

4

Da Resistência

4.1

A potência liberada do ato

O que podem os corpos de *Jerusalém*? Como corpos punidos, torturados, doentes, como são os das personagens que encontramos no romance, podem resistir? Se considerarmos que essas personagens criam para si corpos-sem-órgãos, como estes aparecem nas suas superfícies?

Mas antes de tudo: o que pode o corpo? David Lapoujade, começa a responder essa questão dizendo que “se refere não à atividade do corpo, mas à sua potência (...) a questão visa (...) a potência do corpo em si mesma, independente do ato pela qual se exprime” (Lapoujade, 2002, p. 81). A partir daí estabelece uma relação entre a potência e o ato, trazendo então Aristóteles, para quem “a potência é concebida como um ato virtual ou possível” (Lapoujade, 2002, p. 81).

Para Aristóteles o ato seria a forma atualizada de uma potência material. Mas para que haja ação, segundo essa teoria, é necessário que um terceiro termo intervenha: o agente.

Se introduzi essa parte do texto que diretamente não me interessa é porque mais adiante em seu texto o filósofo prossegue: “aquilo que o corpo mais faz sentir (...) é que não agüentamos mais. É a condição mesma do corpo. Não irá mais erguer-se” (Lapoujade, 2002, p. 82), mas se é assim (e prosseguirei citando, só mais um pouco):

Será preciso, talvez, aceder a outra definição de potência? Pois é evidente que todos esses corpos são dotados de uma estranha potência, mesmo no esmagamento, uma potência sem dúvida superior àquela da atividade do agente. Talvez, então, seja preciso conceber uma potência que não se define mais em função do ato final que a exprime, uma concepção não-aristotélica de potência. E isso significa encontrar uma potência do próprio corpo, uma potência liberada do ato (Lapoujade, 2002, p. 83).

Em primeiro lugar preciso esclarecer que por esses corpos dotados de *estranha potência*, Lapoujade vê os corpos presentes na literatura de Samuel

Beckett; em segundo lugar esses mesmos corpos, dotados dessa *potência liberada do ato* eu vejo em Ernst e Kaas.

“Somos como os personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois difícil de andar, depois difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda de permanecer sentado. Como não se mexer, ou então como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que se mexer durante um longo tempo?” (Lapoujade, 2002, p. 82).

Esse corpo beckettiano está presente, por exemplo, em sua novela *O Primeiro Amor*: um corpo que só quer ficar parado, se mexer o mínimo possível, se encolher etc. O corpo de um homem que escreve o nome da amada com o dedo em excrementos bovinos para depois chupar o mesmo dedo. Um corpo que só se coloca em ação para produzir movimentos “inapropriados” para si — afinal o lugar de excrementos não é a boca. Bem como o lugar do amor, não é um quarto escuro desprovido de qualquer móvel, e em que o banheiro se resume a uma caçarola.

No entanto por mais estranha que se apresente a maneira de amar que aparece no livro, trata-se de uma história de amor, que opera com uma intensidade capaz de mobilizar a inércia da personagem. Algum tipo de transformação ocorre, até que o homem vá embora e deixe a mulher que amava e o filho.

Não à toa, outro exemplo de corpo de *estranha potência* que Lapoujade dá em seu texto é o corpo que Deleuze encontra em Francis Bacon, em sua *Lógica da Sensação*, e a respeito do qual diz:

“as deformações de Bacon são raramente compelidas ou forçadas, não são torturas, apesar do que se diga: ao contrário, são as posturas mais naturais do corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele: vontade de dormir, vomitar, de se revirar, de ficar sentado o maior tempo possível, etc.” (Deleuze, 2002, p. 65)

É assim que acontece na novela de Beckett: é a negação da personagem, porém, mais do que isso, uma negação do corpo da personagem em se levantar, em ser um corpo disciplinado, e obediente às ordens que vêm de fora. Ordens que Lapoujade lembra estarem presentes no *Vigiar e Punir* de Foucault; essas violências que se impõem de fora; exigindo de nós uma organização do organismo

(o que seria o corpo com órgãos para Deleuze), para assim garantir a sua utilidade, e mesmo a sua moralidade.

Os corpos de Ernst e Kaas, certamente não obedecem a essas regras. Para começar, ambos possuem deficiências físicas — seus corpos já nascem rebelados. Mas além disso, se percebemos a trajetória de um e de outro podemos, com uma certa facilidade, perceber esse traço de resistência às coerções que sofrem do meio externo.

Dissemos que Ernst tem os músculos amaciados no Georg Rosenberg, o que está dentro do rol de punições que ele sofre, mas acho que podemos pensar em outra marca de sua resistência; afinal, ao que sabemos, este esquizofrênico é o único personagem masculino do livro a ter uma relação sexual dentro do hospício, ou mesmo uma relação mais explícita com a sexualidade. Além disso, se apaixona por Mylia, e acaba deixando-a grávida (o que diga-se de passagem também acontece com o personagem de *O Primeiro Amor*).

Estando Ernst internado em uma instituição psiquiátrica, supõe-se que ele não fizesse muitas atividades, portanto Ernst tem como única atividade aí dentro, se apaixonar, fazer sexo, e engravidar uma mulher — além de comer, beber, dormir e... mancar. Um verdadeiro atentado a uma pretensa ordem adestradora de corpos.

No entanto, o corpo de Ernst suporta. “E se as páginas consagradas ao sofrimento dos corpos parecem atravessadas por uma força cômica, é porque, talvez, façam sentir a discreta alegria de um corpo que possui, pelo menos, esta potência de resistir” (Lapoujade, 2002, p. 84).

Não podemos negar que Ernst resiste. E como resiste: no último tempo da narrativa há um certo sabor de vingança, também em quem lê, quando ele aparece no consultório de Gomperz e por fim acaba dizendo:

— Lembra-se (...) do que nos dizia muitas vezes: que a saúde mental de uma pessoa não estava no que ela fazia, mas no que ela pensava? Lembra-se de perguntar a cada um de nós: em que tens pensado? Lembra-se dessa pergunta que nos metia medo? Se agora me fizesse de novo essa pergunta, agora que me sinto equilibrado, sabe o que lhe respondia? Que nos últimos dias tenho pensado em matá-lo. E precisava de o ver para acabar de vez com esta vontade. E de facto, já não a tenho, passou-me por completo; acabou aqui. Director Gomperz, estive a observá-lo com algum cuidado, o seu rosto, os seus movimentos, não sei se já

reparou: você é velho. Se não o reconhecesse e me cruzasse consigo na rua seria tentado, apesar da minha fraqueza, a ajudá-lo a caminhar (Tavares, 2006, p. 206).

Ernst resiste. Perde o filho, perde a namorada, mas volta para casa e ainda arranja forças para matar um homem, que não é Gomperz, e nos deixar (pelo menos a mim) com uma forte impressão de que se tratou de um crime passional — porque Mylia estava nitidamente atraída por Hinnerk.

E como resiste Kaas? O filho de Mylia padecia de,

“uma fraqueza geral, diziam os médicos. Assim: fraqueza geral. Como se o corpo o obrigasse a ficar mais tempo no sítio onde estava. Preguiça ou já se encontrou, e portanto, é desnecessário multiplicar movimentos? Certas deficiências são, por vezes, modos de a natureza corresponder aos nossos pedidos mais secretos, dizia o seu pai, Theodor Busbeck” (Tavares, 2006, p. 78).

Nunca fica claro a que se deve a crueldade de Theodor com Kaas, exatamente. Poderíamos pensar que ele se vinga de Mylia em Kaas, ou que ele simplesmente repete a maneira cruel de ser do seu pai; que a propósito sempre o mandara se desfazer do menino. Fato é que Theodor se envergonhava de Kaas, sempre enviando aos amigos fotos em que conseguia disfarçar as deficiências do garoto.

Não percebemos Kaas como responsável por sua deficiência, mas de fato ela parece zombar de seu pai adotivo, bem como do pai dele. Essa preguiça que lhe é imposta, mas que tem essa “espécie de disponibilidade para a revolução” como sua fala. Motivo pelo qual o menino chega a ser castigado um dia (ou, pelo menos, o motivo alegado):

“Foi assim: de modo inadvertido e com o seu andar desengonçado, Kaas, com apenas seis anos, abriu a porta do quarto da empregada de família, como muitas vezes fazia, e viu o avô, Thomas Busbeck, sentado, na cama da empregada. esta, com a cabeça enfiada entre as pernas do avô, fazia um movimento que de imediato assustou Kaas. / — Para trás, rapazinho estúpido! — gritou o velho Busbeck. / Kaas virou-se e fugiu // Horas mais tarde, Theodor, depois de uma curta conversa com o avô chamou-o. / Kaas, assustado com a cara do pai, tentou dizer uma palavra, que não se percebeu. Theodor pediu para o filho se aproximar, e quando este deu um passo, esbofeteou-o, de uma só vez, com força. / E depois disse: / — O menino tem de aprender a falar” (Tavares, 2006, pgs 140; 141)

E por que Kaas não aprende a falar?

4.2

O Grito de Kaas

“Quero experimentar um feminino terrível. O grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e da reivindicação. / É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita” (Artaud, 2006, p. 167).

Esse grito que vem da profundidade, é o que, no teatro, para Artaud, vai parar no peito do espectador. Diz ainda: “para gritar é preciso que eu caia” (Artaud, 2006, p. 170) — esse grito, que só pode acontecer depois de um mergulho no subterrâneo; volta forte, para ressoar para além da superfície.

O grito não pára na superfície: o grito é sentido na pele do outro — como o que vem da profundidade numa espécie de via expressa sem mediação; esse grito é de fato, desprovido de significado.

Porque o grito encerra a possibilidade de nos remeter a uma continuidade:

“e isso será bem perto de um grande grito, de uma fonte de voz humana, uma única e isolada voz humana, como um guerreiro que não tenha mais exército. / Para descrever o grito com que sonhei, para descrever com palavras vivas, com as palavras apropriadas e para, boca a boca e respiração contra respiração, fazê-lo passar não para o ouvido do espectador, mas para o peito do espectador” (Artaud, 2006, p. 171).

Esse grito, ainda que Artaud escrevesse um texto sobre teatro, não pertence necessariamente apenas a essa esfera. Até mesmo, creio eu, não fosse isso que ele quisesse. O que existe nesse grito, é exatamente essa possibilidade de comunhão. Mas de comunhão em uma dor. Porque o grito se rebela contra uma dor. É um grito de revolta revolucionária. Dessa revolução mágica que pretendia o dramaturgo. De uma magia orgânica, porque “toda emoção tem bases orgânicas”, mas de uma mística, que poderíamos sim aproximar do erotismo sagrado de Bataille.

Esse grito é uma possibilidade de devir outro, burlando a superfície do sentido. De um corpo que reivindica suas potências, e também uma possibilidade de união com essa altura, de que falei. A altura que é a sagrada alteridade — esse grito detém tanto a visão do nosso animalesco, quanto um encontro com essa mística — ambos que nos capturam tornando fascinado o nosso olhar.

A preguiça a que Theodor atribui a culpa pela incapacidade de andar de Kaas, aqui talvez seja possível estender a uma certa preguiça de falar. Uma preguiça de falar, que faz com que o menino fale de um jeito um tanto engraçado, do qual Hinnerk faz troça, antes de matá-lo.

Essa graça que Lapoujade sugere ser vista como uma “discreta alegria”, que existe em certas personagens, de apenas resistir. Kaas resiste também com sua fala. Essa é sua “estranha potência” — a de capturar olhares, através de sua insubserviência natural ao controle; e que detém um aspecto monstruoso.

4.3

A aparência monstruosa

Creio que o aspecto monstruoso da estranha alegria, da discreta potência, se relaciona com a questão do corpo-sem-órgãos, e para me ajudar a esclarecer o porquê, trago Deleuze e Guatarri:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo. (...) O que significa desfazer um organismo? (...) Inventam-se auto-destruições que não se confundem com a pulsão da morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se (Deleuze, Guatarri, 2007, Mil Platôs Vol.3, p. 22).

A resposta às pressões do fora deveria, portanto, para os dois filósofos, ser respondida com essa construção do corpo sem órgãos, o que compreende, até certo ponto, um desfazer do organismo. E essa resposta encontraram em Artaud:

É preciso emascular o homem. (...) Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. // O homem é enfermo porque é mal construído. / Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, / deus / e juntamente com deus / os seus órgãos / Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força / mas não existe coisa mais inútil que um órgão. // Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, / então o terão libertado dos seus automatismos/ e devolvido sua verdadeira liberdade (Artaud, 1983, p. 161).

O corpo-sem-órgãos não tem como inimigos os órgãos, mas o organismo, que deve ser permanentemente desorganizado. Retirado da hegemonia de um sistema ordenador, enfim, encontrar uma fuga à domesticação lhe é imposta.

Esse devir-corpo é estar num corpo que não é o corpo organizado, mas encontrar o corpo caótico que tem-se para dentro da pele; o que significa esquecer da organização que sempre se conheceu, o que talvez se pudesse ver ainda como um devir desorganização.

A imobilidade, que encontramos nos personagens aqui estudados, já é um traço da produção de um corpo-sem-órgãos, mas é importante que se atente para essa marca do transtorno e da bagunça que o CsO traz consigo. Pois (e aqui retomo o aspecto monstruoso) a despeito de suas (in)atividades, Ernst e Kaas trazem essa desorganização nas suas aparências. Não apenas em suas resistências ao controle, que se traduzem no fato de não aprenderem a falar, ou mesmo não conseguirem andar — existe uma desorganização que se faz presente na superfície; uma *aparência* monstruosa, se esta concepção for entendida segundo José Gil: “o seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo disforme, de visceral, de ‘interior’, uma espécie de obscenidade orgânica” (Gil, 2006, p. 78).

Como já foi dito, Ernst manca e Kaas, além de ter fraqueza nas pernas, não fala direito: falta aos corpos dessas personagens o que existe num corpo considerado normal. No entanto, pode ser vista aí, mais uma vez, a marca de um excesso em pai e filho — dessa vez, o excesso monstruoso:

Um monstro é sempre um excesso de presença. Que a anomalia seja um corpo redundante ou a que faltem órgãos é necessariamente marcado por um excesso. O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar. Como entidade, não manifesta privações ou faltas; nunca um desses corpos sem cabeça das raças do Oriente é apreendido como menos que um homem, menos que um corpo, quer dizer, como um homem ou um corpo diminuídos. (Gil, 2006, p.75)

Não seria possível dizer também que no caso de nossos monstros estudados, “a falta de órgãos tornava-se um traço presente” (Gil, 2006, p. 76)? Se existe afinal uma categoria à parte para definir os monstros, seja por abundância de partes ou por falta, existe também para classificar os deficientes. E se enfatizo a presença do excesso é porque ao trazê-lo de volta para o centro de minha

atenção trago também de volta o fascínio: afinal, a visão de Ernst e Kaas, sendo a visão de um excesso, parece ser uma visão que suscita um desejo de olhar demoradamente; assim como procurava-se evitar que acontecesse no Georg Rosenberg — a aparência monstruosa do namorado e do filho de Mylia é outro aspecto ameaçador de seus corpos.

Lembro outro texto de Beckett: *Fim de Partida*. Aí tudo que existe é a partida e não se pode sair dela. A peça parece dobrar-se em si mesma. São quatro personagens que estão presas. Um que mais do que os outros parece querer sair. Mas Clov jamais irá embora, e mais uma vez aquelas personagens contarão e recontarão suas histórias.

Clov que perde as funções dos “órgãos-pernas”, não consegue mais sentar, enquanto Hamm, não consegue levantar. Os corpos na peça são corpos mutilados. Corpos doentes que prosseguem resistindo. Corpos sobreviventes, que talvez sofram da histeria glauberiana, de não conseguirem comunicar sua própria miséria, mas que no entanto prosseguem narrando-se, fazendo teatro de si próprios, em uma espécie de dramaturgia épica, se quisermos fazer uma aproximação com Brecht — em que as personagens distanciam-se de si mesmas, para rirem de seus fracassos e em que a encenação é sempre sublinhada.

Tanto em Beckett como em Gonçalo, é possível perceber a figura monstruosa exercer esse lugar limite do corpo e do fascínio. Lembre-se do que diz Artaud a propósito de não existir no teatro a intenção de convencer o espectador de que o que se passa no palco é verdade: “o público acreditará nos sonhos desde que o tome por sonhos e não por decalques da realidade” (Artaud, 1983, p. 77)

Fim de Partida parece mesmo um sonho. Um sonho que sempre retorna. “Ver no sonho é como estar fascinado” (Blanchot, 2006, p. 69). Os monstros exercem seu fascínio; e o sonho nunca termina, porque a partida talvez nunca chegue a acontecer. No entanto, ainda que cegas, surdas, e mancadas, ainda que presas, últimas sobreviventes de alguma catástrofe, ainda que pareçam sair desse buraco, as personagens não morrem.

4.4

A resistência erótica dos corpos – ou uma erótica monstruosa

Quero agora chamar a atenção para o que o erotismo dos corpos, propriamente evoca, que não deixa de ser monstruoso de alguma forma.

Em outra passagem que citarei de *Um Homem: Klaus Klump*, é chamada a atenção pro lado animalesco que encontramos no sexo, além de nos remeter novamente para a questão do grito, que aí aparece como barulho:

Lembrava-se das mulheres que na sua juventude, se haviam sucedido na sua cama. Lembrava-se dessa seqüência como um conjunto de barulhos verbais excitados que variavam de mulher para mulher. Os sons que as mulheres faziam no acto amoroso. Barulhos verbais excitados: Klaus riu-se da fórmula a que havia chegado. / Porque um barulho verbal era, de facto, um fenómeno estranho. O barulho, informe, atira de imediato para o mundo animal, exprimir; e o verbal associado a esta disformidade impõe estranheza. O verbal do discurso, o verbal da lei, o verbal que existe até num poema: como tal mundo é humano, e mais do que humano: de humanos. Pertence a várias coisas-homem que se juntam. E daí que a fornicção seja tão atractiva e assustadora: é a junção de dois mundos: do mundo do ruído e do mundo da palavra, do mundo do Homem e do animal, da natureza incompreensível e bruta e ainda do Homem que tenta compreender (...) No amor — havia percebido Klaus — ou mais propriamente: na fornicção — existia à evidência um som com dois rostos — um rosto animal e outro humano; e o único rosto verdadeiro era o animalesco. (Tavares, 2007, *Um Homem Klaus Klump*, pgs 85; 86)

Octavio Paz, como foi dito, afirma ser o erotismo necessariamente da esfera da imaginação; em *Klaus Klump*, a personagem conclui que “o único rosto verdadeiro era o animalesco” na atividade sexual; embora não deixe de perceber aí a presença humana.

Se considerar esse ruído, ou esse grito, dos corpos no sexo, vindos de uma profundidade nossa, onde moram esses instintos de corpo; será necessário encarar o erotismo como da esfera do animalesco? Não seria possível, talvez, a imaginação presente no erotismo, estar associada ao fascínio da nossa própria profundidade?

E quais são os impulsos animalescos evocados pelo erotismo dos corpos? — creio que os impulsos transgressores das proibições fundamentais à civilização tal qual nos fala Bataille em *O Erotismo*: o assassinato; o incesto; posteriormente

o canibalismo; e mesmo o horror ao cadáver que aparece associado a essas proibições. Ainda acrescentaria senão a zoofilia, ao menos a idéia perturbante que ela evoca de regresso a uma sexualidade animal, trazendo-o para o plano do real.

Na *História do Olho*, também de Bataille, a protagonista Simone, mata um homem com quem faz sexo, que é um padre, estando dentro de uma igreja; come os testículos de um touro; e tem o olho do homem que mata introduzido em seu ânus, enquanto prolonga a atividade sexual com ele.

As duas últimas operações são, para mim, quase indistintas. Não sei se veria muita diferença, caso Simone tivesse comido o olho de sua vítima, e introduzido os testículos do touro no ânus — pois não deixa de existir no que ela faz, uma radical promessa do que ela não faz.

Poderíamos ainda lembrar que a personagem participa de orgias, que se sente atraída pela presença da urina na atividade sexual (o que também consiste numa inversão, afinal, a urina é excreção e não secreção — é o que temos de já morto em nós); que suas práticas sexuais incluem generosas doses de sado-masiquismo; e que ainda se sente excitada com a presença do cadáver da amiga.

E não se deve deixar de comentar a profanação que consiste tanto no fato de ela urinar sobre o cadáver de Marcela, quanto de fazer sexo e matar um padre dentro de uma igreja — Simone zomba do sagrado e (portanto) da morte.

O exemplo de Simone parece bem rico se o associamos às proibições. Mas como disse, o que me interessa nesse exemplo, é que ele trás consigo o que creio estar necessariamente presente na atividade sexual, que sejam todas essas perversões — é bem verdade que Simone não incorre na transgressão da proibição do incesto; e talvez isso pudesse torná-la um exemplo não tão bom assim, mas a criatividade perversa da personagem, esse lado mesmo monstruoso do sexo levado às últimas conseqüências, esse fascínio pelo animalesco e pelo completo aniquilamento que ela tem; satisfatoriamente encerram a noção do que creio estar, ainda que latente, presente na prática sexual.

“A própria natureza é violenta e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma nova violência pode sempre dominar-nos, violência que já não é a violência natural, mas sim a violência de um ser racional que tenta obedecer, mas que sucumbe a um movimento que nele já não pode reduzir à razão” (Bataille, 1988, p. 35).

Mylia pratica essa violência “à frente de todos” quando faz sexo no hospício com Ernst. E como todas as mulheres ali presentes, pratica nessa relação com o sexo, uma ainda que silenciosa resistência ao controle do Georg Rosenberg.

O erotismo dos corpos encerra, portanto, as potências sexuais de resistência a um controle civilizatório. Está implícita no sexo uma revolução: revolução porque revolução dos sentidos (porque promove uma desorganização do organismo), mas revolução porque é nessa espécie de contra-atividade sexual, que está presente essa busca pela continuidade; e que em última instância significa essa mística, a que aqui nos referimos.

Esse devir corpo, é também um devir animal; esse mergulho em nossas assombrosas misturas; é também um devir desejo que atrapalha a razão; e nesse impulso mesmo destrutivo, é que se encontra ainda, a experiência do outro.

E se chamei de contra-atividade é porque nesse encontro com o não-ser, com o perder-se, que pode tanto devir outro, quanto consistir em uma experiência mística (posto que todo erotismo é sagrado); é porque ele não serve para nada. Ele não é útil, como diriam no Georg Rosenberg. Ele não consiste em um ato. Ele é pura resistência. Mylia também faz sexo para não morrer.

E o que mais Mylia faz para não morrer?

4.5

A Memória de Mylia

É sob dois aspectos que percebo o milagre de Mylia: para mim a sobrevivência da personagem se relaciona tanto com a sua memória, quanto com o erotismo sagrado de Bataille — este que se pode relacionar ainda, com a teoria do corpo sem órgãos de Deleuze; e espero que finalmente isso vá se esclarecendo...

O caso de Josef Fritzl, o austríaco que manteve uma filha em cativeiro por vinte e quatro anos, abusando da moça sexualmente, e tendo com ela sete filhos foi descoberto cerca de um ano atrás.

A essa altura eu já tinha resolvido escrever sobre o *Jerusalém*, mas não tinha ainda me dado conta da importância de Mylia para a minha pesquisa.

Sei que fiquei muito impressionada mesmo com esse episódio, e não conseguia deixar de pensar que mais parecia coisa escrita em romance. Em romance de Gonçalo Tavares.

Por outro lado o fato de ter *realmente* acontecido uma história como essas, fez com que *Jerusalém* de repente parecesse uma história muito mais cruel para mim. Fiquei dias falando do assunto. Alguns dos tantos dias em que pensar no meu objeto de estudo me deu arrepios.¹

O romance parecia ter se materializado. Deixado de ser uma espécie de alegoria sobre o que uma pessoa pode sofrer. Uma mulher passou vinte e quatro anos trancada em um porão, onde nem mesmo podia ficar propriamente em pé, e neste lugar deu a luz a sete crianças, tendo uma delas morrido e sido queimada em uma caldeira. Tendo outras três lhe sido “confiscadas”.

O que desejava Josef Fritzl? Fazer experimentos, criando uma espécie de laboratório no porão de sua própria casa? Estaria ele tomado por um elã científico?

Impossível não pensar em Auschwitz e impossível não pensar em *Jerusalém* e em Theodor Busbeck estudando a história do horror ao mesmo tempo em que trancafiava sua mulher em um sanatório do tipo que dá choque nos internos.

Impossível não lembrar de Mylia sofrendo uma cirurgia sem o seu consentimento e tendo o seu filho afastado de seus cuidados; Mylia exposta a um sofrimento que pareceria nunca ter fim.

Impossível não relacionar com o Holocausto, quando as pessoas eram usadas como cobaias, passando por uma tortura infinita — só que tudo isso trazido para o plano do contemporâneo e do concreto (o Holocausto é para mim um acontecimento que de tão hediondo, mítico como a travessia do Mar Vermelho).

¹ É importante frisar, que, no presente texto, quando me referir ao episódio Fritzl, tentarei tratá-lo não como fato jornalístico, mas como tratei as demais narrativas que apareceram neste trabalho. Por ter saído nos jornais, o impacto que este relato teve sobre mim, foi não maior do que o do romance, mas fez com que eu sentisse como se uma materialização da história de Gonçalo tivesse se operado — o que também só é possível porque o romance veio antes. O fato não me assombrou mais do que *Jerusalém*, mas talvez tenha me assombrado tanto, por causa de *Jerusalém*. E tanto diante de Fritzl, quanto diante de Theodor que não consigo deixar de sentir espanto.

Aliás, seria até mesmo óbvio ler *Jerusalém* como quem lê um livro de temática semita: existe uma penitência que nunca acaba e uma salvação através da fé (ambas de Mylia); são citados campos de concentração de uma guerra, em que seis milhões de pessoas morrem; o nome do hospício que na história aparece é Georg Rosenberg, de origem hebraica; e o nome do livro é não apenas de origem hebraica, mas por conta de uma passagem da Torá. E se não optei por me ater mais a esse aspecto do livro é porque tratar da temática judaica me consumiria toda a dissertação.

Mas por conta disso não deixarei mencionar minimamente a cultura do povo hebreu. Por exemplo, no mito grego também como no judaico encontramos uma relação com a espera no sofrimento até que seja possível voltar para casa. São anos de sofrimento até que Ulisses possa rever a mulher, o filho e seu povo; são anos de exílio para o povo de Moisés. A questão da fé e da memória, estão intimamente ligadas, sobretudo, para os últimos — pois se por um lado é a fé que preserva o povo hebreu, é também a memória de sua pátria — e não apenas na Torá eu diria.

Mas a relação com a palavra é, de suma importância, mas não apenas para os judeus, para quem “no princípio era o verbo” — pois se para estes esta relação se estabelece através da escrita, que tem uma força que serve de base para toda uma cultura; para os gregos essa relação se estabelece na oralidade: é a habilidade retórica que, em momentos cruciais de sua jornada, salva Ulisses. E é sempre bom lembrar que o rei de Ítaca domina as palavras muito bem, não só para convencer sempre seus ouvintes do que lhe convém, como também para contar histórias.

E esse seu talento para contar histórias é que lhe garante abrigo, comida e os tesouros de que tanto precisa quando chega à corte dos Feácios almejando voltar para casa, já no fim do seu trajeto. Suas histórias sua moeda de troca; suas histórias suas memórias.

É interessante como esse episódio do mito parece corroborar a idéia de que uma cultura é perpetuada através do ato de ser contada e repetida. Como a memória sobrevive na oralidade através dos tempos. Neste momento de sua trajetória o herói mais que um guerreiro e estrategista, torna-se aedo a contar seu próprio périplo, e é salvo por sua memória.

E não pela primeira vez a memória tem um papel importante na história. Quando chega no país dos Lotófagos Ulisses se depara com os comedores de loto que “oferecem o eterno presente do esquecimento” (Gagnebin, 2006, p. 14). Se comesse o loto, nem Ulisses nem seus companheiros pensariam mais em voltar para casa.

Disse há pouco que o nome do livro é *Jerusalém*, por conta de uma passagem da Torá, e propositadamente deixei para comentar só agora este fato. Este nome, que seria outro motivo virtual, para que eu estudasse o romance segundo outra chave de leitura, é o nome presente em uma frase que sempre me pareceu muito intrigante — uma frase que Mylia repete, com uma determinada variação, em diferentes momentos do romance: “Se eu esquecer de ti Jerusalém, que seque a minha mão direita”.

Esta fala faz parte do Salmo 137 do Velho Testamento; é uma das passagens da Bíblia em que Davi pede a Deus que castigue seus inimigos, em um momento os judeus estariam afastados da cidade sagrada. E canta assim Davi para louvar a sua terra: “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que me seque a mão direita! Que me cole a língua ao paladar, caso eu não me lembre de ti, caso eu não leve Jerusalém ao topo da minha alegria!” Nesse trecho bíblico encontramos, portanto, uma promessa dos judeus exilados. A promessa de não esquecer a própria pátria; a própria casa.

Quando nos deparamos com Mylia no hospício a proferir a referida fala; a personagem, que fica também como que exilada na instituição psiquiátrica; está sem a sensibilidade da mão direita — o primeiro lugar em que seu corpo é afetado na internação — aí, a repetição desses versos parece evocar a memória de suas sanidades tanto mental, como física. Ela repete para não sucumbir perante as violências que sofre. Jerusalém é o que não se pode esquecer, à pena de aniquilamento — o lugar primeiro que se deve preservar, quase místico.

Nem Ulisses, nem os judeus, nem os internos do Georg Rosenberg podem perder a memória; e há nas três histórias uma luta para mantê-la. No hospício, lembra-se aqui

o que era atirado para o caixote de lixo de cada indivíduo não era, pois, selecionado pelo próprio, mas sim pela terapêutica. E a dificuldade desta não estava no acto de atirar para o lixo, de uma única vez, algo que, pertencendo à personalidade de alguém, o prejudicava, o difícil era que a caixa de resíduos

perigosos — assim eram considerados — de uma determinada existência fosse esquecida. De facto não eram muitos os que esqueciam aquilo que lhes era roubado e que os técnicos designavam como: *curado de*. Estar curado não era apenas deixar de ter determinados comportamentos, era ainda esquecer o trajecto que de novo os poderia recuperar (Tavares, 2006, pgs 92 e 93).

E se em *Jerusalém*, esquecer o caminho da própria loucura significaria também, esquecer o caminho da própria saúde e por isso Mylia repete a frase (ela não podia esquecer); por que no fim do livro os versos aparecem adaptados? Mylia diz “Se eu esquecer de ti Georg Rosenberg...” e não completa a frase. Mas prossegue “A minha mão direita não secou” e a sua mão direita não secar, é mais do que a simples manutenção de sua destra (encontramos outra tradução para o Salmo, em que lemos “esqueça-se a minha destra da sua destreza”); afinal, mais do que não perder a sua mão direita, sua memória e sua lucidez; na prisão, Mylia recupera a saúde perdida no sanatório.

4.6

O isolamento de Mylia

Se, para Mylia, lembrar de casa é no hospício lembrar da própria saúde; lembrar do hospício na prisão é lembrar da própria doença: se no hospício a memória de si própria fora dele é garantia de que vai sobreviver; dentro da prisão ela não pode se esquecer da internação, tanto porque resistiu, quanto pelo estigma que carrega — a dor em seu ventre.

Mylia sobrevive à internação e volta pra casa sem esperanças de conseguir uma cura para o seu mal, e sua doença, pelo que entendemos no livro, está ligada a uma cirurgia que ela sofre no Georg Rosenberg — pois ainda que a doença tenha aparecido depois, aparece no mesmo lugar onde sofre a já tão citada esterilização.

Se Mylia não pode esquecer de casa, também não pode esquecer de seu carrasco Gomperz. Nesse espaço da prisão, penso, a personagem precisa lembrar de sua força, para sobreviver mais uma vez. Sua cura, é como uma resistência última.

Ulisses desce ao Hades em sua odisséia, o mesmo Hades de Perséfone e Hércules, e se até agora enxerguei nisso uma decida à profundidade do corpo, penso também pode ser visto como uma disposição de enfrentar a morte. Mylia, se entrega para cumprir pena em uma prisão por um crime que não teria cometido. Mylia abre mão da própria vida. Mylia parte para um isolamento sem medo de se perder — antes de almejar alguma altura é necessário um mergulho no subterrâneo.

Para se refazer é preciso se recolher. Lembro que Mylia

Desde sempre trouxera ao pescoço uma cruz, que, de repente, se tornou um sítio de refúgio; como se tocar na cruz fosse entrar num espaço, abrir a porta de um compartimento e fechar-se lá dentro. Quando a sentia nos dedos isolava-se, de imediato, mesmo que rodeada de homens e mulheres barulhentos que a puxavam: *para não a deixarem “ir”*. Mas ela “ia”!. “Desaparecia” repentinamente da sala (Tavares, 2006, pgs 163; 164).

— Mylia passa a se esconder em sua cruz dentro do hospício.

Em *Debaixo da Cidade*, mais um texto de Gonçalo, encontramos uma personagem que faz de sua casa um corpo, onde se esconde de tudo o que vem de fora. Foge dos outros, foge da luz de qualquer compreensão. Para a personagem, tudo que venha do exterior, nesse momento em que precisa se reorganizar por dentro, é ameaçador

“Esqueceram-se de mim. Alguém se esqueceu de mim. Escondi-me. Fechei-me cá dentro. Ainda não deram pela minha existência. Julgam-me morto. Fugi a tempo. Se me tivessem visto puxavam-me. Obrigavam-me a viver com eles. A ser olhado por eles” (Tavares, 2002, p. 77).

Lapoujade comenta em seu supracitado texto dos mecanismos de defesa do nosso corpo: “se protege contra os ferimentos que sofre, tanto pela fuga, pela insensibilidade, como pela imobilização (fingir-se de morto), ou seja, por processos de fechamento, de enclausuramento” (Lapoujade, 2002, p. 87)

Mylia, que já tinha o hábito de se esconder, ainda que não precisasse de um lugar para isso, encontra no espaço concreto da prisão um lugar onde mais do que presa ela fica escondida — ela encontra nesse corpo impenetrável um descanso, e a sua própria doença; pois só assim poderia encontrar sua cura.

4.7

O Milagre de Mylia

Sim. Seria preciso que Mylia encontrasse a sua doença para encontrar a sua cura. O mesmo filósofo diz ainda “o corpo (...) só pode escolher entre uma doença (que assume a forma de ressentimento) e uma anestesia que é o seu inverso” (Lapoujade, 2002, p. 86), e se não podemos viver permanentemente narcotizados (termo nitzscheano que Lapoujade também cita) o sofrimento passa a ser um medidor de força. “A potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição aos sofrimentos ou às feridas” (Lapoujade, 2002, p. 88).

Penso que isso também se evidencia nos casos de Ernst e Kaas. Não é o que eles fazem, mas a capacidade de resistir que traduz a potência de seus corpos. Mas no caso de Mylia, ela se encontra machucada, e precisa, ainda que se protegendo encarar a própria doença.

Penso que não é de muita importância se Mylia ou as outras personagens se exponham aos sofrimentos voluntariamente, mas sim, as suas capacidades de resistência, e de encontrar uma possível cura em “remédios que pertencem ainda à doença” (Lapoujade, 2002, p. 85) que lhes pertence.

Para Artaud, o teatro da crueldade deveria funcionar como uma “terapia da alma” promovida pela violência das paixões; e no “Teatro e a Peste”, diz ser o teatro capaz de acordar o espectador para as suas próprias doenças; pois para o dramaturgo, arrisco dizer, assim como para os heróis que enfrentam em seus monstros seus próprios duplos monstruosos, é preciso que estejamos aptos a assimilar nossos próprios males — e será isso que Mylia faz? Ficar doente de sua doença é o que permite sua cura? Certamente o que se dá com a personagem não é uma operação racional.

Lembremos que para Artaud, através da razão, seria impossível fazer o público conhecer seu mal — por isso a violência. Nela busca a força do grito, que é por fim o grito de todas as doenças.

A contaminação da peste no teatro é menos uma contaminação que um compartilhamento:

“se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas por ser, como a peste, a revelação, a exposição, a condução para a frente de um fundo de crueldade latente pelo qual localizam-se no indivíduo ou em povos inteiros, as possibilidades perversas do espírito” (Artaud, 1983, pgs 62; 63).

E continua um pouco mais adiante “parece que através da peste esvazia-se um gigantesco abcesso (...) o teatro também é feito para esvaziar coletivamente o abcesso. (Artaud, 1983, p. 63).

Compartilhar das doenças para assim ser possível compartilhar milagres — é isso que Mylia faz? Conhecer um delírio, e a partir dele *seu próprio poder sombrio*? Sendo finalmente capaz de uma atitude *heróica e superior diante do próprio destino*? O que Mylia faz na prisão? Encontra no íntimo de seu isolamento um grito último que não pertence mais apenas a ela? Porque “todas as doenças pertencem a toda a gente” (Tavares, 2005, p. 92)?

Artaud, a propósito do grito diz: “para gritar não preciso da força, preciso apenas da fraqueza, e a vontade partirá da fraqueza, mas viverá, a fim de recarregar a fraqueza com toda a força da reivindicação” (Artaud, 2006, p. 168), e Mylia tem um grito no Georg Rosenberg: “Se eu esquecer de ti Jerusalém...”, um grito potente, um grito forte “à altura de sua fraqueza” (Lapoujade, 2002, p. 88).

Ainda assim, permanece um mistério a cura de Mylia. O que nos conta o livro é que “sucederá um milagre, *um acontecimento espiritual e não terapêutico*” (Tavares, 2006, p. 224), e que a dor no ventre não vai embora — tal qual uma tatuagem se inscreve em seu corpo marcando sua sobrevivência.

Esse milagre, essa última resistência de Mylia, que se dá quando ela se entrega a própria morte, essa segunda sobrevivência da personagem que pegava em uma cruz para simplesmente ‘ir’ — e pergunto, desejando afirmar: não será esse milagre a evidência de que Mylia estaria praticando a revolução do único erotismo que lhe faltava? — O erotismo sagrado? Como terá sido sua pequena revolução sexual no Georg Rosenberg, ou ainda, sua revolução que com o amor perturbou o hospício?

Jeanne Marie Gagnebin, nos apresenta três condições humanas, segundo Vidal-Naquet: as duas primeiras são agricultura e cocção (que se relaciona com o

ritual de sacrifício); mas me interessa aqui especificamente pela última: “a idéia do culto e de uma organização política mínima nos levam à terceira característica dos homens mortais comedores de pão: respeitar algumas regras de troca com outros homens, entre outras, respeitar a lei da hospitalidade” (Gagnebin, 2006, p. 15).

A lei da hospitalidade se relaciona com o divino, porque significa respeitar que os deuses estabelecem em oposição ao caos titânico, a harmonia da descontinuidade entre seres. Essa é uma das lições que precisa aprender Ulisses.

E Mylia? Seu mergulho na própria profundidade, embora abra mão da própria vida, sempre comporta a idéia de um retorno à superfície. E seu último grito não poderia ser isso? Seu último grito, sua cura?

“Se eu esquecer de ti Georg Rosenberg” — não gostaria de falar do erotismo sagrado pelo prisma óbvio religioso. É contado que Mylia vai em busca de uma igreja durante a madrugada, e que depois se dirige ao mesmo local para confessar seu crime não cometido. Sabe-se que em sua internação a personagem encontrava refúgio ao tocar em uma cruz; e é bem verdade que ao longo do livro em alguns momentos diz-se que Mylia procura deus — no sentido de ter alguma religião.

No entanto, sua cura passa antes de um encontro com o sagrado, por um encontro com o profano — não apenas o sexo que ela faz no sanatório; mas esse devir corpo que é sua internação na prisão — que muito mais parece uma internação do que a verdadeira internação que foi seu período no sanatório. Presa ela aparece em paz.

A cicatriz de Mylia dói, como a de qualquer herói que carrega uma cicatriz depois de uma batalha vencida (como, por exemplo, o Frodo de *O Senhor dos Anéis*). Seu ventre dói, e isso é mais uma marca de resistência que carrega alguém que voltou de uma guerra — ela volta. E faz soar um grito para além de seu próprio corpo. Como no episódio em que chama Ernst, que não sabe onde ela está, e chega *por um caminho não material* — é um caminho não material que Mylia traça até a sua cura?

E chamo a atenção para outro aspecto presente no milagre de Mylia: a desorganização. Esta, que em Mylia está para além do transtorno dos sentidos que pertence ao erotismo dos corpos.

Se é possível perceber no erotismo dos corpos um devir corpo, e uma resistência a uma organização que lhe é imposta; se é possível perceber esse fascínio que toca os corpos na atividade sexual advindo da violência do desejo — essa força que age operando sensações — creio ser possível perceber essa desorganização também presente no erotismo sagrado.

Em outro trecho de *Debaixo da Cidade* lemos:

agora devo parar. assim. Recuperar por dentro. Recuperar da doença. Cada movimento provoca desordem. Por dentro do corpo. É aí que me desarrumo. / O coração. Sinto-o bater. Estou cansado. Parece que corri. / Ainda não pus em ordem o corpo. Por fora sim. Não tenho desejos. (...) O meu corpo está vazio. Completo. Mas por dentro acontecem coisas. Há factos. O meu coração mudou de velocidade por eu ter rebolado. As circunstâncias mudaram por dentro. No organismo. Não há raciocínio que baste. / Começo a sentir-me doente. Tremo da mão. A desordem aparece na superfície. Tremo da mão direita (Tavares, 2002, p. 79).

Essa desorganização me faz lembrar outra, que aparece em *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Aí encontramos também uma personagem em isolamento — um isolamento em um quarto com uma barata. E o que é isso que vê G.H.? O que é isso que ela vê, para o que não pode dar um nome? O que é isso que ela vê que é capaz de produzir uma tamanha desorganização?

A personagem diz que terá que traduzir como quem transcreve sinais de telégrafo o que ela viu. O que me remete ao grito de Kaas, e o grito que encontramos em Mylia. Existe algum segredo que não pode ser traduzido para a linguagem humana. Seria um infra-sentido, ou uma espécie de hiper-sentido? “É proibido dizer o nome da vida” (Lispector, 1998, *A Paixão Segundo G.H.*, p. 16).

Nesse devir barata que G.H. encontra dentro de um quarto de empregada, nesse corpo da barata esmagado na porta do armário, acontece uma perda dos contornos humanos da mulher. Porque quando mata a barata ela sente ter matado uma vida.

O que G.H percebe em seu enclausuramento, desconfio evocar a idéia do erotismo sagrado, já que juntamente com perda de sua forma humana ela percebe a vida:

“vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele — e minha pior

descoberta é que estou tão viva quanto ele — terei que alçar a minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal” (Lispector, 1998, A Paixão Segundo G.H., p. 22).

G.H. se coloca à altura do todo. Talvez a morte da barata, funcione como uma espécie de ritual de sacrifício onde ela pode experimentar a sensação da continuidade:

“o que os antigos sentiam só nos pode ser revelado por uma experiência interior e nunca pela ciência. Só por aquela podemos presumir como lhes aparecia a plethora dos órgãos tumefactos, a plethora impessoal da vida. / Ao ser individual, descontínuo do animal, havia sucedido, na morte do animal, a continuidade orgânica da vida” (Bataille, 1988, p. 79).

Por outro lado, essa identificação com a barata, não comporta alguma relação com o corpo da mulher? Digo, quando G.H. toca na matéria da barata, por exemplo, ela não se aproxima do personagem de *O Primeiro Amor*, ao chupar o dedo que mergulhou em excrementos de vaca?

Essa *organização apenas construída* de G.H. não pertence também ao seu corpo? Ela não se encontra afinal ao observar a barata, em uma espécie de transe em que lhe joga a visão de seu próprio animalesco?

G.H. olha nos olhos da barata, como no conto “O Búfalo” outra mulher olha demoradamente nos olhos do bicho, ou ainda como em “Amor”, Ana fica aterrada ao perceber a violência das flores e plantas sempre tão belas e plácidas no Jardim Botânico.

A percepção dessa natureza monstruosa, e essa sensação de ser parte dela, essa experiência mística não implica antes de tudo, numa queda no próprio subterrâneo? Uma queda que nos permite aquele grito do qual Artaud nos falava?

Esse grito, essa outra língua, essa espécie de revelação de um enigma da vida, esse “viver o invivível”, tudo isso não está necessariamente atrelado a uma suspensão de nossas próprias fronteiras? Gritar não é necessariamente colocar profundidade e altura em uma espécie de contato direto, ainda que fugaz?

Sei que no grito de Mylia consigo ver um grito que atinge alguma altura possível. Ou seja, percebo em seu milagre esse grito. Esse encontro com a doença, e esse retorno à superfície da vida. Percebo em seu mistério essa queda e ascensão.

No entanto, sua cura permanece um mistério. Não tenho resposta, mas sei que me fascinam todas as resistências das personagens desse livro, aqui tratadas. Essas resistências que não deixam de ser da esfera de uma estranha e violenta magia. Esses acontecimentos da ordem do inexplicável não posso mesmo responder — mas sei que me fascinam.