

AS MÁQUINAS DO MAL. IRONIA E ÉTICA EM JORGE LUIS BORGES E GONÇALO M. TAVARES

Celina Martins

Universidade da Madeira

celi@uma.pt

Resumo: *A análise em paralelo do conto “Deutsches Requiem”, de Borges e do romance Aprender a rezar na era da técnica, de Tavares incide nos matizes da ironia como discurso da distanciação crítica, que não só desmonta a idolatria do nazismo, como reflecte sobre a banalidade do mal após Auschwitz. Ao desmontarem as leituras de Nietzsche feitas sob a óptica ideológica, os dois textos sondam o estado de excepção, o campo de concentração, na linha de Agamben e apelam para o dever ético da memória no sentido de formar o olhar céptico face às diversas manobras ideológicas da actualidade.*
Palavras-chave: *ironia, ética, Arendt, Agamben.*

Abstract: *The analysis in parallel of the short story “Deutsches Requiem”, by Borges, and of Learning to Pray in the Technological Era, by Tavares, focuses on the nuances of irony as discourse of critical distancing, which not only deconstructs the idolatry of Nazism, but also reflects on the banality of evil after Auschwitz. When deconstructing the readings of Nietzsche, done under an ideological perspective, both texts probe the state of emergency, the concentration camp, following Agamben, and appeal to the ethical duty of memory so as to form a skeptical look in view of the various ideological manipulations of the present.* 47
Keywords: *irony, ethics, Arendt, Agamben.*

Mas a Máquina [...] é como um raciocínio cristalizado. Fixou-se o raciocínio numa forma, e agora pode repetir-se o raciocínio inúmeras vezes, sem ser necessário estimular de novo a cabeça.

Gonçalo M. Tavares, *Breves Notas sobre a Ciência*

Na sociedade actual que tende a uniformizar os modelos de pensar e de viver, marcada pela omnipresença das novas tecnologias, a massificação da cultura do espectáculo em detrimento da cultura sedimentada em alicerces sólidos, nesta sociedade que acentua a diluição das Humanidades sob o signo de “existências sem memória” (Barrento, 2011: 121), o escritor rema contra a corrente e reactiva o ritual de Ísis ao ligar ideias, mitos, símbolos e valores esquecidos na memória

coletiva, que se fragmentaram como o corpo de Osíris. A falência do neoliberalismo e da política de austeridade, imposta em Portugal, assim como nos países europeus, fragilizam o valor estético, social e formador das manifestações artísticas e a intervenção dos espaços de produção de pensamento. Daí que o texto literário continue a ser vulcão, veneno e antídoto que corrói as ideias redutíveis ao valor de troca, aos parâmetros economicistas, afirmando a vertente interrogante da ironia, presente no étimo da palavra. Por ser a singularização da linguagem, o texto literário arremete contra o consensual, o dogma, o previsível, é a casa habitada por múltiplos mundos, ecos e significados submersos.

Desde 2000, no contexto da ficção portuguesa, a escrita de Gonçalo M. Tavares tem vindo a edificar um espaço de inquietude e reflexão, que incita a pensar os comportamentos do homem sob vários ângulos ao sondá-lo cindido, alienado e armadilhado em situações-limite, nomeadamente na Tetralogia *O Reino*,¹ *Matteo perdeu o emprego* (2010) e *Canções mexicanas* (2011). Na Tetralogia, a crítica literária salienta os abismos da violência e da loucura (Martins, 2001: 23, Sousa, 2007: 3, Mourão, 2011: 48), instaurando nexos com a estética do expressionismo e a literatura de Kafka. O desafio desta investigação é abrir um afluente de sentido, ainda inédito, entre as poéticas de Jorge Luis Borges e Gonçalo M. Tavares na dinâmica da indagação irónica, que desestabiliza as fundações do pensamento através de labirintos intertextuais e jogos irónicos. Que lugar de não-sentido do homem fala em Borges e Tavares? É a desrazão da “banalidade do mal” (Arendt, 1992). O mal da irreflexão encarnada em Otto Adolph Eichmann, que aderiu ao ideário ariano, sem ser insano (Arendt, 1992: 25-26), apenas um homem comum que cumpriu a tarefa da “solução final”. É o mal que aniquila o humano por se propagar sob a forma da cegueira ideológica que avilta a morte, destituindo-lhe a sacralidade dos ritos e mitos. Na investigação deste não-sentido do mal, inter-relacionarei a representação do nazista do conto “Deutches Resquiem” de Borges e a natureza faústica do cirurgião em *Aprender a Rezar na era da técnica* de Tavares, tentando mostrar como o mal e o bem se contaminam e criam a máquina que mina as relações até ao extremo de as saturar de niilismo. Ambos os textos questionam a teologia do totalitarismo, a maquinaria da alienação a partir de pontos de vista inusitados. As ficções universalizam a viscosidade do Poder e a decadência dos valores éticos num entrecruzar de parábola, ficção e ensaio.

1 *O Reino* é constituído por *Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*.

Ciente da pluralidade de enfoques existentes sobre a ironia, explorada por Jankélévitch (1964), Kierkegaard (1975), Bakhtine (1970), Kebrat-Orecchioni (1978), Ducrot (1984), Hutcheon (1989), Hutcheon (1989), Schoentejes (2001), o meu pressuposto concebe a ironia como um movimento de consciência e de distanciamento crítico. A ironia não se limita apenas à figura de estilo da antífrase, é um discurso dialógico (Bakhtine, 1970) em que o escritor joga o paradoxo de dissimular o conhecimento para desconstruir e dessacralizar as verdades absolutas e os maniqueísmos. No acto de leitura, a ironia implica a interacção e o diálogo produtivo entre o escritor, o narrador e o leitor em consonância com a encenação do pensamento sócio-histórico e cultural. O escritor recorre à ironia, gera a dissonância persuasiva para emitir juízos de valor face ao pensamento monolítico no qual imprime a sua marca argumentativa, denegadora, crítica e cómica: “porque o homem morde com o riso” (Baudelaire, 1961: 541). Se o leitor não captar o alvo irónico, o texto estagna na mentira, petrificado como o olhar da Medusa.

Em Borges e Tavares, é um riso que provoca a convulsão; os seus textos geram a maiêutica para dar à luz o questionamento sobre o humano e o deshumano, retomando, em certa medida, alguns traços da tradição do diálogo socrático, em que se conduz o interlocutor/leitor ao saber mais profundo e autêntico face às pulsões alienantes. O riso de Borges e Tavares explora os meandros do mal, é o riso céptico e cínico, que sonda os *deslimes* do desumano, desfigura o absoluto da História e salienta os matizes da ambiguidade num movimento de distanciação. Borges e Tavares facultam ao leitor a possibilidade de entranhar a plurivocidade da ironia com base na interpretação do jogo enunciativo no qual se contrapõem a intenção séria e a irónica, referentes ao mesmo enunciado. Afim de a ironia concretizar o seu alvo de distância crítica, o leitor assume ser o co-productor dos significados, o suturador do implícito, do não-dito, da alusão e da elipse. Os textos de Borges e Tavares apelam para o imperativo ético, que fundamenta a responsabilidade do escritor na construção da reflexão especulativa. Segundo Schoentjes, a ironia e a ética interligam-se, dado que “narrar é necessariamente interrogar-se sobre a verdade dos seres e das coisas” (2001: 318-319) no sentido de facultar ao leitor a possibilidade de construir a sua própria leitura.

Considerando que as comparações se tornam mais produtivas quando os escritores se situam em gerações, culturas e tempos distintos, tentarei evidenciar as especificidades irónicas do *corpus* deste estudo. Em 1949, em Buenos Aires, Borges publica “Deutches Requiem” na colectânea de contos *El Aleph*, coincidindo com o período dos julgamentos de Nuremberg. A Argentina, entre vários países da

América Latina, acolheu nazis² que ocultaram as suas identidades para permanecerem impunes. Naquele período, muitos germanófilos, apesar das atrocidades cometidas, desejavam a humilhação da Inglaterra e continuavam a idolatrar Hitler (*in* Monegal, 1970: 53). “Deutches Requiem” é um apelo de alerta para os defensores do nazismo, que denuncia os perigos do fanatismo ideológico. A narrativa de Borges é assumida por Otto Dietrich zur Linde, algoz alemão, que escreve o seu testemunho, após ter sido julgado culpado. No seu cárcere, na véspera do fuzilamento, Otto declara: “Não pretendo ser perdoado, não há culpa em mim mas quero ser compreendido” (Borges, 1989: 576).³ O testemunho escrito visa narrar a sua “verdade” às gerações vindouras: “sou um símbolo das gerações do futuro” (Borges, 1989: 574). Ao recuar à genealogia, o protagonista valoriza a descendência heróica dos antecessores que se distinguiram na Primeira Guerra Mundial e na guerra Franco-Prussiana. Incapacitado para ser soldado devido a dois tiros na perna, Otto foi designado subdirector do campo de concentração de Tornowitch, em 1941. Além desta voz que imita o modelo diarístico, o relato de Otto é interpretado por comentários do “editor” do manuscrito. Neste *requiem* que revela a criação de pistas falsas, apócrifos e os artifícios literários da poética de Borges, o editor é a máscara do escritor através da qual se entoa o contracanto irónico. Borges constrói a montagem de vozes num jogo de tensão entre os enunciados do narrador-testemunha e os comentários pontuais do editor que desconstroem a dicotomia carrasco (alemão) e judeu (vítima) pela subtileza e ambiguidades irónicas, como se observará ulteriormente.

A Tetralogia *O Reino* de Tavares tem vindo a suscitar interesse e perplexidade pelas alusões à guerra que parece situar-se na Europa Central do século XX, encenando a desterritorialização do espaço e tempo português como estratégias de distanciamento no sentido de sondar e adentrar as vísceras da violência. Em várias entrevistas, Tavares assume que é um escritor post-Auswitchz, o que não se circunscreve somente à reescrita do *Shoah*. Num primeiro nível de enfoque, em *Aprender a rezar na era da técnica*, a onomástica alude à cosmovisão germânica, assim como a atmosfera evoca as manobras do totalitarismo do III Reich. O romance tece a ligação intratextual com *Jerusalém* (2001), o romance anterior *d’O Reino*, uma vez que a personagem do louco, Rafa, sai do hospício Georg Rosenberg (Tavares, 2007: 148) numa referência ao ideólogo do nazismo Adolph Rosenberg.

2 Eichmann foi capturado em Buenos Aires, em Maio de 1960. Filiou-se no Partido Nacional Socialista em 1932. Foi, em 1938, que Eichmann desempenhou a tarefa de “emigração forçada” dos judeus. Em oito meses, conseguiu deportar quarenta e cinco mil judeus *in* Arendt, Hannah, *Eichmann and Jerusalem. The Banality of Evil*, 1978, p. 56.

3 Todas as traduções são da nossa responsabilidade.

Em *Jerusalém*, no dizer de Foucault, Mylia é disciplinada, é a heroína trágica sobre a qual gravita a busca de sentido, é a mão direita da memória sobre a qual refletirei no fim deste artigo.

Todo o romance relata o percurso de ascensão e degradação de Lenz Buchmann, filho do militar aristocrático, Friedrich Buchmann, que o inicia à crueldade e à formação bélica como visão e projectos de vida. Uma voz em terceira pessoa segue, aparentemente, o posicionamento do médico. Este concentra toda a *techné* das mãos para se consagrar à política na vontade de controlar o mundo, pervertindo a leitura sobre a vontade de poder de Nietzsche. De acordo com a etimologia, “cirurgião” é aquele que tem o trabalho nas mãos, mas estas mãos são o prolongamento de um pensamento obsessivo, irreal e psicopático que se movimentam para construir o reino do mal.

A marca da ironia presentifica-se na escolha dos títulos dos textos. Borges retoma a composição sacra de Brahms “Ein Deutsches Requiem”, concluída na sexta-feira santa, em 1868. Brahms desconstrói, contudo, a convenção da liturgia, porque o canto retorna ao ponto de partida ao frisar a esperança e a ressurreição sobre a morte. Em Borges, a supressão do artigo indefinido acentua a leitura universal do seu ofício de defuntos. Em Tavares, o verbo no infinitivo “aprender” é prenúncio irónico, porque nunca se explora nenhum ritual de aprendizagem nem do conhecimento, nem do transcendental, nem a auto-consciência do protagonista no valor de superação. “Rezar na era da técnica” insinua o combate entre a religião e a ciência, instaurando a interrogação sobre os significados da oração numa sociedade em que a metafísica foi abalada. Ao invés da tradição do *Bildungsroman*, a “aprendizagem” de Friedrich Buchmann é a exacerbação da tese de Spengler (1993: 51) em que o homem é o animal predador, aquele que tem de matar para dominar.

O nome do carrasco de Borges alude ao escritor alemão Otto zur Linde (1873-1938), que foi influenciado por Nietzsche e Whitmann (Sánchez, 2011: 24). Simultaneamente, Linde é um sobrenome associado à árvore da tília (*Lindbaum*), que figura em canções patrióticas, exaltando o espírito alemão. No entanto, o testemunho de Otto é tendencioso, dado que a primeira nota de rodapé do “editor” revela que omitiu o nome do mais célebre teólogo judaico, Johannes Ferkel, na sua genealogia familiar, desmascarando o seu anti-semitismo. Apesar de dignificar a ideologia nazista e de insistir na coragem, a nota do “editor” rebaixa o retrato do oficial cuja amputação da perna conota a castração sexual: “símbolo do meu destino vão, dormia ao lado de um gato enorme e fofo” (Borges, 1989: 578). Em Tavares, Buchmann significa “o homem do livro”. É o homem que elimina os livros

do irmão mais velho, Albert, numa estratégia de depuração compulsiva e extermínio da debilidade que o irmão representa. Após a morte do irmão, Lenz apodera-se da biblioteca familiar, colocando os livros do pai e os seus, lado a lado, para afirmar o seu vínculo com o legado paternal e se afirmar como o único herdeiro, reactivando o evangelho da guerra herdado e absorvido na cegueira da devoção. O livro cessa de ser alicerce de conhecimento para ser esvaziado de sentido pelo ajuste de contas familiar. Os livros da biblioteca absorvem a rigidez do pensamento de Friedrich e Lenz Buchmann ao ponto de serem associados à semântica da guerra: “os livros [...] soldados que se agrupam para reconquistar a casa paterna” (Tavares, 2007: 129). O livro dessacraliza-se, jaz como escrita alienante, palavra desvirtuada, tal como sucedeu com os escritos de Nietzsche.

Na sequência desta observação, o testemunho escrito de Otto é a tinta da corrupção da ética; a derradeira tática do narrador para preservar a legitimidade do espírito ariano. Enquanto as palavras desgastadas do algoz são o requiem do nazismo, o percurso faústico de Buchmann simplifica a vontade de poder nietzchiana em *hybris* negativa. Após a morte de Deus, anunciada por Nietzsche, Buchmann planeia substituir Deus, substituir o metafísico pela técnica ligada à política. Ele programa ser o deus da guerra mas um deus despojado de heroicidade, porque é amoral. Com a exactidão das mãos, Lenz visa que o seu domínio sobre os corpos doentes se alargue à sociedade através de estratégias totalitárias. Os itálicos do narrador, à maneira das notas de rodapé do “editor” borgeano, introduzem a ruptura denegadora, pois todo o calculismo pelo poder está condenado por ser o “*desvio incompetente do seu bisturi*” (Tavares, 2007: 222, itálicos do autor), como se explicitará mais adiante.

Neste momento, é necessário ver como o olhar céptico do narrador se infiltra na *hybris* de poder de Lenz, que busca aniquilar a fragilidade – os doentes, o irmão Alberto, a esposa, os cidadãos – que impedem o alcance da sua ambição. A *hybris* de Lenz domestica Julia Liebnitz, a filha do homem que o pai assassinou durante a guerra. Numa manobra de oportunismo político, Lenz integra a jovem como secretária. Em termos simbólicos, Julia é a segunda mão direita de Lenz. Ele ensina-lhe a retórica do ludíbrio na construção de textos políticos (Tavares, 2007: 173). Segundo o itálico do narrador, Lenz comete a violação sexual e racional: “estava, de certa maneira, a *fazê-la* [...] violação contínua [...] primeiro destrói, amassa, torna informe, colocando todos os valores ao mesmo nível” (Tavares, 2007:175, itálicos do autor). Denuncia-se o lento trabalho de pulverização da ética; a mão-bisturi arranca a língua da ética e fabrica, no seu lugar, a língua do

fascismo, segundo Barthes: “A língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reaccionária nem progressista, ela é [...] fascista; porque o fascismo [...] era obrigar a dizer” (1978: 14). Aliado ao político Kestner, Lenz tenta ruir o edifício do humano pela destruição, “começando a espécie de novo” (Tavares, 2007: 193). Ambos planeiam a implantação do medo mediante a explosão de uma bomba num teatro que significa o alastrar do medo, sem causas, nas mentes dos homens da cidade: “o mistério do medo que a velocidade esconde” (Tavares, 2007: 223). Kestner e Buchmann programam “o estado de excepção” (Agamben, 2003), encobrendo os mecanismos de terror, esbatendo a diferença entre o direito e a excepção, o privado e o público. Na cidade, Buchmann edifica o lugar do não no qual o conjunto de todas as mentiras e estratégias recebem até certo ponto o cunho da verdade quando ascende a político.

Todavia, na segunda etapa do romance, analogamente ao conto de Borges, a crueldade, a masculinidade e o poder de Buchmann desfiguram-se em virtude da ironia de situação e do humor cínico do narrador. Lenz tenta, em vão, preservar a descendência pura como prova de nobreza e de força. A virilidade do ex-cirurgião é desmentida pela ambígua proximidade e a atracção pelo louco Rafa (Tavares, 2007: 238-244). Os implícitos críticos adensam-se: Rafa acumula os detritos do sub-homem, que fugiu do hospício-campo de concentração Georg Rosenberg. Rafa é a loucura patológica que se contagia da loucura do mal de Buchmann. Na casa de Buchman, num olhar de câmara lenta, esbatem-se os limites da *oikos* e da *zoé* (Agamben, 2003: 80) quando o cirurgião força o louco a ser o *voyeur* e cúmplice do acto sexual com a esposa, manifestando a relação maquinal, marcada pelo desregramento: a mão-bisturi que violenta, a mão do louco que se excita com o sadismo visceral e a mão da mulher que cai submissa, repetindo o mesmo padrão automático. No entanto, Buchmann carrega a maldição da família por ser o póstumo. Segundo a etimologia do vocábulo “póstumo”, Buchmann é o último de uma família aristocrática em decadência,⁴ é, por isso, uma força órfã, o derradeiro resto da família esgarçada, que atinge o estado derradeiro de si próprio sem ter consciência que é excesso e perda. O zénith irónico é o facto de Buchmann ser atingido por um cancro cerebral, que frustra a sua ambição política e o assemelha ao irmão do qual ele quis diferenciar-se por conceber a doença como uma fraqueza. Buchmann é a degeneração da violência do pai, que se suicidou por não aceitar a derrota, tal como muitos partidários nazis. Por ironia, paralisado na cama pela doença sobre a

4 Seria interessante comparar o romance de Tavares com a estética decadente do filme *La Caduta dei degli* de Visconti, em que se analisa a gradual degradação moral nazista.

qual não tem estratégias, nem cálculos, nem a precisão para lidar com ela, o ex-cirurgião precisa de Gustav, o irmão de Julia, que acolheu como protegido para manter a “pureza” da linhagem do pai. Num estado de degenescência física e mental, Buchmann precisa da mão do surdo-mudo Gustav para levar a cabo o suicídio. Mas Liebniz e Buchmann são dois corpos atrofiados. O surdo-mudo é um corpo de irreflexão, subserviência e inaptidão, é a degradação do *zoon logon ekhón*, o ser vivo capaz de discurso, enquanto a mão direita de Lenz perdeu as qualidades de exactidão. Daí que ambos não consigam repetir o ritual do suicídio do pai.

Para o leitor, um dos paradoxos dos textos que causa desassossego é o facto de Otto e Lenz serem bibliófilos eruditos, que se deixaram cegar pela engrenagem nazista que deturpou a leitura de Nietzsche. Durante a sua vida, Linde afirma ter lido Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare, Whitmann e Spengler.⁵ No campo de concentração quando o seu destino se cruza com o poeta judeu, David Jerusalém, o algoz atravessa a prova existencial, mas a lavagem cerebral age como lixa abrasiva:

54

O nazismo, intrinsecamente, é um feito moral, é o despojar-se do homem velho, que está viciado, para vestir o novo. Na batalha, essa mutação é comum, entre o clamor dos capitães e o vozeirão; não é assim num cárcere entorpecido, onde a piedade insiedosa nos tenta com antigas ternuras. Não é em vão que escrevo esta palavra; a piedade pelo homem superior é o último pecado de Zaratustra [...] (Borges, 1989: 578).

Neste excerto, sobressaem duas referências ao Zaratustra de Nietzsche. Em primeiro lugar, a noção do para-além-do-homem⁶ – *Übermensch* – que é uma interrogação irónica e céptica de Nietzsche acerca da decadência de todos os homens. O filósofo busca a utopia de um contraponto que se diferencie e se eleve sobre todos os homens “superiores” e “bons”, congregando todo o inapreensível acima do homem nesse princípio novo, extemporâneo, que dinamita todos os fundamentalismos e dogmas. Todavia, os ideólogos do Terceiro Reich associaram esta noção nietzchiana à superioridade ariana numa leitura redutora que Arendt caracteriza como a “imitação grotesca” que legitimou o racismo antisemita (2004: 223). Em segundo lugar, o algoz refere-se ao capítulo intitulado “O Grito do socorro” em que o adivinho – a força do niilismo – tenta aliciar Zaratustra a cometer o

5 Borges joga com o leitor, porque estes escritores também fazem parte da sua biblioteca mental. Borges assume a auto-ironia em que joga ao *travestissement* para relativizar e rir de si mesmo.

6 Por considerar pouco rigorosa, não utilizo a tradução “super-homem”.

pecado da compaixão (Nietzsche, 1996: 298). Os defensores do nazismo apropriaram-se da compaixão como fraqueza, segundo a cosmovisão bélica. A compaixão, em Nietzsche, tem de ser articulada com a crítica ao Cristianismo que exacerba o sofrimento pelo outro e exalta a culpa. Além deste sentido, nenhum intelectual do nazismo, pela miopia do pensamento, reconheceu em Nietzsche o leitor aprofundado da tragédia grega. Tal como nas línguas latinas, a compaixão, em alemão (*Mitleid*, “a dor com”) é a partilha da dor com o outro numa comunhão de afectos. Em Nietzsche, a compaixão associa-se ao enfraquecimento da força e ao risco que ameaça a ordem da *polis* na cultura grega e, por tal razão, a compaixão é expurgada pela tragédia. Mas Otto só é capaz de *desler* a filosofia de Nietzsche.

Os textos de Borges e Tavares manifestam a mesma linha crítica de Camus que denunciou a politização do para-além-do-homem como fábrica “de cadáveres e sub-homens” (Camus, 1951: 292). É, precisamente, este traço de degenerescência que Otto manifesta na sua confissão que o conto adensa com efeitos de contracanto e ambiguidade. A vítima do algoz é o intelectual judeu, David Jerusalém, no qual Otto reconhece o pulsar do humano. Borges joga com tema do *doppelgänger* de modo a desmoronar a fronteira entre o carrasco e a sua vítima. David Jerusalém, como a escolha do nome o insinua, é a alegoria do intelectual ostracizado e vituperado, o singular grão humano, que habita em todos os homens, suscitando a sub-reptícia admiração de Otto pelo seu “génio”, porque o excluído celebra cada centelha da vida “com minucioso amor” (Borges, 1989: 298). O torcionário reconhece no *Rosto* (Lévinas, 1989: 189-190) de Jerusalém a sua alteridade humana mutilada. Por ironia, o testemunho de Otto faz falar a voz silenciada e reprimida de Jerusalém como um eco subliminar. No entanto, a última nota do “editor” critica a máquina do mal gerada no pensamento de Otto pela inter-relação entre duas datas, que estreitam a fatalidade entre o carrasco e a vítima, salientando o ressentimento do algoz. Otto foi alvejado a três de março de 1933 em Tilst, sendo despromovido como combatente. Para ultrapassar essa humilhação, ele aplica a tortura até ao ponto de provocar a loucura e o suicídio de Jerusalém no primeiro de março de 1943. Otto revela a morte da sua essência humana sem nunca renegar o nazismo:

Ignoro se Jerusalém compreendeu que se eu o destruí foi para destruir a minha piedade. Para mim, não era um homem, nem sequer um judeu; tinha-se transformado no símbolo de uma detestável zona da minha alma. Eu agonizei com ele, morri com

ele, eu, de algum modo, me perdi com ele; por isso fui implacável (Borges, 1989: 579).

Otto foi carrasco e vítima de si mesmo por ter amputado a compaixão por Jerusalém e a compaixão dentro de si, persuadido de que preservaria o espírito alemão ao mitificar a luta e a derrota do Terceiro Reich: “Muitas coisas é preciso destruir para edificar a nova ordem, agora sabemos que a Alemanha era a nova ordem” (Borges, 1989: 580). O desfecho do conto deixa em aberto duas leituras que manifestam a subtileza irônica. Por um lado, Otto preserva a lei do predador e a politização do *Übermensch*, tal com Eichmann: “A minha carne pode ter medo, eu não” (Borges, 1989: 581). Por outro lado, ele autodestrói-se ao matar o seu duplo e defronta não o castigo pelos seus crimes mas o suicídio como única escolha. A montagem dialógica faz emergir no corpo do texto a voz crítica de Borges que sublinha o eterno retorno da violência: “Também a história dos nossos povos regista uma continuidade secreta” (Borges, 1989: 580), a continuidade da morte, ao citar a ligação entre Armino, Lutero e Linde que testemunharam o verso e o reverso da glória e da derrota.

56 Diferentemente do fim do conto de Borges, *Aprender a rezar na era da técnica* acentua o humor negro no epílogo, intitulado “Luz”. Abandonado por Julia e Gustav que se apoderaram da casa aristocrática e invadiram-na com os seus pertences *kitsch*, Lenz não consegue discernir nada do único interlocutor à sua frente: a televisão. É o fim da racionalização do poder, é a luz da cegueira em convivência com a luz da televisão que só emite “disparos de luz” (Tavares, 2007: 375) num requiem grotesco em que já não há lugar para a elegia, apenas a ironia da máquina avariada em correspondência com o colapso mental de Lenz. A televisão devolve-lhe as setas de ataque como uma maldição, minando, ainda mais, o corpo Lenz em fase terminal. O seu pensamento perde a memória e recebe, sem forças nas mãos, o apelo da morte frente à máquina do sem sentido, tal como a máquina do mal que encarnou num vazio que levou ao vazio.

Como ambos os textos desconstroem a ideologia cristalizada do nazismo? Em Borges, a confissão desculpabilizada de Otto e a ironia do “editor” se digladiam; as notas do “editor” cumprem o dever de *anamnese* ao salientar que um dos antecessores de Otto fora um prestigiante estudioso judeu para tentar ligar os restos cindidos pelo *Shoah* ao reafirmar o contributo da cultura judaica na formação da especificidade alemã. Em Tavares, o humor corrosivo desmonta o faustismo do médico ao ironizar que é o reverso de uma patologia do pensamento. O totalitarismo

nazista é a coexistência da “biopolítica e da tanotopolítica” (Agamben, 2003: 91) por ter fundamentado o extermínio da subjectividade dos deportados e ter estruturado mediante a racionalidade da técnica o campo de concentração como o espaço da não-vida. Os textos de Borges e Tavares são alegorias atemporais por criticarem o absurdo de um mal que se banalizou, sem limites, sob a forma da idolatria ideológica que criou, sem precedentes, a máquina do mal no século XX. Mas os textos deixam implícito que essa máquina continua a alienar as mentes⁷ mediante os radicalismos políticos, a tirania do dinheiro, o fosso entre o pensamento ético e a *praxis* transformadora. Para Borges e Tavares, Linde e Buchmann perderam a capacidade de pensar porque se transformaram em máquinas ideológicas. Ao contrário do percurso predador de Buchmann e de Otto, o “editor” é a mão direita do distanciamento crítico e da memória purificadora. Entre a ironia e o humor negro, Tavares criou n’*O Reino* a mão de um cirurgião que mata e se mata em correlação com a mão direita de Mylia – a suposta “esquizofrénica” de *Jerusalém* – a mão que escreve a palavra “fome” nas traseiras de uma igreja fechada como testemunha do negrume ontológico e histórico-cultural. A fome de Mylia é a necessidade de ver/viver/vomitare o inumano que se alastra cada vez mais sob formas insidiosas no século XXI. A mão direita de Mylia não é só o contraponto da mão-bisturi de Lenz; é a mão de Borges e Tavares que criticam a pulsão regressiva, explorando ao máximo a fome do texto para alertar sobre os perigos da banalidade do mal: recolher o que não se deve nem se pode esquecer.

57

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, 2003, *Ce qui reste d’Auschwitz*, Paris, Seuil.
- Agamben, Giorgio, 2003, *État d’exception. Homo sacer de Giorgio Agamben*, Paris, Seuil.
- Arendt, Hannah, 1992, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Penguin Book.
- Barrento, João, 2011, *O Mundo está cheio de Deuses*, Lisboa, D. Quixote.
- Barthes, Roland, 1970, *Leçon*, Paris, Seuil.
- Baudelaire, Charles, 1961, “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade, pp. 525-543.
- Borges, Jorge Luis, 1989, *El Aleph*, in *Obras Completas 1923-1949*, volume 1, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Camus, Albert, 1951, *L’Homme Revolté*, Paris, Seuil.

7 Além da guerra do Kosovo e do ataque de 11 de Setembro de 2001 de New York, recentemente o terrorista de extrema direita Anders Behring Breivik cometeu um atentado à bomba em Oslo (oito vítimas mortais) e o massacre dos jovens trabalhistas na Ilha de Utøya (sessenta e nove vítimas mortais), a 22 de Julho de 2011. Tal como Eichmann, ele está mentalmente são. Os juízes do Tribunal de Oslo excluíram a hipótese de um internamento psiquiátrico.

- Lévinas, Emmanuel, 1987, *Totalité et Infini: essai sur l'exteriorité*, Paris, Kluwer Academic, 1987.
- Magaril Nicolás e Sánchez, Sérgio, 2011, *Borges lector de Whitman y Nietzsche*, Córdoba, Ediciones del Copista.
- Martins, Frias, 2001, "Averbar o Horror", *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, p. 32.
- Monegal, Rodríguez, Emir, 1970, *Borgès par lui-même*, Paris, Seuil.
- Mourão, Luís, 2011, "O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares", *Diacrítica*, nº 23, v. 3, pp. 45-62.
- Nietzsche, Friederich, 1996, *Ainsi parlait Zaratustre*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Tavares, Gonçalo M., 2001, *Jerusalém*, Lisboa, Caminho.
- Tavares, Gonçalo M., 2007, *Aprender a rezar na era da técnica*, Lisboa, Caminho.
- Schoentejes, Pierre, 2001, *Théorie de la parodie*, Paris, Seuil.
- Spengler, Oswald, 1993, *O Homem e a Técnica*, Lisboa, Guimarães.
- Sousa, Pedro Manuel Quintino de, 2007, "Literatura e Filosofia: uma leitura dos romances de Gonçalo M. Tavares", dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa sob a orientação de Petar Petrov, texto policopiado.