

Entre a tautologia e a crença: a investigação do olhar em *Aprender a rezar na era da técnica*, romance de Gonçalo M. Tavares

Renata Quintella de Oliveiraⁱ

Resumo: Na obra de Gonçalo M. Tavares como um todo, o corpo aparece como um signo a ser investigado, discutido. Em quase todas as suas obras (senão em todas), este elemento surge como temática central ou paralela. Entre as questões possíveis de serem analisadas nas obras do escritor português referido, relacionadas ao corpo, o olhar mostra-se extremamente presente. Este artigo tem como foco central a questão do olhar no romance *Aprender a rezar na era da técnica*, do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares. A análise do texto ficcional será feita com o respaldo teórico das reflexões críticas de Georges Didi-Huberman. Em *O que vemos, o que nos olha*, o crítico citado traz importantes questões, que se aliam perfeitamente à temática do olhar, proposta neste artigo. A problemática do olhar tautológico e do olhar da crença consiste no eixo principal que norteou a nossa análise.

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea. Olhar. Tautologia. Crença.

Between tautology and belief: the investigation of the look in Aprender a rezar na era da técnica, novel by Gonçalo M. Tavares

Abstract: In the work of Gonçalo M. Tavares as a whole, the body appears as a sign to be investigated, discussed. In almost all of his works (if not all), this element appears as a central or parallel theme. Among the possible questions to be analyzed in the works of the aforementioned Portuguese writer, related to the body, the look is extremely present. This article has as its central focus the question of looking at the novel *Aprender a rezar in the era of technique*, by contemporary Portuguese writer Gonçalo M. Tavares. The analysis of the fictional text will be done with the theoretical support of Georges Didi-Huberman's critical reflections. In *What we see, what looks at us*, the critic cited raises important questions, which are perfectly aligned with the theme of the look, proposed in this article. The problem of the tautological look and the look of belief is the main axis that guided our analysis.

Keywords: Portuguese contemporary literature. Look. Tautology. Belief.

Submetido em: 25 nov. 2019

Aprovado em: 11 ago. 2020



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Compartilha Igual 4.0 Internacional
DLCV – Língua, Linguística & Literatura

ISSN 1679-6101
EISSN 2237-0900

ⁱ Mestrado em Literatura Portuguesa. (UFRJ). Doutoranda em Literatura Portuguesa (UFRJ). E-mail: renataquintella@bol.com.br.

INTRODUÇÃO: O CORPO DA ESCRITA E A ESCRITA DO CORPO¹

Gonçalo M. Tavares já é considerado, na atualidade, um escritor consagrado e um grande nome da nova geração literária portuguesa. Várias de suas obras problematizam a questão do corpo, que parece ser uma das obsessões do autor. De forma mais ou menos profunda, o corpo sempre emerge em seus textos, promovendo reflexões diversas em torno deste signo. *Atlas do Corpo e da Imaginação*, obra criada a partir de sua Tese de Doutorado, é um ótimo exemplo. Esta consiste em uma obra caleidoscópica, que mescla crítica literária, crítica de arte e até reflexões filosóficas. A investigação em torno do corpo é de grande relevância nesta obra, assim como em muitas outras.

A organização da obra de Gonçalo M. Tavares é corporificada através da criação de suas “séries”, o que revela uma clara preocupação em desvincular a sua obra da classificação tradicional em gêneros. Assim, não há as denominações “romance”, “conto”, “crônica”, “ensaio”, mas “investigações”, “canções”, “enciclopédia”, entre outras. Na visão do autor, as obras não podem ser encerradas em classificações padronizadas e fechadas; devem-se abrir a múltiplas classificações. A tendência do autor aponta para a intergenericidade.

Em uma entrevista dada a Joca Terron, para o site Entrelivros, o autor aponta sobre esta questão dos gêneros:

Os gêneros literários são quase sempre definidos pelo receptor e não pelo emissor, digamos assim. O que me parece preocupante é que o emissor, o escritor, antes de escrever já se submeta às lógicas de recepção, e portanto se sente na cadeira a pensar: agora vou escrever um romance, agora um poema, agora um conto. Penso que o ponto de partida de um escritor não é um gênero literário qualquer, o ponto de partida é o alfabeto. Há letras e com elas formo palavras, mas posso escrever o que quiser, ir por qualquer caminho. O alfabeto não tem gênero literário. Por isso, por mim, tento sentar-me e escrever, simplesmente. E às vezes sai de uma maneira, outras vezes sai de outra e realmente há livros que eu não sei classificar: são ensaio, um romance? Por exemplo, eu designo alguns livros que fiz como “bloom books”, outros como “investigações”. Enfim, tento por vezes dar-lhes o nome que me parece mais próprio. Mas alguns textos não sei mesmo o que são. O importante é que façam pensar, aumentem a lucidez do leitor, provoquem se possível reações, outras criações etc. (TAVARES, 2007, p. 2).

Flora Süssekind, em “Objetos verbais não identificados”, aborda a questão de haver, na literatura brasileira contemporânea, cada vez mais obras que se contrapõem àquelas que seguem a tendência do mercado. Segundo a autora, uma grande parcela do mercado e da

¹ Este texto constitui parte da tese de doutorado intitulada *Um olhar perverso: percorrendo O Reino, de Gonçalo M. Tavares*, defendida em 2016.

crítica privilegiam “formas homogêneas e estáveis”, mas, por outro lado, há um crescente número de obras que fogem a esse padrão, “formas corais”, em que “se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente do cinema, teatro e artes plásticas” (SÜSSEKIND, 2013, p. 1).

Para a autora, essas obras inovadoras “contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado” (SÜSSEKIND, 2013, p. 1). Esse parece ser o movimento através do qual tem se desenvolvido a obra de Gonçalo M. Tavares, com gêneros cada vez mais difíceis de se definir segundo os moldes tradicionais. As séries de Tavares são como as “formas corais” aludidas por Flora Süssekind:

[...] corralidades nas quais se observa [...] um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. (SÜSSEKIND, 2013, p. 1).

Na tetralogia *O Reino*, constituída pelos romances *Um homem: Klaus Klump*; *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*, a questão do corpo também se faz presente, de forma mais ou menos intensa em cada um deles. No primeiro texto ficcional da tetralogia, temos corpos massacrados pela experiência da guerra, corpos destruídos, violados, corpos que trazem a memória da dor e da violência. O segundo romance d’*O Reino* aborda o corpo reificado, especialmente o de seu protagonista, Joseph Walser, um corpo que possui uma existência que não pode ser desvinculada da máquina, um corpo ambíguo, monstruoso, com uma estranha identidade que transita entre o humano e o inumano. Em *Jerusalém*, novamente surgem corpos que trazem traumas de violências sofridas, memórias de guerra (como no caso de Hinnerk), corpos violados como o de Mylia. Em *Aprender a rezar na era da técnica*, novamente o corpo aparece em pauta, de diversas maneiras e com uma multiplicidade de enfoques. Neste artigo, estabelecemos um recorte, ao abordarmos uma questão específica sobre o corpo: a questão do olhar.

A QUESTÃO DO OLHAR

Olhava para aquela radiografia como para uma paisagem.
Virava-lhe as costas da mesma forma.

(TAVARES, 2008, p. 54)

Como já fora antecipado na introdução deste artigo, o olhar representa um tema recorrente nas obras de Gonçalo M. Tavares. Em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, no capítulo 4.1 – “Imaginação e linguagem – Bachelard e outros desenvolvimentos”, no subtítulo “O Olhar – recepção/emissão”, sobre a angústia de não ver (perder a terra), o escritor português aqui analisado afirma que:

Ver é, em primeiro lugar, uma *recepção de segurança*. Vejo porque quero estar seguro, porque quero detectar perigos: muito antes de ver para criar, ver para imaginar, eu *vejo para não sofrer*, para não ter um acidente, para não morrer. Eis a primeira função da visão: uma função de sobrevivência, uma função que surge no meio de um *organismo que tem medo*, organismo que sabe que os outros, as outras coisas, podem ser perigosas, podem ser *a causa de*. (TAVARES, 2013, p. 361, grifos do autor).

Nesta passagem, o ver é encarado como mecanismo do corpo para a sobrevivência. Mas o olhar é, também, analisado através da perspectiva da emissão e da recepção e, a partir daí, há diversos desdobramentos de sentido. No item do mesmo capítulo de *Atlas do Corpo e da Imaginação*, denominado “Olhar activo (emissor):

[...] não “vemos os olhos humanos como receptores”, escreve Wittgenstein, “não parecem deixar entrar nada, mas sim emitir algo”. E especifica: “O ouvido recebe; os olhos olham. (Lançam olhares, fulminam, irradiam, brilham.). Pode assustar-se alguém com os olhos, não com o ouvido ou o nariz. Quando vês os olhos, vês que algo é emitido. Vês o olhar nos olhos”. (TAVARES, 2013, p. 367).

Georges Didi-Huberman é um teórico que, em uma de suas obras, discute também a questão do olhar, sob outras perspectivas, que nos serão muito caras aqui, neste artigo. Em *O que vemos, o que nos olha*, a experiência visual da obra de arte é discutida partindo das seguintes constatações: 1) Toda imagem é ambivalente e isso nos causa uma inquietação; 2) O ato de ver conduz-nos a experimentar um vazio que “nos olha”. O autor detecta duas posturas possíveis que podem ocorrer diante do vazio: a primeira seria a do “homem da crença”, que vê além do que se lhe é apresentado aos olhos, ao “ultrapassar a questão, em querer dirigir-se *para além da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar – imaginariamente – *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40); a segunda seria a do “homem da tautologia”, que se recusa a ver além da imagem: “Esse objeto que vejo *é* aquilo que vejo, um ponto, nada mais [...]. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39).

Didi-Huberman (2010) afirma, entretanto, que essas duas posturas diante do vazio constituem um “recalque” à ausência sustentada pelas imagens. Ao explorar o paradoxo dos objetos minimalistas, o autor propõe uma dialética do olhar:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta [...]. Essa cisão a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no retardamento teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento) [...]. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de sístole e diástole [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

A questão visual será debatida, neste trabalho, levando em conta dois aspectos: a relação do que *vemos* (nós, leitores) com o que *olha para nós* (as imagens presentes no romance) e a relação intratextual, entre o que os personagens *veem* e o que *olha para eles*.

Diversas são as imagens presentes em *Aprender a rezar na era da técnica* que se relacionam diretamente ao *ver*. Seleccionamos aquelas que mais nos “saltaram aos olhos” e que dialogam claramente com as reflexões de Georges Didi-Huberman. Percebemos duas espécies de “eixos temáticos”, em torno dos quais se centra a questão do olhar: 1) a relação com a morte, que engloba também o “ver o túmulo” e outros signos que a ela se remetem (as radiografias dos crânios de Albert e depois do próprio protagonista Lenz Buchmann, assim como a biblioteca dos Buchmann); 2) As relações entre o protagonista e os personagens marginalizados, assim como a relação daquele com a esposa Maria Buchmann, a partir do olhar num contexto sexual/sádico.

A cena que abre o romance já nos apresenta à questão do olhar, quando Lenz fornicava a criada na frente do pai. Frederick seria o primeiro observador dos atos sexuais de Lenz. Na juventude, fora desta forma que o protagonista inicia a sua vida sexual, o que, mais tarde, tornar-se-ia um padrão. Lenz precisava *ser visto*. E esta era a única área de sua vida que não conseguia controlar. Extremamente racional, quase uma máquina, este personagem era, entretanto, humano e, por isso, exposto aos desejos, às pulsões. Na perspectiva do leitor, podemos dizer que esta cena inicial é extremamente inquietante: não há nem ao menos um

preparo, somos defrontados com a crueldade (aqui, sem uma “gota de sangue derramado”), logo de início. E esta é, com certeza, uma imagem que *olha para nós*, porque nos inquieta.

Pouco mais à frente, o próprio narrador convida-nos (leitores) ao ato de *ver*: o capítulo intitulado, “Olhemos para o que faz Lenz Buchmann”, põe-nos em contato com os hábitos perversos do protagonista, que humilhava mendigos em troca de comida ou dinheiro. Neste capítulo, o protagonista do romance age com requintes de crueldade: apresenta um comportamento sádico, ao prorrogar a doação que promete fazer ao “vagabundo” (do qual não temos acesso nem ao nome). Obriga-lhe, inclusive, a cantar o hino antes de receber o alimento prometido.

No capítulo “Pede-se mais pão”, esse mesmo “vagabundo” é induzido a *ver* Lenz e a esposa em sua relação sexual, o que já descrevemos ser um padrão de comportamento do protagonista, desde o episódio da “criadita”. Há destaque para o *olhar* deste personagem marginalizado, que age “Sem precipitações, sem levantar os olhos da mesa, ordeiramente; tinha tempo, pensou” (TAVARES, 2008, p. 28). Diferentemente agirá o louco Rafa que, quando convidado a participar daquele ato, não se contenta em apenas *ver* e, em oposição ao pedinte inominado, “não baixou os olhos. Pelo contrário, estava a olhar, de forma explícita, *sem qualquer humildade* para a mão de Lenz no seio de sua mulher; e, mais do que isso, comentava, em voz alta *o que o Dr. Lenz estava a fazer à sua mulher*” (TAVARES, 2008, p. 235. Grifos do autor). Neste mesmo episódio, há também a descrição do olhar de Maria Buchmann para o marido: “um olhar tão explícito que Lenz o via já como o olhar de uma prostituta” (TAVARES, 2008, p. 235).

O diálogo com os preceitos de Didi-Huberman fica ainda mais evidente quando nos defrontamos com o tema da morte. No segundo capítulo de *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman aborda a questão do vazio. A argumentação do autor é feita através da exemplificação, através da “situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Esta situação é, segundo ele, ideal para tratar do assunto, já que evoca a cisão do olhar já mencionada no capítulo que abre o livro.

Por um lado, afirma Didi-Huberman, “há aquilo que vejo no túmulo, ou seja, *a evidência de um volume*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37), o que se relacionaria, portanto, ao “homem da tautologia”; por outro, há aquilo que me olha: “e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37). Este segundo olhar relaciona-se, portanto, com a perda. O corpo esvaziado de vida que jaz no túmulo faz-nos lembrar do inelutável

destino imposto a qualquer ser humano: a morte. Morte esta que fora imposta ao corpo que o túmulo guarda, mas que será também o inevitável acontecimento que um dia nos acometerá. O que fazer com a angústia advinda dessa consciência da perda? O autor afirma que se pode “soçobrar [...] na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38), ou, por outro lado, pode-se tentar “suturar a angústia”, através de dois tipos de atitudes diante do vazio que são, ambas, para o autor “recalque”.

A primeira forma de “sutura” seria o exercício da tautologia, em que o *ver* relaciona-se com a aceitação de uma “verdade rasa”, pois “o que vejo é o que vejo”. A segunda forma de superação do vazio seria a crença, também já aqui antecipada, que se valeria da imaginação para se dirigir além da cisão aberta “pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38). Vejamos um trecho do romance que aborda este tema:

Eis que regressam já, Julia e o Sr. Buchmann; muitos quilômetros nas costas, agora, entre eles e a cidade natal de Frederich Buchmann e, mais especificamente, do único ponto que naquela pequena cidade interessava a Lenz: o túmulo do pai.

Aqueles momentos, junto ao túmulo de Frederich Buchmann, haviam sido de uma intensidade não compreensível nem partilhável com ninguém. Julia, com sua notável discrição, parecia ter desaparecido.

[...]

A percepção já de todo evidente de que Lenz estava a morrer marcava aquele encontro – estávamos perante uma despedida rara, completamente inusual: *aquele que vai morrer despede-se daquele que já está morto.*

[...]

A sensação era a de que, se aqueles dois homens falassem entre si, ela não entenderia uma única palavra. Mesmo que falassem a língua comum, ela, Julia, como uma tonta ou uma atrasada mental, pensou, não perceberia o sentido de uma única frase.

[...] Para mais o Sr. Buchmann regressa – de onde?, eis a boa pergunta; e de quê?, eis ainda o que se pode questionar. Regressa enfim – poderia responder quem vê os acontecimentos de uma forma simples – da proximidade de um túmulo e (de quê?) de um diálogo. A única dúvida é se nesse diálogo ele terá falado ou simplesmente escutado. (TAVARES, 2008, p. 297-299).

Lenz Buchmann, protagonista de *Aprender a rezar na era da técnica*, apresenta-se como um personagem extremamente racional, valorizando a técnica, a precisão, a eficiência e desprezando a compaixão, o medo, a bondade e outros valores genuinamente humanos. É praticamente um “homem-máquina”, um ser desumanizado. Seguindo a “herança moral” deixada pelo pai, em “lições” que recebia desde a infância, Lenz acreditava que poderia planejar a sua própria morte: iria morrer “pelo chumbo”, como o pai o fizera, já que morrer por uma doença seria sinal de fraqueza, em sua lógica pessoal e distorcida.

Mas a morte parece perseguir o personagem, desde o início do livro: primeiro, a morte que é imputada aos outros: ao pai, ao irmão Albert, à esposa Maria e ao louco Rafa (estes dois últimos tendo sido mortos pelo próprio Lenz Buchmann), e, depois, a sua própria morte. Tentaremos analisar aqui, através dos conceitos de Didi-Huberman, de que maneira as imagens da morte são *vistas* por esse personagem e de que forma elas o *veem*.

A primeira cena que gostaríamos de trazer à discussão é a forma como Lenz vê a radiografia do crânio de Albert, seu irmão que estava com câncer e iria morrer em breve. Lenz “olhava para aquela radiografia como para uma paisagem” (TAVARES, 2008, p. 54), ou seja, encara o vazio tautologicamente: olha para a radiografia e o que vê é apenas a radiografia, nada mais. Apenas vê dois pontos pretos. E o próprio narrador nos descreve a forma como Lenz encarava a situação: “E que sentia Lenz em relação a isto? À morte anunciada de Albert Buchmann, seu irmão mais velho? Nada; absolutamente nada” (TAVARES, 2008, p. 54).

Esta era a forma como Lenz parecia lidar com as perdas: tautologicamente. O capítulo em que se narra o funeral de Albert traz um título interessante: “O que se pode descobrir pelo canto do olho”. A recusa do personagem em encarar o vazio fica ainda mais evidente neste momento: Lenz não está a *olhar* o caixão, nem os familiares: seu *olhar* “pelo canto do olho”, de soslaio, direciona-se ao presidente da cidade, que recebia cumprimentos das pessoas de maneira bem diferente daquela como Lenz era cumprimentado. E ali mesmo, no enterro de Albert, que o protagonista decide entrar para a política.

Ao longo da narrativa, porém, há mudanças. A morte do pai, por exemplo, fora algo nunca superado por Lenz Buchmann e isso nos é relatado de diversas formas no romance. Há até mesmo uma cena em que Lenz chora, ao lembrar do pai: trata-se do momento em que a biblioteca do pai (antes desfalcada pelo fato de metade dos livros ter ficado com Albert) é reconstituída. Neste momento já começa a haver uma espécie de “crença” na maneira de lidar com a perda. Ao contemplar os livros que foram de Frederich, Lenz emociona-se. Ao olhar aqueles livros, Lenz não vê apenas livros. É como se o próprio Frederich Buchmann ainda estivesse ali. Essa espécie de tumba-biblioteca² *olha para ele* também, dando-lhe a consciência da perda do pai:

Lenz acabou de arrumar o último volume. Está parado a olhar para todos os cantos do compartimento. A biblioteca está de novo junta e em movimento [...]. E Lenz por uma vez sentiu-se atacado e sem tempo para reagir. Encostou a uma das prateleiras, baixou a cabeça e, pela primeira vez desde a

² Em outros momentos da narrativa, há a confirmação desta imagem (a biblioteca-túmulo): “No entanto, para Lenz aquela biblioteca não era um somatório de livros. Havia, naquela biblioteca, a pairar, o vulto do chefe da família Buchmann. Uma espécie de fantasma único [...]”. (TAVARES, 2008, p. 121).

morte do pai, fez o que não fizera sequer no enterro desse homem que colocara uma bala na cabeça no momento em que percebera que a fraqueza, com maneiras indelicadas, tomava conta dele [...]. Lenz pensou no pai e chorou; esquecendo naquele momento que era o forte Lenz, o único filho que guardava na mão a marca da arma do militar Frederick Buchmann. (TAVARES, 2008, p. 132-133).

Há outro momento do romance que também gostaríamos de comentar. É a cena em que Lenz *vê* as pessoas movimentando-se incessantemente na rua, da janela do seu gabinete. Ali, por um momento há a consciência da morte (dos outros e a sua, que virá), mas logo em seguida o personagem recusa essa angústia:

Encostado então à janela, como se fosse um padre, fez sobre todos aqueles pontos humanos que marchavam o sinal da cruz e nesse momento pensou, lembrando um pai a falar dos filhos: Deus vos proteja, que logo corrigiu para um: Deus *nos* proteja!, que o incluía não na mesquinhez individual dos de lá de baixo mas na fraqueza, apesar de tudo, da espécie. Nesse momento a consciência de que ria morrer da mesma maneira que todos aqueles que via da janela tornou-se insuportável [...]. (TAVARES, 2008, p. 142).

Apesar deste breve momento de contato com a angústia, Lenz Buchmann logo em seguida a recusa, fazendo o sinal da cruz sobre aquelas pessoas, “com o braço de caçador” (TAVARES, 2008, p. 143).

Há também a cena em que Lenz, já consciente da proximidade de sua morte, decide visitar o túmulo do pai. Este é um capítulo interessante porque não temos acesso aos detalhes deste “encontro” entre pai e filho, em que “*aquele que vai morrer despede-se daquele que já está morto*” (TAVARES, 2008, p. 298). O foco da narrativa muda, aqui, de Lenz para Julia e até mesmo o narrador ausenta-se, deixando em suspenso o que teria acontecido ali. “A única dúvida é se nesse diálogo ele terá falado ou simplesmente escutado” (TAVARES, 2008, p. 299). Não podemos *ver* o que Lenz *vê*; assim como não temos acesso ao que *olha para ele*. Só temos acesso, mais à frente na narrativa, à seguinte informação: Lenz deixara ali, junto ao túmulo do pai, a chave da biblioteca.

Por fim, gostaríamos de comentar a última cena do romance, quando Lenz, não tendo conseguido executar o seu mórbido plano de suicídio, *olha* para a luz da televisão, que parecia chamá-lo. E Lenz, tranquilizando-se, deixa-se ir. Interessante é observar que a televisão funciona aqui como uma espécie de elemento transcendente: não há um anjo ou espírito que o vem buscar para conduzi-lo a um outro plano: a luz da televisão, da máquina (ou “máquina-buda”, como ressalta Meneses) é que parece aquietá-lo, levando-o à morte. Um homem-

máquina, enfim, é conduzido a passar da vida à morte por uma outra máquina, pelo *olhar* advindo deste aparato, que se humaniza, pois parece chamar o seu nome.

E como essa imagem do epílogo *nos olha*? Que tipo de inquietação ela nos causa? Cada leitor fará a sua leitura, mas acreditamos que cada um deles com certeza irá pensar na era em que estamos, (a era da técnica?) e em que tipo de ser nós – humanos – possivelmente nos transformamos (ou iremos nos transformar). Estaríamos em uma era “pós-humana”? E a expressão que está contida no título do romance: “Aprender a rezar”, poderia ser traduzida como um resgate, um apelo? Na “era da técnica”, em que a “moralidade da máquina” impera, haveria espaço para o transcendente?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que *vemos* e o que *olha para nós*, após a leitura de *Aprender a rezar na era da técnica*? Diante de tantas questões, dificilmente encontraremos respostas precisas. E talvez isso não seja muito relevante, tendo em vista o caráter da obra de Gonçalo M. Tavares e a sua postura como escritor, que parece sempre recusar a maneira tradicional do pensamento. A preocupação maior do autor, que está muito presente em *Aprender a rezar na era da técnica*, parece-nos a intenção de causar inquietação no leitor. E isso é garantia de ocorrer, ao fecharmos este romance. Estaremos, certamente, perturbados, inquietos. Questionaremos, sem dúvida, a que ponto chegamos, se o que denominamos “progresso” realmente é uma realidade, tendo em vista que nossa racionalidade nos levou a extremos, o que está emblemático a partir da criação de um personagem como Lenz Buchmann.

Certo e inequívoco é o fato de que *Aprender a rezar na era da técnica* emite um olhar sobre nós, leitores e nos perturba profundamente. Didi-Huberman, com suas reflexões acerca do ato de ver, colaborou, sem dúvida, para que a venda pudesse ser retirada e o olhar pudesse ser aprofundado. O corpo fala e, sem dúvida, o olhar fala, emite uma série de significados. Sobre nós mesmos, sobre o humano, sobre a arte e a literatura.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em: 25 abr. 2015.

TERRON, Joca. [Ler para ter lucidez]. 2007. Entrevista com Gonçalo M. Tavares para o site Entrelivros em setembro de 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/goncalo_m__tavares_-ler_para_ter_lucidez-.html. Acesso em: 28 maio 2015.

TERRON, Joca. *Aprender a rezar na era da técnica: posição no mundo de Lenz Buchmann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TERRON, Joca. *Atlas do corpo e da imaginação*. Teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.