

2

Por que *Jerusalém*?

2.1

Os contemporâneos de Gonçalo Tavares

Gonçalo chama Samuel Beckett de seu contemporâneo, em seu texto “Resposta a Duas Perguntas”, de *A Colher de Samuel Beckett* (2002). Quando li a afirmação não consegui evitar a sensação de que tinha um aval do próprio autor para estudá-lo, por exemplo, junto ao dramaturgo irlandês. Lê-se no texto:

“Os meus contemporâneos da vida de dentro, esses, são aqueles cujas idéias ou imaginações se aproximam das minhas idéias ou imaginações. Estes contemporâneos da minha vida 2 podem não ser contemporâneos da minha vida 1 e, neste caso, eu não os posso matar, nem despir ou abraçar — fisicamente falando, sempre. Nesta vida 2, nesta vida de dentro, nesta vida da cabeça interior, Sêneca, nascido há dois mil anos, é meu contemporâneo porque as suas cartas também foram escritas para mim, e Aristófanes, Sófocles e Beckett, para falarmos de teatro, são também meus contemporâneos, e ainda Musil com sua peça *Os Visionários*: meu contemporâneo”. (Tavares, 2002, pgs 63; 64).

Importante esclarecer que *vida 1*, é a que Gonçalo chama de *a vida material*. Contemporâneos da *vida 1* seriam aqueles que vivem “ao mesmo tempo” que nós. Neste fragmento Tavares aponta para a liberdade que temos tanto de nos sentirmos contemporâneos da vida de dentro, de quem acreditarmos ser; quanto, ao meu ver, para podermos ler e aproximar os autores que nós lemos como contemporâneos entre si. Gonçalo ao se referir aos seus contemporâneos de dentro, faz uma seleção que traduz bem como ele dialoga com linguagens tão distintas. Sendo válido lembrar que ele se aventura do romance à poesia, passando por um teatro-épico-sem-drama-em-versos, como é o caso do livro *O Homem ou É Tonto ou É Mulher*.

Acredito que além dos nomes que o próprio citou, o “Kafka Português” (para lembrarmos o epíteto que ganhou recentemente) também é contemporâneo de Artaud, bem como de Brecht, ou Clarice e ainda do próprio Kafka, por razões distintas. E essas também são razões que vou tentar esclarecer — já que em

verdade me sinto contemporânea de todos eles. E outro dos tantos motivos pelos quais estou aqui, é para entender por que.

2.2

Por que Literatura Contemporânea?

Sou impelida ainda a tentar explicar um pouco mais detidamente o porquê de eu ter partido da vontade de estudar um escritor contemporâneo que buscasse fazer uma arte que atingisse o seu interlocutor, a partir da questão do corpo, em *Jerusalém*. Foi esse caminho que me fez perceber que a literatura contemporânea que me interessa é a que dialoga com determinada literatura que trata do corpo, que passa necessariamente pela subjetividade, bem como pela pretensão que existe nela de provocar, em seus interlocutores, alguma espécie de transtorno. Mas tenho que ir por partes.

Para pensar nessa primeira questão trago um texto de Octavio Paz, “Ponto de Convergência” (1972) em que o poeta-crítico aponta para o fato de que na contemporaneidade existe um rompimento com o ideal moderno de viver para o futuro.

Paz define a Antigüidade como o tempo voltado para o passado (em que o passado era imitado e idealizado), e a Idade Moderna como o tempo voltado para o futuro. O tempo histórico em que todos os sofrimentos seriam justificados em nome de um futuro melhor. A felicidade, portanto, estaria no futuro.

Viveríamos então neste momento, no tempo do presente. As promessas da modernidade, de que seus avanços tecnológicos garantiriam um futuro melhor, não passaram de promessas e, ao que parece, as predições para o futuro que virá são de um verdadeiro apocalipse — por exemplo, o buraco na camada de ozônio, e poderíamos acrescentar o aquecimento global.

As perspectivas desanimadoras para o futuro da humanidade, e o fracasso do projeto moderno, levariam ao que Paz chama de rebelião do corpo, que seria a negação do tempo linear histórico moderno (em que se teria passado, presente e futuro, distribuídos na história linearmente, num percurso evolutivo). Para ele “a rebelião do corpo é também a da imaginação”(Paz, 1984, p.196) e tanto para uma

quanto para outra os “valores são os do presente” pois “o corpo e a imaginação ignoram o futuro”(Paz, 1984,p,1987).

Para o poeta, por fim teríamos saído da era das rupturas, onde se vivia sob a idéia de uma colonização do futuro, que para o autor roubar-nos-ia a realidade e, portanto, a vida. Para ele “O homem inventou a eternidade para fugir da morte, porém (...) foi um engano mortal”(Paz, 1984,p.198).

Parece claro que na Arte Moderna os projetos literários e artísticos de uma maneira geral fossem rumo a um futuro melhor. Por isso o nosso tempo poderia também ser pensado como o tempo do fim das utopias, ou para usar um termo do próprio Octavio Paz, como o *ocaso das vanguardas*.

A idéia da arte contemporânea não é mais, portanto, voltada para um futuro melhor, mas antes disso visa afirmar o agora. Assim como “a Política deixa de ser uma construção do futuro: sua missão é tornar o presente habitável”(Paz, 1984, p.198).

O primeiro fato que me chamou a atenção foi o de Paz falar em corpo. E mais: o fato de que esse corpo que insurge (na arte e na literatura, mais ainda na segunda que é o centro das minhas questões), é um corpo político sempre — uma vez que se trata de um corpo rebelde. Certamente devem existir literaturas, mesmo atualmente, que trabalhem o corpo de outra forma, mas é deste corpo insurrecto de que fala Paz e do qual falarei também — o corpo que está presente em *Jerusalém*.

Esta insurreição do corpo que parece não suportar mais viver dentro de seu presente, talvez independa do nosso tempo, mas não do sentimento de agoridade do qual fala Paz. Explico: acredito sim que é mais fácil perceber a pregnância do corpo na arte hoje do que em 1909; mas acredito também que esse corpo rebelado já aparecia na literatura, cem anos atrás, igualmente rebelado.

Mesmo que acreditemos que existe uma tendência dos projetos articulados ainda na modernidade de serem reflexos de uma colonização do futuro, podemos perceber nas obras de Sade, Artaud ou Beckett sintomas de uma asfixia dentro de um agora.

Estou claramente tentando conciliar a idéia de Paz, de que a insurgência do corpo está ligada a uma necessidade de fôlego para o presente com a aparição de um determinado corpo na literatura que pretendo aqui estudar. E faço isso apenas porque realmente tendo a acreditar que ele tivesse razão em perceber este

fenômeno se dar de maneira mais contundente em 1970 do que em 1910. Mas que Marquês de Sade já produziu uma literatura cheia de agoridade e rebeliões, produziu.

2.3

A Literatura não deve se ausentar de mexer na vida

Esta reflexão poderia ser amplamente desenvolvida, no entanto o que dela me interessou, diz respeito à relação entre os corpos rebeldes e à dimensão política desses corpos na literatura. Ou ainda, a dimensão política que pode morar numa literatura que pretende ultrapassar os limites da razão, enxergando a partir daí o potencial existente dentro da arte para alguma revolução possível.

A palavra revolução pode parecer demasiado forte, mas é isso mesmo. E é preciso que se entenda que a revolução de que se fala aqui não consiste em mudanças radicais, em grande escala e em curto espaço de tempo. A revolução de que se fala aqui consiste nessa rebelião do corpo. É uma rebelião cotidiana, que não aceita viver no seu presente rarefeito. A revolução de que se fala não inaugura uma nova, convincente e conveniente verdade, mas é resultado de uma desorganização que se dá ao entrarmos em contato com a tristeza, o desespero, a crueldade que todos sentimos ou percebemos — sensações que nos permitem reestruturações, que não deverão ser fixas ou rígidas, mas que consistem em nossas curas. Essa revolução não se entende apenas com o pensamento.

De início, ainda na graduação de Letras, ao estudar sobre questões políticas na arte, me deparei com as reflexões de Brecht sobre o teatro e as de Glauber Rocha sobre o cinema. E quando me pus a pesquisar os textos teóricos dos dois uma distinção se colocou muito evidente: enquanto Brecht fazia parte de uma corrente de pensamento marxista e hegeliana, de comprometimento com a verdade e a razão, e sustentava isso no seu projeto de teatro; Glauber propunha que acontecesse no cinema um rompimento com a razão dialética, que chamaria de razão burguesa na *Estética do Sonho*, por exemplo.

Ora, Brecht, certamente fazia um teatro que poderíamos chamar, como chamaria Octavio Paz, de colonizado pelo futuro. Suas propostas para o Teatro

Épico são claramente modernas. O Teatro Épico rompia com um modelo de teatro existente, e sua preocupação era a de cuidar para que o movimento dialético da vida fosse conduzido pelo homem numa melhor direção.

Mas isso na verdade pode ser visto como outro ponto em comum a ser ressaltado entre o dramaturgo e o cineasta, posto que este último apesar de não acreditar em uma revolução possível que partisse da razão, pretendia também produzir uma arte revolucionária.

E o que me despertou o interesse por Brecht, naquele momento, foi exatamente sua indignação com o presente, com a arte feita em seu tempo e a busca por uma solução para a necessidade de expor e comunicar os problemas sociais. E se por um lado Brecht se diferencia tanto de Glauber por estar preso à razão marxista-hegeliana, não parece ser muito diferente deste último no que tange à angústia diante da questão social, que era o que os levava a procurar uma nova forma de fazer arte.

A diferença em relação àquilo com o que se rompe é que chama a atenção, pois assim como Artaud, Glauber não buscava na arte um fazer entender a realidade como se apresentava, mas sim um fazer sentir. Diz Artaud: “Uma verdadeira peça de teatro transtorna o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil” (Artaud, 1983, p. 61).

O que parece especialmente interessante é que de maneira muito evidente para Glauber para produzir revolução seria necessário romper com a razão colonizadora “*Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (Rocha, 2004, p. 251).

Essa sensação de angústia diante do mundo que o fim das utopias acaba provocando parece se assemelhar muito à histeria a que Glauber se refere na *Estética da Fome*: “Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria” (Rocha, 2004, p. 64). Uma histeria diante de uma realidade com a qual se visa romper (a realidade da fome no caso), num momento em que (isso não é dito por ele, mas acho cabível dizer) rupturas se figuram impossíveis.

Parece não haver dúvidas de que por mais que se considere que vivemos no tempo de um *ocaso das vanguardas*, esse tempo traz a carência de uma ruptura com um determinado agora. Afinal, apontar para a necessidade de se viver em um presente habitável, significa também dizer que o presente não é habitável. O que poderíamos ver como a razão da histeria: a dificuldade de tornar o presente inabitável em um presente habitável.

O que Octavio Paz chama de momento do agora, Haroldo de Campos chamará de momento Pós-Utópico. E se para o primeiro a noção de arte moderna deve morrer para dar lugar a uma outra noção de arte, para o segundo o fim das utopias deve marcar e marca uma nova maneira de se fazer poesia. E sobre a poesia diz (seu texto dialoga com o de Paz):

“Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma ‘história plural’ nos incita a uma apropriação crítica de uma ‘pluridade de passados’, sem uma prévia determinação exclusiva do futuro”. (Campos, 1997, p. 269).

A preocupação do poeta parece se aproximar da de Glauber Rocha: como manter uma atitude crítica num tempo em que estar à margem parece impossível? Num tempo em que, (mais uma vez cito Paz, em seu “Ponto de Convergência”) “não só as vanguardas morrem mal acabam de nascer, como se alastram como fungosidades”(Paz, 1984,p.199).

Como colocar Glauber nesse tempo, uma vez que ele pretende produzir uma arte revolucionária? Glauber, assim como Paz e Campos, via a necessidade de uma nova maneira de fazer arte já em 1965. E sua solução inclui o rompimento com a razão, ponto que o aproxima de Artaud. Não pretendo me adensar na solução de Glauber porque isso me levaria a falar de cinema; e por conseguinte a feitura de outra dissertação.

O que me interessa nessa aproximação de Glauber, Paz e Campos é que os três parecem concordar que muito embora a força do pensamento crítico pareça diluída na contemporaneidade, isso não significa dizer que o pensamento crítico morreu, ou que se deva adotar posturas niilistas ou cínicas. E se Glauber ainda acreditava num fazer revolucionário, também concordava que esse fazer revolucionário não poderia ser o fazer revolucionário tradicional de até então: o

fazer revolucionário racional. É esse “fazer sentir”, quando se torna impossível reduzir-se a uma realidade insuportável, que traz a marca da insurreição do corpo em agoridade.

É quando realmente não parece mais possível sustentar projetos revolucionários via entendimento, ou buscar na arte uma maneira de comunicar verdades atribuindo ao artista um papel didático e ao espectador o de entender o que lhe é transmitido, que o corpo se insurge.

O insuportável não se comunica. O sufocamento não se comunica. As doenças do mundo não se compreendem, no máximo se compartilham. No máximo poderemos percebê-las, se nos deixarmos contaminar por elas como desejava Artaud através da metáfora do teatro e da peste.

“Não” ao mesmo teatro culinário a que Brecht se referia ao montar seu Teatro Épico, mas “não” também ao distanciamento crítico que buscava promover o mesmo Brecht. Porque nem Gonçalo nem Artaud pretendem instaurar um distanciamento. Ao contrário, no projeto artístico de ambos o que encontramos é um convite a participar um pouquinho do caos cotidiano de suas doenças — apenas para nos lembrar que elas também são nossas.

A idéia não é colocar o dedo em nossas feridas para que de tanto olhar para elas, acabemos paralisados, a idéia é que, assim juntos, comunguemos por nossos milagres.

Sempre simpatizei com os realistas. Mesmo que ao indicar apenas a ineficiência desses projetos revolucionários artísticos de cunhos didáticos fique parecendo o contrário. Penso apenas que naquele momento terá feito sentido acreditar tão somente no que fazia sentido: verdades... Mas como não somos feitos apenas de verdades, um movimento chamado realista acabava por não falar da realidade.

Talvez por isso o realismo estivesse fadado a uma espécie de fracasso: se nenhuma realidade é tão real que não possa ser inventada, não existe realidade sem fantasia. Logo, uma realidade só feita de verdades, é naturalmente uma mentira.

E alguém já deve ter dito isso.

2.4

A Literatura, os Afetos, o Sujeito

Mas todos sentimos, e os sentimentos, confusos, cheios de sujeitos envolvidos, cheios de verdades desconfiadas, e das mais puras invenções, os sentimentos nos levam às nossas maiores revoluções. E encontramos esses milagres em Gonçalo, sim. Esses milagres sentidos na carne, dos homens que sentem na carne.

Em *A Colher de Samuel Beckett*, Gonçalo fala da importância do afeto estar presente quando se faz a arte — o teatro e a literatura, mais especificamente. E esse afeto parte de um ser humano a outro. Ou seja, em se tratando de teatro, por exemplo, um sujeito ator deve estar afetivamente presente para executar o seu trabalho.

Acho que com uma dissertação não é muito diferente. Estamos inegavelmente presentes, e não citar a nossa presença, ou não falar na primeira pessoa, ou não falar em eu, e no caso da minha dissertação mais ainda, não falar em mim, seria negar toda a minha realidade cheia de sentimentos, verdades, mentiras e contra-sensos, que é parte fundadora deste trabalho.

Que fique claro que não quero transformar a minha subjetividade presente neste texto, no meu tema central, ou me esconder atrás dela para não executar este trabalho que é também o de enfrentar todos os percalços intelectuais de leitura, apreensão e produção de texto, que tantas vezes me parecem tão maiores do que eu.

Muitas vezes uma escrita mais livre pode criar a impressão do menor rigor, mas almejo todo o rigor que me for possível. No entanto, se nos preocupamos em estudar e conferir a validade do que dizemos para não dizermos besteiras, também devemos estar atentos para as paixões que nos movem, demovem, e atravancam ou facilitam o nosso caminho.

Afinal, nosso conceito de bom e de ruim vem de acordo com o que *sentimos* ser bom e ruim, bem como o de alegria e tristeza. Não adianta explicar a uma criança que não comer doces é melhor para ela, pois por mais que ela até acredite nessa proposição, não vai ficar feliz de não comer doces.

A felicidade tem outros caminhos. E se no mesmo *A Colher de Samuel Beckett* o autor de *Jerusalém* diz que “O teatro é, deve ser: 1 bilhete para mudar de vida” (Tavares, 2002, p. 37), e se ainda no mesmo texto sugere que devemos pedir que a arte nos salve, eu digo o que talvez seja uma sabedoria de biscoito chinês: se fazemos tudo isso, de arte e academia, é para ficarmos mais felizes no final das contas. Do contrário não faria o menor sentido. Pois se alguém ao se dedicar a tanto trabalho não o faz em nome da felicidade, o que vejo no final das contas como sendo, em nome de um mundo melhor, qual será verdadeiramente o sentido?

2.5

Por que o corpo na literatura?

Terminado este preâmbulo, posso introduzir propriamente a questão do corpo. Por fim não pude evitar outra pergunta que se me colocou: Por que literaturas que tratam de corpo diretamente passaram a me atrair tanto a atenção?

E foi por alguma inquietação dessas, que a gente sem saber muito bem por que, acaba desenvolvendo em relação a certos assuntos, que não fiquei satisfeita apenas em concluir que essas literaturas tratam de corpos rebelados face a uma realidade insuportável. Afinal, que realidade seria essa? A realidade apocalíptica do mundo?

E por que sempre vislumbrei nessas mesmas literaturas uma proximidade com literaturas que à primeira vista me parecem tão distintas? O que Gonçalo M. Tavares tem em comum com Clarice Lispector? Talvez a realidade apocalíptica da vida.

Mas buscando uma maior objetividade acabei descobrindo, que o que mais me atrai nesses textos que aos meus olhos tão evidentemente tratam do corpo, é a maneira como eles traduzem tanto a impossibilidade de se encontrar um sujeito uno para o próprio corpo, quanto traduzem a imposição da limitação dos corpos. E encontramos sim isso em Clarice Lispector, embora, por alguma razão, eu tenha demorado a encarar *A Paixão Segundo G.H.* como um livro que trate de corpo, ou

mesmo em contos como “Amor” de *Laços de Família*. Mas falaremos de Clarice mais tarde.

Podem existir as literaturas que dão ênfase ao sujeito, atribuindo aos sentimentos dos homens o poder de mudar o mundo, procurando soluções para os problemas humanos em algo que estaria “acima” de nós. Também podem existir literaturas que pensam o mundo a partir de uma razão que seria capaz de comandar os corpos. Mas existem as literaturas que nem tentam buscar num misterioso inexplicável a verdade que nos salvaria, como também não tentam encontrar na faculdade racional de que dispomos o caminho para a compreensão e consecutiva resolução dos problemas da existência. Existem as literaturas que apontam para as sensações sem mistificá-las ou explicá-las — as que mais me parecem interessantes.

O corpo não é nem o lugar das alturas celestiais, nem tampouco pode ser submetido aos caprichos da razão. No interior dos corpos não se encontram as sombras de idéias perfeitas que seriam capazes de precisar a nossa essência; e assim como também rumar para dentro do corpo não significa trilhar um caminho de outra luz, iluminista, uma luz da verdade, que nos tornaria possível olhar para as coisas precisamente, ou sem que fôssemos afetados por elas.

E embora rumando para dentro do corpo não seja possível encontrar um núcleo que determine a sua identidade; embora no lado de dentro não tenhamos garantia de encontrar sentidos unos, ou *uma* resposta; quando nos voltamos para fora nos deparamos sim, com uma condição inelutável e que tantas vezes pode nos parecer tão cruel: estamos presos.

“Cada ser é distinto de todos os outros. O seu nascimento, a sua morte, os acontecimentos da sua vida podem apresentar interesse aos outros, mas só ao próprio, directamente, interessam. Só ele nasce, só ele morre. Entre um ser e os outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade” (Bataille, 1988, p. 12).

Podemos tentar, e por vezes até conseguir, transpor a superfície em busca de ar e em busca de outros corpos; em busca de, quem sabe, nos unirmos a outros, posto que nós mesmos não temos um núcleo definido (estando presos a um fundo sem fundamento). Mas sempre nos veremos diante do indiscutível que é não podermos nos misturar a outros corpos; respirar-lhes o mesmo ar; ou sentir-lhes as mesmas sensações.

Podemos no máximo tentar fazer com que os nossos afetos se encontrem com outros afetos — e não será por isso que permanecemos vivos?

É importante que esclareça por hora que como altura, estou chamando um domínio filosófico que Deleuze atribui a Platão, para quem:

“A operação do filósofo é então determinada como ascensão, como conversão, isto é como o movimento de se voltar para o princípio do alto do qual ele procede e de se determinar, de se preencher e de se conhecer graças a uma tal movimentação” (Deleuze, 2006, p. 131).

O eixo de orientação dessa filosofia clássica, portanto, seria também neste trabalho, a altura, a altura das idéias perfeitas; a altura do idealismo.

Como superfície estamos entendendo a pele, e como profundidade, o abaixo dela, mas ainda não é a hora de entrarmos propriamente nessas explicações.

Enfim, fiz esse preâmbulo para esclarecer o porquê de buscar no corpo, as marcas desse estranhamento que suscita tudo o que está “acima da pele” — tudo o que é outro. E, também, do estranhamento que subjaz dentro de nós mesmos. O trágico não é apenas o outro, o trágico está dentro de cada um.

Quando entendi que o que enxergava nas literaturas do corpo era como estas demonstram que a existência deste último é que aparentemente nos separa uns dos outros — que é, portanto, o corpo que em última instância nos impõe o estranhamento em relação a tudo que está para além da sua superfície — entendi porque conseguia aproximar na minha cabeça a literatura de Clarice Lispector à de Gonçalo Tavares. E a partir de então pude começar a ler Gonçalo com a tranqüilidade de ao menos intuir o que buscava em seus textos.

Em Clarice Lispector encontramos um sujeito totalmente implodido e desconstruído, no entanto condenado a existir como um sujeito e não outro. Embora múltiplo, o sujeito não pode ser outro que esteja “do lado de fora” — está predestinado a encontrar seus “outros” dentro de si mesmo. Necessariamente irá encontrá-los, e à primeira vista não poderá ser outro para além de seu corpo-gaiola.

2.6

O corpo instrumento de fuga

No entanto é importante que se pare aqui para dizer que esse corpo que tantas vezes pressentimos como o lugar de um encarceramento, é também aquele que, na verdade, pode ser nosso instrumento de fuga. Até mesmo porque, não precisamos ir muito longe para pensar que esse corpo também nos é estrangeiro — tendo vontades e comportamentos próprios. De maneira que fica-se diante de três problemas: o primeiro é a tragicidade da nossa própria alteridade, o segundo é a tragicidade do outro que é corpo, o terceiro é delimitar o que é corpo e o que é sujeito, enquanto alteridades.

Se queremos nos libertar não podemos *nem sucumbir face à nossa própria alteridade, nem encarar o corpo como nosso inimigo*, e se possível *não fazer da dificuldade de estabelecer o que é corpo e o que é sujeito (que já não é) mais um problema: uma vez que podemos usar o nosso corpo*. Para os três problemas elencados, portanto, esboçamos aqui uma solução: o uso do corpo. E o corpo — seus usos e manifestações — é que me interessará em última análise no estudo literário que pretendo propor aqui.

Recapitulando então: é através dos corpos que aparentemente se encontra a definitiva distinção eu-outro, e neles habitam as sensações indiscutíveis, e inapreensíveis pela razão, ou inexplicáveis por Deus — pois no interior dos corpos não encontramos luz de razão nem luz divina, mas nos deparamos com outra espécie de divino. Pois lá é onde moram todos os sentidos, sem distinções valorativas. É lá onde repousam o mais belo e o mais feio do homem.

2.7

Jerusalém – A História

Mas antes que eu dê prosseguimento ao meu raciocínio, é necessário que eu pare para contar a história *de Jerusalém*. *Jerusalém* não é uma narrativa linear. Os capítulos levam os nomes das personagens, e vão assim apresentando-as, e pouco a pouco as suas relações. O *Capítulo 1*, por exemplo, leva o nome de Ernst

e Mylia, que só muitos capítulos à frente entenderemos como se conheceram, o que passaram juntos e como foram parar ali, naquela situação do início do livro.

E uma vez que se torna indispensável para o estudo desse texto sintetizá-lo, para facilitar ao leitor o entendimento do seu resumo, tentaremos aqui apresentá-lo na ordem cronológica de seus acontecimentos internos. E vou começar pelo dia em que o casal Mylia e Theodor se conhece.

É assim que Mylia se apresenta a Theodor Busbeck, o médico investigador com quem dois anos depois de uma consulta ela virá a se casar: “Sou esquizofrênica — disse ela, sem deixar que o médico Theodor Busbeck abrisse a boca. — Li nos livros. Sei bem o que sou. Sou esquizofrênica, louca. Vejo coisas que não existem e sou perigosa. Quer me curar?” (Tavares, 2006, p. 32)

A essa altura Mylia tem dezoito anos e essa força desafiadora que responde e insulta, face as tentativas de aproximação de Theodor. Este homem, que se considera um cientista por excelência e que aparte de seu ofício como psiquiatra tem outro projeto, o de estudar o horror ao longo da história, se apaixona justamente por essa jovem que diz enxergar almas.

Mas o problema dessa união não era que Mylia tivesse ganas de ascender espiritualmente, pois segundo o instinto científico de Theodor “um homem que não procure Deus é louco. E um louco deve ser tratado” (Tavares, 2006, p. 56). De maneira que para ele a mulher se encontrava em estado de perfeita saúde espiritual, bem como corporal, uma vez que “tinha um corpo eficaz que obedecia por completo às suas vontades” (Tavares, 2006, p. 57). O problema dessa união é que: “onde ela não era normal era na cabeça, nas vontades. Ela era *doente da cabeça*” e portanto, não poderia ser considerada normal; uma vez que não se encontrava saudável nas três categorias que para o médico formavam uma espécie de “pontos cardeais indispensáveis à existência” (Tavares, 2006, p. 55) - físico, mental e espiritual. E foi

“porque Mylia começava a ser perigosa para si própria que, depois de vários episódios violentos, Theodor decidiu, precisamente no dia 31 de Dezembro, no oitavo ano em que viviam juntos, internar a sua esposa, Mylia, no piso dois do Hospício Georg Rosenberg, o mais conceituado da cidade” (Tavares, 2006, p. 58).

Poderíamos pensar na estada de Mylia no hospício como um segundo tempo da narrativa, se olharmos para esta linearmente. É lá que a esposa de Busbeck entre outros loucos conhece Ernst, um esquizofrênico; é lá que ela faz sexo com esse homem na frente de pacientes e enfermeiros; é lá que ela engravida e que tem o filho que só terá chance de conhecer bem mais tarde; e é também lá que a esterilizam.

Bem, o adultério de Mylia é reportado a seu marido imediatamente e este opta por confiná-la durante um ano, separando-a dos outros doentes dentro da instituição, uma vez pretendo afastá-la de Ernst. É também imediatamente que Theodor procura seu advogado para dar entrada no seu processo de divórcio, e dois meses depois Mylia é liberada de seu confinamento por conta da gravidez.

Ao ser comunicado do fato o médico opta por criar o filho da mulher que em breve se tornará sua ex-esposa, e cobrar uma indenização a Gomperz, médico gestor do Hospital Georg Rosenberg que afinal, se responsabiliza pelo ocorrido — não sem alertar, naturalmente, para o fato de que a criança poderia nascer com problemas motores, por conta de sua herança biológica paterna.

Mylia perde todos os direitos sobre seu filho, que mal nasce e é entregue a Theodor, para então ficar sob os seus cuidados. A mãe ainda tenta em uma fuga do hospício junto ao então namorado Ernst, para conhecer o menino Kaas no dia de seu aniversário de dois anos. Mas é uma tentativa frustrada.

Ela só saberá que foi esterilizada anos mais tarde, pois na altura não percebera o ocorrido. E junto com a descoberta da esterilização sem seu consentimento, a mulher, pela primeira vez sentindo uma dor fortíssima no ventre, é também noticiada de que sofre de uma doença grave que a força a quatro operações.

É recém saída do hospício que Mylia conhece Kaas, já com quatro anos de idade. Momento em que Thomas, pai de Theodor, já desconfia que a criança não seja seu neto legítimo — o menino tem dificuldades de fala e de locomoção.

O médico investigador prossegue ao longo dos anos estudando a história do horror, e se vendo progredir em suas pesquisas. Nesse tempo ocorre a morte de sua mãe e de seu pai (que é propriamente narrada), acompanhada pelo garoto de perto — este que para o avô Thomas representava a fraqueza do filho; uma vez que além de o menino não ser “perfeito”, e mesmo por isso, era a prova de que Theodor havia sido enganado pela mulher.

O garoto cresce; e aos doze anos,

Ninguém era semelhante a Kaas e essa dureza da separação atingira-o desde cedo. Não eram apenas as suas pernas absurdamente magras em relação ao resto do corpo, e o seu modo particular de dar passos nos quais a distribuição do peso parecia desequilibrada, também os seus interesses pessoais marcavam um intervalo não transponível em relação aos rapazes e às raparigas da sua idade”, e além disso: “A dicção descontrolada de Kaas era talvez o maior objecto de troca, ainda mais do que suas pernas. (Tavares, 2006 p. 79).

Existia, no entanto, uma atividade que o jovem exercia que fazia com que ele sentisse...

“estar com os outros do tronco para cima, se assim nos podemos exprimir, isto é: o olhar colectivo poderia incidir no seu corpo de maneira não trocista e sem compaixão, pois, quando fotografava, Kaas era um ser humano que competia com todos os outros, ao mesmo nível: tornava-se alguém com quem se podia discutir”. (Tavares, 2006 p. 82).

Esse menino é que sai à rua, em busca do pai que numa madrugada de 29 de maio desaparece de casa. Theodor teria se entediado com revistas pornográficas, e saído à rua em busca de uma satisfação mais completa; quando encontrou-se com Hanna, uma prostituta que então marcou de ver mais tarde para descobrir que ela lhe oferecia menos atrativos do que à primeira vista lhe parecera.

Hanna é a única mulher a freqüentar a casa de Hinnerk: um homem que carrega olheiras profundas e uma arma. Ela gosta de pintar os olhos de roxo, pois acredita que isso lhe confere um “olhar fundamental” que a permite capturar com mais facilidade os clientes para sua cama. Ela sustenta esse homem que sente muito medo, por vezes fica violento e que gosta de apontar a sua arma de brincadeira em direção à escola que fica em frente à sua casa — escola essa cheia de crianças que no seu entender morrem de medo dele além de fazerem troca quando ele aparece.

Nesta mesma madrugada Hanna está na rua indo para casa de Hinnerk quando se encontra com Theodor pela primeira vez na noite. Depois da visita de Hanna, Hinnerk sai para dar uma volta e se depara no caminho com um menino ansioso à procura do pai, e que tem pernas fracas e uma fala estranha.

Este homem misterioso mata o jovem Kaas com sua arma, nesta mesma noite em que Mylia resolve sair com sua dor insuportável em busca de uma igreja; que para seu desapontamento descobre fechada. Com muita dor e fome ela resolve então ligar para Ernst, cujo telefone lhe havia sido dado mais cedo em uma chamada inesperada de Gomperz, que a ligara para dizer que o antigo namorado da ex-interna do Georg Rosenberg pedia muito para vê-la.

E encontramos-nos então no início da narrativa: “Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar quando subitamente o telefone tocou. Uma vez, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, Ernst atendeu” (Tavares, 2006 p. 7).

Ou caminhando para o seu fim:

Do outro lado do telefone alguém diz: Ernst, és tu? Estou ao pé da igreja. / E de repente o ruído de um corpo a cair. / Era a voz de Mylia (...) Ernst agarra em Mylia — que começa a recuperar os sentidos — e ainda ofegante, depois do que correu até ali, acaricia-lhe o rosto com o dedo indicador. / Mylia sorri; a voz transforma-se num corpo, Ernst encontrou-a porque veio por um caminho não material. (Tavares, 2006, p. 215, 216)

É quando os dois se vêem nessa situação que aparece Hinnerk, que carrega uma arma. Mylia se sente atraída pelo homem da arma e brinca com ela. Ernst resolve fazer a mesma coisa, só que acaba apertando o gatilho e matando o homem, que ele não sabia, mas acabara de assassinar violentamente seu filho biológico, a poucos metros dali.

É Mylia quem opta por assumir o crime depois da fuga assustada de Ernst. E nesse que pode ser considerado o último tempo da narrativa:

“Mylia tem quarenta e oito anos e está fechada na cela de um hospital-prisão. Tem ainda alguns anos de pena para cumprir e, segundo os médicos, ‘era para já estar morta’ há muito tempo, pois a evolução da sua doença assim parecia determinar. / Tal como seu antigo marido repetira várias vezes sem conta, o terceiro índice da saúde não vinha dos homens nem das suas técnicas, e era esse que Mylia alcançara. / Ela estava viva porque sucedera um milagre, *um acontecimento espiritual e não terapêutico*” (Tavares, 2006, p. 224).

2.8

Quais são os corpos de *Jerusalém*?

Quais os corpos me interessaram nessa história? — chamarei, talvez um pouco forçosamente, de tríade principal da narrativa (mãe, pai, filho), aqueles que possuem uma alguma espécie de marca corporal, Mylia, Ernst e Kaas: essas três personagens de *Jerusalém* são marcadas por alguma violência, vivendo todos meio mutilados, aparentemente resignados às suas condições de doente, louco/louca, e menino excepcional.

Até que em algum momento, os três resolvem agir “conjuntamente”. Aliás, esse é o único momento no romance em que as três personagens agem concomitantemente (no mesmo plano temporal). E possivelmente as ações mais marcantes do livro: Mylia resolve sair de casa em busca de uma igreja, passa mal e liga para Ernst que vai ao seu encontro e Kaas resolve sair de casa em busca do pai postiço, Theodor. O resultado é: um psicopata mata o menino, Ernst sem saber mata o psicopata que matou seu filho e Mylia que estava junto assume a culpa para ir parar na cadeia, onde descobre que Kaas está morto.

No entanto esses não são os únicos corpos marcados de *Jerusalém*. Sublinharia ainda mais “um” corpo que aqui me interessa. Mylia e Ernst afinal não ficam internados sozinhos no hospital Georg Roseberg. E aí encontraremos uma espécie de “quarta” personagem, também marcada — as mulheres do hospício.

2.9

Os Loucos

Quando Mylia é internada no hospício fica junto a outros pacientes que são apresentados num capítulo intitulado *Loucos*, uma espécie de capítulo à parte do livro. Um capítulo que se assemelha a este é *Europa 02*, um livro dentro do livro que conta atrocidades cometidas em um campo de concentração.

Em *Loucos* ficamos sabendo quem são os doentes que se encontram internados com Mylia e temos dificuldade de reconhecê-la; uma vez que de imediato ela pareça tão enfraquecida. É muito claro para Theodor desde sempre

que os loucos devem ser controlados, e que o hospício é o lugar para que isso aconteça.

No entanto, esse controle, que é exercido através do medo, nunca chega a dominar o que os doentes pensam (por mais que aparentemente eles não ganhem com isso) e talvez menos ainda consiga domesticar seus corpos.

Quase todos os loucos possuem marcas corporais, mas as que mais chamam atenção pela relação com o corpo e pelo comportamento são as mulheres: as mulheres resistem ao controle eroticamente. Seja falando de sexo, mostrando o corpo, se apaixonando, se tocando e aos outros, vendo revistas pornográficas, ou fazendo sexo propriamente como é o caso de Mylia.

2.10

Mylia e as Internas

Mylia, já resistiria às tentativas de normalização dos pais eroticamente desde antes do casamento:

“O que Mylia desenvolvera por si, na sua solidão, era o toque nas coisas materiais, nas coisas que não falam. Tocava nelas obscenamente (...) — Não é correto toques assim nas coisas — dizia-lhe a mãe (...) O que a mãe não lhe dizia, mas os outros sim, era que ela agarrava nas coisas como se estivesse excitada, como se agarrasse um homem” (Tavares, 2006, pgs 38; 39).

Assim também resistem dentro do Georg Rosenberg: Vana, Rodsa, Thinka ou mesmo Paola e Laras. Essas mulheres fazem da pulsão erótica seu modo de resistência em um lugar em que tenta-se controlar paixões e domesticar corpos e até pensamentos. Vana que viu os genitais de todos, tenta tocá-los; Rodsa bota roupa curta pro irmão lhe ver as pernas e bate três vezes no sexo para dar sorte; Thinka gosta de se demorar tocando os corpos das pessoas. Paola está apaixonada por Rudi e Laras afirma que seu problema não é na cabeça, mas sim, no coração.

A presença dessas mulheres no hospício, é a presença de um erotismo perturbador da ordem, e mesmo da moral, de acordo com o que o médico gestor da instituição entendia como sendo a moral em sua relação com a loucura:

O doutor Gomperz possuía, assim, da loucura — embora não se atrevesse a expressá-lo — uma imagem associada à imoralidade: louco é o que age imoralmente e louco ainda é o que agindo moralmente pensa de modo imoral. A loucura seria, assim, uma pura falta de ética, momentânea, porventura, e portanto curável, ou definitiva, eterna, e portanto: incurável. No criminoso e no idiota mental que nada percebe via Gomperz os dois tipos de loucura e, por consequência, de imoralidade: a loucura instalada no pensamento do homem que não percebe minimamente o mundo onde deverá agir. O agir deste louco que não percebe era, então, também, um agir criminoso, mesmo que não fizesse mal a ninguém, pois era um agir efeito de um não entendimento, de uma ignorância; e sendo neutro ou tendo mesmo efeitos positivos, seria sempre um acto imoral porque não consciente. A inconsciência é imoral — dizia Gomperz —, é criminosa (Tavares, 2006, p. 95-96).

Não à toa, o hospício é comparado, no próprio livro, com a prisão:

A vida na prisão, aliás, e a sua disciplina de horários, lembrava bastante os tempos de hospício. O horário certo para acordar, as actividades discriminadas ao longo do dia de modo a evitar tempos vazios que pudessem provocar ‘pensamentos imprevisíveis’, os momentos do almoço e do jantar, as reuniões entre as pessoas, uma certa promiscuidade verbal, os segredos que partilhava com uma ou outra prisioneira tal como fizera com uma ou outra companheira louca do Georg Rosenberg, enfim, havia naqueles dois períodos da sua vida uma semelhança impressionante, parecendo-lhe muitas vezes que aqueles anos eram a repetição, apenas a repetição do que vivera no passado. Já nada a podia chocar (Tavares, 2006, p.224-225).

A prisão, que é mais um local de domesticação, é o lugar onde o corpo de Mylia sofre um acontecimento espiritual que a mantém viva; é onde, por mais que ainda padecendo da dor, ela resiste.

Essa marca de Mylia, a sua dor, é também a marca de afirmação da sua vida. O ventre é o lugar onde dói quando ela tem fome — que a mãe de Kaas percebe produzir uma dor diferente; e que reconhece como a dor da vida. Enquanto houvesse fome haveria vida.

2.11

Ernst e Kaas

Mas falemos um pouco mais nas marcas dos corpos de Ernst e Kaas, que se dão de maneira muito similar — dois corpos que evidenciam suas fragilidades, mas que também reivindicam suas potências.

No episódio em que tenta ver o filho que então está completando dois anos de idade, diz-se que

“Os movimentos de Ernst eram atravessados por aquilo a que se pode chamar *incompetência da forma*, os tratamentos no Georg Rosenberg amansavam os músculos; máquinas feitas para fazer força eram desviadas do objectivo, tornando-se, ao longo de meses, máquinas de contemplação; músculos que observam, que olham da janela, músculos que esperam” (Tavares, 2006, p. 173-174).

Certamente a internação enfraquece o pai verdadeiro de Kaas. No entanto tanto para ele, quanto para seu filho “O estar sentado expressava um certo consentimento em relação à força que se distribuía pelo colectivo, mas o silêncio prolongado poderia ser visto como uma provocação; uma espécie de disponibilidade para a revolução” (Tavares, 2006, pgs 79; 80).

É bem verdade que Ernst não tivesse o mesmo problema na fala de Kaas, mas creio que poder-se-ia perceber em sua esquizofrenia a mesma *disponibilidade para a revolução*.

Os corpos de ambos, que ‘se negam’ a correr como os dos outros; ou segurar as palavras ou sentidos, como os dos outros; já exercem, apenas por tais fatos, uma ‘insubserviência’, como se por conta dessas características não pudessem ser domesticados.

2.12

O que ficará de fora

Os corpos de *Jerusalém*, portanto, sobre os quais me deterei, além do corpo de Mylia que acabará atraindo mais a minha atenção, são os de Ernst, Kaas, e dos Loucos (sobretudo loucas) do Georg Rosenberg.

Talvez tenha ficado claro neste momento, por que desde o início não tenha me preocupado muito em contar a história de Hinnerk e Hanna — não os incluí na galeria de corpos a serem estudados neste trabalho.

Acho importante, no entanto, que diga o porquê: as marcas nos corpos dessas duas personagens, de início, me pareceram muito distintas. Suas histórias não nos são propriamente contadas. Sabemos que Hinnerk esteve na guerra, mas não conhecemos seu percurso. E pouco sabemos de Hanna, além do fato de ela ser uma prostituta.

Por outro lado, as vidas das personagens que escolhi para trabalhar estão intimamente atreladas; e seus corpos contam-nos, como tentarei aqui demonstrar, essa história.