

Eis aí, concentrados, os elementos que fazem da obra de Tavares uma autêntica refiguração do pensamento absurdo. Sem romper com as ideias de seus predecessores, ela insere um novo conjunto de proposições próprias de seu tempo, ampliando as perspectivas vigentes, ao passo que permite novamente reconhecer a absurdidade, a despeito do ideário lógico vigente, com um dos traços intrínsecos e inescapáveis da experiência humana.

## Referências

- CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2002b.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TAVARES, Gonçalo. **A máquina de Joseph Walser**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- TAVARES, Gonçalo. **Aprender a rezar na era da técnica**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- TOLSTÓI, Liev. **Anna Karenina**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

