

JERUSALÉM DE GONÇALO M. TAVARES: ROMANCE-INVESTIGAÇÃO SOBRE O MAL

JERUSALEM BY GONÇALO M. TAVARES: NOVEL-INVESTIGATION ON EVIL

Celina Martins¹

RESUMO

O romance *Jerusalém* é uma reflexão profunda sobre o mal que se propaga como uma pulsão destruidora, revestindo os dispositivos disciplinares do poder-saber que alienam. Baseado na pedagogia da catástrofe de Sloterdijk e na intertextualidade que articula a reescrita do campo de concentração nazista e da *Bíblia*, o texto interroga a evolução do horror e o enigma da esquizofrenia de Mylia, que desconstrói os fundamentos da psiquiatria, na esteira de Foucault. Ganhando os contornos do ensaio, a ficção recorre ao pensamento de Arendt para criar consciência crítica no leitor. A loucura é a alegoria da decadência dos valores éticos e a lucidez de uma demanda plural de significado a partir da afirmação da memória criadora do passado.

PALAVRAS-CHAVE: Gonçalo Tavares; investigação; mal; loucura; Foucault; Arendt.

ABSTRACT

The novel *Jerusalem* is a profound reflection on the evil that spreads as a destructive pulsion, veiling the disciplinary devices of power-knowledge that alienate. Based on Sloterdijk's catastrophe pedagogy and on the intertextuality that articulate the rewriting of the nazi concentration camp and the *Bible*, the text questions the evolution of horror and the enigma of Mylia's schizophrenia that, following Foucault, deconstructs the foundations of psychiatry. Accomplishing the outlines of an essay, this work of fiction resorts to Arendt's thought to create a critical consciousness on the reader. Madness is the allegory of ethical values decadence and the lucidity of a plural demand of meaning constructed from the affirmation of the creative memory of the past.

KEYWORDS: Gonçalo Tavares; investigation; evil; madness; Foucault; Arendt.

Gonçalo M. Tavares, na tetralogia *O Reino*, sonda os comportamentos e as atitudes do homem mergulhado nos abismos do mal. A sua escrita constrói uma trama romanesca que mistura a ficção com o ensaio, de modo a investigar o homem contaminado pela violência em diversas experiências-limite. Será em *Jerusalém*, terceiro romance da tetralogia, que Tavares convidará o leitor a reflectir sobre as fronteiras da razão e da loucura, instaurando paralelos com a memória da *Shoah*. Como escritor pós-Auschwitz, Tavares escreve para causar estranheza e desassossegar o leitor: só através de uma escrita violenta, crua e indagante, é possível narrar o horror, dar conta da barbárie cometida e despertar as consciências das gerações que não foram testemunhas da *Shoah*.

Construído por breves capítulos que exploram a fragmentação do sujeito numa escrita quase filmica que evoca o cinema do Expressionismo alemão, o romance reflecte sobre os tempos sombrios de seres desajustados, de modo a evitar que o horror dos campos de concentração se repita. Na linha do pensamento de Sloterdijk, o texto de *Jerusalém* inscreve-se na cultura pânica, dado que se pode apreender a partir do “ensino da catástrofe” (SLOTERDIJK, 2002, p. 73): “somente o ensino prático do que é mau pode iniciar uma viragem para o que é melhor” (2002, p. 73), a partir de uma narrativa que abre caminho à experimentação entre o texto-fragmento e o ensaio. Procuraremos mostrar que o texto de *Jerusalém* está escrito num estilo pânico, onde se expõe o desabar da esperança e se revela a catástrofe do homem desenraizado num mundo negro, sem sentido:

Só se aprende quando as coisas tremem e as catástrofes podem assim ser vistas como avisos, como algo mais forte que não tem outra forma de ensinar a não ser assustar-nos. Trata-se de uma “pedagogia pela catástrofe” em que se acredita que “há conexões imperativas entre a desgraça e o entendimento” e “energias didácticas e transformadoras da opinião que irradiam das tragédias” [...] Para aprender com os destroços é necessário estar no meio deles. (TAVARES, 2011, p. 463-464).

A nossa análise incide nos percursos cruzados do psiquiatra Theodor Busbeck, representante do discurso científico e da sua mulher Mylia Busbeck que remete para o universo da esquizofrenia. Embora tentem experiências para dar sentido às suas existências, ambas as personagens carregam a marca do movimento da queda, num texto fragmentário que revela os estilhaços do ser.

INVESTIGAR O HORROR

A aprendizagem da catástrofe é realizada pelo psiquiatra Theodor Busbeck, que desenvolve uma investigação sobre o genocídio do povo judeu com o objectivo de elaborar um gráfico que permita estabelecer uma ligação entre «o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável» (TAVARES, 2005, p. 50).

Imbuída de rigor científico, a pesquisa de Theodor tenta encontrar uma fórmula “que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada” (TAVARES, 2005, p. 51). O texto indaga o processo reflexivo de Theodor que adota uma metodologia da pintura reveladora da evolução do mal, estudada de geração em geração:

Mylia, não se trata de pintar um quadro [...] trata-se de um esforço que pode durar séculos; trata-se de um quadro, sim, mas de um quadro a que se acrescenta algo todos os dias, um quadro que começará a ser pintado por uma geração e que a seguinte geração continuará, tentando aperfeiçoar a cor, a luminosidade, a sombra, é um quadro, se quiser, é uma pintura, mas uma pintura histórica, uma pintura que não esquece que os homens não pertencem à sua casa, aos pais, à mulher, mas, sim, antes do mais, à História, à História do seu país, a História do mundo. E nessa História há um subcapítulo: a história do horror.

Mylia é preciso entender isto. Como é que sem medo se fizeram certas coisas? (Tavares, 2005, p. 52).

O cientista aplica o seu saber, de modo a captar o estado de saúde da História:

Com esse gráfico, perceberei por fim o que tantos quiseram perceber [...] se a História está doente ou saudável, se a História caminha no bom sentido ou no mau, se há progresso no estado clínico, deixa-me falar assim, se há ou não melhorias no estado clínico da História, ou se, pelo contrário, o estado do mundo piora, se degrada, desenvolve infecções, fraquezas; se a História, enfim, está ou não moribunda, se nos encontramos à beira de um novo começo de uma segunda História, do início de um segundo electrocardiograma na História humana [...] No entanto, tenho um medo, um medo ainda maior do que perceber que o estado clínico da História piora de dia para dia ou de século para século, medo ainda maior do que chegar a resultados que mostrem que a intensidade da relação horror/tempo tem vindo a aumentar [...] o grande medo, é então, não o fim desta História [...] mas sim que o gráfico revele uma estabilidade, uma estabilidade assustadora, uma constância do horror no tempo, uma manutenção da normalidade do horror que termine por completo com qualquer esperança [...] Mas se o horror for constante, aí, então não haverá esperança. Nenhuma. Tudo continuará igual (Tavares, 2005, p. 53-54).

O pensamento de Theodor sublinha uma realidade assustadora: a permanência de um desastre contínuo desde a *Shoah* até aos dias de hoje, provando que a *Shoah* “é um fenómeno prolongado muito para além da libertação dos campos de concentração.” (SOUZA, 2010, p. 49) que não pode ser somente encarado como um exemplo isolado da história judaica. A *Shoah* inscreve-se num momento de progresso racional da modernida-

de, que criou armas produzidas pela sociedade avançada em nome do terror legitimado. A leitura desencantada da História constrói uma hipótese disfórica que aponta para a incrementação do horror, pautada pela apatência do homem para o caos e pela intolerância. A *Shoah* materializou a presença do nada, intensificou a descrença numa entidade transcendental (Deus) e anulou a possibilidade de salvação para a qual todo o discurso religioso/metafísico aponta.

Durante as suas pesquisas, Theodor é confrontado com o livro *Europa 02*, constituído por nove fragmentos que se referem à estética do horror, dado que narram as práticas de crueldade realizadas nos campos de concentração. Os fragmentos condensam as referências aos exames médicos, realizados com vista à selecção dos judeus quem iriam trabalhar e dos que seriam directamente encaminhados para as câmaras de gás.

(IV) Exame Médico

Os exames médicos são feitos em sítios públicos. \ \ Estás sentado. De repente, tocam-te no ombro, e dizem: Exame Médico. De imediato levantas-te, encostas-te à parede, e despes-te por completo.

A cada Exame Médico marcam uma cruz nas costas da mão. Há pessoas que já fizeram dezenas. E todas as pessoas sabem que as doenças surgem com os exames médicos.

(V) Instrumentos

Nunca te tocam. O contágio vem da extremidade dos aparelhos. Com os olhos nada distingues, mas os instrumentos parecem ter a extremidade coberta de um pó granuloso. Até sentires os aparelhos não tens medo. Depois sim.

(VI) Exame médico

Por vezes só assustam. Abrem uma fenda na pele e depois fecham-na. Arrumam os aparelhos. Dizem: nenhuma doença; e sorriem. Afastam--se, e tu comesças a vestir-te. \ \ Outras vezes é diferente. Fazem pequenos cortes. Tocam-te com os aparelhos. Tiram pequenas coisas do teu corpo, não interessa o quê; não magoam.

[...] (VIII) Doenças

Perseguem as doenças estranhas. Perseguem os doentes estranhos. Quem tem uma doença estranha deixa de ser doente, entra na categoria de criminoso. \ \ Ter uma doença normal significa que se obedeceu e se foi exacto nas funções. Uma doença estranha revela uma falha: faltou-se à higiene ou à verdade (Tavares, 2005, p. 132-136).

É pertinente frisar que o livro *Europa 02* – encaixado na trama de *Jerusalém* na perspectiva da *mise en abyme* – adopta o modelo narrativo de experiências pessoais vivenciadas pelos reclusos dos campos de concentração. O uso do “tu” causa estranheza e desconforto, dado que implica a

projecção do leitor na esfera do terror: o leitor penetra nos abismos do mal como protagonista. A leitura do livro ficcional provoca uma ruptura discursiva em relação às vivências das personagens que erram, sem norte – Mylia, Theodor, Hinnerk, Ernst, Kaas e Hanna –, incitando o leitor a ler lentamente cada testemunho, de modo a construir uma reflexão crítica sobre a crueldade. O uso do fragmento exige do leitor uma concentração e a indagação constante, marcando a urgência da linguagem, como observa Tavares:

[...] o fragmento é uma *máquina de produzir incícios*, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, *que produz começos* – pois tal é a sua natureza [...] O fragmento tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir. [...] o fragmento *acelera a linguagem*, *acelera o pensamento* (TAVARES, 2013, p. 41, itálicos do autor).

Ao longo das suas investigações, Theodor debruça-se sobre fotografias e obras que documentam o horror nos campos de concentração. Ele lê o seguinte excerto do ensaio “A imagem do inferno” de Hannah Arendt:

[...] seis milhões de seres humanos foram arrastados para a morte sem terem a possibilidade de se defender e, mais ainda, na maior parte dos casos, sem suspeitarem do que lhes estava a acontecer. O método utilizado foi a intensificação do terror. Houve, de começo, a negligência calculada, as privações e a humilhação [...]. Veio a seguir a fome, à qual se acrescentava o trabalho forçado: as pessoas morriam aos milhares, mas a um ritmo diferente, segundo a resistência de cada um. Depois, foi a vez das fábricas da morte e todos passaram a morrer juntos: jovens e velhos, fracos e fortes, doentes ou saudáveis; morriam não na qualidade de indivíduos, quer dizer, de homens e de mulheres, de crianças ou de adultos, de rapazes ou raparigas, bons ou maus, bonitos ou feios, mas reduzidos ao mínimo denominador comum da vida orgânica, mergulhados no abismo mais sombrio e mais profundo da igualdade primeira: morriam como gado, como coisas que não tivessem corpo nem alma, ou sequer um rosto que a morte marcasse com o seu selo [...] É nesta igualdade monstruosa, sem fraternidade nem humanidade – uma igualdade que poderia ter sido partilhada pelos cães e pelos gatos – que se vê, como se nela se reflectisse, a imagem do Inferno (TAVARES, 2005, p. 141).

Tavares escolhe inserir esse trecho de Arendt no corpo do texto com o fim indagante de sondar a profunda crueldade das fábricas da morte do regime totalitarista nazista, de forma a suscitar no leitor uma reflexão sobre a práxis pseudocientífica que legitimou a instalação do horror absoluto: o campo de concentração implicou a total degeneração do ser humano, treinado para exercer qualquer tipo de brutalidade, condicionado pela ideologia da limpeza étnica.

Com base na técnica cientista, a *Shoah* contribui para o processo de desintegração da personalidade, destruída a nível jurídico, moral e individual: mais do que lugares criados para o extermínio em massa, os campos de concentração foram laboratório para uma série de experiências aviltantes destinadas a levar ao extremo a capacidade de desumanização do sujeito. Segundo Arendt, o recluso do campo de concentração transforma-se numa coisa inferior ao animal:

Os campos de concentração [...] servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são; pois o cão de Pavlov, que, como sabemos, era treinado para comer quando tocava um sino, mesmo que não tivesse fome, era um animal degenerado (ARENDR, 2006, p. 580).

Em consequência, a *Shoah* criou a imagem atroz do Inferno na terra para perpetuar a tortura imposta aos prisioneiros nos campos de concentração, segundo a cosmovisão judaico-cristã em que o Inferno constitui o lugar do sofrimento eterno. O texto de Tavares sublinha que a *Shoah* “abriu um precedente no tratamento das matérias morais, éticas e bioéticas e lembra, ainda, a impossibilidade de impor aos campos de concentração qualquer viabilização ética” (SOUSA, 2007, p. 126). Numa estética do choque, o romance de Tavares invoca a memória da *Shoah* para assinalar a falha do homem, a falência da cultura que erigiu a supremacia de uma raça sobre outras e reduziu ao nada o sujeito encarcerado nos campos de concentração:

Theodor Busbeck [folheou um] documento onde várias fotografias exibiam cadáveres esqueléticos, deitados, uns sobre os outros, em cima de escadas: corpos pequenos, grandes, nus, de mulheres, de homens, juntos numa amálgama onde a pornografia e a obscenidade eram outras, como se existisse uma segunda obscenidade instalada entre corpos humanos mortos, caídos uns sobre os outros; obscenidade inversa da outra, da primeira, da existente entre coisas vivas e de energia viril, obscenidade secundária, esta, onde não existia o mínimo de excitação, a mínima possibilidade de o olhar fixado sobre esses corpos ser de desejo, havendo porém um espanto constante, um espanto material, um espanto neutro, como alguém que olha não para homens, mulheres e crianças reduzidos a ossos, mas sim para uma outra coisa, coisa mesmo, um outro material, uma outra substância: não são sequer mortos: humanos que foram um dia vivos com a energia fraternal ou inimiga que bem se conhece – eram simplesmente mortos que nunca poderiam ter estado vivos; não eram da nossa espécie, eram de uma outra: da espécie que sofrera de tal forma o horror que se distanciara definitivamente da marca humana representada ali por um dos seus exemplares, numa biblioteca [...] esse médico, Theo-

dor Busbeck [...] estava sem a moral que salva. Não tinha a técnica, os instrumentos, o ânimo, nem a ética viril, a ética que quer fazer, nem essa subsistia naquele momento em que Theodor permanecia pasmado a folhear páginas umas atrás das outras onde as fotografias do horror se multiplicavam e, por isso, iam perdendo força, intensidade, escândalo. [...] O certo é que a legenda explicitava o número que os olhos podiam calcular de uma outra maneira que não a numérica, de uma maneira não científica, não medível, mas mais eficaz na expressão dos sentimentos e mais consequente: o espantoso. Mil corpos cabem nesta fotografia. Mil corpos que não chegaram a entrar no campo de concentração porque morreram antes, de fome (TAVARES, 2005, p. 45-47).

Apesar do seu empenho em encontrar um padrão para o quadro elucidativo da evolução do horror, o texto de Tavares insinua que Theodor Busbeck é incapaz de criar um discurso científico que concretize a falha moral do acontecimento sem precedentes que foi o campo de concentração nazi. Para Theodor, o retorno a um Deus como resposta metafísica é uma proposta que carrega a luz da esperança. O regresso ao pensamento religioso e metafísico é a única forma de o homem preservar a sua sanidade:

Para Theodor a este indivíduo, de vontade e músculos normais, faltaria ainda *a normalidade espiritual*. E o que era esta? Eis a fórmula: falta algo ao homem normal, ao homem dito saudável, e ele – como qualquer criança – procura encontrar o que lhe falta, principalmente porque esta sensação confunde-se com a sensação de roubo: alguém ou algo me levou uma parte – parte, continuemos a chamar-lhe assim, espiritual –, então, o homem normal, o homem saudável, vai à procura do ladrão e do objecto roubado, mas neste caso, ele não percebe aquilo que lhe foi roubado, não conhece a forma e o conteúdo da substância que agora lhe faz falta. Descobrir o que fora roubado a nível espiritual, era, para Theodor, um objectivo indispensável. O homem saudável quer encontrar Deus, dizia Theodor Busbeck de modo mais directo. E dizia-o não apenas em conversas particulares com colegas, dizia-o até em conferências, facto que deixava muitos cientistas da área perplexos, quase escandalizados, sentindo-se que falar de Deus no meio médico era uma heresia. No entanto, Theodor mantinha a sua opinião, [...] dizendo, provocadamente: é um instinto científico. E o *instinto científico* de que se orgulhava era resumido numa frase: um homem que não procure Deus é louco. E um louco deve ser tratado (TAVARES, 2005, p. 60-61, itálicos do autor).

Ironicamente, os estudos de Theodor são rejeitados pelos seus colegas, que os atacam com veemência. A longa investigação é condenada à gradual marginalização e ao descrédito:

Nas gerações seguintes, os cinco volumes da primeira edição – a única – do estudo de Busbeck nunca deram entrada numa daquelas livrarias, também de livros antigos, mas

onde, a cada ano que passa, o volume vale mais, pela sua antiguidade. Duas gerações depois de Busbeck, um volume da sua investigação poderia ser comprado pelo preço de dois cafés (TAVARES, 2005, p. 218).

Esta ruptura entre Theodor e os cientistas revela a crise do pensamento: o excesso de racionalismo dos pares de Theodor anula toda a possibilidade de encontrar uma resposta na demanda de sentido: permanece latente um silêncio que fala de vazio existencial.

INVESTIGAR A LOUCURA

A experiência do nada é vivida por Mylia na madrugada do dia 29 de maio quando sai de casa à procura de uma igreja aberta. Fragilizada por uma dor permanente no ventre, ela só poderá vislumbrar a igreja fechada que simboliza a negatividade do sujeito que enfrenta a falta de sentido do mundo. A procura de significação de Mylia encontra um bloqueio de linguagem:

E o que necessito é de uma boa pergunta, de uma pergunta exacta, pergunta que me obrigue a encontrar uma grande resposta, aquilo que dê sentido [...] Mylia permaneceu por instantes em silêncio; contorceu-se com a dor estranha que sobressaía, lateralmente, da grande dor constante vinda do estômago [...] Mylia recompôs-se. Perguntou:

– Há alguma igreja que ainda esteja aberta? (TAVARES, 2005, p. 10-11).

Mylia busca uma resposta metafísica que possa resolver a sua angústia existencial. Após ter testemunhado os limites e a falência da razão ao lado do seu marido Theodor e no hospício Georg Rosenberg, onde fora internada, é a vontade de ilimitado que a faz procurar a purificação do mal. No entanto, ela não poderá jamais restabelecer a experiência do sagrado no sentido de “uma esmagadora superioridade de poder” (ELIADE, 1975, p.14),² ela não poderá aprofundar um rito de redenção, porque a igreja permanece fechada. O sagrado é uma prática inacessível, a igreja fechada significa o impossível como hierofania.

Neste mundo ficcional onde nenhum olhar humano pode imaginar a janela do céu, porque o negrume da degradação oculta a luz da saída, Mylia encarna um Ícaro com as asas frágeis que olha para além das aparências. Aprofundando a ambiguidade, Tavares constrói uma personagem que carrega o enigma da loucura – Mylia tem um véu de opacidade para os seres humanos à sua volta: ela é a estranheza que desconcerta, incomoda e desconstrói as normas. Na primeira consulta com Théodor, Mylia confessa ter lido a *Bíblia* antes dos seis anos, questionando a vacuidade da educação institucional, revelando uma relação de proximidade com Deus – “a apetência para se aproximar de um deus qualquer” (TAVARES, 2005, p. 7). Ela é a inquietante transgressão à visão unilateral do mundo que se atreve a

desvalorizar o poder de cura do psiquiatra. Para Mylia, ser que vê “a alma” (TAVARES, 2005, p. 32), a cura só pode ser concretizada pela intervenção divina ou de um profeta:

Caríssimo marido, respeito o seu estudo, os manuais, os professores, os aparelhos, as técnicas, todos os anos em que leu páginas e páginas sobre diagnóstico e tratamentos, respeito tudo isso, mas para se perceber a cabeça de uma pessoa não basta ser médico, tem de se ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem. E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico (Tavares, 2005, p. 49).

A doença de Mylia é obscura porque ela representa o desregramento social, cultural e histórico e a linguagem do impenetrável. O investigador Theodor casa-se com Mylia, acreditando controlar os seus delírios, fundamentando o seu saber nos seus longos anos de pesquisa. Por ironia, a sua ligação revela dois corpos desconexos, condenados ao insucesso e à incomunicabilidade. O médico não capta a profundidade e a especificidade da esquizofrenia da sua mulher porque ela é inassimilável. A loucura não é o contrário da razão, mas a revelação de uma outra cosmovisão oculta. O tratamento de Theodor falha porque ele aplica à Mylia uma terapia abstracta e universalizante que desencadeia um espesso silêncio. Para Foucault, a linguagem do psiquiatra criou um monólogo da razão sobre a loucura que se estabeleceu sobre um denso silêncio (1994a, p. 160). Incapaz de a curar, Theodor interna Mylia num asilo de loucos que está estreitamente associado aos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, visto que o nome da instituição faz referência ao ideólogo do nazismo: Alfred Rosenberg. O hospício de loucos Georg Rosenberg é uma prisão que reduz os doentes aos corpos dóceis, infantilizados e prisioneiros pelas práticas disciplinares do director Ulrich Gomperz: o doente mental é forçado a olhar-se a si próprio como o estrangeiro, afastado de si mesmo, “o *alienado* na forma moderna da doença”³ (Foucault, 1972, p. 651, *itálicos do autor*).

Embora o asilo imponha a Mylia a exclusão social e cultural e um sistema de opressão cada vez mais alienante, o espírito transgressor da mulher abala os dispositivos disciplinares quando ela tem relações com Ernst Spengler, um paciente do hospício. Dessa união imprevisível nasce o filho Kaas. Theodor comete uma falha ética ao exigir conhecer o pai da criança, informação confidencial fornecida por Ulrich Gomperz. Theodor exige a separação do casal, forçando Mylia a ser completamente isolada no hospício. Mylia reencarna o corpo de uma mãe sacrificial, castigada por Theodor, que lhe tira o filho por ser fruto do adultério, que macula a sua reputação. Sem pedir autorização a Mylia, Theodor e Ulrich submetem o seu corpo a uma esterilização, o que lhe provoca um tumor, uma «dor má» (TAVARES, 2005, p. 18), a dor da falha ética. O desvio cometido por Mylia é corrigido com uma punição que lhe retira autonomia: o corpo é manipulável fora das regras da ética, é um corpo doente projectado na nadificação.

O romance de Tavares denuncia a razão inumana do psiquiatra que espalha o seu poder alienador: «O asilo é o corpo do psiquiatra, alongado, dilatado, transposto para as dimensões de um estabelecimento expandido ao ponto que o seu poder vai exercer-se como se cada parte do asilo fosse uma parte do seu próprio corpo»⁴ (FOUCAULT, 1994b, p. 17).

O corpo mutilado é o corpo da mãe ultrajada em que se concentra a falta de ética e o mal visceral, numa dinâmica que consiste em excluir o germe da transgressão do sujeito anárquico, considerado como um perigo. O sacrifício de Mylia desmistifica a pretendida objectividade do psiquiatra e insinua o paralelo entre o médico e o carrasco nazi. Ela desconstrói a prática disciplinar de Ulrich ao consciencializar que a *Bíblia* é utilizada para normalizar o pensamento dos pacientes. Embora Ulrich, “o perseguidor” (TAVARES, 2005, p. 206), deforme o sentido religioso da *Bíblia* de maneira a alienar os internados, Mylia apropria-se do texto sagrado. Ela carrega uma cruz que se torna “um sítio de refúgio” (TAVARES, 2005, p. 181) e faz um trabalho de sutura entre os sentidos bíblicos e os sentidos disseminados pela experiência limite do internamento no hospício. Agindo como um sujeito que resiste, Mylia retira as passagens mais significativas da *Bíblia*, agrafa-as e as lê às escondidas. Deste modo, Mylia reaviva o seu conhecimento da *Bíblia*, adquirido durante a infância, e preserva a lucidez que lhe permite interrogar-se sobre o sentido do versículo da Primeira carta aos Coríntios: “Com que corpo voltarão?” (TAVARES, 2005, p. 230), de acordo com o contexto de devastação ética e física do asilo: os reclusos do hospício voltarão com o corpo físico e mental profundamente dilacerados. Enquanto o director do asilo fabrica uma nebulosa de cura a partir da sua leitura adulterada do texto sagrado, Mylia é a única voz lúcida que se sente emboscada pela autoridade do médico que tenta impor o seu poder poluente. Ela é a única a ver a falsidade dos objectos e das pessoas do hospício, quando afirma que o quadro está sujo (TAVARES, 2005, p. 175), traduzindo a voz da verdade. O quadro com o seu vidro embaciado funciona como uma sinédoque da falsidade do discurso do director Ulrich Gomperz.

A partir de uma estratégia de controlo do pensamento, Ulrich apresenta a errância de Jesus Cristo no deserto como um medicamento, impondo o jejum para enfraquecer as suas vítimas. O romance de Tavares desfaz a fronteira entre razão e loucura porque Mylia revela a sua lucidez ao recusar submeter-se às manipulações de Ulrich, que manifesta a sua desrazão, associada ao poder maníaco de exercer a tortura física e moral. O texto insinua que Mylia interiorizou a experiência do jejum, capaz de se libertar da tentação do diabo-Ulrich no deserto. A referência ao deserto desvela o papel alegórico de Mylia: a sua travessia no asilo transforma-a numa leitora do deserto das vidas abortadas, infinitamente perdidas no mal que anula toda a possibilidade de reencontro entre o homem e a sua humanidade. Face ao amargo odor do não humano, Mylia sente a mesma fome que Jesus Cristo. Ela expulsa a autoridade de Ulrich que aparece como o perseguidor diabólico que controla os pensamentos dos loucos com perguntas inquisitivas e perturbadoras: «em que é que está a pensar,

meu caro?” (TAVARES, 2005, p. 104, itálicos do autor). Mylia foge do asilo – da sua “energia negra” (TAVARES, 2005, p. 236) – em busca do valor da fome como via de redenção.

Como um Ícaro com as asas desfeitas, Mylia sente a dor má, provocada pela esterilização realizada no hospício. A dor torna-se o tumor inominável e aparentemente incurável, suscitando em Mylia a interrogação sobre a finitude e o medo de morrer. O tumor tem um sentido alegórico, já que se transforma na doença que se espalha na sociedade, devastada pelo mal. O ventre de Mylia carrega a dor abissal que emite um grito de urgência à maneira da pintura de Munch que se projecta em todos os poros do leitor para suscitar a sua tomada de consciência: «A vogal do corpo doente não é muda nem silenciosa; ela grita, torna-se autoridade» (TAVARES, 2002, p. 23).

De forma enigmática, o corpo de Mylia é salvo porque «sucedeira um milagre, um acontecimento espiritual» (TAVARES, 2005, p. 247), o que questiona o poder de cura dos psiquiatras –»*pela medicina morre*” (TAVARES, 2005, p. 233, itálicos do autor). O texto insinua que o corpo de Mylia carrega os vestígios do sagrado misterioso que cria uma constante interrogação sobre a sua função alegórica. Se a considerarmos como uma mediadora precária da esperança, visto que avança solitária na busca de significação, a dor boa que ela sente tem uma função criadora. O seu ventre tem a fome de um nexo profundo com a vida que ela descobre no seu corpo fragilizado: “a dor boa, a dor do apetite, a dor da vontade de comer, dor que significava estar viva, dor da existência, diria” (TAVARES, 2005, p. 233). A dor boa significa o roçar da imortalidade: “Mylia, de facto, sentia-se segura, estranhamente: aquela dor de fome era uma garantia de imortalidade – pelo menos momentânea. *Não posso morrer, assim, de repente, da outra dor, se esta dor agora está tão forte*” (TAVARES, 2005, p. 234, itálicos do autor).

No romance, a mão é o «órgão das possibilidades» (TAVARES, 2013, p. 424) que traduz «uma relação intensa entre pensamento e acção da mão como se a mão fosse por si só *uma forma de pensar*” (TAVARES, 2013, p. 419, itálicos do autor). É através da mão direita que Mylia manifesta a vontade de agir que transforma o curso das coisas. No espaço do bloqueio com o sagrado, no espaço que revela “que o mundo estava morto, ou ainda não tinha nascido” (TAVARES, 2005, p. 19), Mylia cria um acontecimento com ressonâncias bíblicas: ela escreve com um giz branco a palavra “fome” nas traseiras da igreja. Trata-se de um acto de construção de sentidos que inscreve Mylia na tradição do criador porque a palavra “fome” sintetiza não somente o seu apetite de transcendência, mas sobretudo imprime um significado de vontade que se sobrepõe ao não-sentido da igreja fechada a partir de um rito de escrita: o único momento de catarse do romance. Esta fome matricial associa Mylia à fome purificadora de Jesus Cristo.

Antes de sofrer a alienação, a mão direita de Mylia interroga a vontade de mudança ao recitar uma nova versão do Salmo 137 da *Bíblia*, que evoca a lembrança da queda de Jerusalém e o exílio na Babilónia. A voz

de Mylia transforma o texto bíblico numa “profecia negra” (Tavares, 2005, p. 200): “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita” (Tavares, 2005, p. 200). Vejamos a apropriação bíblica. No Evangelho de São Marcos, narra-se como Jesus terá revitalizado a mão ressequida de um homem. Para Mylia, o ressequir da mão significa o mal do esquecimento. Ao exílio imposto ao povo judeu em Babilónia, Mylia reescreve a palavra bíblica para lhe acrescentar a faculdade restauradora da memória, a faculdade de recitar o mal engendrado, sem precedentes, nos campos de concentração, o mal disciplinar do hospício que só incrementou a insanidade. O romance sublinha o papel profético de Mylia, uma esquizofrénica que fala a verdade, um ser armadilhado na loucura que transgride o discurso da razão da medicina, um ser fragilizado que reencarna a voz dos exilados. Contrariamente às palavras falsas dos médicos perseguidores, o processo de anamnese de Mylia significa acreditar na leitura e na resignificação da *Bíblia* para testemunhar a ruptura da ética e dar nascimento a um discurso denso e activo cuja semente se desenvolve na trama de *Jerusalém*.

No entanto, a força discursiva de Mylia degenera quando ela e Ernst encontram Hinnerk, o ex-combatente da guerra. A sua energia transforma-se quando ela segura a arma de Hinnerk num jogo gratuito: a arma carrega todos os males da crueldade. A violência da arma parece contaminar o pensamento de Mylia que perde a sua lucidez como resistente:

O pequeno grupo diverte-se. Mylia aponta a arma em direcção àquele homem, Hinnerk, que os ajudou. Ela já não quer estar a sós com Ernst, não quer recordar os tempos do Hospício Georg Rosenberg, não quer conversas sobre o passado, não quer que Ernst lhe pergunte pelo filho, não quer pensar no filho, quer ficar ali a brincar com a arma [...]

E Mylia, a cada momento que passa, parece virar toda a sua atenção para aquele homem, ignorando Ernst. Está arrependida, não devia ter telefonado. Georg Rosenberg terminou há muito tempo, a mão não secou e não é o momento de falar com Ernst; e nunca será o momento. Mais do que isso, Mylia percebera-o naquele instante: desejava que Ernst esquecesse Kaas, que nunca mais o visse. Mylia tinha também vergonha de Ernst Spengler (Tavares, 2005, p. 245-246).

Embora tenha sido Ernst a matar Hinnerk, Mylia caminha em direcção da igreja, segurando a arma na mão direita e acusa-se do crime. Ironicamente, a igreja abre-se como o lugar do tribunal e Mylia é internada num «hospital-prisão» (Tavares, 2005, p. 247) pautado pela “vigilância ubíqua e meticulosa” do sistema panóptico do filósofo Jeremy Bentham (Bauman, 2002, p. 78) em que o vigiado se encontra exposto ao olhar invisível do vigilante que o observa. Nesse novo espaço de enclausuramento, Mylia torna-se um ser destituído de clarividência, ela repete sem cessar as palavras da condenação como um autómato, sem vida:

Ela fora condenada por ‘assassinio de um indivíduo adulto de nome Hinnerk Obst na noite de 29 de Maio do ano ...’

Com uma bala na cabeça. Quando alguém lhe perguntava por que razão estava presa, Mylia respondia sempre com estas palavras, exactas, como se as tivesse decorado num exercício escolar:

‘assassinio com pistola de um indivíduo adulto de nome Hinnerk Obst na noite de 29 de Maio...’ (TAVARES, 2005, p. 248).

Jerusalém inscreve-se na cultura pânica na medida em que surge como uma leitura niilista da sociedade que experienciou as catástrofes das guerras, os desastres aviltantes decorrentes dos campos de concentração: mergulha-se no pior para desencadear a vontade de construir a ética da lucidez. O leitor é projectado no romance para interpretar o mal como um ácido lento que corrói a humanidade do sujeito, transformando-o num ser cindido, empobrecido e perdido no caos da cidade. Ao sondar a loucura como alegoria da decadência dos valores éticos, o leitor reescreve a memória do passado da *Shoah*, imprimindo-lhe o seu posicionamento crítico e a sua demanda plural de significado.

Segundo Miguel Real, o projecto ficcional de Tavares constrói uma filosofia do nada:

nenhuma ação coletiva ou individual, *nenhuma* palavra coletiva ou individual são capazes de preencher, senão ilusória e efemeramente, o vazio do absoluto que se instaurou no coração do homem nestes momentos terminais de uma civilização que, tendo conhecido o paraíso da crença inocente, se oferece hoje a si própria o inferno de uma aceleração histórica tão feita de presente fugaz quanto de um futuro sem-sentido (REAL, 2012, p. 171, itálicos do autor).

A estrutura narrativa de *Jerusalém* ensina o leitor a conviver com a catástrofe que cartografa a memória do horror, construindo a imagem de um século XX desprovido de valores transcendentais como Deus, a Verdade, a Justiça, o Bem e o Belo. Trata-se de ensinar a tomar uma consciência crítica perante a existência do mal que contamina o pensamento do homem e o transforma num ser reduzido ao nada. Numa escrita híbrida que absorve a voz da filosofia – voz que, etimologicamente, revela amor pelo saber –, Tavares coloca questões para inquietar o leitor de forma “a explorar as obscenidades, as zonas de penumbra e manipular as matérias de onde a consciência se retirou” (Sloterdijk, 1999, p. 110).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. A imagem do inferno. In: _____. *Compreensão e política e outros ensaios*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 2001, p. 116-126.

_____. *As origens dos totalitarismos*. Trad. Roberto Raposo. 4ª edição. Lisboa: D. Quixote, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. *A sociedade sitiada*. Trad. Bárbara Pinto Coelho. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la Folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. «Préface. Folie et déraison. Histoire de la Folie à l'âge classique» In: DEFERT Daniel, EWALD, François (eds.). *Dits et Écrits*, 1954-1969, tome I. Paris: Gallimard, 1994a, p.159-167.

_____. «Le pouvoir psychiatrique» In: DEFERT Daniel., EWALD, François (eds). *Dits et Écrits*, 1970-1975, tome II. Paris: Gallimard, 1994b, p.168-180.

REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. *Ensaio sobre a Intoxicação voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*. Trad. Cristina Peres. Lisboa: Fenda, 1999.

_____. *A Mobilização infinita. Para uma Crítica da Cinética Política*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

SOUSA, Pedro Quintino de. *O Reino desencantado. Literatura e Filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. *Investigações Novalis*. Lisboa: Difel, 2002.

_____. *Jerusalém*. 3ª edição. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. «Sobre a bruta aprendizagem». In: Fundação Saramago (ed.). *Palavras para José Saramago*. Lisboa: Caminho, 2011, p. 463-464.

_____. *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teoria, Fragmentos e Imagens*. Lisboa: Caminho, 2013.

Recebido para publicação em 25/05/2017

Aprovado em 19/09/2017

NOTAS

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade da Madeira (UMa). Ensina as literaturas de língua portuguesa na licenciatura “Estudos de Cultura”. É directora da revista *Pensardiverso*. Revista de Estudos Lusófonos da Universidade da Madeira.

2 As traduções em francês são da nossa responsabilidade. Versão francesa: “une écrasante supériorité de puissance”

3 Foucault escreve em francês: «l'aliéné dans la forme moderne de la maladie»

4 Versão francesa: «l'asile c'est le corps du psychiatre, allongé, distendu, porté aux dimensions d'un établissement étendu au point que son pouvoir va s'exercer comme si chaque partie de l'asile était une partie de son propre corps.»