

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

FERNANDA DUDUCH

A memória da *Shoah* em Jerusalém de Gonçalo M. Tavares

Versão original

São Paulo

2021

FERNANDA DUDUCH

A memória da *Shoah* em *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lilian Jacoto

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D844m Duduch, Fernanda
A memória da Shoah em Jerusalém de Gonçalo M.
Tavares / Fernanda Duduch; orientadora Lilian Jacoto
- São Paulo, 2021.
105 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Memória. 2. Shoah. 3. Trauma. 4. Literatura
portuguesa contemporânea. I. Jacoto, Lilian, orient.
II. Título.

Nome: Fernanda Duduch.

Título: A memória da *Shoah* em *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares.

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Instituição _____

Instituição _____

Julgamento

Julgamento

Assinatura _____

Assinatura _____

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Instituição _____

Instituição _____

Julgamento

Julgamento

Assinatura _____

Assinatura _____

Depois Momik tentou decifrar o código secreto que estava escrito no braço do vovô. Uma vez ele já tinha tentado fazer isso com os códigos de papai, de Bela e da tia Itke, e também não conseguira. (...) Momik tentou de tudo quando lavava os braços do avô, mas o número permanecia e, por causa disso, Momik começou a pensar que talvez fosse um número escrito não por fora, mas por dentro.

(Ver: amor, David Grossman)

À minha mãe Vanilza, por ter me cedido forças quando eu já não tinha.

Ao Paulo que nunca verá esse trabalho concluído, mas que esteve em memória durante várias dessas páginas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Criador que me fortaleceu com resiliência.

À Prof.^a Dr.^a Lilian Jacoto, pela paciência nessa orientação e cada um dos ensinamentos que me levaram mais longe. Sem cada um dos devidos empurrões, não teria chegado aqui.

À CAPES, por fornecer fomento durante esse árduo processo.

À Prof.^a Dr.^a Marlise Vaz Bridi que, sem querer, colocou-me diante do que viria a ser meu projeto de pesquisa nessa dissertação.

À Prof.^a Dr.^a Ana Carolina que mostrou que pesquisa também se faz com afeto, deixando um rastro inapagável em mim.

Ao Prof. Dr. Caio Gagliardi por me permitir acompanhá-lo durante o PAE – Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, pela generosidade em dividir tanto conhecimento sobre literatura e docência.

Aos professores Gabriel Steinberg, Moacir Amâncio e Luís Krausz, cuja dedicação e sapiência almejo em minha carreira e tanto me influenciaram.

Às minhas amigas Danúbia Santos e Rafaely Halama, mesmo sem entender uma linha dos meus estudos, torciam e comemoravam cada passo dado. Que contiveram, muitas vezes, minha ansiedade. Poucas, mas que fizeram coro como uma dezena de amigos do peito, apesar da distância.

Às professoras Alina e Paula da E.E Victor Miguel Romano, hoje minhas companheiras de profissão, que acreditaram em meu potencial mesmo quando todas as estatísticas diziam o contrário.

Aos meus colegas do NELLPE (Luciana, Maria, Victoria, Natan, Raphael, Felipe, Lucas e todos os outros participantes) por terem propiciado excelentes debates que mudaram minha perspectiva.

A todos que possam ter contribuído direto ou indiretamente nesse trabalho, apoiando-o e tornando-o possível.

RESUMO

DUDUCH, Fernanda. **A memória da Shoah em Jerusalém de Gonçalo M. Tavares.** 2021.112f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

Esta dissertação é um estudo e uma interpretação de *Jerusalém (2007)* à luz dos intertextos que constituem a memória possível da Shoah. Iniciamos a pesquisa introduzindo o conceito de memória e pós-memória, expondo como estes podem ajudar a compreender determinados textos da literatura contemporânea portuguesa. Determinado ser este o caso do escritor Gonçalo M. Tavares, o estudo focará em defini-lo como contemporâneo, explorando como o indivíduo contemporâneo se relaciona com o mal em uma perspectiva não só histórica como também antropológica. Tomada como símbolo do “Mal”, a Shoah aparecerá como subsolo dos traumas expostos no romance. Com esse referente memorial, buscaremos exemplificar e interpretar a trama do romance Tavariano. A leitura de Georg Rosenberg será feita como se o hospício fizesse um paralelo à cena traumática dos campos de concentração e da guerra. Ora, sendo esse um agente traumático, buscaremos ler como o trauma de guerra e o trauma individual agem nas personagens do romance, compreendendo suas subjetividades e motivações. Ao nos depararmos com o final trágico das personagens, investigaremos a situação labiríntica que as devolverá ao início do romance.

Palavras-chave: memória; Shoah; trauma; literatura portuguesa contemporânea;

ABSTRACT

DUDUCH, Fernanda. **A memória da Shoah em Jerusalém de Gonçalo M. Tavares.** 2021.112f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

This thesis is a study and interpretation of *Jerusalem* (2007), regarding the intertext that constitutes the possible memory of Shoah. We began this research introducing the concept of memory and post-memory exposing how these two can help the understanding of certain texts in contemporary portuguese literature. Ascertained the fact that Gonçalo M. Tavares is one of these cases, this thesis will focus, primarily, on defining him as a contemporary writer, exploring how contemporary man relates to Evil not only in a historical but also in an anthropological way. Taken as a symbol of Evil, Shoah shows herself as a subsurface of the trauma presented in the novel. With this memorial reference, we will manage to exemplify and interpret the plot of the Tavian novel. Georg Rosenberg's reading, regarding the asylum, will be made as an analogy to the traumatic scene of concentration camps and war. Prompted as a traumatic agent, we will seek to read how war trauma and individual trauma act on the characters in the novel, understanding their subjective characteristic and motivations. When faced the tragic end of the characters, we will investigate the mazy situation that will drive them to the state of outset of the novel.

Keywords: memory; Shoah; trauma; contemporary portuguese literature;

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO: A MEMÓRIA DE JERUSALÉM.....	12
1.1) Memória e pós-memória no encaixo da intertextualidade.	15
2) GONÇALO M. TAVARES CONTEMPORÂNEO: A PENA NAS TREVAS DE SEU TEMPO.....	18
2.1) A metonímia do mal	26
2.2) O contemporâneo como “pós-Auschwitz”.	31
3) A IRREPRESENTABILIDADE DA SHOAH E A REPRESENTAÇÃO DE JERUSALÉM.....	34
3.1) O inenarrável e indizível.....	35
3.2) Representação narrativa: as ruínas de Jerusalém.....	41
3.3) Fragmentos e destroços.....	48
4) O ESPAÇO DO TRAUMA: GEORG ROSENBERG.....	55
4.1) As ruas de <i>Jerusalém</i>	59
5) DISPARADORES TRAUMÁTICOS E PERSONAGENS MARCADAS.....	63
5.1) Theodor: Ciência e indiferença ao horror	63
5.2) Hinnerk: Medo e ressentimento	69
5.3) Kaas: Ocultação e monstruosidade.....	73
5.4) Ernst: Conformidade e anulação.....	78
5.5) Mylia: Corpo e dor.....	85
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O LABIRINTO DA DOR.....	92
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

INTRODUÇÃO

1) A MEMÓRIA DE JERUSALÉM.

“Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha direita da sua destreza” (Salmos 137:5)

A complexa frase presente no Salmo 137 é mais do que um excerto de origem religiosa. Após anos de estudo da cultura, literatura e língua hebraica, notamos que o tema do esquecimento permeia toda a milenar tradição judaica e, em contraste com o esquecimento, claro, a memória. Marcantemente, as maiores celebrações hebraicas são fundadas em lembranças. Por exemplo, para recordar os anos de escravidão e a libertação, no Pessach (Páscoa), os pães são ázimos (Matsa); no Shavuot¹, a comunidade permanece acordada à espera da Torá. Também é comum ouvir ao fim das maiores comemorações: “Leshaná Haba’á Bi’Yerushalaim”, ou seja, “No ano que vem, em Jerusalém”, uma constante promessa de que no próximo ano o exílio terá fim. O Salmo 137 sinaliza a importância da rememoração para essa cultura. Retratando a tristeza de recordar Sião (“Junto aos rios da Babilônia sentamos e choramos”), o exílio dos hebreus é repetido em forma de canção para nunca ser esquecido.

O historiador Yossef Haym Yerushalmi, no célebre livro *Zakhor: história judaica e memória judaica* (1992), cunhou o título ao se referir aos judeus como povo da memória. Nele, Yerushalmi explora o contraste de um povo rico em lembranças do passado, mas que, ao mesmo tempo, é escasso em matéria historiográfica, pois a riqueza está exatamente no que é transmitido na oralidade. Na Torá, em que se mescla historiografia com mito e religião, o imperativo da memória aparece em “nada menos do que 169 vezes, geralmente tendo como tema Israel ou Deus” (YERUSHALMI, 1992, p. 25), como em Isaías: “Lembra-te dessas coisas, ó Jacó, recorda-te, Israel, que tu és Meu servo; eu te formei, tu és meu servo; ó Israel, não me esquecerei de ti” (Is. 44,21). Isso vem ao encontro do que afirma Jacques Le Goff: “Na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana” (LE GOFF apud GOODY, 1977, p. 35). É a partir dessa reflexão que o historiador conclui que a

¹ Shavuot é a comemoração ao recebimento da Torá por Moisés, no deserto do Sinai. “Shavuot” significa “semanas” e remete à contagem das sete semanas que separam o Êxodo do Egito (Pessach) da entrega dos Dez Mandamentos.

memória constituinte é, acima de tudo, “fundadora da identidade judaica” (LE GOFF, 2003, p. 438).

Com o avançar dos anos de exílio, os hebreus foram se assimilando à cultura europeia secular. Diante do avanço da vida moderna, o imperativo da memória judaica sofre uma pequena crise, perdendo espaço para a figura do historiador, não apenas da cultura hebraica, mas da ocidental como um todo. A certificação histórica e científica passa a ser premissa para narrar o tempo e o passado. A primeira grande guerra, de acordo com Henry Rousso, “fez surgir ou ressurgir no espaço público tanto a figura do historiador do tempo presente, chamado pelas circunstâncias para dar sentido à catástrofe, quanto a da testemunha, que procura por outras vias e outras bases as palavras para dizê-la” (ROUSSO, 2016, p. 113). Em outras palavras, a memória de sobreviventes ou de gerações que herdaram esse trauma volta a ser considerada como base histórica. Mas a discussão acerca das bases críveis de se narrar o passado não é nosso foco neste momento. O que nos importa, nessa oscilação entre historiografia e testemunho, é que, apenas algumas décadas após a primeira guerra, o Holocausto, aqui chamado de Shoah, tornou urgente a busca pelo não esquecimento e a figura da testemunha. Após o assassinato de milhões de judeus (e não só) – com números aproximados que crescem cada vez mais –, a Shoah se tornou uma obrigação da memória, sendo, inclusive, marcada no calendário judaico e ocidental com o Dia Internacional em Memória das Vítimas do Holocausto, em 27 de janeiro.

Nas décadas seguintes às libertações dos campos de concentração nazistas, lembrar-se do genocídio não era uma missão exclusiva dos judeus. A crueldade e a industrialização da morte concebida nos anos de 1939-1945 prensaram nas páginas da história uma mancha negra, e ela nos obriga a olhá-la antes e após Auschwitz e a repensar o ser humano por um viés antropológico.

Quando voltamos nossos olhos ao Salmo 137, somos confrontados com todo esse panorama histórico. Apesar do claro anacronismo, ao pensarmos esse ancestral excerto diante da Shoah, notamos a importância da memória no exílio (sendo ele na Babilônia ou na modernidade ocidental) e seu imperativo para a cultura judaica. Mas este não é um trabalho sobre a memória dos campos de concentração, apesar de sua inegável interlocução na matéria que iremos abordar.

Com surpresa, e com os mesmos olhos que encaravam o Salmo 137, deparamo-nos com o afamado excerto de Jerusalém de Gonçalo M. Tavares, na voz

da protagonista: “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita” (TAVARES, 2006, p. 181). A inquietação que essa frase nos causou foi aumentada por pequenas minúcias perdidas naquela narrativa tão complexa e que nos parecia tão alusiva à Shoah.

Jerusalém inicia em acume. Ernst está a segundos de se jogar de sua janela, em plena madrugada, quando o telefone de sua casa começa a tocar insistentemente. Do outro lado da ligação, está Mylia, acordada por causa de uma dor constante no ventre, buscando uma Igreja que a acolha nas horas más da cidade (TAVARES, 2007, p. 7). Sem sucesso, liga para Ernst, antigo namorado com o qual partilhou os anos de clausura em Georg Rosenberg – informação que só teremos aos poucos, com a fragmentação temporal da diegese. Ainda apresentando suas personagens, *Jerusalém* nos mostra o médico e cientista Theodor Busbeck, excitado, que busca, na madrugada, uma prostituta, e encontra Hanna. Invadindo a memória do médico, somos transferidos para anos antes, quando Mylia é levada para se consultar com o doutor Busbeck para tratar sua esquizofrenia. A partir desse momento, acompanhamos o casamento de ambos, as ambições de Theodor e a internação de Mylia, sempre intercalando a memória com o momento presente.

É assim que as ligações são estabelecidas entre as personagens: com invasões constantes do passado. É por intermédio disso que descobrimos que, durante sua internação, Mylia viveu um romance proibido com o também interno Ernst, o que gerou uma criança de fala e andar deficientes, Kaas. Em paralelo ao campo de ação do médico Theodor, mas interligado à sua busca de sexo na madrugada, está o casal Hanna e Hinnerk. A prostituta trabalha nas horas escuras da cidade e leva o saldo para Hinnerk, que foi soldado em uma guerra recente.

Nessa personagem, o trauma da guerra é evidente: o medo constante abre uma fenda em seu rosto na forma de olheiras: “olheiras quase de animal noturno” (TAVARES, 2007, p. 60). Para além das cenas que expressam as deformações psicológicas advindas do combate, a guerra e as suas consequências são o objeto de um pretensioso estudo sobre as origens do mal. Diante das imagens da Shoah, Busbeck desenvolve um gráfico que busca compreender a ocorrência do horror na História, almejando torná-lo previsível. Exceto essas duas situações, não há referências diretas às catástrofes históricas do último século. Mesmo assim, a remissão nos parecia pungente desde a mais microscópica construção da narrativa até à abertura ao contexto maior dos traumas contemporâneos.

Motivados por essa latência, ainda que simbólica, iniciamos o projeto desta dissertação. Buscando explorar em quais níveis *Jerusalém* sugere essa íntima memória da Shoah, procuramos desvendar alguns de seus mistérios partindo das práticas textuais de seu próprio autor.

Gonçalo Manuel Tavares, nascido em 1970, em Luanda, tem publicado seus escritos desde os trinta anos de idade. Explora poesia, teatro, epopeias, enciclopédias, romances, entre outros gêneros, inclusive por ele criados. De uma forma geral, é difícil inserir as obras do autor português dentro de classificações sem desprezar a individualidade de cada obra ou de cada série.

Assim sendo, partimos da complexidade implicada no termo “contemporâneo” – extensamente usada para classificá-lo – para compreender as motivações dessa literatura tão arraigada nos dramas dos séculos XX e XXI. O primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “A pena nas trevas de seutempo”, busca estabelecer um diálogo entre o célebre ensaio “O que é contemporâneo?”, de Giorgio Agamben, e as características mais marcantes da tetralogia de romances reunidos pelo nome de “O Reino”. A partir de então, debruçarmo-nos-emos sobre *Jerusalém* (2006) em constante busca de intertextos que servirão de aporte a uma leitura e à interpretação da memória que se aloja no subsolo desse reino.

1.1) Memória e pós-memória no encaixo da intertextualidade.

À parte de toda conceituação biológica implícita no conceito de memória, uma boa definição de partida é aquela dada por Jacques Le Goff no célebre *História e memória*. Citando Pierre Janet, Le Goff

(...) considera que o ato mnemônico fundamental é o “comportamento narrativo” que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que consistia o motivo. (LE GOFF apud FLORÈS, 1990, p. 425)

Parafraseando a citação, para ambos os autores, o conceito de memória pode ser definido diante da sua função social de repassar acontecimentos. Na Antiguidade, isso foi fundamental para a preservação da memória coletiva oral mítica. Le Goff, nesse livro, percorre o conceito de memória ao longo da história, no qual não iremos nos aprofundar. De suma importância, na constituição da cultura, podemos ressaltar

que ela está interligada ao surgimento da escrita e ligada à “transformação da memória coletiva”. Desse modo, a escrita permite que a memória assuma a função de “inscrição” (LE GOFF, 1990, p. 431). Essa função antiga da memória foi modificada, mas manteve, em sua essência, a função social que exercia.

Fazendo uma ponte entre séculos, Andréas Huyssen diz que o século XX sofre de "emergência da memória", de uma voz narrativa memorial que dá conta do século mais atribulado da história humana. É preciso dizer que nos anos iluministas, a memória foi preterida em prol da historiografia, como se o conteúdo memorialístico perpetuado na oralidade não tivesse o mesmo valor histórico. O crítico alemão, em *Seduzidos pela memória* (2000), traça um percurso analítico dela ao longo do século XX. Ele demarca o ponto de partida: o movimento surge com mais proeminência após os anos 1980, pois no rastro das descolonizações e do fim das guerras, surge a necessidade de revisitar a história em busca de uma “tradição do outro” (HUYSEN, 2000, p. 10). Porém, esse outro nem sempre será o lado vencedor ou o lado majoritário das situações, propiciando, assim, uma leitura de mundo com mais complexidade e pluralismo.

O autor também aborda a globalização do discurso e da memória do Holocausto (HUYSEN, 2000, p. 13) tomando como base a criação de museus ao redor do mundo, assim como a abordagem do assunto em séries e filmes. A força memorial da Shoah acaba por extrapolar os limites territoriais e temporais, sendo o *leitmotiv* da discussão da pós-memória.

Esse termo foi abordado por Marianne Hirsch ao longo dos anos 1990. Porém, apenas em 2008, a autora, filha de sobreviventes da Shoah, propôs um artigo que descreveu esse conceito: “*The generation of postmemory*”. Logo de início, Hirsch assume que a memória recebida pelos que se sucederam ao fato age de forma distinta àquela oriunda dos sobreviventes. Contudo, pode mostrar-se igualmente vívida, mas essa conexão será feita a partir da imaginação. Para ela, o prefixo pós “reflete uma inquieta oscilação entre continuidade e ruptura” (HIRSCH, 2008, p. 106 – tradução nossa) típica do século XXI.

De forma geral, ela define pós-memória como experiência compartilhada intergeracional e transgeracional, ou seja, a memória daqueles que não vivenciaram o ocorrido. Essa “memória de ligação” (HIRSCH, 2011, p. 102 – tradução nossa) carrega consigo reflexões negativas e positivas que ponderam sobre a necessidade de voltar os olhos para eventos ocorridos fora do território pessoal. Imre Kertész,

sobrevivente da Shoah, defende a ligação da pós- memória. No texto “A quem pertence Auschwitz?” (RIBEIRO apud KERTÉSZ, 2010, p. 14), ele formula a questão, para, então, respondê-la: pertence às futuras gerações, uma vez que nos sobreviventes, com o passar dos anos, se extingue.

Para Huyssen, também há uma vantagem implícita na memória transmitida do Holocausto:

Por outro lado, esta dimensão mais totalizante do discurso do Holocausto, tão dominante em boa parte do pensamento pós-moderno, é acompanhada por uma dimensão particularizada e localizada. É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes, e politicamente distintas do evento original. (HUYSEN, 2000, p. 13)

Assim, no movimento de ressignificação do trauma, a Shoah acaba por assumir a faculdade de uma linguagem universal. Ao prorrogar o discurso multifacetado dos campos de concentração, amplia a compreensão das situações passadas como também das ainda correntes. Portanto, a Shoah ganha um lugar de representação simbólica na pós-memória global.

Podemos focar nossa exposição, agora, sobre Portugal e como o país – e nossa pesquisa – se insere nesse complexo panorama. Até 1974, mais precisamente 25 de abril, Portugal é uma ditadura colonialista. A Revolução dos Cravos marca o fim de um longo período nacionalista e ditatorial despontado em 1934 com a paulatina do poder por Salazar. Sob forte censura interna e uma política isolacionista, não é de surpreender que Portugal tenha passado por aparentemente neutro diante das catástrofes do século XX. Sendo o último a abandonar as guerras coloniais e o último, na Europa, a abandonar o regime totalitário, o país, enfim, se viu liberto para reavaliar os seus 40 anos de alienação.

Esse é um brevíssimo resumo de uma complexa situação política que, aqui, não convém alongar. O que nos é vital, neste momento, é que, ao final desses anos, temos um Portugal a encarar e a reavaliar os “anos perdidos”. A literatura, então, abrangerá a história e a memória, contrapondo-as e sopesando-as. Isso pode ser exemplificado por romancistas como Lídia Jorge e Lobo Antunes, autores que dialogam, de forma direta, com a memória das guerras coloniais. De uma forma geral, a literatura memorial surge em Portugal (e globalmente) como leitura da história “a contrapelo”.

Entretanto, é óbvio a qualquer leitor de Gonçalo M. Tavares que ele não se apresenta como um escritor de memórias, uma vez que age conectado a uma intertextualidade multifacetada em “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo.” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). Essa intertextualidade, típica de autores de considerável erudição, é nada menos que “a memória que a literatura tem de si mesma, uma poética de textos em movimento” (GIACOMOLLI, 2014, p. 160).

Dessa forma, embasados nessas premissas, partimos do princípio de que Tavares opta por uma memória da Shoah como forma de específica de interlocução. Ele traz à tona os acontecimentos, revisitando-os numa perspectiva atualizada e transposta para a sociedade do controle, evidentemente não como um historiador, mas como uma voz que oscila entre ficção e o ensaio. Buscamos avaliar, então, se Tavares utiliza a memória da Shoah como exposto por Huyssen anteriormente nesta introdução. Tendo isso em mente, estaria o autor disposto a usar as memórias como espaço simbólico para discutir outras cenas traumáticas vividas no mundo contemporâneo? Imbuídos desse questionamento, procuramos realizar uma leitura de Jerusalém, cientes, entretanto, da vastidão dificilmente cognoscível da literatura tavariana.

2) GONÇALO M. TAVARES CONTEMPORÂNEO: A PENA NAS TREVAS DE SEU TEMPO.

Antes de submergimos em *Jerusalém*, dedicamo-nos a olhar para o macro da composição intelectual do autor da obra, para melhor compreendermos os diálogos intertextuais que o romance apresenta. É recorrente observar resenhas ou ensaios que identifiquem Gonçalo M. Tavares como “autor expoente da literatura portuguesa contemporânea”. (SILVA, 2011, p. 1), mas poucos se dedicam a analisar o que é contemporâneo em Tavares. Não obstante, o autor pouco ou nada utiliza da palavra “contemporâneo” em toda a sua produção, mas parece constantemente dialogar com ela, problematizando-a e concebendo-a como sua base de realidade. O autor português aparece implicitamente em suas obras como um intenso leitor, multifacetado e erudito. O fator em comum de algumas de suas influências na escrita está, exatamente, na própria concepção de “contemporâneo” que sua escrita pratica.

Este parece-nos um ótimo princípio para enfrentar alguns dos mistérios que a obra *Jerusalém* traz ao leitor.

No célebre ensaio “O que é contemporâneo?”, Giorgio Agamben inicia seu pensamento a partir de alguns outros pensadores. A sua primeira citação resgata uma ideia de Roland Barthes, para quem o contemporâneo é o “*intempestivo*” (BARTHES apud AGAMBEN, 2009, p.58)

Se pensarmos na etimologia da palavra, encontramos um ponto estável de partida. No latim, *intempestivus*, adjetivo pré-fixado com *in* na segunda declinação nominativa, deriva do substantivo *tempestas*. Como sugere o cognato na língua portuguesa: “tempestade”, no sentido estrito da palavra; a chuva acompanhada de fortes ventos. Uma vez que *intempestivus* significa “aquilo que ocorre fora de seu tempo”, “de súbita ocorrência”, em seu cerne há uma *tempestas*. O intempestivo é aquilo que ocorre como uma tempestade, sem premeditação, de repente, fora do tempo, uma força indomável que impele, pelos ventos, para frente, de súbito. Barthes, ao resumir o contemporâneo com uma única palavra, também sugere algo mais complexo: é uma impulsão, mas uma impulsão causada fora de seu tempo e a partir de uma grande explosão natural, que é a tempestade.²

Agamben não detém sua análise em Barthes, associando a este as *Considerações Intempestivas* de Nietzsche. Para o pensamento do filólogo alemão, essa intempestividade exige uma posição diante da sua “contemporaneidade”, mais precisamente uma posição crítica que, inevitavelmente, desassocia-o do presente. A primeira conclusão do filósofo italiano acerca da contemporaneidade é que esta é o estabelecimento de “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2009, p.59)

Acerca da intempestividade e do anacronismo do sujeito contemporâneo, propomos também, para essa discussão, a leitura de Walter Benjamin:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o

² O substantivo *tempestas* e seus significados podem ser encontrados em: <http://www.cultus.hk/Latin_vocab/noun3/tempestas.html>, e a forma adjetiva derivada da palavra em <<https://www.latin-is-simple.com/en/vocabulary/adjective/8231/>>. Acessado em 29/06/19.

amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

A imagem sugerida por Walter Benjamin diante do quadro “*Angelus Novus*” de Paul Klee é o próprio contemporâneo. A tempestade empurra as asas desse anjo histórico para frente, impelindo-o intempestivamente, mesmo que seus olhos estejam vidrados nas ruínas que sobem até os céus. Nessa primeira caracterização do que é contemporâneo e nas imagens por ela sugeridas, há um constante e truncado diálogo entre o presente e o passado; um anacronismo, como ressalta Nietzsche.

Sabemos, por observação, que quanto mais aproximamos o rosto de uma superfície, menos podemos enxergá-la, por uma condição natural da capacidade de discernimento da visão. Afastando-a, começamos a ter um vislumbre mais claro. Figurativamente, este é o mesmo mecanismo pelo qual apenas o contemporâneo pode enxergar. Se, inevitavelmente, o contemporâneo é o *agora* cronológico, é por meio da dissociação com o presente que o sujeito contemporâneo cria sua percepção de mundo.

Não se tratando de uma mera nostalgia, a condição intempestiva do contemporâneo lhe permite enxergar com mais clareza, enquanto os sujeitos muito adequados ao seu *agora*, próximos demais, se tornam incapazes. É uma atitude de “desconexão” com o presente. Ao analisar o poema “*O século*” de Osip Mandelstam, poeta russo que foi condenado ao *Gulag*, Agamben ilustra o seu conceito através da imagem da fera– tempo sugerida pelo poema que, com a coluna dorsal partida, se esforça para “contemplar as próprias pegadas.”. (AGAMBEN, 2009, p. 62). Assim como a criatura figurativa do poema e o “*Angelus Novus*”, o contemporâneo parece manter um olhar atento às pegadas humanas na história, porém não apenas nos grandes feitos e na evolução humana. De acordo com Agamben, o contemporâneo olha o escuro. É nesse momento em que o filósofo instaura uma segunda noção de contemporaneidade, que é a chave para nossa leitura da obra tavariana.

Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. (AGAMBEN, 2009, p. 62/63)

O que seria, então, ver o escuro? Ele recorda, a seguir, a explicação neurofisiológica: o escuro não é uma ausência de imagens ou de percepção. Diante do escuro, os olhos acionam *off-cells*, que, em atividade, produzem a visão do negro. Seria uma especialidade, visto que as luzes podem distrair e desfocar a visão do sujeito contemporâneo. Ainda citando o italiano, essa visão seria: “uma habilidade particular que, no nosso caso, equivale a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.” (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Leopold Nosek, em *A disposição para o assombro*, ao retomar esse pensamento, conclui: “Assim, como recepção ativa [das *off-cells*], o escuro faz parte do que pode ser excesso”. (NOSEK, 2017, p. 55). O autor também expõe sua própria análise sobre o presente, tomando-o como “modernidade tardia”. Para ele, a “modernidade tardia”, o contemporâneo, “carece é de expediente para o atual” (Ibidem, p. 50), visto que o presente está em tamanha velocidade que o sujeito não possui tempo para construir sentido ao momento de vivência. Nosek cria um complemento à análise de Agamben, no qual insere sua visão psicanalítica sobre o acervo onírico em meio à velocidade do presente.

Gonçalo Tavares parece trazer suas próprias imagens dessas leituras. No *Atlas do Corpo e da Imaginação* (TAVARES, 2013), em que residem muitos dos pensamentos teóricos que são ressoados na ficção do autor, há exibição de duas sequências de imagens, as quais brevemente analisamos:



Imagem 1: Os especialistas in: Tavares (2013)

A legenda da foto diz: “Podes caminhar com a hesitação delicada de um equilibrista por cima do caminho metálico que conseguiste construir entre um corpo e aquele outro que está lá, mais adiante. Fazer caminhos – e depois avançar.” (TAVARES, 2013, p. 362). Com uma sagacidade aguda, Tavares parece fazer uma breve releitura do que é o anacronismo contemporâneo a partir dessa sequência de imagens. Coloca dois corpos suspensos por uma ponte metálica, especificando que um deles está “adiante”, na frente. O homem que caminha entre esses dois corpos caminha hesitante, criando suas próprias conexões. Sua vida pode ser resumida à forma com que ele caminha entre o que está atrás e o que está adiante.

Em outro momento, diz:

O que nos pode interessar aqui é a possibilidade de reduzir uma existência humana aos movimentos do corpo, mais precisamente às suas deslocações no espaço. (...) Neste sentido, de um modo directo e linear, mudar de movimentos é mudar de vida. (...) No limite, alargar os movimentos e os percursos é alargar a experiência. (TAVARES, 2013, p. 123)

Se, como propõe o excerto, a existência humana pode ser resumida ao percurso que os pés fazem em deslocamento, a primeira imagem pode também resumir o percurso cognitivo de observar o tempo, aumentando ou diminuindo sua experiência.

A justaposição que propomos entre espaço e tempo encontra suas raízes muito antes da problematização do contemporâneo. Baseado na conferência de mesmo nome, "Outros Espaços" de Michel Foucault, comunicado pela primeira vez no Círculo de Estudos Arquitetônicos em 1967, nos oferece uma breve reflexão acerca das linhas tênues que delinham espaço e tempo. Neste ensaio Foucault resumiria o século XIX, o da "sobrecarga dos mortos", como o espaço de justaposição, em uma nova configuração de "o que se chama de tempo e o que se chama de história" (FOUCAULT, 1984, p. 411). Tomando como exemplo e partida a descoberta de Galileu – o de um espaço infinito no qual a Terra não era o centro – , Foucault aponta que, a história do ocidente, sempre esbarra no “entrecruzamento” entre espaço e tempo.

A partir da legenda, compreende-se a visão de Tavares enraizada neste viés Foucaultiano: pode-se andar para frente, para trás, pertencendo a mais de um espaço e tempo; portanto que isso seja o percurso de alargar as experiências do corpo (e por que não da mente?) e direcioná-lo ao avanço. O pertencer a mais de um tempo, como vimos, é a primeira característica do contemporâneo, mas, em semelhança à imagem de “Angelus Novus” lida por Benjamin, há sempre uma força inerente ao corpo que o impulsiona para o futuro. Essa força permanece soberana aos corpos, mas o percurso durante depende apenas deste que anda sobre o caminho metálico.

A velocidade com a qual somos empurrados em direção ao futuro é um tema também recorrente na literatura Tavariana, intrínseco à condição contemporânea. Em contraponto ao modernismo, que teceu grandes elogios ao movimento progressista veloz³, os escritos de Gonçalo M. Tavares apontam para uma desaceleração do olhar para absorção e o entendimento do que está ao redor. Ele reflete:

³ Citamos como exemplo a *Ode Triunfal*, que apesar de ser plausível de uma leitura ambígua, em partes corresponde a esse elogio: *Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical / Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força/ Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro / Porque o presente é todo o passado e todo o futuro/ E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas / Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão/ E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta/ Átomos que não-de ir ter febre para o cérebro do Esquilo do século cem / Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes / Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando / Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só*

(...) a redução: aquilo que parecia uma canção alegre é, afinal, uma canção fúnebre; a falsidade revela-se pela alteração da velocidade de exposição do mundo: o olhar atento, neste caso o ouvido atento, é aquele que, em primeiro lugar, obriga a realidade a reduzir sua rapidez excessiva, a rapidez com que um acontecimento sucede ao outro” (TAVARES, 2013, p. 119)

A reflexão desenvolve-se a partir de um excerto de *Austerlitz*, de W.G Sebald. Ao ouvir canções alegres das sinfonias, algo incomoda a personagem do romance: ao desacelerar o ritmo, nota-se que, na verdade, há um tom fúnebre por detrás da alegria. É a partir disso que Gonçalo desenvolve seu pensamento sobre a velocidade da contemporaneidade.

A realidade ocorre, naturalmente, em uma frequência que não permite tempo à reflexão dos acontecimentos. Com o advento da modernidade, das máquinas, da tecnologia e, com mais influência, da sobrecarga de atividades humanas, o tempo de absorção e reflexão tornou-se diminuto. Usando o exemplo de uma canção para ilustrar o pensamento, Tavares propõe que a concentração do ritmo vivaz possa revelar uma composição fúnebre – por isso a velocidade do movimento pode ser perigosa se não dosada. Citado no capítulo “movimento perigoso” do *Atlas* (TAVARES, 2013, p.109), Sloterdijk escreveu sobre o excesso cinético:

(...) é o excedente cinético que, ultrapassando os limites e passando ao lado dos alvos, se precipita para aquilo que não quer, o fatal *mais* (...) entra no impulso dado às massas inertes, que, uma vez postas em circulação, de finalidades morais nada querem saber. (SLOTERDIJK, 2002, p. 25)

No excerto, a palavra usada é inércia, e essa soa para nós como a palavra-guia para a nossa compreensão acerca da velocidade e dos impulsos físicos sobre um corpo. Tomando emprestada da Física a primeira Lei de Newton, temos que a tendência de um corpo é a inércia. Se motivado por um grande impulso, o corpo dará como resposta física o ato de continuar em movimento por algum tempo – mesmo sem a repetição do impulso inicial. É sobre esse movimento que recai a preocupação Tavariana, assim como os avisos dos autores citados até então.

A necessidade de desacelerar não aparece exclusivamente no *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Em *Uma Menina Está perdida no Seu Século em Busca do Pai*, obra que conta a peregrinação de Marius e Hanna em busca do pai da menina, que é

carícia à alma /Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina! Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo! (PESSOA, 1993, p.144)

portadora da Síndrome de Down, o aviso também aparece simbolicamente. A primeira figura a aparecer no caminho da dupla é o ativista Hans, que cola folhetos pela cidade em busca de uma revolução. O modo de seleção de seu exército é simples: apenas aqueles que param diante do folheto são elegíveis para fazer a revolução.

Raros sujeitos têm a capacidade planar sobre essa velocidade febril dos centros urbanos, em uma dissociação temporal, congelando o tempo para criar significados ao seu presente. O significado criado – para aqueles que provam da negatividade do contemporâneo –, inevitavelmente, será uma visão da obscuridade por entre as luzes das cidades.

Ainda em reflexão sobre o movimento, velocidade e estagnação, propomos um exercício de imaginação que tanto pode se aplicar ao “*Angelus Novus*”, quanto à Imagem 1. Se em nossa frente há uma luz intensa, cegante, como as luzes do *agora*, e atrás há o escuro, inevitavelmente, o corpo anacrônico que está no meio cria uma sombra.



Imagem 2. Fonte: Os especialistas in: Tavares (2013)

Aqui consta a seguinte legenda: “Uma escada pode parecer um rolo de fotografia. (O importante é manipular as sombras)” (TAVARES, 2013, p. 119) Além de fazer jus ao jogo entre luz e escuridão na fotografia, proporcionando uma ilusão de óptica, essa legenda também favorece algumas outras reflexões. O *Atlas* aborda imagens em outros momentos, assim como a fotografia, porém, é o capítulo dedicado

ao movimento e à velocidade que dispõe dessa sequência. Lembramos que, fisicamente, o evento que chamamos de sombra é apenas uma faceta do escuro, causada por um corpo opaco que impede o avanço de luz direta. A sombra, contudo, é ficcionalmente adotada como um espaço de intersecção entre a luz e a escuridão, assim como um espaço de indiscernibilidade e insegurança. Entendemos que as sombras citadas por Tavares nessa legenda possuem uma específica duplicidade de sentido em relação ao movimento e ao contemporâneo. Se as sombras são um lugar indecifrável entre luzes e escuridão, decerto são como corpos contemporâneos, habitando em dois espaços de tempo, e dentre dois estados de compreensão do *agora*. Outra vez, há um pequeno alerta do escritor, dando a importância toda ao corpo em movimento, que deve manipular as sombras que cria.

2.1) A metonímia do mal

Gonçalo M. Tavares afirmou uma vez: “O meu instinto primário foi escrever romances para tentar perceber o mal, como é que ele surge, em que situações se manifesta. Sou um escritor pós-Auschwitz. Tenho a consciência do que aconteceu.”⁴ Partir da premissa de perceber o mal, investigá-lo, observá-lo e narrá-lo, revela, em outras palavras, o desejo de focar os olhos diante do obscuro da humanidade. Buscamos aproximar, desta forma, a contemporaneidade de Tavares ao mal que é, a partir de sua fala, seu campo de interesse. “O mal” pode tomar diversas formas, mas, na fala de Tavares, assume a forma da maior sombra lançada sobre o presente – o campo de Auschwitz. E é este espaço simbólico que demandará um incontornável espaço – e tempo – desta dissertação. Para isso, retomamos os passos históricos que culminaram com o advento de Auschwitz.

As origens da Segunda Guerra se explicam pelo fim da Primeira. O Tratado de Versalhes impôs, dentre outras medidas pacificadoras, a culpabilização pelos acontecimentos dos anos 1914-1918 sobre as costas da Alemanha. A insatisfação com as medidas punitivas foi o primeiro elemento indicador de um novo conflito, e o segundo foi a ascensão de Adolf Hitler e do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, que culminou com o ditador elegendo-se chefe de Estado e

⁴ Entrevista concedida ao Círculo de Leitores (CL-online), disponível em: <www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=107981-66k> Acesso em 17/05/2019.

das Forças Armadas em 1933. Os Campos de Concentração começaram a ser construídos exatamente no mesmo período e, inicialmente, serviram como Campos de Trabalho para presos políticos, onde estes seriam usados como mão de obra industrial. Encarregado pelos Campos de Concentração, Heinrich Himmler destinou os Campos para qualquer um que fosse *racionalmente inferior* ou incompatível com a raça pura ariana defendida pelos ideais de extrema-direita no poder. Dentre os “racionalmente indesejáveis” havia os ciganos, os homossexuais, os deficientes e, em um número muito mais significativo, os judeus que se espalharam numerosamente pela Europa. Quanto aos Campos de Extermínio:

Os seis centros de extermínio surgiram nos anos 1941 e 1942, em um momento de grande multiplicação e expansão de instalações de campos de concentração. Durante essa explosão de atividade, a construção e a operação dos centros de extermínio puderam avançar tranquila e discretamente. (HILBERG, 2016, p. 1074)

Em 1941, após o começo dos ataques à União Soviética, e já com fortes indícios de que a guerra seria perdida, Heydrich, sucessor de Himmler no comando dos Campos de Concentração, recebeu uma carta de Rudolf Hess, vice de Hitler, dizendo que preparasse “a solução geral da questão judaica dentro da área de influência da Alemanha na Europa” (ARENDDT, 1999, p. 98). Foi nesse meio-tempo que seis centros de extermínio foram construídos para a *Solução Final*. Kulmhof, Betzec, Sobibor, Treblinka, Lublin e, por fim, Auschwitz, que sozinho deu cabo de mais de 1 milhão de vítimas. (HILBERG, 2016, p. 1109)

Ao longo da história da filosofia e da história da religião, sempre houve interesse em compreender de onde viria a apetência humana pela maldade. Se partíssemos do princípio que o Homem foi criado à imagem e perfeição de Deus, abriríamos espaço para uma vasta discussão acerca das origens desse desvio comportamental o qual chamamos de “mal”.

Se voltarmos ao séc. XVII, Leibniz e *Os Ensaios Sobre a Teodicéia* irão nos oferecer uma visão metafísica da problemática. Muito do caráter da obra de Leibniz vem em defesa da crítica antirreligiosa calcada nas experiências do mal do mundo. Se Deus é o grande criador de Luz, expulsando as trevas (como é lido nos primeiros versos de Gênesis), como seria possível que sua criação estivesse apta à maldade?

Para o filósofo há uma deficiência na essência da criatura, uma imperfeição original que antecede o pecado original

Caminhando para o séc. XVIII, Kant tomará um caminho oposto ao da teodiceia, afirmando que nenhum estudo sobre o mal deve ser baseado em princípios que independem da vontade dos seres, seja como impulso natural ou na ausência de arbítrio. (KANT, 2008, p. 24) Não seria, então, a natureza falha do homem, e sim a sua propensão à lei moral. O mal radical está associado, indissolúvelmente, à liberdade do homem, e estaria no radical, ou seja, no princípio do homem. Há de se perceber que Kant lança uma proposição controversa: se o mal é radical, como este poderia ser contingenciado à liberdade do homem?

Se partimos da premissa de que há uma moralidade falha inata ao homem, há também a necessidade de induzir bons costumes que conduzam esse homem a seu lugar de “astúcia da razão”. O humanismo e o iluminismo, cada qual com suas peculiaridades, determinaram que, por meio da educação racional, alguns homens se elevam, sublimando capacidades humanas por meio da ilustração, da filosofia e mesmo da literatura. Para Kant, as leis morais prescritas nesse processo diminuiriam a presença do mal. Com forte influência durante os séculos XVII ao XIX, o humanismo desses ideais permanecem como lastro na educação europeia, marcadamente nos países centrais dessa cultura, como é o caso da Alemanha. Heidegger o confirma a educação moral de Kant: “pois o humanismo é isto: meditar e cuidar para que o homem seja humano e não desumano” (2010, p. 17)

Consciente das lacunas da teoria kantiniana, apesar de concordante com a maioria delas, surge nesse panorama um autor que ampliará as discussões sobre o mal: Paul Ricoeur. A conferência que deu origem ao livro *O Mal* ocorreu em 1985, ou seja, *a posteriori* do julgamento de Eichmann em Jerusalém e da própria Shoah. O livro, entretanto, desenvolve-se livre dos acontecimentos históricos, retomando alguns dos autores aqui discutidos, como Leibniz, Kant e Nietzsche. A real contribuição que aparece por Ricoeur é sua projeção do mal para além da teoria filosófica, adotando o que chama de “tarefa” de combater o mal em três etapas: pensar, agir e sentir. (RICOEUR, 1988, p. 47)

O confronto de ideias entre Leibniz, Kant e Ricoeur parecem encontrar um problema incontornável: diante dos horrores cometidos nos genocídios contemporâneos, as concepções até então formuladas sobre o mal tornam-se deficientes. Quaisquer que fossem as classificações até então concebidas para o

tema do mal, elas aparentam insuficiência diante dos Campos de Concentração/Extermínio. Por ocorrer no seio do humanismo, os crimes de genocídio tomam uma característica ainda mais banal, soando como evidências da inaptidão e consequente descrença na capacidade humana de “domesticação”.⁵

Em *Origens do Totalitarismo*, Hannah Arendt cita a Segunda Guerra como um grande marco de uma nova concepção de mal, sendo este capaz de florescer apenas diante de um modo político de conceber, entre outras palavras, a morte. A autora deixa claro que o mal, como advento na contemporaneidade, surge como reflexo da experiência totalitária (ARENDR, 1979, p. 510). Para Arendt, a conclusão destes pensamentos virá apenas doze anos depois da publicação deste estudo, durante o julgamento de Adolf Eichmann – que deu origem a *Eichmann em Jerusalém*.

O livro supracitado relata que, antes de comparecer ao evento, (achamos apropriado chamar o julgamento dessa forma, levando em consideração sua massiva dramatização, divulgação e reprodução denunciada pela autora) Hanna Arendt esperava encontrar um grande vilão. Esperava encontrar uma figura que fizesse jus à máscara de carrasco ou de genocida, mas quanto mais ouvia sobre Eichmann, mais o compreendia como “vazio de pensamento”. O comandante da SS, inclusive, mantinha algumas afinidades com judeus. Prova disso é ter aprendido o básico da língua hebraica, além de demonstrar empatia por algumas mortes:

Mas então, bem ali em Lwów, ele cometeu um grande erro. Foi ver um comandante local da SS e lhe disse: “Bem, é horrível o que está sendo feito por aqui; eu disse que os jovens estavam sendo transformados em sádicos. Como podem fazer isso? Simplesmente atirar em mulheres e crianças? Nosso povo teria enlouquecido ou se alienado, nosso próprio povo”. (ARENDR, 1999, p. 104)

Uma coisa ficou clara para a filósofa: Eichmann não era um “sádico pervertido” e, por isso, tornava-se ainda mais assustador: “(...) pois implicava que (...) esse era um tipo novo de criminoso (...) que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado” (ARENDR, 1999, p. 299) Reconhece-se, então, de forma unitária, que os acontecimentos da II Guerra Mundial abriram caminho para uma nova compreensão

⁵ O otimismo humanista será fortemente criticado por Peter Sloterdijk em *Regras para o parque humano*, defendendo a ideia de que somos todos marcados por tendências bestializadoras que são domesticadas ao longo da vida. (SLOTERDIJK, 2000)

do que é o mal, do que é um criminoso. Agamben resumiu o contexto: “O totalitarismo moderno pode ser definido (...) por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação (...) de categorias inteiras de cidadãos” (AGAMBEN, 2004, p. 13). Nesse excerto, Agamben também insere parte da sua discussão acerca do estado de exceção, que no contemporâneo excede o conceito de “lei marcial”, usando o Terceiro Reich para ilustrar sua teoria. Para o filósofo italiano, o estado de exceção está aquém do bem e do mal, em uma zona cinzenta em que vítimas e carrascos estão sempre em revezamento (Ibidem, p.31). De qualquer forma, ele não busca dissolver-se do conceito de Arendt. Seu complemento corrobora com as ideias da autora, apoiando a circunstancialidade do genocídio causado pelo Estado de Exceção do Terceiro Reich: a Shoah.

Contudo, devemos recordar que o genocídio judaico não foi o primeiro dos genocídios modernos. Dentre os anos de 1904 e 1907, soldados alemães mataram aproximadamente cem mil hererós e namaquas no deserto da Namíbia, em meio a uma revolta colonial. Hoje em dia, este genocídio é aceito como sendo o primeiro genocídio do séc. XX. Também antes da Shoah, houve o genocídio de aproximadamente 1,5 milhões de armênios pelo governo otomano, de forma muito similar ao que seria na Guerra seguinte. Curiosamente, esses casos não alcançaram o mesmo espaço de memória coletiva que a Shoah. Independentemente de quais crimes tenham permanecido na memória coletiva ocidental (e pretendemos abordar o assunto mais esmiuçadamente no próximo capítulo), encarar Auschwitz é estar frente ao grande trauma obscuro da modernidade e contemporaneidade. Isso também se dá graças ao acultramento humanista e iluminista, do qual a Europa Ocidental se orgulhava, sempre, de ostentar, ao qual se contrapõe a crueldade dos crimes, mediante uma complexa e (quase) incompreensível *industrialização* da morte.

Na *Dialética Negativa* de Adorno há uma conclusão semelhante, apontando para a grande falha da cultura humanista frente ao novo mal:

Que isso possa ter acontecido no meio de toda tradição da filosofia, da arte e das ciências do Esclarecimento, significa mais que somente o fato desta, do espírito, não ter conseguido empolgar e transformar os homens. Nessas repartições mesmas, na pretensão enfática à autarquia, ali mora a não verdade. Toda cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo. (ADORNO apud GAGNEBIN, 1999, p. 45)

Tavares também emite uma opinião acerca deste mal até então banalizado. No *Atlas do Corpo e da Imaginação*, no subtítulo “pequeno e grande mal – uma questão” (TAVARES, 2013, p. 84), após refletir sobre a moral humana, o autor questiona como a “marca do Mal”, o Holocausto, deve influenciar na Lei de julgamento moral. No capítulo seguinte, utilizando de classificações próprias, Tavares parece correr em concordância com Hannah Arendt e Agamben:

Mas podemos assumir, pelo contrário, que o Grande Mal – expresso terrivelmente pelo Holocausto – é um Outro Mal, com características próprias, que nada o ligam ao pequeno Mal, posto em movimento por indivíduos que agem isoladamente. (...) Trata-se, no fundo, de estabelecer ligações entre os músculos morais do indivíduo e os músculos morais do coletivo. (Ibidem, p. 86/87)

A contribuição de Tavares sobre seu objeto de investigação aponta para uma separação. O grande Mal, coletivo, nada se compara ao pequeno Mal moral dos indivíduos. Atentamos a como o autor contemporâneo cita o Grande Mal: “expresso pelo Holocausto”. Ele não aponta que o único Grande Mal, dentre todos os genocídios da contemporaneidade, é a Shoah. Pelo contrário, ele diz que todos esses genocídios, concebidos pelos músculos morais do coletivo, estão resumidos e melhores representados pelo Holocausto. Afirmamos a partir disto que a obra Tavariana estende o significado do Mal para toda a sucessão de eventos que revelaram o mal da humanidade durante o séc. XX. Contudo, usar a Shoah como seu constante referente é um modo de recorte que dialoga visceralmente com a memória coletiva acerca do Mal. Assim como usar a palavra “músculos” nos transporta para o campo corpóreo onde o mal se exercita, como se a tratar do Grande Mal, Tavares tratasse de algo relacionado à saúde; ou mais precisamente de uma doença.

2.2) O contemporâneo como “pós-Auschwitz”.

Voltando à origem deste apanhado, Giorgio Agamben afirma: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver esta obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Suscitando uma nova imagem simbólica, o autor associa a tinta de um escritor às próprias trevas de seu tempo. O escritor contemporâneo é esse que usa, como essência, o escuro

que seus olhos observam. Ao descrever-se como alguém que carrega a pesada “consciência” de Auschwitz, Tavares parece estar com a visão fixa num passado escuro, ou então na obscuridade que projeta sombra sobre o contemporâneo, como apontam Agamben e Walter Benjamin diante de *Angelus Novus*. E, em sua investigação sobre o passado-presente marcado pela radicalização do Mal, reside a maior marca de contemporaneidade da obra de Gonçalo M. Tavares.

Quando Tavares afirma ser um escritor pós-Auschwitz, ele procura não apenas estabelecer uma ligação com o grande advento do mal no século XX, mas também demarca seu pensamento diante de Theodor Adorno. Em *Crítica Cultural e Sociedade*, Adorno afirma: “(...) escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26.). Essa passagem, composta apenas cinco anos após a liberação dos campos de concentração, causou e ainda causa discussões. Para nós, há um primeiro sintoma de toda a narrativa que tange ou adentra a Shoah, como metonímia do mal do séc. XX: a irrepresentabilidade do real. Questionamo-nos: em que lugar se coloca Tavares, diante de Adorno, ao se afirmar um escritor pós-Auschwitz? Claramente, contrário.

Tavares coloca-se ao lado de Adorno nessa polêmica, afirmando justamente o seu projeto de literatura contra a aceitação da barbárie. Se, como ele afirma, busca investigar o Mal, parece-nos que não haveria outro caminho senão o de incorporar a expressão do Grande Mal em sua poesia e/ou prosa, como projeto de elucidação.

Sobre os grandes maus e os traumas do século, diz Seligmann-Silva: “Estar no tempo ‘pós’-catástrofe significa habitar essas catástrofes” (2002, p.136) Se aplicarmos essa verdade à nós indivíduos nascidos no pós-guerra, incluindo Gonçalo M. Tavares, entendemos que o autor busca dialogar com seu passado, que, inevitavelmente, ainda é o presente. Herbert Marcuse, em outros termos, concorda: “a questão ‘depois de Auschwitz a poesia continua possível?’ talvez possa ser respondida: sim, se ela rerepresenta, em alienação intransigente, o horror que foi – e que ainda é.” (MARCUSE 2009, p. 51). Nesta passagem, talvez a frase de maior importância seja “e que ainda é”, corroborando a ideia defendida de que Auschwitz é a expressão do Grande Mal – que permanece, por isso, deve ser investigado pela literatura. Não coincidentemente, a coleção ficcional de “O Reino”, cujos livros são chamados também de “livros pretos”, aludem a este fator em comum dentro de todas as suas narrativas.

Atualmente a série conta com quatro livros: *Um Homem: Klaus Klump* (2003), *A Máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007). O primeiro romance da coleção narra a história de Klaus Klump, leitor e editor de livros, em meio a uma guerra sem nome. Não se sabe o local, o período ou sequer a nacionalidade das personagens – condições que serão repetidas em todos os romances seguintes –, mas a presença da guerra é a circunstância que move toda a narrativa. A contracapa analisa: “*Um homem Klaus Klump* é uma narrativa perturbadora sobre o estado de exceção que se instaura durante o tempo de guerra”. O romance seguinte narra a história de Joseph Walser, apresentado como colecionador de peças de máquinas avariadas, em um ambiente de constante tensão pela iminência da invasão de um exército inimigo. O colecionismo de Joseph Walser aos poucos vai se revelando na necessidade da personagem de dominar a máquina, enquanto é massacrado pela máquina da guerra. O terceiro romance é *Jerusalém*, nosso objeto de estudo: ele traz uma narrativa que transita entre o presente das personagens – um suicídio, a busca de abrigo em uma igreja –, e o passado, todos associados a dois ambientes traumáticos: ao Hospício e à Guerra. O contexto de guerra é mencionado diretamente em *Jerusalém* em dois momentos: nos estudos científicos de Theodor acerca do mal e nas memórias do combatente Hinnerk, constituindo, em ambos os casos, um passado recente. Por fim, o último romance da série é *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, que acompanha a ascensão e a queda de Lenz Buchmann, médico movido por uma patológica ambição de alçar seu poder sobre as pessoas; para tanto exercita dois campos de domínio – a ciência e a política.

Todos os livros pretos parecem ser, assim como Tavares os classificou, investigações sobre o mal. Cada um parece buscar e analisar a condição humana diante do obscuro e do “negro” instinto bárbaro de dominação. Sem contar com reflexões extensivas, Gonçalo M. Tavares tende a instigar seu leitor a criar um vínculo incômodo e crítico com cada um dos romances, em semelhança ao que seria sua própria relação como leitor de seu tempo. Sabendo que o autor se dedicou a uma exaustiva carga de leitura e de escrita, dos vinte aos trinta anos⁶, não nos surpreende que ele estabeleça tamanho diálogo com os intelectuais aqui citados.

Ao partirmos para a construção de significados dentro dos romances de Gonçalo M. Tavares, várias vozes emergem. O escritor português evoca intertextos –

⁶ Informação disponível em: RODRIGUES, Sérgio. Revista Veja/blog Todo prosa. Criado em 03/09/2011. *Gonçalo M. Tavares e a glória do português*. Acesso em: 17/05/2019.

uma mediação entre sua leitura dos intelectuais e o seu leitor. Tomando como regra que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é uma absorção e transformação em outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64), Tavares aparece tecendo um campo de memória literária: o que é lido é a primeira instância, o que é citado e absorvido por seus textos uma segunda, e que encontra uma terceira instância no leitor, que irá fazer suas próprias ligações intertextuais. Os universos que emergem dessa busca de significados são universos de trauma e violência. A guerra não aparece necessariamente como uma figura constante – a Shoah, menos ainda, ousamos dizer –, mas toma a forma de um monstro sempre à espreita. Em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, por exemplo, esse monstro aparece sempre como remissão à outra guerra, mais grave e mais ameaçadora, cujo adversário é a Natureza selvagem, à espreita, que anda em tempo diferente ao do homem, prestes a vingar-se e a derrubar tudo o que está em seu caminho. Já em *Jerusalém, corpus* de nosso estudo, cada personagem vive com a iminência do perigo à sua forma, seja pela dor (como Mylia), pela guerra (Hinnerk), ou pelo próprio Mal (os gráficos sobre o mal de Busbeck).

3) A IRREPRESENTABILIDADE DA SHOAH E A REPRESENTAÇÃO DE JERUSALÉM.

Primo Levi reproduz a frase: “Seja lá como for que essa guerra termine, a guerra contra vocês nós já a vencemos; nenhum de vocês sobrarão para testemunhar, mas mesmo que algum de vocês conseguisse escapar, o mundo não acreditará.” (LEVI, 1990, p. 1), saída da boca de um dos chefes da SS. A ameaça, ou mesmo zombaria dos perpetradores, atesta o problema da irrepresentabilidade da Shoah. Toda a mecanização e o processo dos campos de concentração, mesmo aos olhos da SS, eram de tamanha inverossimilhança com qualquer crime de guerra conhecido que seria impossível acreditar nas vozes das vítimas. Essa cruel premissa perseguirá os sobreviventes, gerando discussões acerca da legitimidade da narrativa histórica, porém memorial.

Essa narrativa testemunhal, após a libertação dos campos, surge, inicialmente, sob o signo de urgência, em uma ponte que liga “os outros” ao mundo, ou seja, para “romper com os muros do Lager.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). É, antes de

relato ao mundo, uma necessidade do sobrevivente de articular o trauma em busca de libertação. A angústia em desejar ser ouvido esbarra na distância entre a capacidade da língua e a experiência.

O panorama acima cercou, e ainda cerca, toda a literatura da Shoah. Esses relatos, absorvidos pela literatura, foram resumidos a uma única indagação: como se narra aquilo que foge do escopo verossímil? Quando transportamos esse conceito para a literatura contemporânea, acrescentamos ao questionamento fundamental: essa narrativa se propõe a narrar a memória de outrem?

Estipulado como Gonçalo M. Tavares se aproveita do discurso global da Shoah para estender a cena traumática ao longo do séc. XXI, o capítulo 3 pretende analisar a narrativa de *Jerusalém*. Para isso, começaremos a alongar a discussão introduzida, contemplando os lados da aura indizível da Shoah. Fundados nessa discussão, olharemos a narrativa de Tavares, ressaltando seu caráter fragmentário e arruinado em prol da representação catastrófica do traumático séc. XXI.

3.1) O inenarrável e indizível

*Nos rios ao norte do futuro/ eu lanço a rede que tu /
hesitante carregas / com sombras escritas por
/pedras
(CELAN apud SELIGMANN– SILVA, 2002, p.149)*

Não haveria melhor maneira de começar este capítulo a não ser pelo pequeno excerto de Paul Celan. O sobrevivente da Shoah coloca-se na figura de um pescador: joga uma rede ao futuro, ao norte. Joga a nós, seus leitores, a responsabilidade de carregar o que foi pescado. Servindo-se da imagem das pedras, culturalmente associadas aos túmulos judaicos, o poeta cola a impressão de sombras da escrita ao luto obscuro. O poeta dialoga tanto com as trevas em que se banha a tinta de Tavares quanto com o indizível de sua obra. Prossigamos a partir desse gancho oferecido.

Como observado no capítulo anterior, a Shoah foi uma catástrofe de tamanha influência sobre o séc. XX que partiu a antropologia entre pré e pós-Auschwitz. A existência dos crimes da Segunda Guerra Mundial foi de tamanha *inverossimilhança*, se comparada a qualquer outra catástrofe amplamente divulgada, que os problemas filosóficos e jurídicos decorrentes do ocorrido se tornaram *corpus* de estudo da Psicanálise.

Antes de falarmos de *inverossimilhança*, voltamos rapidamente à capacidade de formulação cognitiva frente à linguagem. Para Saussure, a língua é composta de signos que possuem significado e significante; a acústica física e seu sentido. De acordo com o linguista, o signo “casa”, por exemplo, imediatamente suscita uma imagem mental de uma concepção cultural de casa. A concepção é formatada pela impressão sonora que a palavra lhe causa junto ao conceito social que o signo implica. Saussure complementa-a postulando que, apesar de os signos serem psíquicos: “(...) não são abstrações; as associações, retificadas pelo conhecimento coletivo e cujo conjunto constitui a língua, são realidades que têm sua sede no cérebro.” (SAUSSURE, 2003, p.34) Tomando como base esse postulado, dele derivam os estudos acerca da capacidade única que cada língua tem com a sistematização dos seus signos. O ato de traduzir seria uma correspondência aproximativa de signos não idênticos, visto que as associações psíquicas que um indivíduo faz serão únicas e dependentes da cultura que o formou. Dessa forma, compreendemos que a capacidade do *logos* possui limites naturais de associação, dependente do conjunto da experiência coletiva absorvida pelo sujeito falante. Esse fenômeno é utilizado na leitura dos efeitos traumáticos da Shoah.

Para Adorno, a problemática da Shoah extrapolou os corpos, contaminando o intelectual, e a própria capacidade do ser humano de expressar-se pelo *logos*. Usando a palavra de nossa partida, se *verosimilis* é aquilo “provável”, a linguagem pós-Auschwitz é marcada pela inverossimilhança, porque não há sequer correspondentes cognitivos culturalmente reconhecíveis aos signos da Shoah. Não há conceitos que possam abranger o que foi o trauma impregnado no coletivo ocidental após os acontecimentos da II Guerra. É claro que essa é apenas uma das visões acerca da indizibilidade, fundadas na teoria linguística e, como veremos a seguir, do trauma psicanalítico.

Quando pensamos na irrepresentabilidade da Shoah, o primeiro percurso que tomamos é o de retomar a classificação primária de Freud acerca do trauma. O pai da psicanálise observou os primeiros casos de trauma em meio ao seu trato da neurose – que já era, então, uma psicopatologia aceita. Identificava-se que a origem da neurose podia ser um evento traumático e, após o contato com Charcot, Freud direciona seus estudos da neurose para a origem traumática e sexual. Constata:

Pode-se mesmo dizer que o termo "traumático" não tem outro sentido que econômico. Chamamos assim a uma experiência vivida que leva à vida da alma, num curto espaço de tempo, um acréscimo de estímulos tão grande que sua liquidação ou elaboração, pelos meios normais e habituais, fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético. (FREUD, 1916-17, p. 275)

Para Freud, o trauma, a ruptura, é exatamente o evento que transcende a capacidade de recepção do sujeito. Isso cria, em primeira instância, uma ferida memorial que volta a possuir seu emissor constantemente. Muitas vezes a memória literal acomete o traumatizado por meio dos sonhos, visto que extrapola o expediente consciente. Isso também se aplica à linguagem, o que faz da Shoah resistente às formas então disponíveis de representação. No sentido que lhe confere a psicanálise, usamos a palavra *trauma* em relação direta com a incapacidade de significação cognitiva. É claro que essa é apenas uma das características do sujeito traumatizado, mas, em específico, é a que ronda os problemas de representação na literatura e relatos pós-Auschwitz.

Parece-nos que toda a problemática da representação da Shoah acaba em uma negativa sobre sua capacidade de ser narrada. Além dos dados psicanalíticos que apontam para o apagamento, instauram-se os próprios métodos nazistas para varrer as evidências dos crimes de guerra, sendo por meio da queima de provas físicas – incluindo corpos –, pelo convencimento dos presos de que eles não seriam ouvidos, ou mesmo dos vídeos-propaganda feitos para convencer a população de que os campos eram espaços civis.⁷

Isso é relatado por sobreviventes após suas respectivas chegadas, e talvez o mais conhecido desses seja Primo Levi. Seu mais profundo medo, dentro do Campo de Concentração, expressa-se na linguagem simbólica do sonho:

Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. (...) Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio.

⁷ Durante os anos de Hitler no poder, o campo de Terezin, situado dentro de uma muralha medieval, foi usado como "modelo". Ali foram gravados vídeos-propaganda que descreviam os campos como espaços sociais agradáveis. Pode-se ler sobre em: BOSI, E. **O campo de Terezin, in: Estudos Avançados**, 13, p.- 7-32, 1999. Recuperado de <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9486>>, acesso em: 1 de Jun. de 2019.

Por quê? Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (LEVI, 1988, p. 60)

O medo de Levi, compartilhado por um amigo próximo de leito, era o de que, na sonhada volta para o lar, as pessoas não os ouvissem, não acreditassem no que lhes fosse narrado por conta da inverossimilhança dos fatos. Esse medo aparece de forma recorrente em toda a literatura de testemunho pós-Auschwitz, as quais muitas vezes não foram consideradas com o merecido crédito de testemunho. Apesar do descrédito, o medo é acompanhado da necessidade de narrar os crimes cometidos, uma vez que os testemunhos que ocorrem depois das libertações do campo não serão marcados pelo caráter individual das testemunhas.

Acerca disso, Beatriz Sarlo, ao citar Levi, traz a emergência de se compreender um adendo à narrativa do sobrevivente:

O sujeito que fala não escolhe a si mesmo, mas foi escolhido por condições também extratextuais. Os que não foram assassinados não podem falar plenamente do campo de concentração; falam então porque outros morreram, e em seu lugar. Não conheceram a função última do campo, cuja lógica, portanto, não se operou por completo neles. (SARLO, 2007, p.34)

Levi também parece ciente de que não “tateou o fundo” da técnica genocida, revelando que o imediatismo da *necessidade* de testemunhar se dá também pela necessidade de dar voz ao outro. Testemunha-se, exatamente, *por* aqueles que foram completamente engolidos pelos *lagers*, como é o caso dos *muçulmanos*⁸, citados por Levi, e comentados por Agamben. Beatriz Sarlo faz, exatamente, uma paráfrase desse panorama, onde há necessidade de se narrar. O filósofo italiano conclui o pensamento ao citar o interesse ético de Bettelheim nessa figura semi-humana. Ele nos diz que a ética de Auschwitz começava “(...) precisamente no ponto em que o *muçulmano*, a “testemunha integral”, havia eliminado para sempre qualquer possibilidade de distinguir o homem e o não-homem.” (AGAMBEN, 2008, p.55). Os

⁸ Para Primo Levi, *muçulmanos* são aqueles que tatearam o fundo da máquina genocida: vítimas que perderam toda e qualquer vontade subjetiva, carregadas pela vontade dos perpetradores. O nome surge como resumo dessa condição, uma vez que a palavra “muslim”, no árabe, significa “submisso a Deus”. Sob a perspectiva política e filosófica de Giorgio Agamben (2002) e Hanna Arendt (2006), a anulação completa do humano, figurada no *muçulmano*, culmina em um autoritarismo predominantemente biopolítico. Tais informações estão presentes no artigo “Campo de extermínio(s): o ‘Muçulmano’ como paradigma da vida nua” (BRAVO, 2013.)

sobreviventes, então, narram por si e pelo outro, pedindo por uma reconstrução cognitiva.

Se tratamos a experiência dos Campos como radicalmente traumática, a reconstituição simbólica por meio da narrativa, entretanto, desloca-se da necessidade do outro para a necessidade íntima do sujeito. Perpassar o período traumático demanda algum tipo de testemunho, de exteriorização. Citando Piralian (2000), Seligmann conclui: “A linearidade da narrativa (...) trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69) Dar tridimensionalidade ao excedente traumático também urge ao sobrevivente: ao dotar de sentidos o evento, liberta-se do estado de retomada anacrônica do trauma. Entretanto, essa representação não vem de forma simples.

A representação do testemunho, em qualquer forma narrativa, é o problema de um coletivo silenciado, em uma dualidade constante entre a necessidade de narrar e a sua impossibilidade. Por isso, independentemente de como se olhe a Shoah, deparamos com o inevitável silêncio. Seja por meio do silêncio do sujeito-narrador ou do silêncio dos mortos. Contudo, o lado inenarrável não é o único lado existente quando tratamos do genocídio da II Guerra Mundial.

A experiência do indizível chega ao crítico Georges Didi-Huberman quando quatro imagens retiradas pelos Sonderkommando em Auschwitz ⁹ são expostas no livro *Mémoire des camps*, organizado pelo curador fotografia Clément Cheroux, em 2001. Confrontado com a parcela de horror exposta nessas imagens contrabandeadas, o historiador dedica seu ensaio “Imagens, apesar de tudo” (2004) à discussão sobre as fotografias, analisando a forma com que lidamos com as imagens e as memórias dos campos de concentração. Ao reproduzir essas fotos em seu ensaio, Didi-Huberman sofreu duras críticas por parte de Claude Lanzmann, cinegrafista francês mundialmente conhecido pelo documentário “Shoah” (1985). Este o acusou de promover teologia cristã paulina ao iconizar imagens de horror. Recordamos que a opção narrativa do cinegrafista já fora exposta em seu

⁹ Vale ressaltar, brevemente, que tais imagens foram registradas por Sonderkommandos, judeus que eram escalados para trabalhar nas câmeras de gás. Com auxílio da resistência polonesa, um dos prisioneiros - que permanece anônimo -, conseguiu capturar e despachar, dentro de um tubo de pasta de dente, tais imagens que, futuramente, vieram a fazer parte do livro de Clément Cheroux.

documentário célebre, composto apenas por relatos presenciais para respeitar o caráter do indizível que pondera a representação da Shoah.

Para Didi-Huberman, é necessário estar atento para que o próprio historiador não crie uma aura intocável, (re)afirmando o caráter indizível da experiência vivida nos campos. Ele concorda, em *Imagens, apesar de tudo*, que não existem mais termos adequados para tratar ou representar Auschwitz, mas a existência de uma expressão aproximativa não é inimaginável. Pelo contrário, é imperativo que se imagine, para que as imagens que sobreviveram à dizimação de evidências permaneçam como resistência.¹⁰

Também Gonçalo M. Tavares exprime um breve pensamento acerca do silêncio causado pela violência e acerca da incapacidade da linguagem perante tal violência. Exemplifica seu pensamento com o romance *A lição de Alemão*, em específico, a passagem em que a esposa recebe o marido-soldado deficiente: “Vêm o suficiente, para quê falar? Como se a brutal modificação do corpo constituísse um insubstituível discurso. Nada havia para dizer: a falta do corpo exprimia tudo” (TAVARES, 2013, p. 99) É na forma do corpo – ou na ausência deste – que *Jerusalém* significa o trauma. A própria patologia do trauma torna-se corpo e invade o corpo que o experimenta, em um estado de constante possessão.

Voltando a Didi Huberman, ele busca disseminar por todo o ensaio *Imagens, apesar de tudo* uma ideia simples contra a aporia do indizível: “Para saber é necessário imaginar”. (HUBERMAN, 2012, p. 11) Tal posição é reiterada por Márcio Seligmann-Silva: “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro real do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). O esforço da imaginação está na própria (re)constituição da memória. Logo:

O dilema consiste, na verdade, num desdobramento daquela estrutura tensa que de um modo geral envolve a representação do Holocausto: a não solução entre a necessidade e a impossibilidade da sua representação. (...) essa tensão ecoa a dialética entre memória e esquecimento: a impossibilidade de se separar um movimento do outro (SELLIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 78).

¹⁰ Além da defesa da imaginação como colaboradora da memória da Shoah, outros autores defendem que a supressão de imagens dos campos de concentração pode corroborar com o apagamento da experiência traumática ocorrida na Segunda Guerra Mundial. Por exemplo, Peter Haidu no seu ensaio *The Dialectics of unspeakability* (1992) defende que há de se moderar a ideia de indizibilidade, uma vez que essa pode perpetuar a apologia do encobrimento e do silenciamento.

Essa tensão dialética que permeia os caminhos de memória e esquecimento, representação e apagamento, encontra na arte e na imaginação uma mediação. Em relação ao representável, Lyslei Nascimento investiga como a narração surge a partir desse dilema, buscando compreender com quais raízes nascem os testemunhos. Ela afirma, após expor o paradoxo:

A irrepresentabilidade da Shoah é um ocaso da linguagem diante desse real que se apresenta como insuportável. A necessidade da sobrevivência impõe aos narradores, artistas e historiadores, uma forma de trazer à tona e reconstruir um arquivo a partir de uma memória esparsa, das cinzas (NASCIMENTO, 2012, p. 145).

Na página anterior à esta citação, a autora parece premeditar sua conclusão, assumindo que o estigma da incomunicabilidade é real “a não ser que os narradores impregnem a sua experiência com a arte, uma possibilidade de tradução” (NASCIMENTO, 2012, p.144) Assim como é para a língua encontrar sinônimos, a arte serve como uma aproximação simbólica da experiência indizível.

Essas influências dialógicas fazem parte da literatura de Gonçalo M. Tavares. Sabemos que não tratamos de um herdeiro direto dessa memória, não compartilhando, até onde sabemos, laços testemunhais com a Shoah. Contudo, é inegável que, como autor contemporâneo, queira compartilhar e pensar sobre as sequelas de uma memória traumática da humanidade, que é refletida em sua obra como representação do mal. Para isso, vamos agora nos aprofundando nos detalhes dessa narrativa especularmente traumática que compõe o romance *Jerusalém*.

3.2) Representação narrativa: as ruínas de *Jerusalém*

No ensaio “O Narrador” (1994), Walter Benjamin começa seu discurso com uma irrevogável premissa: a faculdade de intercambiar experiências, a base de qualquer narrativa, corrompeu-se. O primeiro motivo para essa corrupção teria sido o trauma que a Primeira Guerra Mundial deixou sobre a população europeia. Uma população que ainda se locomovia puxada a cavalos, como menciona Benjamin, passaria a ter de lidar com a experiência material e corpórea da guerra de trincheiras. Mesmo com a explosão de livros que, supostamente, retratariam essa experiência, os

relatos escritos nada possuíam em comum com a narrativa oral perdida. Desta forma, a narrativa primária começaria a minguar.

Podemos afirmar que a Segunda Grande Guerra causou um sintoma semelhante na literatura. Apesar de Walter Benjamin não ter vivido para pensar a Shoah, ele previu algo que acomete todas as narrativas pós-traumáticas: seu silêncio. Assim, como discutimos no capítulo anterior, as narrativas pós-traumáticas da Shoah orbitam entre o silêncio e a necessidade de narrar. Antes disso, a conclusão primária de Benjamin já era fatalista: a experiência da guerra causa o silêncio, a morte da narrativa primitiva. A expressão escrita que surge depois dessas experiências, de acordo com o autor, não é a mesma narrativa que se conhecia até então.

Na sequência de seu texto, Benjamin aponta que a morte da narrativa avança com o surgimento do romance impresso. O narrador da tradição oral em nada se assemelha ao narrador de romances, que se segrega exatamente por não poder falar sobre suas preocupações. Nas palavras do autor, esse movimento equivale a “[...] levar o incomensurável aos limites” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Para falar sobre o oposto do romance, o filósofo retoma uma fábula contada por Heródoto: Psammenit, ao ser derrotado e mantido em cativeiro por Cambises, é obrigado por este a assistir a um cortejo criado para humilhá-lo, no qual sua filha é vista como serva e seu filho a caminho da execução. No entanto, ele só demonstrou desespero ao ver um velho servo na fila dos prisioneiros. A respeito dessa narrativa, Benjamin afirma (1994, p. 204):

Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. [...] Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.

A força germinativa da narrativa primitiva está, antes de tudo, associada ao espanto que sua forma não explicativa provoca. Sua fórmula é capaz de permanecer como inquietação reflexiva mesmo depois de milênios.

Ao analisarmos a literatura de Gonçalo M. Tavares diante dessa passagem, isolamos duas marcas autorais da narrativa: seca e inexplicada. Essas marcas parecem ser o ponto de partida para imergir na linguagem de *Jerusalém*. Presentes não apenas neste romance, mas na coleção d’O Reino como um todo, podemos

apontar que a *secura* é uma característica composicional essencial à narrativa desses romances.

O autor assinala contribuição para um estudo acerca dessa *secura* em um “Dicionário Literário”, subtítulo do novo volume da coleção a que denominou *Enciclopédia: as Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (2018). Em cada verbete, reside uma reflexão sobre como se faz literatura, mas uma literatura em específico: a “literatura-bloom”. Na leitura integral desse dicionário, percebe-se uma proposta estilística afinada com o que Benjamin reconhece nas narrativas primitivas. A literatura proposta por Gonçalo tem por missão manter o mistério de seu objeto. Assim, ele distribui lacunas significativas em seus romances, principalmente ao tratar dos sentimentos e sensações de suas personagens. Ou seja, a característica mais vital da narrativa primitiva tal qual apontada por Benjamin é, de certa forma, retomada na literatura-bloom, pois há sempre o efeito de um inaudito que o autor julga necessário preservar:

O escritor não deve hesitar, mas o efeito das frases sim. E o leitor também. A certeza de quem faz deverá instalar a dúvida em quem assiste. [...] Só as grandes certezas poderão iniciar os distúrbios. A literatura deverá ser uma certeza que causa distúrbios e não um distúrbio cujo efeito é uma certeza. A literatura traz um reino dessincronizado. (TAVARES, 2017, p. 42).

Pelo exame do excerto acima, fica clara a intenção do autor em não edificar certezas, mas em gerar distúrbios — e aqui tendemos a ler essa palavra como sinônimo de inquietações. O autor também nos indica o modo de ler sua obra, propondo o mistério como parte inerente desse real que se projeta como narrativa. Tudo o que emerge com muita facilidade do real deve ser descartado para dar espaço àquilo que a razão humana não alcança sem o esforço de admitir suas limitações. Esse mistério, frequentemente, é construído exatamente pela *secura* da narrativa.

Em *Jerusalém*, o narrador, apesar de onisciente, nunca adota uma postura demiúrgica sobre seus personagens, evitando aquilo que Jean Pouillon classifica como “visão por trás” (1974). As visões do romance tendem a se intercalar entre *com* e *fora*, em relação às personagens. Vemos, por exemplo, *com* Hanna, que “[...] não pintava as pálpebras de cor roxa para ser amada, mas sim para que a solidão de um homem visse ali uma interrupção exuberante.” (TAVARES, 2010, p. 25). A visão que a narrativa nos oferece está diante e *com* Hanna, mostrando seus pensamentos e

também suas ações. Apesar do discurso ser indireto livre e de não tratarmos de um ponto de vista exclusivo, o narrador aproxima a “câmera” da personagem dando-nos a perceber as suas motivações.

Curiosamente, o Capítulo III, do qual foi retirado o excerto citado, possui dois subtítulos ou subcapítulos. O primeiro oferece-nos o nome das personagens que serão narradas: Hanna, Theodor, Mylia. Abaixo disso, há uma segunda numeração, correspondente às personagens, sendo Hanna o “1”. De forma quase explicativa acerca da visão, o subcapítulo “1” ou “Hanna” começa direcionando nosso olhar à uma imagem refletida no espelho: “Desde há minutos que Hanna observava atentamente as suas pálpebras” (TAVARES, 2010, p. 25). No subcapítulo “2”, “Theodor”, a visão que estava com Hanna desloca-se, colocando-se a luz (mais do que metaforicamente) sobre Theodor: “Enquanto caminhava sob a luz dos candeeiros Theodor Busbeck não pôde deixar de se lembrar de Mylia, sua ex-mulher.” (TAVARES, 2010, p. 27). Seguindo com o subcapítulo “3”, “Mylia”, sofremos uma quebra de expectativa: se até então a visão seguia com as personagens enumeradas, adentramos na nova narrativa sem acompanharmos o que ocorre no interior de Mylia. A narrativa afasta-se imediatamente, tomando uma “visão de fora”: “Mylia entrou. Tinha dezoito anos, uma beleza incômoda, quase violenta. Theodor começou de imediato a mexer nuns papéis da sua secretária, os dedos inquietos” (TAVARES, 2006, p. 28). O narrador foca-se no exterior e o discurso indireto é usado exclusivamente para dar voz às personagens e para descrever minimamente suas reações.

A aparição de Mylia, sobre a qual somos induzidos a pensar como sendo a presença principal do capítulo, é mediada por seus pais e por Theodor. Em um jogo quase exclusivo entre fala e resposta das personagens, a narração priva o leitor de conhecer o interior delas. A única emoção exposta no capítulo inteiro vem a partir das ações do jovem médico: “Mylia entrou. Tinha dezoito anos, uma beleza incômoda, quase violenta. Theodor começou de imediato a mexer nuns papéis da sua secretária, os dedos inquietos” (TAVARES, 2010, p. 28). Pela ação inquieta dos dedos, deduzimos um misterioso incômodo que só prolonga, no leitor, a sensação de incerteza. A maior, entretanto, deposita-se sobre Mylia, uma vez que não temos acesso a sua memória e suas falas são lacunares, o que impossibilita que formemos uma ideia clara sobre sua doença. Essa incerteza é garantida pela lacuna de informações na narrativa e se torna fundamental para que leiamos o romance de forma suspeitosa em relação ao diagnóstico e tratamento a que Mylia será submetida.

Mas voltemos ao narrador desenhado por Walter Benjamin. Na abertura do subtítulo oito, o filósofo afirma: “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1994, p. 204). De acordo com o autor, essa é uma estratégia narrativa capaz de fazer com que a memória de um ouvinte ou leitor funcione em prol da história contada. Dessa forma, ao evitar as longas descrições psicológicas, alcança-se mais facilmente as distensões da atenção.

Esse artifício de escrita, muito usado na épica grega, é retomado na literatura de Gonçalo Tavares de forma programática. Em *Jerusalém*, duas repetições ficam gravadas na memória de seu leitor. No começo do romance temos uma breve descrição do espaço em que a personagem Mylia se encontra: sua morada, e, então, seu interior. O narrador mostra: “Mylia morava no primeiro andar do número 77 da Rua Moltke. Sentada numa cadeira desconfortável pensava nas palavras fundamentais da sua vida. Dor, pensou, dor era uma palavra essencial.” (TAVARES, 2007, p. 7). A exata frase (e seu parágrafo subsequente) reaparece na página 207. A cena repete-se, mas o tempo diegético é outro: não são mais quatro horas da manhã como na abertura do romance. “De tarde recebera aquele telefonema: o doutor Gomperz — há anos que não escutava aquela voz, o nojo que sentiu ao ouvir de novo o director de Georg Rosenberg” (TAVARES, 2007, p. 208). Isso ocorre anteriormente à primeira situação, evidenciando uma fragmentação cronológica, mas também uma repetição da cena, indicando sua constância na vida da personagem.

Outra repetição, mais discreta, aparece ao longo do romance. No início da narrativa somos localizados temporalmente: “Quatro da manhã do dia 29 de Maio, e Mylia não consegue dormir.” (TAVARES, 2007, p. 7) Uma hora antes, Theodor saíra pelas ruas em busca de sexo, atentando-se ao trabalho dos coveiros: “Os coveiros praticavam ofícios laterais ao seu destino [...]: poderiam estar a cometer um crime ou simplesmente a fazer horas extraordinárias. Às três da manhã teriam de ser mesmo extraordinárias essas horas” (TAVARES, 2007, p. 23). O mesmo ocorre com cada personagem que é introduzido à trama, seja Hanna às 3h da manhã (Ibid, p. 26), Kaas às 3h50 (Ibid, p. 83) e, por fim, Hinnerk, “perto das quatro da manhã” (Ibid, p. 90). A função desta demarcação para a trama da narrativa é clara: evidencia-se ao leitor que todas as personagens perambulavam pela cidade ao mesmo tempo.

Observamos, no entanto, que a repetição das horas ocorre por todo o romance. Em uma narrativa seca, que não nos oferece informações precisas sobre a

temporalidade (a informação do dia 29 de Maio é repetida, mas o ano permanece desconhecido) e a localização geográfica das personagens, essa repetição salta aos olhos do leitor e ultrapassa o simples estado de memorização.

Em *Jerusalém*, a repetição da madrugada, ou seja, do completo escuro está associada à simbólica classificação do claro *versus* escuro. Essa distinção amplamente conhecida é fomentada desde a história primitiva, em que a noite esconde os predadores. O pensamento judaico– cristão também colaborou para a associação do escuro com o mal e da luz com o bem, a partir de uma teogonia que expulsa a escuridão da criação divina. (BÍBLIA, Gênesis, 2, 1).

Outra vez recorreremos ao *Atlas do Corpo e da Imaginação* para uma breve análise da noite. Ao dialogar com *A Psicanálise do Fogo*, de Bachelard, Tavares coloca em contraposição diurno e noturno (TAVARES, 2013, p. 373). Ele recorda a carga simbólica do escuro e reafirma: “Quando não vemos claramente imaginamos [...] Poderíamos quase dizer que a noite é a origem do medo e da criatividade. Nela, na noite, por não vermos assustamo-nos, imaginamos coisas *más*, como uma criança” (TAVARES, 2013, p. 373, grifos nossos). É nesse escuro que as personagens de *Jerusalém* perambulam na noite de 29 de Maio, submersas na escuridão e no medo das coisas *más*.

Eventualmente, como se fizesse uso de uma câmera fotográfica, a narração do romance coloca repentinas flashes de luz sobre as personagens. Diante da emergente luz, os corpos que andam pela cidade são — assim como os exemplos que citamos no capítulo anterior — sombras no espaço e no tempo. Outra vez, o narrador tavariano parece brincar com um jogo de sombras para apontar a dualidade temporal que suas personagens percorrem: mesmo no presente, elas estão ligadas ao passado traumático que as une. Esse anacronismo é evidenciado pelo tempo diegético do romance, intercalado entre o presente e o passado, fragmentando pequenas ruínas entre a memória e a vivência atual das personagens.

Recordamos: é 29 de Maio quando Mylia levanta de madrugada, incomodada e incapaz de dormir por conta da dor letal que a toma, o que a impulsionava à procura do sagrado. Sai em busca de uma igreja: “Quatro da manhã do dia 29 de Maio, e Mylia não consegue dormir (...) Concentrada a dor nesse sítio que era um ponto – entre o baixo estômago e o ventre – Mylia estava na rua à procura de uma igreja”. (TAVARES, 2006, p. 7– 8) Entretanto, a compreensão da personagem só ocorre de forma completa quando recorreremos ao seu passado:

Myliá regressou, passado uma semana, para aquela que seria sua primeira operação. Depois dessa seguiram-se outras três, ao longo de vários anos. Até que a certa altura o médico, após a análise do desenvolvimento da doença, lhe comunicou que nada havia a fazer: no máximo ela viveria dois anos. Mais do que isto seria um milagre. Nas suas palavras, seria um acontecimento espiritual e não terapêutico. (TAVARES, 2006, p. 181)

É apenas no passado que se justifica o presente da personagem: contando a origem da dor que a atormenta durante a madrugada do dia 29 de Maio. A narrativa conta com saltos temporais que nos levam a outras instâncias na memória das personagens, justificando seu presente através do uso pontual de onisciência. A intervenção narrativa, contudo, é discreta, deixando que a maior parte das informações esteja na fala das personagens; quando não, aparecem exatamente na continuação da fala destas, através de informações frequentemente incompletas, lacunares. A opção de manter a baixa intervenção está intimamente associada ao projeto da literatura-bloom, uma vez que, por meio desta estratégia, o autor mantém uma narração que se nega a ser dócil ao seu leitor. Estabelece igualmente, dessa forma, a obscuridade como marca da narrativa contemporânea.

Mas esses traços da narrativa bloom não coincidem de forma exata com o narrador tradicional de Benjamin. Como acompanhado, o narrador tauriano se parece mais afinado com aquele que o filósofo passa a descrever posteriormente no ensaio. Isso pode ser observado a partir de outro ensaio de Walter Benjamin que trata do fim da narrativa tradicional, “Experiência e pobreza” (1994), em que se faz um percurso de análise semelhante ao realizado em “O Narrador”. Sem focar em um autor específico, o filósofo alemão discorre sobre a ausência de ações da experiência. Assim como no ensaio tratado até então, a guerra é apontada como uma das causadoras do fim das experiências comunicáveis, logo, do fim da narrativa tradicional. Acerca de ambos os ensaios, Jeanne Marie Gagnebin assinala:

“O narrador” formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a idéia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas. (GAGNEBIN, 2006, p. 53).

Como prevê Benjamin, a exigência da narração agora é outra: um paralelo que dê conta da paradoxal necessidade de se narrar em um século inenarrável, valendo-

se de ruínas e cacos para transmitir sua tradição. Ressaltando que este não é um trabalho de restituição histórica ou épica, Gagnebin continua:

Podemos reter a figura do narrador num aspecto mais humilde, bem menos triunfante. Ele é, diz Benjamin, a figura secularizada do Justo, essa figura mística cuja característica mais marcante é o anonimato [...] O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem [...] que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza [...] mas também pelo desejo de não deixar nada se perder. (GAGNEBIN, 2006, p. 53– 54).

Este novo narrador traçado por Benjamin é o que está presente na narrativa de *Jerusalém* como um todo, imbuído pela paradoxal necessidade de se narrar aquilo para o que não há correspondência na língua. Uma vez que a narrativa tradicional não parece dar conta do objeto pós– Auschwitz, o sobrevivente procura outros métodos de aproximação para dar vazão à experiência dos campos de concentração, e assim também fazem as personagens e o narrador no romance explorado.

A figura do trapeiro, mencionada por Jean Marie Gagnebin à luz de Walter Benjamin, é uma das facetas do narrador de *Jerusalém*, que aparece na madrugada da cidade recolhendo os cacos das histórias das personagens. Os restos obtidos por esse narrador, somando– se, vão dando corpo à história do presente e do passado das personagens. A narração, descrita como “em migalhas”, em “cacos”, reforça a imagem da ruína: como tal, arrematamos a representação narrativa de *Jerusalém* como sendo aquela incompleta, formada de “escombros” e “destroços”, tal qual exposta no primeiro excerto citado de Walter Benjamin, inseparável, portanto, de seu caráter traumático e silenciado.

3.3) Fragmentos e destroços

Vimos, até o momento, o início da compreensão de como a literatura, enquanto forma de arte, procura dar conta do indizível das catástrofes do século XX. Assim como indicado no final do subcapítulo anterior, o corpo da nova narrativa é constituído de pequenos destroços. Essa é a nova faceta do narrador, de acordo com o pensamento benjaminiano e complementado por Gagnebin, a qual é permeada pela violência e pela destruição completa daquilo que serviu de base para a narrativa como

nos é conhecida até esse momento de ruptura. Essa nova forma é, antes de tudo, intencionalmente brutal.

Essa brutalidade surge, explicada na voz de Jean Marie Gagnebin, como reflexo: “(...) da sua própria impossibilidade, da interdição da partilha, da proibição da memória” (2009, p. 61). Em outras palavras, a impossibilidade da partilha de uma memória que dê conta da radicalidade das novas experiências humanas gera uma narrativa brutal. Não obstante, permanecemos com o questionamento: de que forma se apresenta essa brutalidade?

Tal pergunta deve nos fazer prolongar o olhar para além do enredo narrado. A violência, claramente, é um recurso cíclico nessa nova narrativa: aparece em diversas formas, denunciando o aspecto brutal das vidas marcadas pelo trauma, ou pela guerra em si. Ela contamina a própria estrutura narrativa daquilo que almeja ser contado. Quando pensamos nessa brutalidade em termos estruturais, emerge – como força representativa dessa ruína – a fragmentação, como algo expectável, uma vez que ela é a forma consuetada da memória. Essa, agora corrompida, aparece frequentemente no romance como uma justaposição temporal, representando “(...) padrões da fragmentação histórica, e os modelos de leitura ecoam os esforços dos personagens para reconstruírem o passado de modo a restaurar a coerência perdida.” (MURRAY, 1997, p. 49).

Em Jerusalém, essa fragmentação memorialística é apresentada na narrativa como uma câmera onisciente, a qual passeia pelos cenários em ruína, direcionando o olhar do leitor para as personagens. Esses destroços aparecem não só no exterior, nas paisagens corrompidas e nos espaços traumáticos, como também nos diálogos, corroídos pela ação do trauma e do tempo, apresentando os ecos das memórias dos personagens. Isso pode ser visto no trecho a seguir:

Enquanto caminhava sob a luz dos candeeiros, Theodor Busbeck não pôde deixar de se lembrar de Mylia, a sua ex-mulher. Conhecer a tinha ela dezoito anos, e um episódio os juntara de imediato. Theodor, bem mais velho, era já médico nessa altura, e os pais de Mylia levaram-na ao seu consultório. A nossa filha não tem saúde – esta foi a primeira frase que ouviu sobre Mylia (TAVARES, 2006, p. 27).

Essa câmera expõe Theodor como se ele estivesse em um palco, ironicamente iluminado pelas luzes dos candeeiros como se fossem um holofote cenográfico. Desse modo, nossa atenção é dirigida ao médico que caminha pelas ruas da cidade. Sua

memória volta para Mylia, para o passado longínquo em que ambos se conheceram. Até então, o romance permanecia no presente, na fatídica madrugada do dia “29 de Maio”. Acompanhando sua memória, na forma de flashback não anunciado, a narrativa coloca– nos diante de uma fala que surge com uma intervenção direta do passado. Para isso, no entanto, não há uma onisciência que realiza a transição do mundo objetivo e presente para a paisagem interna, subitamente aberta, em que o passado emerge.

Aquilo que provém da memória de Theodor é escasso, corrompido pelos apagamentos de detalhes que, porventura, causassem-lhe o incômodo da culpa. A linearidade é perdida, sendo um indício da perda de ordem que frequentemente acomete a literatura contemporânea. Quando tratamos de outras personagens de Jerusalém, há uma perda ainda mais significativa, condizente com o trauma que as acompanha. No primeiro caso, somos confrontados com a memória de Theodor, uma ruína natural causada pelo tempo. Assim como é conhecido – e já aqui debatido sobre a memória – compreendemos a instabilidade que a acompanha.

Dessa maneira, essa invasão do passado faz adensar uma aura de incerteza: em nenhum outro momento, o encontro é retratado por outra personagem, não possibilitando que o leitor tome como impassível de erro a memória de Theodor, a qual pode ter sido alterada, naturalmente, pela corrosão dos anos e contaminada pela visão negativa que ele tem de Mylia, para além das defesas que essa memória levanta contra a consciência do homem e do médico que é. Já citamos, anteriormente, esse momento como crucial para a análise da personagem central de Jerusalém. A partir daqui, somos levados a crer que há um desvio de normalidade da ex-esposa de Busbeck, independente da forma como ela se vê. O relato desse diagnóstico vem sempre por intermédio da incerta memória do médico, e indiretamente reportado na fala dos pais.

Num segundo caso, aquele que aponta para a ruína da memória causada pelo trauma, usamos inicialmente este trecho selecionado sobre a personagem Hinnerk:

Perturbações testemunhadas por Hinnerk em companheiros de guerra não o comoviam: olhou para um ex-colega que manifestava um horroroso tique na face e reconheceu-o: apertou-lhe a mão: Hinnerk, Hinnerk Obst, disse. Falaram lentamente e selecionaram frases de modo a que a memória não tornasse a energia principal da conversa. (TAVARES, 2006, p. 85).

Nesse excerto, que aparece no início do capítulo 11, após uma breve introdução da personagem guerrilheira, somos confrontados com os vazios de um diálogo interdito. Isso ocorre porque, desconexo de qualquer ligação prévia, somos introduzidos ao passado de ambos. Ao serem observados pelo modo-câmera, essas duas criaturas pós-guerra se identificam de imediato pelo rastro traumático existente em seus corpos. O narrador onisciente mostra apenas uma discreta invasão, apontando como ambas as mentes buscam contornar a memória partilhada.

A seguir, ainda no mesmo capítulo, há um espaçamento duplo na diagramação, o qual marca a passagem desse encontro para uma ação aparentemente desconexa. Reproduzimos, a seguir, a diagramação da fonte para fins explicativos:

...
sas do mundo concreto, e mesmo os verbos. Desistira das
palavras. Fui combatente, comentava, quando alguém obser-
vava que ele não era um falador.

Hinnerk pegou numa régua para medir a sua mesa. As

TAVARES, 2006, p.85

Em sua própria voz, Hinnerk se apresenta como combatente, em meio a uma ação que, pelo modo em que é apresentada, parece corriqueira que em nada complementa a informação anterior. Vê-se, no exemplo supracitado, a “dificuldade” do narrador, à memória da personagem, em fazer uma íntegra narração do passado. Após relatar sua condição como guerrilheiro, passamos para outra ocasião corriqueira sem que saibamos se isso se trata de um momento anterior ou posterior. O que notamos, em semelhança ao excerto acima, é que a narrativa apresentada é enquadrada como uma sucessão de episódios, ocorrendo sem aparente conexão temporal entre eles. Marcados eventualmente por essa pausa da diagramação, os episódios sucedem-se soltos ao longo de todo o romance. E para reforçar o mistério sobre as correntes lógicas entre as passagens, os gestos são acompanhados por um processo analógico opaco:

Se as mãos percorressem um caminho como os pés fazem, o sítio da mancha
tornar-se-ia um monumento que não exige esforço: a mão tem de subir.
[...]

Hinnerk colocou a sua arma em cima da mesa, ao lado daquela mancha. Uma arma não repete a elevação provocada por uma mancha de tinta, é outro tipo de material que está envolvido. (TAVARES, 2006, p. 86).¹¹

Pula-se de um episódio ao outro sem aparente conexão lógica, já que eles são conectados apenas pela presença de uma mancha, em relevo, na mesa da personagem. Apesar dessa conexão, é impossível determinar se os acontecimentos tenham ocorrido com alguma ordem cronológica ou mesmo encadeamento causal. O eu-narrativo acaba por construir movimentos textuais livres, fragmentados, como se a realidade estrutural da narrativa fosse a mesma que existe nas pulsões de consciência. A constatação da personagem independe do tempo, o encadeamento das ideias não segue uma sintaxe lógico-temporal, mas a livre associação de elementos subitamente justapostos.

Esse encadeamento de saltos, inclusive, leva-nos a uma reflexão sobre como Hinnerk enxerga o mundo. Parece-nos, a esse ponto, que a marca na mesa interrompe sua necessidade de simplificação da vida. Levando em consideração o passado e o medo que o combatente possui, a previsibilidade e simplicidade são elementos de conforto que estabelecem uma relação de segurança com o mundo que ele considera incerto e ameaçador. A arma, diferente dos elementos previsíveis da cena familiar, age como proteção contra o inesperado.

Baseando-nos na discussão estabelecida no capítulo 3.1, também podemos ler essa fragmentação como uma estrutura narrativa resultante da força dialógica presente em literaturas traumáticas. Dessa forma, a fragmentação estaria associada também à representação do(s) silêncio(s) testemunhais, sejam da Shoah ou de outras situações traumáticas.

Em relação a isso, Renato Lessa teoriza, embasado em Walter Benjamin e Marie Gagnebin, acerca dessa forma narrativa:

A positividade desse narrador exige, portanto, a solução – a um só tempo formal e substantiva – de um problema incontornável, o da representabilidade do silêncio e de um mundo no qual ideias complexas não podiam ser concebidas. O modo de resolvê-lo põe em ação uma definição/apresentação do observador despido de sistemas como sujeito de uma experiência que se reconstitui a partir da apresentação de fragmentos. (...) Uma estética dos fragmentos permite que o narrador mostre, mais do que explique, pois que utilidade haveria em elaborar ex post facto “idéias complexas”, para iluminar

¹¹ Ressaltamos que o uso de colchetes “[...]” demarca o espaço da diagramação própria do livro *Jerusalém*.

um mundo no qual elas eram impossíveis? Ao operar com pormenores, por outro lado, um poderoso mecanismo metonímico é posto em ação: cada detalhe, ou história parcial, fala de sua positividade intrínseca, mas ao mesmo tempo sugere ao leitor os contornos gerais de uma (des)ordem gigantesca que o contém (LESSA, 2008, p. 26).

O narrador citado é um empréstimo de Walter Benjamin, como já apresentado neste capítulo. Sob a análise de Renato Lessa, o novo narrador é aprofundado à luz dos acontecimentos da Shoah. Para ele, a narrativa naquele momento só é possível a partir de uma reconstituição de fragmentos, uma vez que a partilha da memória é interdita, pressionada pelo silêncio representativo. Isso também ocorre ao narrador-câmera de *Jerusalém*, pois ele, da mesma forma, opta por mostrar ao invés de explicar, associando-o ao caráter fragmentário de seu objeto. Vejamos, como exemplo:

Mylia; o filho nasceu há duas semanas e ela ainda não o viu. Doutor Gomperz disse– lhe:
– Comunico– lhe que o divórcio está consumado. O seu ex– marido Theodor Busbeck pediu-me para lhe dizer que aguarda as suas melhoras e deseja– as, mas que não a quer ver mais.
[...]
A vigilância tornava– se uma outra forma de não se estar sozinho, certos doentes impediam a solidão sentindo– se observados (...)
(TAVARES, 2006, p. 158)

O capítulo XXII, de onde foi retirado o excerto acima, conta com uma breve narrativa acerca das personagens que rondam Georg Rosenberg e como essas reagem à existência de um “bebê da casa”. Este é filho de Mylia; Kaas – fruto de sua traição. Sabemos, inclusive, por outros episódios espaçados, que Mylia gerou a criança ao mesmo tempo em que era mantida em um quarto semelhante a uma solitária, sendo isolada dos outros pacientes do hospício. Pela primeira frase do excerto, já assimilamos o sucedido, compreendendo que a interna do sanatório também foi proibida de conhecer o filho após o parto. Esse, como saberemos futuramente, é acompanhado por uma cirurgia que a impedirá de ter outra gravidez. Além disso, devido à sua má feitura, marcará a personagem com dor e doença pelo resto de seus dias.

Diante desse panorama traumático, nada é explicado na narrativa que nos relate como Mylia sobreviveu aos acontecimentos. É certo que nem no excerto supracitado ou em qualquer outro momento de *Jerusalém* temos acesso ao que

ocorreu ao longo do ano de isolamento, nem mesmo quando somos confrontados com memórias íntimas da personagem. A opção dessa estrutura preserva a sua íntima relação com o trauma, mostrando ao seu leitor a impossibilidade de reconstituição desse passado. Isso representa, também, o silêncio e a interdição da representação da memória da personagem, uma vez que em outros momentos não relacionados ao trauma, a personagem desenvolve agudamente sua subjetividade.

Além de salientar a dialética entre mostrar e explicar, o trecho também conta com um exemplo daquilo que foi estudado a partir de Hinnerk. A pausa forçada da narrativa, demarcada aqui por um “[...]”, novamente leva-nos a uma alteração temporal imprecisa. A cena outrora entre Mylia e Gomperz é ampliada para os salões de Georg Rosenberg. Repetidamente, à semelhança do que ocorre com a personagem combatente, o rompimento sequencial da narrativa dá origem a uma fragmentação do mesmo tipo. Semelhantemente, à luz do poema Vinho dos Trapeiros de Baudelaire, Benjamin identifica traços do novo narrador, comparando-o a figura do trapeiro:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (...) (BENJAMIN, 1991, p. 78)

Essa figura boêmia tropeça nos restos da sociedade, sendo obrigado a parar seus passos para recolher os rastros abandonados. A palavra rastro, utilizada posteriormente na análise de Jeanne Marie Gagnebin, se “inscreve (como) a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 45), uma marca que aos poucos se extingue. Desse modo, se alguém não se debruçar sobre esses rastros para recolhê-los das ruínas das cidades, é iminente seu esquecimento.

Isto posto, é visível como o narrador de *Jerusalém* assume para si a forma de um trapeiro. Os rastros coletados são incompletos, fragmentos de uma ruína, por onde o trauma passou e arrebatou a integridade das construções. Entretanto, sem sua ação, essas figuras destroçadas correm o perigo de serem perdidas. Aqui sobressai um ofício de recolhimento que é, por essência, um trabalho de memória.

4) O ESPAÇO DO TRAUMA: GEORG ROSENBERG.

O Hospício Georg Rosenberg é a instituição central no desenvolvimento do romance *Jerusalém*. Todas as personagens – com exceção de Hanna e Hinnerk, que vivem na margem do espaço social – giram em torno do espaço de isolamento de “loucos”, como os pacientes são chamados. Se atentarmos às figurações do espaço, o manicômio é um dos poucos descritos e intencionalmente ambientado para vermos seu interior. A narrativa, por diversas vezes, força o leitor a se confrontar com os efeitos de Georg Rosenberg em suas personagens, mas é minimamente invasiva ao descrevê-lo. Dessa forma, podemos ler o espaço como um análogo, em escala individual e pessoal, do próprio espaço traumático dos campos de concentração.

O espaço traumático, de acordo com Aleida Assmann, é aquele que possui “um passado que não se esvai” (ASSMANN, 2011, p. 350). A autora prossegue sua explicação afirmando que “Os campos de extermínio são locais traumáticos, porque os excessos das atrocidades lá cometidas implodem a capacidade humana de apreender e representar” (ASSMANN, 2011, p. 361). Partindo desse princípio, vemos que Georg Rosenberg é descrito na narrativa de forma correlata aos campos, destacando como sua existência espacial marca traumáticamente aqueles que por lá passam.

Essa leitura do espaço passa por uma longa justificação dentro da própria narrativa de *Jerusalém*. Sob o aval de proteção e cuidado dos doentes, o hospício parte do princípio de que aqueles sujeitos necessitam do isolamento social. Curiosamente, o mesmo princípio fundamenta os presídios, cuja etimologia *praesidium* indica “proteção”, “guarda”. Aos olhos de Ernst, a instituição, representada por Gomperz, “meteu-nos nos bolsos”, isolando-os do mundo num regime prisional.

A desconexão e o isolamento do mundo real são apresentados em *Jerusalém* por várias facetas. O primeiro e perigoso indício disso ocorre após o “incidente” de Mylia com Ernst, que resultaria na gravidez. Após relatar o acontecimento para Theodor, o diretor Gomperz sugere: “podemos isolar um dos nossos doentes durante um período de tempo (...) – Aplicamos estes procedimentos (...) aos doentes que se tornam perigosos” (TAVARES, 2006, pp. 101-102). Ou seja, não bastasse o próprio isolamento dos pacientes do mundo externo, ainda paira a ameaça de uma “solitária” por um ano inteiro. Eis o “corretivo” dado a Mylia, que de forma alguma se inclina à violência; contudo, com a pressão de seu ex-marido, ela é duplamente isolada, tendo

seus direitos completamente ignorados pelos dois médicos que representam, no romance, o biopoder.

A autorização de exclusão assinada por Theodor é ironicamente comentada pela narrativa. O interesse científico do médico em compreender o a dinâmica do mal o leva até uma biblioteca, e, por uma recomendação, Busbeck pousa os olhos sobre a obra *Europa 2*. A narrativa nesse momento adentra o livro fictício, oferecendo ao leitor um acesso seletivo, com direito a pequenas notas que demarcam as páginas. Lê-se:

EUROPA 02

(I)

[Excluídos]

Quem comete um erro é excluído, é fechado dentro de uma caixa. Quem está fora vê apenas uma caixa (...) As caixas são tantas que ninguém lhes dá importância. Pode estar lá uma pessoa, até a amas, mas nem olhas. Já não produzem efeito. Passas por elas centenas de vezes. (TAVARES, 2006, p. 116)

Tomando para nós que *Europa 02* consistiria em relatos de procedimentos numerados adotados na Segunda Guerra Mundial, o relato (I) corresponde ao início das ações que culminaram na Shoah. Como já citamos em capítulo anterior, a exclusão, e não apenas o isolamento, foi o primeiro passo do Terceiro Reich. O mesmo ocorre com os pacientes de Georg Rosenberg, começando antes mesmo de Mylia. Os internados no hospício não têm acesso ao mundo exterior, como se tivessem uma doença contagiosa que pudesse matar um milhão de uma vez (TAVARES, 2006, p. 186). Sabem que para além das janelas do hospício há um exterior, no sentido mais estrito da palavra, que existe apartado deles: “*O exterior está molhado!*, repetia por vezes sem conta um dos loucos.” (TAVARES, 2006, p. 156).

Mesmo diante de um possível relato da Segunda Guerra Mundial (de onde viria o *Europa 2*) que em alguns aspectos se assemelha a Georg Rosenberg e à experiência de Mylia, Theodor está impassível diante de uma reflexão sobre o horror que diz respeito ao seu próprio *ethos*. Irritado, fecha o livro e passa a analisar outros relatos de Buchenwald (TAVARES, 2006, p. 126).

Acerca da loucura, como uma doença estranha, “Europa 02” aponta um procedimento:

EUROPA 02

(VIII)

[Doenças]

Perseguem 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 foi exacto nas funções. (TAVARES, 2006, p. 123)

Há de se admitir que, na sociedade do controle, a ampla nosologia da loucura é uma forma de categorizar o estranho: o louco ameaça a ordem, porque não é regular; é exatamente aquele que pratica ações que fogem aos padrões do que é conhecido e normalizado. Como conclui Freud, o *unheimlich* (estranho, infamiliar) “[...] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1996, p. 244). Logo, o relato de “Europa 02” mostra que aqueles doentes estranhos não são exatos, são imprevisíveis e incomuns; por isso, são perseguidos e alienados. Assim como exposto nesse fragmento, os loucos de Georg Rosenberg são perseguidos pela imprevisibilidade que ameaça a ordem estabelecida e, portanto, o controle.

A “cura” dessa imprevisibilidade, antônima da sanidade em *Jerusalém*, é operada ostensivamente no hospício. A medicação de controle é como o arroz ou a carne, oferecida antes mesmo deles (TAVARES, 2006, p. 156), como prioridade aos pacientes. Nesse mesmo intuito, uma disciplina autoritária é imprescindível aos pensamentos no presídio-hospício. Gomperz, que se arroga ao direito de esquadrihar o pensamento de seus pacientes, alega que é por meio deles que se distingue o homem são do louco. Da mesma forma que os comprimidos, ao minar pensamentos julgados estranhos ao homem saudável, o diretor de Georg Rosenberg elimina a possibilidade da diferença subjetiva. Seu método não poderia ser mais invasivo:

Em que é que está a pensar? A resposta verdadeira a esta questão só poderia ser conhecida pelo próprio, não haveria partilha possível. (...) No entanto, o assustador nessa pergunta era o oposto: nenhum dos doentes poderia provar que dizia a verdade. (...) O doutor Gomperz só poderia acreditar, aceitar como verdadeiro, sem prova. Assim, em última análise, a cura completa, que depois de ter passado pelos actos do doente terminava nos pensamentos, era determinada por um evidente puro arbítrio. (TAVARES, 2006, p. 93)

A narrativa faz questão de assumir que não é possível saber, de fato, onde o pensamento do homem caminha. Gomperz trabalha com a possibilidade de um adestramento que retire do comum aquilo que é estranho perante os olhos sãos. É, então, um domínio pautado sobre seu puro arbítrio. A capacidade de um único homem poder determinar o que é são faz dele o fundamento da lei em Georg Rosenberg.

Há uma outra aproximação inegável a como os judeus foram tratados ao longo da secularização na Europa. Os modos “estranhos” aos cristãos criaram uma aura quase sobrenatural para os costumes judaicos, culminando em lendas urbanas que fortaleceram, durante séculos, o antissemitismo. A forma de conter esses pensamentos incomuns foi segregá-los da sociedade, colocando-os à margem, onde tais hábitos não podiam ser vistos, ou mesmo tratados como criminais. Trata-se de ideias que dialogam com “Europa 02”, cujo tema recai sobre a Lei:

EUROPA 02
(III)
[Lei]

Podes cumprir as regras com exactidão mas, num determinado momento, eles apresentam um pequeno documento– lei, e então percebes: vais ser morto. O que fazem é aleatório, mas nunca ilegal. (...) Ninguém resiste. As pessoas aceitam a lei. Senão, seria pior. (TAVARES, 2006, p. 118)

A “lei” de Gomperz acerca dos pensamentos é automaticamente relacionada com o excerto lido por Theodor. Exemplo dessa lei, encarnada pelo diretor, também é exibido no momento da exclusão de Mylia. A narrativa, de imediato, nos força a formar conexões entre dois ambientes concentracionários, mostrando suas inegáveis semelhanças.

As descrições de Georg Rosenberg seguem, inicialmente, uma perspectiva psicológica de configuração do espaço. Os olhares do narrador e das personagens aqui constroem uma forte materialidade simbólica do hospício. De início, lemos: “As paredes do Hospício Georg Rosenberg estavam repletas de calendários. O mais antigo tinha dez anos e ninguém o arrancara da parede. Não perturbava” (TAVARES, 2006, p. 92).

A existência de muitos calendários acusa, de imediato, que dentro daquele espaço há uma desconexão com o tempo. Em nenhum momento a narrativa diz que há calendários do ano corrente, e, mesmo que existam, a coexistência de tantos

outros confunde o reconhecimento temporal. Como se a marcação do tempo lhes servisse como puro adorno, sem efeito sobre o real. Os pacientes isolados não possuem conhecimento de onde se encontram no tempo: o mesmo ocorre a nós, leitores, que não sabemos em que tempo se passa *Jerusalém* – somente que é após a Segunda Guerra Mundial.

Um calendário datado de dez anos só é reconhecido como passado por aqueles que, de alguma forma, possuem um vínculo com o mundo exterior. Para aqueles a quem, confinados, a noção de tempo se esvaiu, é como se qualquer um dos calendários que estão espalhados na parede pudesse representar o presente.

No espaço do hospício parece existir uma penumbra cercando alguns pontos. A existência de janelas permite a luz vinda do exterior; contudo, os interruptores são manipulados quase exclusivamente pelos enfermeiros. “Uma cabine concentrava as fichas de eletricidade, e a partir de certa altura do dia, só um ou outro interruptor era manipulável directamente pelos doentes.” (TAVARES, 2006, p. 92).

Em outro ponto, a narrativa nos indica a importância científica da luz (TAVARES, 2006, p. 21) para então colocá-la sob domínio de poucos. O escuro, como já abordado anteriormente, propício ao medo e às coisas más, não estão sob o controle dos habitantes confinados, de modo que há um excesso de luzes ou de escuridão nos ambientes internos. De suma importância, o jogo entre luz e escuridão não pode ser controlado pelos doentes. A temperatura das salas também parece estar fora de controle, ora muito quente, ora muito fria (TAVARES, 2006, p. 157).

Nessa perspectiva, construímos a visão de um local apartado do tempo, isolado, desconfortável com excesso ou ausência de luz. O fundamento chave é, portanto, a exclusão da vontade subjetiva. Essa localidade deslocalizada é marcada por violência, exclusão e invisibilidade, correspondendo àquilo que Agamben (2000) chama, ironicamente, de “campo”.

4.1) As ruas de *Jerusalém*.

Como argumentado no capítulo anterior, Georg Rosenberg oferece uma profusa base interpretativa para a narrativa em foco. Entretanto, o hospício não é o único dos espaços internos apresentados. Há menção às casas das personagens principais, mas a maior parte da trama se passa no exterior.

De acordo com Gastón Bachelard, ao trabalhar com imagens espaciais na metafísica da consciência, interior e exterior possuem significados inconscientes demarcados:

Para ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado fora, isto é, no estilo de imagens que estudávamos: posto na porta, fora do ser da casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo. Mas uma metafísica completa que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no interior o privilégio de seus valores. (BACHELARD, 1957, p. 27)

Tomando como partida a imagem da casa, o mais interno dos espaços, o autor descreve a porta como a margem de dois mundos. O interno mantém aquilo que é inconsciente, a parcela do mundo do indivíduo. Da porta para fora, há a hostilidade do desconhecido. Em uma dicotomia quase bíblica, o espaço exterior pode ser lido como propício ao horror. É, sem dúvida, tal faceta que o mundo exterior de *Jerusalém* pretende retratar.

Confirmando a hostilidade do mundo exterior, observa-se que, além das paredes opressoras de Georg Rosenberg, as ruas de *Jerusalém* são quase todas inominadas. O perambular das personagens pelas ruas é de suma importância para a trama, desde o início da narrativa, com Mylia a buscar uma Igreja e o final trágico de Hinnerk e Kaas que se encontram casualmente no espaço público. (TAVARES, 2006, p. 132). Entretanto, a narrativa priva as ruas de nomes, impossibilitando dessa forma sua identificação. Essa estratégia de manutenção do estranhamento obedece ao princípio freudiano de que “A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço.” (FREUD, 1983, p. 60).

Não obstante, a narrativa nos oferece a identificação das ruas em raros momentos. No início: “Mylia morava no primeiro andar do número 77 da Rua Moltke” (TAVARES, 2006, p. 7). Enquanto Mylia caminha, sabemos que está próxima a uma zona má e perigosa (*ibid*, p. 9). Ao nomear essa rua, a narrativa de *Jerusalém* busca criar uma proximidade da personagem com o pedaço de mundo em que circula. Sem nenhuma descrição da casa de Mylia, o que temos são apenas as características psicológicas do estado em que se encontra a personagem. Em suma, sua casa é o espaço em que guarda sua dor. Ao nomear precisamente onde está Mylia no espaço, Tavares dialoga com uma ideia benjaminiana, que diz: “(...) o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao nomear

todas as outras coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 54). Ao nomear a rua, o narrador comunica e estende a essência do apartamento situado no número 77 para toda ela. Ali é o recorte de mundo de Mylia: um espaço de constantes dores e de aflição. O nome germânico apenas localiza a trama no epicentro de uma Europa pós-guerra, aproximando a narrativa dos acontecimentos históricos com os quais dialoga.

Ocorre-nos, de imediato, ao constatar isso, que o narrador de Jerusalém tende a uma representação unilateral dos espaços, omitindo minúcias para exaltar o lado bárbaro da cidade fictícia. A técnica empregada na narrativa – a concisão sobre a qual já discorremos – é pouco informativa. Usa o modo câmera para fazer uma captura e um recorte. O que importa para o estudo experimental de Tavares está isolado, e por isso em evidência: os espaços públicos de *Jerusalém* estão corrompidos pela barbárie.

Mais evidências dessa barbárie são distribuídas ao longo do romance. Adiante, vemos Hanna: “Estava juntamente com seis outras mulheres, num rés-de-chão da Rua Georg-Lenz” (TAVARES, 2006, p. 26). Novamente, a rua de nome germânico faz alusão ao submundo do pós-guerra pelos microcosmos das seis mulheres esboçadas. A violência banalizada se explicita na fala de Hanna, prostituta, sobre o perigo que corre na madrugada urbana: “– Vou sair – disse. – São três da manhã, se não chegar até às seis é porque alguém me matou – E dando uma risada, bateu com a porta.” (*idem*). A risada, por fim, indica a normalidade com a qual já passou a enxergar a possibilidade de um ataque. Theodor compartilha do mesmo medo ao andar por essas ruas: “Theodor Busbeck, naquelas investidas noturnas pelas piores ruas da cidade, nunca deixava de estar dominado por um forte sobressalto e por um medo constante” (TAVARES, 2006, p. 220). Entretanto, seus instintos superam o medo na deambulação noturna: “(...) não conseguia deixar de frequentar estas pensões, mesmo sentindo que um dia podia ser morto – não seria a primeira pessoa assassinada naquelas ruas” (*ibidem*).

É claro que a violência aqui não é por si só uma alusão à barbárie residual dos horrores praticados na II Guerra. O leitor só elabora essa relação a partir da ação de personagens ligadas àquele contexto, quer por trauma, como Hinnerk, quer pelo objeto de interesse científico, como o de Theodor Busbeck. De qualquer forma, como elemento constitutivo das narrativas d’*O Reino*, a violência é a faceta mais exposta desse recorte de mundo que Tavares nos oferece. Quase de forma arquetípica, os homens nessas ruas perigosas são inevitavelmente animais e bárbaros. Eles são

assim porque servem todos como exemplares da inata capacidade humana para o mal.

Como se não bastasse a constante convivência com o perigo, há uma breve descrição do ambiente onde os programas da prostituição ocorrem, sob a perspectiva de Hanna:

Hanna via de fora o que lhe acontecia depois de o homem lhe passar o dinheiro e o dono da pensão a chave do quarto; quarto onde uma cama de formas quase românticas calava profissionalmente as inumeráveis fornicções ali ocorridas. Mas todo o quarto cheirava mal. (*ibidem*)

A narrativa de Hanna parece nos oferecer uma visão da prostituta fora de seu corpo, com movimentos mecanizados e automáticos. Na rua Klirk Plurch – rua que será nomeada mais adiante – há as pensões que servem de alcova para o serviço sexual. As únicas testemunhas são camas que procuram esconder, sob a máscara do talhe romântico, a violência que realmente ocorre no ambiente. Entretanto, para Hanna, há algo que delata a real faceta do local: não cheira bem. Com uma descrição tão minimalista, compartilhamos com Hanna o asco de sentir o mal cheiro que exala do quarto, um azedo misturado a produto de limpeza.

Aos olhos de Theodor, todavia, os mesmos locais não são tão decadentes: “A pensão não era miserável, mas estava muito longe da marca elegante das casas de prostituição de luxo que Theodor Busbeck facilmente poderia frequentar” (TAVARES, 2006, p. 219). Ao optar por perambular na madrugada pelas ruas mais perigosas da cidade, Theodor alega o pretexto de estar a fazer um estudo sobre esses locais, mas sua conclusão é muito diferente da que encontramos sob a perspectiva de Hanna. Aos olhos da prostituta, sem dúvida, há uma decadência nesse local encoberto por uma falsa forma romântica. Uma vez que a personagem Theodor se identifica com a “sujidade” das “ruas vulgares” (*ibidem*), é plausível que procure nelas saciar os seus instintos.

Por qualquer uma das visões, o que temos é o retrato de ruas vulgares, nas quais os transeuntes são ameaçadores, prostitutas e assassinos – para não nos esquecermos dos acontecimentos finais com Hinnerk. Esse é o retrato do submundo exposto pelo recorte espacial de *Jerusalém*, evidenciando as investigações humanas da literatura de GMT.

5) DISPARADORES TRAUMÁTICOS E PERSONAGENS MARCADAS.

À medida que prosseguimos a uma análise estrita de *Jerusalém* à luz do aporte teórico apresentado, aprofundamos cada vez mais a ideia de que lemos o reflexo de personagens marcadas por distintos disparadores traumáticos.

Presente no imaginário moderno como trauma cultural, a Shoah é o disparador traumático por excelência. Durante menos de uma década entre a abertura e o fechamento dos campos de concentração na Europa, o ser humano foi submetido a instrumentos de desumanização tão alarmantes que a sua posterior explanação disseminou o conceito de trauma histórico. Não é de surpreender, portanto, que a Shoah apareça alusivamente na obra como subsolo simbólico de sua paisagem. Não obstante, essa alusão não é o único disparador traumático presente em *Jerusalém*.

Os agentes traumáticos no romance, apesar de compartilharem procedimentos e decorrências semelhantes aos da barbárie praticada na segunda guerra mundial, remetem ao microuniverso das personagens de maneira personalizada, ainda que num regime do inaudito. Cada personagem aponta para uma complexa construção de seus traumas, evidenciando aspectos profundos da genialidade, loucura, monstrosidade, violência e indiferença humanas. Para uma aproximação da individualidade e da complexidade das personagens, dedicaremos um subcapítulo para cada uma delas. Dessa forma, poderemos analisá-las levando em consideração a simbólica capital do trauma e da dor que é *Jerusalém*.

5.1) Theodor: Ciência e indiferença ao horror

O médico Theodor Busbeck, dentre as personagens que citaremos, é o que mais se aproxima da noção de agente traumático, parecendo não sofrer com os efeitos da violência como os outros ao seu redor. A figura do médico pode ser caracterizada a partir das palavras que encabeçam esse subcapítulo, sem, no entanto, tender a uma polarização completa e maniqueísta a ponto de constituir nele uma alteridade previsível. Assim como a todo o núcleo de personagens de *Jerusalém*, é inexato lhe aplicar uma rotulagem de bom ou mau. Em vista disso, é mais sensato lê-lo a partir de suas particularidades.

Theodor Busbeck é introduzido na página 21 do romance, flagrado em trânsito nessa cidade anônima no meio da madrugada, assim como as outras personagens. Nos quatro primeiros parágrafos que encabeçam essa introdução há a sugestão de traços de sua personalidade. No terceiro parágrafo, lemos:

Theodor levantou-se e dirigiu-se à janela. A noite era apenas perturbada por candeeiros que deixavam cair, a medidas certas, uma luz sobre a natureza, uma luz de quantidades já experimentadas, eficazes contra crimes de um lado e medos do outro, uma luz de certo modo científica, reconhecia Theodor. (TAVARES, 2007, p. 21)

Como evidenciado pela última frase “reconhecia Theodor”, sabemos que o precedente nesse período se serve de pensamentos da personagem. Esse pensamento é uma reflexão acerca dos candeeiros que iluminam a madrugada: para os que estão do lado de dentro ou de fora de edifícios, protegem contra crimes e medos. Como vimos no capítulo anterior, o escuro da madrugada é um espaço/tempo de onde coisas ruins espreitam. Os candeeiros têm por missão iluminar os espaços *maus* (adjetivo usado por Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*) utilizando uma medida experimentada (termo de cunho científico) para que obtenha sucesso.

Subentende-se, conseqüentemente, que a ciência, na certa medida de experimentação, é capaz de medir e enfrentar coisas más. De acordo com o que foi exposto no capítulo “Gonçalo Tavares contemporâneo: a pena nas trevas de seu tempo”, sendo a Shoah uma grande metonímia para o mal em *Jerusalém* e na coleção d’O Reino, uma conclusão lógica é a de que a ciência é capaz de combater o instinto de destruição e suas derivações. Contudo, o grande representante da ciência em *Jerusalém*, como detentor dos instrumentos capazes de conter a violência, e como pesquisador do tema, possui a indiferença afetiva estampada na face.

Descrito como médico e investigador (TAVARES, 2007, p. 22), é notável que Theodor se veja como um homem da ciência. Essa visão é afirmada também pelo seu exterior, por Gomperz, médico de Georg Rosenberg com o qual alimenta uma certa rixa. Ele diz: “Embora mais reputado a nível de **investigação científica**, Theodor nunca atingira tanta importância na *gestão prática da loucura*” (TAVARES, 2007, p. 96, grifo nosso). Essa reputação se deve ao fato de que Theodor dedica seu tempo a um ambicioso estudo teórico sobre o horror e o tempo. Nas palavras do médico:

Queria que meu estudo resultasse um gráfico – um único gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo. (...) Chegarei a uma conclusão sem precipitações, sem gritos, sem sentimentalismos inúteis. Chegarei lá racionalmente, com ponderação, lógica, seqüência. Nada será criativo, espontâneo ou improvisado. Eu sou médico, tenho instrumentos, aprendi a pensar dessa forma (...) (TAVARES, 2007, pp. 45– 47)

Nesta cena, Theodor faz um grande discurso à sua então esposa Mylia, mostrando qual o objetivo de sua investigação, deixando, porém, de lado, quais seriam as aplicações de tais gráficos do horror, como se tal finalidade não fosse importante. O que é ressaltado como importante para o médico, como visto no excerto acima, são suas próprias capacidades e instrumentos para ler esse horror. Para ele, o gráfico só pode ser alcançado se visto sem nenhum desvio subjetivo, com a pura lógica científica e investigativa. Subentende-se, contudo, que a ciência aqui é aplicada em prol do instinto de dominação característica da personagem. Dominar, nesse caso, tornando previsível a existência do mal ao longo do tempo.

A partir disso, podemos ver que a personagem, apesar de ser a face da ciência em *Jerusalém*, tende à indiferença diante do horror presente em seus gráficos e ao horror de seu microuniverso. Diante de fotos do horror, prontas para serem documentadas no gráfico, Theodor pensa:

(...) havendo porém um espanto constante, um espanto material, um espanto neutro, como alguém que não olha 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 (...) 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 por ali representada por um dos seus exemplares, numa biblioteca: um médico. (TAVARES, 2007, pp. 40– 41)

Theodor aparece no excerto em uma biblioteca observando uma foto em que mais de mil corpos estão dispostos antes mesmo de se entrar no campo de concentração. No amálgama de corpos, o médico enxerga coisas que não são humanas, que sequer um dia foram humanas, uma vez que o horror retirou desses seres as marcas que assim os categorizavam.

No primeiro momento, o espanto é inevitável, mas os adjetivos aplicados ao espanto descrevem uma relação mais objetiva entre Theodor e aqueles corpos. Na narrativa, ao constatar que esses corpos não *podem* ser humanos, o espanto, apesar

de constante, é apenas lógico e afetivamente neutro. O espanto de Theodor Busbeck pode ser lido como pendendo à indiferença, mesmo com o espanto material que acumula mais de mil corpos em uma fotografia. Como Mylia é capaz de ver, sendo apenas corpos: “– Se passas o dia a olhar para cadáveres habituas-te a desistir. És médico.” (TAVARES, 2006, p. 45). Ou seja, os cadáveres históricos tornam-se impassíveis de empatia humana.

A justificativa de sua indiferença não é infundada: “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” (TAVARES, 2006, p. 41). É semelhante, por exemplo, ao pensamento encabeçado por Claude Lanzmann e Gerárd Wajcmman em uma réplica a Didi-Huberman, em que o segundo diz que as fotos podem induzir ao “engano, ao fantasma, à ilusão, ao voyeurismo e ao fetichismo, de uma maneira abjeta”¹². Para ambos os pensadores, o uso de imagens para causar espanto é desprezável, levando a um horror iconoclasta que não provoca reflexão. Apesar de a ideia de Theodor Busbeck não parecer completamente ininteligível se pensada dessa forma, outras passagens nos levam, em retrospecto, a ver um homem da ciência apático diante do horror.

Ainda no mesmo capítulo, o médico assume que não possui “a moral que salva” (TAVARES, 2006, p. 41), mesmo se fossem corpos passíveis temporalmente de salvamento. Subsequentemente, Theodor desloca seu olhar para Mylia, paciente e esposa que ele se determinou a curar. Não causa surpresa que, mais adiante na trama, a jovem esquizofrênica acabe enclausurada em Georg Rosenberg a pedido de Theodor, que mais uma vez trata a situação com indiferença:

- Leia e pense bem – disse Gomperz –, leve o documento para casa e veja se é isso mesmo que deseja fazer.
- Não preciso de o levar para casa – disse Theodor –, assino– o agora.
- Doutor Theodor Busbeck, por favor.
- Assino– o agora – repetiu Theodor.
- Doutor Busbeck, o documento tem validade de um ano. Aconteça o que acontecer: só poderá ser revogado por si. Um ano é muito tempo. Pense bem. Theodor acenou com a cabeça e tirou uma caneta de seu casaco. (TAVARES, 2007, p. 103)

¹² DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens, apesar de tudo**. 2012, p. 76

A decisão de “afastar socialmente” Mylia denuncia uma ação antiética e desumana. Theodor toma a decisão de enclausuramento sem ponderar sobre o dano afetivo de suas ações. Também fica claro na passagem que, como responsável por direito pela esposa, cabe a ele a decisão final. Contraditoriamente, assim que Mylia é colocada em clausura, ele pede o divórcio, o que, eticamente, retiraria qualquer possibilidade de decidir por um ano sobre a vida da ex-esposa.

A indiferença de Theodor Busbeck então aparece de forma cada vez mais significativa. O ápice é a morte do Busbeck– pai, que não gera nenhuma comoção no médico; ao contrário, faz com que ele se sinta aliviado: “Havia, pois, em Theodor, a sensação de limpeza na própria vida, como uma empregada que tivesse acabado de tirar do lugar um móvel antigo que impedia, há décadas, o movimento rápido dentro da casa” (TAVARES, 2007, p. 136).

Quando voltamos à apresentação de Theodor ao leitor munidos desse enquadramento ético e moral, não podemos deixar de notar alguns pequenos detalhes da excitação que faz o médico, no presente diegético da narrativa, abandonar sua casa e desbravar a noite das coisas más.

Theodor acabara de abrir a revista nas páginas centrais onde uma mulher **deitando sangue do nariz**, nua, numa cama, com as pernas abertas, exibia ostensivamente a vagina. Numa outra fotografia a cara da mesma mulher e o **sangue no nariz a escorrer com força**. Numa terceira fotografia a mulher, agora vestida, abria muito a boca encostada à câmara. Eram visíveis, ao fundo, alguns dentes pretos. (TAVARES, 2007, p. 21, grifos nossos)

Salta-nos aos olhos, causando um impacto incômodo, a descrição pormenorizada do que os olhos de Theodor enxergam em uma revista, por dedução, pornográfica. Apesar de fixar os olhos na vagina exposta, notamos que a mulher que causa sua excitação é descrita com algo inusual na face: sangue vertendo do nariz. Essa pequena marca, que surge duas vezes, como grifamos no excerto, cria uma vasta cadeia de possíveis interpretações. O que ela não pode, de fato, é passar despercebida, levando em consideração a narrativa “sem adiposidades” proposta por Gonçalo Tavares na escrita praticada n’O Reino.

Em nossa interpretação, o fato de Theodor demonstrar tal excitação diante de uma imagem indica uma atração animalesca pela violência e, principalmente, o poder que a violência pode exercer sobre um corpo. Esses dois conceitos, poder e violência, aparecem recorrentemente na antropologia social como conceitos imbricados. Hanna

Arendt, já citada nesta dissertação, ressalta que, apesar de serem lidos como sinônimos, violência e poder devem ser tomados separadamente. Contudo, ambos podem ser mecanismos de controle, o que, precisamente, parece vital a Theodor, a ponto de, quando ausentes, revertem-se em nostalgia.

Como desdobramento da cena em que se mostra excitado, Theodor é acometido por “uma estranha nostalgia” (TAVARES, 2006, p. 22) em relação à sua “reputação decrescente” (Ibidem) e sua ex-esposa Mylia. Ele sai à rua para suprir suas duas necessidades e para aplacar a nostalgia do poder que exercia, seja por meio da medicina. Para aplacar a primeira, Busbeck aborda dois coveiros em seu caminho:

- Sou médico – apresentou-se. – Theodor Busbeck, médico. (...)
 - Se alguma vez precisarem de mim... – disse Theodor, despedindo-se – sou médico. (...)
- Depois de uma breve conversa com dois coveiros macabros, pensava Theodor, dirigimo-nos agora em direcção a um bordel. A terapêutica da nostalgia foi realizada no cemitério, tratemos agora do pénis (...)* (TAVARES, 2007, pp. 23– 24, grifo nosso)

Ao se apresentar três vezes como médico em uma breve conversa, Theodor demonstra o desejo de firmar seu lugar de poder outrora garantido por sua profissão científica. Entretanto, assim como vimos nos exemplos anteriores, a ciência do médico não serve à ética, mas à dominação.

A ciência – nesse caso a medicina – como vínculo de poder, será o *leitmotiv* de outro romance da série de Gonçalo M. Tavares: *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2017). O romance traça o percurso da vida de Lenz Buchmann, médico que julga ser capaz de curar indivíduos, e, como político, capaz de curar a cidade. Apesar de parecer um ideal eticamente louvável, a missão revela-se como uma busca egocêntrica por poder.

Isso nos leva a questionar qual face da ciência e até mesmo da crítica literária contemporânea Gonçalo M. Tavares quer mobilizar em *Jerusalém*. Ao invés de o avanço científico aparecer nesse século como a evolução tanto desejada desde os primórdios iluministas, a *técnica* em *Jerusalém* é um manto negro sobre as ruínas.

5.2) Hinnerk: Medo e ressentimento

Do outro lado da trama de *Jerusalém*, mas ainda assim aproximando-se perigosamente de sua centralidade, está Hinnerk. Secundário àqueles que giram à roda de Georg Rosenberg, o disparador traumático dessa personagem é a própria guerra. Essa guerra, assim como outras peças-chave do romance, é inominada. O que sabemos surge em uma informação superficial: foi combatente. (TAVARES, 2006, p. 59) Essa afirmação, contudo, é o bastante para que compreendamos os tipos de traumas que esse sujeito traz do campo de batalha.

Em sua introdução na narrativa, assim como notamos com Theodor, todas as informações necessárias para a leitura do personagem são oferecidas de imediato, preservando a característica seca da narrativa. “Da guerra Hinnerk guardara dois objetos (...) uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na frente das calças, e uma sensação constante de medo” (TAVARES, 2006, p. 59) O parágrafo introdutório cumpre a missão de trazer à margem da leitura características predominantes da personagem. Assim sendo, conhecemos a figura de Hinnerk a partir daquilo que nunca o abandona. O medo citado como objeto que o acompanha nos permite interpretar esse sentimento como algo tão material quanto o metal da pistola. Nessa equiparação, medo e violência se tornam sinônimos.

Pistola e medo, juntos, são *próteses* que acompanham a personagem, como instrumento e motivação das ações que tomam o presente da trama de *Jerusalém*. Antes de avançarmos para tal, podemos nos aprofundar acerca do medo que Hinnerk carrega:

Como resultado desta estaca permanente de defesa, Hinnerk descansava terrivelmente, levantando-se como se acabasse de combater corpo a corpo. Olheiras quase de animal noturno eram a marca essencial daquele rosto. (...) Mas na pele concentrada debaixo dos olhos de Hinnerk ocorrera algo de mais complexo, próximo de uma fusão entre diversos nutrientes, uma fusão entre diversos factos de sua biografia, transformados, ao longo dos anos numa matéria comum, matéria assustada (...) (TAVARES, 2006, p. 60)

Não surpreende, ao lermos o excerto, que o sentimento de medo seja referido como “objeto”. Em semelhança à arma que pode carregar fisicamente, o medo de Hinnerk instaura-se na pele, corporifica-se. A seguir, no mesmo capítulo, vamos compreendendo as consequências do medo que Hinnerk carrega; não vive sem ele sequer nos próprios sonhos. O sono interrompido, inconstante, faz com que a

personagem carregue olheiras como um estigma, uma deformação diante das crianças vizinhas. A narrativa, entretanto, busca afirmar que há algo ainda mais complexo do que olheiras nas marcas abaixo dos olhos da personagem. Entre a pele e a biografia (logo, sua participação na guerra) houve uma fusão, dando origem a um corpo-matéria assustado. Essa fundição entre corpo e acontecimento indica um trauma, como aponta Seligmann-Silva: “Podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 68)

Se no estudo do pesquisador é usada a expressão “corpo estranho” para simbolizar a capacidade do trauma de invadir as entranhas do sobrevivente, em *Jerusalém* essa imagem é literal. No corpo de Hinnerk o trauma foi instaurado na matéria, confirmando a ênfase que Gonçalo M. Tavares dá à materialidade do corpo. Na coleção d’O Reino, de forma mais evidente, não há uma diferença entre trauma e corpo. Um existe em função do outro. De forma semelhante também ocorre à Mylia, personagem da qual trataremos em breve.

É a essa subordinação que a matéria de Hinnerk está submetida. Seu corpo é deformado pela experiência dos campos de batalha. Ainda aprofunda-se a narrativa: “todo o restante do corpo de Hinnerk era amorfo e não despertava curiosidade: ele ‘era’ os seus olhos e aquela pele” (TAVARES, 2006, p. 60) No excerto vemos ainda mais. A parte traumática de seu corpo, as marcas abaixo dos olhos, são a única parte que possui forma, como se todo o resto tivesse sido apagado. Em concordância ao que diz Aleida Assman, o trauma de Hinnerk é “a memória corporal de feridas e cicatrizes (...)” por isso, “é mais confiável do que a memória mental”. (ASSMAN, 2011, p. 265)

E não é apenas nos olhos que o trauma parece ter marcado Hinnerk. Vemos, mais adiante nos capítulos:

Em qualquer diálogo, Hinnerk assumia a função de quem corta caminho, do apressado. Não tinha vontade de brincar, dizia. (...) As palavras aborreciam-no. Não apenas os adjetivos, os próprios substantivos que designavam coisas do mundo concreto, e mesmo os verbos. Desistira das palavras. Fui combatente, comentava, quando alguém observava que ele não era um falador. (TAVARES, 2006, p. 95)

O silêncio de Hinnerk é marca constante em suas raras interações. Assim como o medo, o silêncio da personagem é resultado de sua passagem pela guerra. Como

mencionado no capítulo anterior, o ensaio “O Narrador” de Walter Benjamin busca dar conta da falta de experiências comunicáveis, ilustrando sua tese a partir dos combates de trincheiras. Justifica-se, nessa falta, o silêncio de Hinnerk: as palavras, na concepção da personagem, são aborrecimentos sem função.

A aproximação (ou melhor, o afastamento) entre a guerra e a representação narrativa obstrui a fala de Hinnerk em outros momentos: “(...) estivera na guerra; não conseguia já colocar as palavras numa balança importante para a existência, não tem peso, murmurava, uma única bala pesa mais na existência individual que um discurso com dez mil palavras” (TAVARES, 2006, p. 67) Os pensamentos da personagem acerca da impossibilidade narrativa revelam sua ponderação entre silêncio e guerra, em que a existência de uma bala é claramente muito mais eficaz do que um discurso. Afinal, podemos ler a própria existência das guerras como a falha de tratados discursivos que determinem a paz entre nações. Essa chave de leitura embasa-se na mesma teoria já discutida de Walter Benjamin e outros pensadores da Shoah, em que soldados e/ou vítimas voltavam das guerras pobres de “experiências comunicáveis”.

Outro viés de leitura nos é oferecido pelo próprio autor de *Jerusalém*. Em seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Tavares medita acerca da “guerra e [a] impossibilidade de linguagem”. Ao confrontar o silêncio com a experiência da guerra, chega à inevitável conclusão de que o corpo amputado dá narrativa ao traumático: “Vêem o suficiente, para quê falar? Como se a brutal modificação do corpo constituísse um insubstituível discurso. Nada havia para dizer: a falta no corpo exprimia tudo.” (TAVARES, 2013, p. 99) Sendo assim, também podemos ler a deformidade e o silêncio de Hinnerk como efeitos naturais, uma vez que seu corpo trata de dar voz às suas experiências de batalha.

Ambas as leituras são mais do que possíveis: são complementares quando nos propomos a uma interpretação da personagem Hinnerk. Entretanto, mais essencial, é pensarmos sobre como Hinnerk lida com esses rastros que a guerra deixou em si. Ao recorrermos a Friedrich Nietzsche e à sua *Genealogia da Moral* com indagações acerca do ressentimento, encontramos alguns pontos elucidativos. O crítico cultural alemão pondera sobre a capacidade de o “sofrimento de obstrução fisiológica” (NIETZSCHE apud Guiomarino, 2019, p. 47) alterar a percepção moral de um indivíduo. Alimentando os sentimentos inferiores, de acordo com o autor, a pessoa dá vazão ao ressentimento, que pode agir em retaliação a qualquer momento.

É nesse estágio de ressentimento, em um constante re-sentir traumático, que se encontra Hinnerk. O grande perigo desse ressentimento é a hostilidade do ódio mal digerido ao longo do tempo (PASCHOAL, 2015). No último parágrafo do capítulo que introduz a personagem já temos um breve vislumbre dessa capacidade de *contra-atacar* como um animal encurralado:

Quantas vezes de Hinnerk, o homem que tremia com medo dos outros, quantas vezes não haviam dito dele, como quem registra simplesmente o número de um edifício ou o nome de uma rua: *cara de assassino*, tem cara de *assassino*. (TAVARES, 2006, p. 61)

As marcas que parecem estigmatizar Hinnerk diante de outros, são também, aquelas capazes de atacar. Hanna, noiva do ex-combatente, a todo tempo parece compreender que este anda sobre uma linha tênue entre ser atacado e atacar. Assim como ele, a prostituta sente medo, mas mais precisamente sente medo da ação do outro: “Hanna estava, pois, preocupada com Hinnerk que ainda ontem lhe dissera que seu medo aumentava (...)” (TAVARES, 2006, p. 69) Logo após, constata que em plena madrugada o noivo não está em casa. Vestida com uma apertada saia e dominada pelo pânico, anda depressa em busca do mesmo: “Estava com medo” (TAVARES, 2006, p. 70). A narrativa não aponta diretamente a razão do medo de Hanna, mas dá indícios, repetidamente, que teme pelas ações do homem. Na madrugada em que encontra Theodor, além de avisar que pode não voltar viva, a prostituta assume que o medo do combatente o está levando ao limite: “Preparava-se.” (TAVARES, 2006, p. 66)

Dessa forma, no início da narrativa de *Jerusalém* somos induzidos a uma expectativa tensa acerca das ações dessa personagem ressentida. Seguindo o comportamento de Hinnerk, essa tensão vai se acumulando, como, por exemplo, ao narrar o “passatempo” do combatente:

No entanto, um dos poucos prazeres da Hinnerk era o de olhar pela janela e ver como as crianças se divertiam, despreocupadas; sem medo. (...) Por vezes, sem qualquer intenção de disparar, tendo até armas sem balas, Hinnerk pegava na sua pistola, dirigia-se à janela, e segurando no pequeno binóculo com a mão esquerda apontava o cano a uma das crianças, seguindo seus movimentos (...) (TAVARES, 2006, p. 65)

Hanna relata o mesmo acontecimento, como se, de fato, esse fosse o único passatempo que Hinnerk praticava. Mesmo sem ter real intenção de atirar nas crianças que são vistas a partir de sua janela, ele parece planejar uma vingança contra aqueles que constantemente o julgam. O acúmulo do ressentimento que Hinnerk possui, combinado ao medo que o acompanha, dão-lhe uma feição de animal acuado, planejando um bote certo. É um reflexo que antes de moral, como aponta Nietzsche, é animalesco.

O desvio moral da personagem, influenciado pelos anos de trauma revivenciados, culminam no trágico encontro de Hinnerk com Kaas: “Hinnerk estava desde há momentos calado, mas não parava de puxar o rapaz (...) de onde vinha uma escuridão completa (...) subitamente, agarrou-o ainda com mais força, e atirou-o ao chão. Kaas tentou gritar.” (TAVARES, 2006, p. 152)

Concluimos que no momento da morte de Kaas, Hinnerk alimenta, finalmente, o desejo que o acompanha por toda narrativa. Como a própria personagem assume, nenhum alimento ordinário cessa sua fome (TAVARES, 2006, p. 88), comprovando que sua ânsia é um apetite pela morte, incitado pelo cheiro de sua arma (TAVARES, 2006, p. 89), ou pelas suas mãos capazes de matar.

5.3) Kaas: Ocultação e monstrosidade

Em meados de *Jerusalém* descobrimos que Mylia vive um breve romance com Ernst, ambos supostamente esquizofrênicos e pacientes de Georg Rosenberg. A relação física entre eles dá-se em público, como menciona Gomperz: “Foi isto: sua esposa Mylia e um outro paciente. Fizeram-no. À frente de outros pacientes” (TAVARES, 2006, p. 98) Algum tempo depois Theodor Busbeck é informado sobre as consequências do ato: “Estamos prontos para assumir a responsabilidade. Uma coisa destas não pode acontecer nesta instituição. O que lhe tenho a dizer é isto: a sua esposa, Mylia, está grávida.” (TAVARES, 2006, p. 107)

Esse é o início da narrativa que acompanhará os poucos anos de vida de Kaas Busbeck. A gravidez é mantida na clausura da ex-esposa de Theodor Busbeck até 25 de Maio – de ano desconhecido, mais uma vez –, data que marca o nascimento de Kaas. Mylia logo é privada de conhecer o filho e o renomado médico toma para si a guarda e responsabilidade da criança: “Por favor, ponha nos papéis que a criança é

minha. (...) Quando esta nascer, alguém, da minha parte, a virá buscar” (TAVARES, 2006, p. 113) Após isso, a criança começa a viver com os Busbeck, tendo doze anos quando o presente da trama se desenrola.

Passemos a enxergar pelos olhos de Kaas nesse presente. A criança sabe que o pai está ausente de casa – encontra-se com uma prostituta, como já sabemos – e o busca pela cidade escura. Revoltado com a conduta do pai, desbrava a má noite, planejando: “(...) falaria alto, exigiria respeito: não era uma conduta correcta, aquela, deixar o filho sozinho.” (TAVARES, 2006, p. 130) A motivação é tanta que a criança esquece as limitações que sua deficiência implica: “Descuidado, com a mistura de medo e expectativa, o seu caminhar acentuava deficiências (...)” (Ibidem).

Sua origem pode justificar geneticamente seus problemas físicos. Graças à narrativa de saltos temporais que buscam dar corpo à experiência traumática dessas personagens, nesse momento já sabemos sobre a concepção de Kaas dentro de Georg Rosenberg. Sabemos, dessa forma, que a personagem tem um pai também deficiente físico, além de ambos os parentes terem sido diagnosticados com esquizofrenia. Mas tendemos em nossa leitura a ver como um sinal da própria personalidade opaca e monstruosa da personagem, em correspondência ao que José Gil, ensaísta português, firma: “Ao revelar o que deve permanecer oculto, o corpo monstruoso subverte a mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, torna-se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mas amorfo e horrível (...)” (GIL, 2006, p. 79). Ressaltamos que a monstruosidade em *Jerusalém* não se dá no plano do fantástico ou maravilhoso, mas é humana e interna.

Como se houvesse uma organização caótica entre corpo e alma, o corpo deficiente de Kaas parece dar forma aos atos nocivos que já aconteceram (desde a sua concepção) até os que irão surgir ao longo da narrativa. E para piorar sua desgraça, a autorrejeição com que a criança lida com suas limitações é uma herança direta do pensamento higienista dos Busbeck. O narrador declara para seu leitor de imediato: “Havia em Kaas uma imprudência que era efeito da super-proteção que sempre recebera do pai – Theodor” (TAVARES, 2006, p. 131) Essa forma de agir é que vai criando uma personalidade com traços ligeiramente monstruosos, como veremos mais adiante. Como assume Thomas, pai de Theodor: “Os Busbeck nasceram para troçar dos outros, não para serem motivos de troça.” (TAVARES, 2006,

p. 146), sendo esse o comportamento esperado de Kaas, apesar de suas imperfeições.

Seu estigma é carregado no corpo, em duas deficiências que o colocam, desde muito cedo, como um desvio da *honra* mantida pela família Busbeck. Os rijos *ideais* da família são impostos, como podemos ver no excerto a seguir, pela violência e humilhação:

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 vez, com força. E depois disse:

– O menino tem de aprender a falar correctamente. (TAVARES, 2006, p. 141)

Após flagrar o avô tendo uma relação adúltera com a empregada da casa, o que corre em direta contramão com a boa moral pregada pela família o jovem é abordado pelo pai. O incidente envolvendo Thomas Busbeck não é citado, porém, subentende-se que a punição deferida não é uma *correção* ao seu modo deficiente de falar. Aos seis anos de idade, Kaas parece ser punido por ter visto a incongruência oculta que marca o comportamento da família Busbeck. Entretanto, a partir desse momento, Kaas também compreende a importância da ocultação de certos traços familiares.

A repetição de sua desorganização física e oral lhe é recordada em outra passagem:

De resto, a imagem que mais o marcara na escola resultara de um pequeno conflito; breves insultos entre ele e um colega que foram crescendo de intensidade até ao momento em que nenhum dos dois podia dizer mais uma palavra que fosse sem se tornar aos olhos do outro cobarde; estavam assim os dois naquele instante único onde o contacto físico violento é inevitável e quase imprescindível, quando subitamente, o seu opositor, como que lembrando– se naquele momento de algo que se esquecera com os insultos trocados, parou, e afastando– se num movimento que noutras condições seria indiscutivelmente considerado cobarde, afastando–se, então, disse, para Kaas: eu não posso lutar contigo. (TAVARES, 2006, p. 82)

Neste excerto lemos uma pequena rixa escolar de Kaas. Uma situação comum no ambiente escolar, logo torna-se uma lembrança da incapacidade física: a outra criança se recusa a qualquer ato violento por saber ser Kaas um deficiente. Não se ataca, portanto, alguém incapaz de defender-se. Sendo sua incapacidade física

passível de troça, Kaas parece compreender que não se encaixa como um Busbeck: ali, naquela forma, ele é incapaz de ser aquele que troça.

A partir disso há uma constante busca da personagem em se assimilar-se mais à sua família. Para além do próprio esforço, as correções do pai reaparecem insistentemente (TAVARES, 2006, p.80), buscando de toda forma denegar as deficiências de Kaas. Nas fotografias da família, por exemplo, Theodor busca escolher as melhores fotos em que: “(...) as pernas esqueléticas e desproporcionadas de Kaas eram facilmente escondidas e a incapacidade de dicção normal era, como parece evidente, intransponível para um documento visual, que só dá importância aos olhos do receptor(...)” (TAVARES, 2006, p. 81)

Assim como seu pai em busca de um controle – mesmo que de si próprio –, Kaas adquire um hobby:

Por razões várias, mas talvez também por essa, Kaas adquirira uma inesperada segunda actividade, em acompanhamento dos estudos (...) As imagens, a captação de imagens mais propriamente, tornara-se um modo de exibir algo escondendo-se. (TAVARES, 2006, p.81-82).

A fotografia aparece para Kaas como uma oportunidade de burlar a sua realidade. O processo de fotografar o iguala em capacidade técnica com as outras crianças de sua idade, oferecendo-lhe uma capacidade física raramente possível diante de suas deficiências. Para além disso, como mencionado por Theodor, a fotografia oferece a possibilidade de moldar “uma certa mentira” (TAVARES, 2006, p.81) Ao fotografar, aquele que possui a câmera detém o poder de enquadrar uma realidade em detrimento de outra que fica para além das margens, recortando as partes físicas que denunciam a sua monstruosidade. Em consequência disto, fotografias podem tanto burlar a realidade de Kaas quanto daquela que observa e captura. Logo, um mecanismo que impõe o controle visual de seu agente.

A tentativa de Kaas de se aproximar dos pensamentos familiares não aparece apenas na escolha de seu hobby. Em uma perturbadora passagem, vemos o prazer que a violência causa na criança:

Theodor, fingindo dormir na pequena sala ao lado, uma vez observara isto: o seu filho Kaas, com quatro anos, sozinho na sala com a avó – que perdera já quase por completo a visão – e, entre os dois, circulava o cão da casa. Com a bengala a tentar– lhe acertar (o cão), falha. (...) Kaas, de quatro anos, ri-se da velha que já nem percebe em que lado está o cão, e de repente, sem

qualquer razão aparente, dá um pequeno murro nas costas da avó. (...) Theodor percebeu o que o seu filho dizia, com ar de troça e com jeito enrolado: Foi o cão, o cão! (TAVARES, 2006, p. 147)

No excerto Theodor observa seu filho Kaas interagir com sua debilitada mãe. A narrativa ressalta a pouca idade, reafirmando duas vezes os apenas quatro anos de idade da criança. Enquanto a avó tenta espantar o cão que se lhe enrola nas pernas, Kaas soca as costas da idosa sentada, troçando de sua perda de visão ao afirmar que foi o cão que a atacou. Um segundo soco de sua parte, mais forte, é desferido aos olhos do pai que finge dormir. Nenhuma intervenção é feita. Como já aponta o desvio de conduta observado, a personagem busca assimilar os comportamentos familiares condenáveis, ocultando-os da mesma forma que sua família.

O momento de violência é visto, pelos olhos do pai, com louvor. A ação do filho não sofre nenhuma intervenção porque demonstra que no âmago de Kaas há o espírito que anima os Busbeck. A capacidade de troçar daqueles que não possuem o mesmo poder, mesmo que o outro seja uma pessoa idosa e sem capacidade física de defesa. Semelhante comportamento pode ser visto quando Kaas conhece, enfim, sua mãe Mylia:

– Kaas Busbeck, levanta-se. Esta é sua mãe. – Insistiu Theodor Busbeck no dia da primeira visita de Mylia ao filho. (...) Kaas, nessa primeira visita de Mylia, praticamente não lhe deu atenção: aquela mulher que via pela primeira vez tinha um olhar pasmado, que vem e vai ao mesmo ritmo. (...) Theodor havia sido ensinado pelo pai, Thomas Busbeck, que inteligência era um índice de movimento do olhar. (...) O trajecto dos olhos no mundo dá o trajecto da inteligência. (...) E o rapazinho apenas respondeu: – Não. (TAVARES, 2006, p. 176– 177.)

No excerto, Kaas tem quatro anos e está sendo apresentado para sua mãe pela primeira vez. Mylia acabou de deixar Georg Rosenberg, levando os olhos vagarosos e perdidos, o que já era esperado, se pensarmos nos traumas acumulados na personagem. Seu filho a nega com velocidade ao notar que, seguindo os pensamentos de seu pai e avô, aquela pessoa não possui um olhar inteligente. É claro que o julgamento de inteligência que parte de Kaas é onde germina já uma herança dos pensamentos dos Busbeck, não contendo ainda nenhuma exatidão.

A forma com que Kaas Busbeck mostra seus níveis daquilo que chamamos de monstruosidade invalidam os métodos de correção da família. Como a própria palavra

“monstro” (*mostrare*) indica, há um transbordamento em Kaas, naquilo que é possível ser visto no corpo e seus movimentos. Apesar de seus piores gestos serem feitos quando, supostamente, não há ninguém vendo (como mostra o excerto em que interage com a avó cega), o corpo deficiente da criança torna-se uma recordação constante do desvio. O transbordamento, querendo ocultar-se, descreve um jogo de transparência e opacidade. Carlos Augusto Junior, ao refletir sobre a monstruosidade corpórea na contemporaneidade, ressalta:

Ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar a sua aberração para que todos a vejam. Seu corpo difere do corpo normal na medida em que revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. (JUNIOR, 2010, p. 180)

De forma semelhante ao que reflete o autor, Kaas passa os curtos anos da vida em um jogo de mostrar e ocultar. Pelos preceitos familiares, é condicionado à exclusão daqueles que podem ser julgados como inferiores – mesmo que ele mesmo seja visto como parte desses inferiores. Seu gosto pela troça violenta é semelhante ao da ocultação da sua forma, como as duas faces de uma moeda.

Já a criança de doze anos que sai em busca do pai segue confiante, arrogando-se intelectualmente superior. Por fim, o tratamento de Theodor cria em Kaas a ilusão de haver sobre ele uma aura de proteção extrema, o que acaba por contribuir com o destemor com que sai à rua em busca do pai e a conseqüente morte prematura nas mãos de Hinnerk. Ironicamente, a personagem assemelha-se a Hinnerk quando observada sob a ótica da monstruosidade. Kaas em nenhum momento comete um crime, como é o caso do ex-combatente, mas ambos compartilham de uma “ânsia por torturar” para que, em contrapartida, não sejam torturados.

5.4) Ernst: Conformidade e anulação

Passamos agora à análise para dentro dos muros de Georg Rosenberg. Ao lado de Mylia, Ernst é a personagem que mais traz em si as marcas do isolamento e do controle exercido pelo hospício. As passagens que trazem algum pensamento da personagem são exclusivamente dos anos de liberdade – como veremos a seguir –,

sendo mais proeminentes aquelas em que Ernst ressoa o pensamento de seus algozes. Entretanto, o extremo da sua primeira ação em *Jerusalém já nos desperta um olhar* investigador sobre os efeitos do trauma em si:

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)

Sua apresentação é feita dessa forma: Ernst está prestes a cometer suicídio, ato de desespero final, quando seu telefone toca. Nenhuma justificativa emerge da narrativa para explicitar o motivo de tal ato, mas somos convocados a preencher essa lacuna. De imediato compreendemos que a personagem está no limite: ainda não sabemos, contudo, do que é alimentado o limite atingido. Não obstante, ele interrompe sua ação para, em um ato corriqueiro, atender ao telefone. A insistência do telefone aponta outra urgência, mas também é urgente aquilo que, visivelmente, o atinge. Não sem ironia, a interrupção se dá pelo gesto de obediência alienada, como uma máquina programada diante de determinada situação.

É notável, levando em consideração a cronologia do dia da personagem, um gesto automático de obediência ao seu antigo algoz ao atender essa ligação. Assim como nós leitores, nesse momento, Ernst ainda não sabe quem o procura, e é possível que ele pense que Gomperz ainda esteja a procurá-lo, uma vez que havia encontrado, mais cedo, o diretor de Georg Rosenberg. (TAVARES, 2006, p. 203). Independente dos pensamentos incógnitos de Ernst, salta aos olhos notar que ele conta os toques insistentes do telefone. A obediência e o automatismo que surgem nessa primeira leitura conduzem e definem a leitura da personagem ao longo do romance.

Sabemos, a seguir, que a pessoa que o chama é Mylia. Esta, após se identificar, desmaia de fome (TAVARES, 2006, p. 20) deixando Ernst em busca de socorrê-la no meio da madrugada: “E de repente ela deixara de falar. Aconteceu algo. Estava já na rua. Seriam talvez quatro, cinco da manhã, a escuridão ainda forte. Ernst começou a correr. À medida que corria gritava alto por Mylia.” (TAVARES, 2006, p. 50)

Nesse capítulo temos a primeira visão sobre Ernst e, mais precisamente, sobre os movimentos dificultosos do seu caminhar. Seus movimentos também são

automatizados, indicando uma possível intenção de procurar *normalizar* sua deficiência:

A perna direita, quando avançava, fazia um movimento mais lateralizado que a esquerda, o que provocava um desequilíbrio em todo o corpo. (...) Mas o corpo de Ernst, como que automatizado e habituado a estas modificações constantes de peso e equilíbrio, reagia, aparentemente no último instante, com um novo avançar da perna direita (...) De qualquer forma, Ernst corria. (TAVARES, 2006, p.50– 51)

A vã tentativa de normalização dos passos de Ernst, na corrida, não impedirá sua queda. É a busca pela padronizada normalidade que marcará, da mesma forma, os anos de Ernst dentro de Georg Rosenberg. Somos motivados a compreender que as ações automatizadas da personagem iniciam dentro do sanatório, sendo o mais expressivo efeito do trauma em seu corpo.

Para justificarmos essa leitura trazemos à tona mais uma vez Giorgio Agamben. No capítulo “Muçulmanos” de *O que resta de Auschwitz*, o autor retoma a gíria dos campos de concentração para discutir as “vítimas totais” ou o rebaixamento extremado que atingiu determinados prisioneiros. De acordo com o filósofo, *muçulmano*: “[...] remete ao significado literal do termo árabe *muslin*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus (...)” (AGAMBEN, 2008, p. 50) O termo indica, dessa forma, aqueles que tiveram extirpada a própria essência humana, culminando em um ser de cega obediência, zumbificado, indiscernível entre homem e não-homem.

Como espectros inumanos, a obediência dos *muçulmanos delatava* a extinção da subjetividade diante do extremo. Na verdade, a experiência de confinamento e dominação exercidos dentro do campo de concentração, esvaziava o prisioneiro de sua condição humana. Tal esvaziamento é, dessa forma, a mais perversa sequela do trauma.

A anulação da vida, como vimos em nossa análise, é um processo que Georg Rosenberg inclui à sua terapêutica, aproximando-a dos mesmos métodos de dominação utilizados nos campos de concentração. Nas devidas proporções, é possível ler a mansidão e automatização de Ernst como traços persistentes dos abusos sofridos dentro do hospício.

Alguns exemplos podem ser tomados para ilustrar essa ideia. No primeiro excerto que temos da voz de Ernst ecoa, claramente, um pensamento que lhe foi

implantado:

Ernst. Os outros troçam do modo de Ernst correr.

Chamo-me Ernst. Ernst Spengler.

Gosto de estar aqui.

(TAVARES, 2006, p. 77, grifo nosso)

A esse ponto da interpretação suspeitamos da possibilidade de que Georg Rosenberg seja um local de conforto para alguém. Relembramos que somos informados por Gomperz que Ernst está no hospício antes da chegada de Mylia (TAVARES, 2006, p. 100) e diagnosticado como esquizofrênico. Levando em consideração esse tempo de tratamento e em como as outras personagens se sentem, é quase impossível crer que de fato Ernst goste de estar ali.

É uma leitura mais plausível pensar que a voz subjetiva de Ernst está perdida nesse momento. Não no extremo a que chegaram os *muçulmanos, mas na senda da anulação subjetiva*, a personagem parece perder aquilo que o identifica como homem. Pelo menos assim aparenta ao ecoar as vozes dos algozes de Georg Rosenberg, assemelhando-se também ao que Maurice Blanchot afirma em *A Escritura do Desastre (1980)*:

Daí que os homens destruídos (destruídos sem destruição) sejam como que sem aparência, invisíveis mesmo quando os vemos, e que se eles falam, é pela voz dos outros, uma voz sempre outra que de alguma maneira os acusa, os põem em causa, obrigando-os a responder por uma desgraça silenciosa que eles portam sem consciência. (BLANCHOT, 1980, p. 30)

Estabelecemos uma ponte entre o que é teorizado por Agamben acerca do *muçulmano* com este excerto, ressaltando como em ambos a característica proeminente é a aniquilação da voz subjetiva. Apesar de sua breve fuga com Mylia, o comportamento regular de Ernst dentro de Georg Rosenberg é daquele que se resignou por completo à suspensão da própria vida. Ao ecoar outros por uma voz mecânica, a personagem assume uma incapacidade de pensar e sentir por si. Podemos até supor que essa anulação seja apenas uma estratégia, uma mentira para que ele conquiste sua liberdade ao agir de acordo com o que o hospício considera como restabelecimento da normalidade que, na “vida nua”, traduz-se em mansidão. Entretanto, mais adiante, essa hipótese se mostra inválida. Nos anos de liberdade, Ernst relata:

A cada semana que passava, afastado dos métodos e hábitos de Georg Rosenberg, aumentava em Ernst a insatisfação com a forma que fora tratado. O que sempre lhe parecera a única solução – esses métodos e a disciplina que até certa altura, lá dentro, havia elogiado – estando ele agora numa rua livre da cidade, caminhando no meio dos homens e das mulheres normais, pareciam-lhe completamente desadequados e mesmo brutais. (TAVARES, 2006, p. 187)

Nesse ponto, vivendo como um homem mentalmente *normal*, Ernst parece tomar consciência daquilo que lhe ocorreu dentro de Georg Rosenberg. Assume que em algum momento havia sido a favor dos métodos do hospício, enxergando a disciplina exigida como a única solução para a doença que lhe imputaram. A personagem acaba por solucionar a dúvida interpretativa que é estabelecida na leitura do capítulo “Os loucos”, como expusemos anteriormente. Dessa forma compreendemos que o pensamento exposto, de fato, é apenas um eco das vozes dos mantenedores de Georg Rosenberg. Livre dos grilhões invisíveis do hospício, compreende: “– Gomperz, o director, meteu-nos no bolso (...) isolou-nos como se tivéssemos uma doença perigosa e contagiosa (...) Mas eles tinham estado simplesmente loucos.” (TAVARES, 2006, pp. 186– 187)

Para Ernst, estar louco (palavra genérica que, como leigo, se aplica a qualquer transtorno mental), ou simplesmente ter dificuldade de separar as coisas (TAVARES, 2006, p. 185), não deveria justificar a prescrição do isolamento social. É isso que passa a compreender Ernst nos anos de liberdade. Ademais, passa a tomar consciência de que os métodos de Georg Rosenberg eram mais próprios de um cativo do que de um hospício. Como o rosto do manicômio, Gomperz, na mente de Ernst, passa a ser mais seu carcereiro do que médico. Não à toa, uma vez que a personagem se recorda que até mesmo seus pensamentos eram controlados e perseguidos:

Ernst fora perseguido diariamente depois do ‘incidente’ como Mylia: e o seu perseguidor, aquele que infiltrara o medo diário e o terror ininterrupto na sua existência, era o director do Georg Rosenberg, o doutor Gomperz. Finalmente estava claro para Ernst Spengler. (TAVARES, 2006, p. 188)

Em seu relato mental fica claro que seu ódio pela subjugação é direcionado à figura do diretor Gomperz. Esse captor, de acordo com o pensamento de Ernst, é o culpado pela perseguição e todo o abuso praticado no manicômio. Exemplo de sua

onisciência, o controle absoluto sobre o pensamento, por meio de perguntas constantes como: “em que é que está a pensar, meu caro?” (TAVARES, 2006, p. 93)

Não é de se surpreender que Ernst compartilhe, ainda que em grau bem diverso, de efeitos traumáticos tão semelhantes aos das testemunhas finais da Shoah. A própria narrativa de *Jerusalém* parece ciente da transposição do macro dos campos de concentração para o micro de Georg Rosenberg. Isso porque, em meio aos estudos de Theodor Busbeck, somos confrontados com um livro chamado “Europa 02”, que alude a procedimentos do holocausto. O livro conta: “*Excluídos*. Quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa. Quem está fora vê apenas a caixa. Mas quem está fechado, excluído, consegue ver cá para fora.” (TAVARES, 2006, p. 116)

Os procedimentos prosseguem, relatando torturas e métodos de completa dominação. A primeira, citada acima, parece nos relatar o mesmo processo que Mylia e Ernst sofrem após o “incidente” em Georg Rosenberg. Assim como anuncia Ernst, Gomperz os enfiou nos bolsos, isolando-os do mundo como se possuíssem uma doença contagiosa. A instituição, apesar do tratamento traumático, é invisível do lado de fora. Mas seus pacientes são capazes de entrever o exterior, excluídos mais do que fisicamente do outro lado.

Consciente do tratamento inadequado, Ernst começa a compreender também o peso daquilo que lhe foi retirado nos anos de clausura. Falamos, neste momento, da paternidade de Kaas. Parece-nos clara a dor da mãe Mylia ao ter o filho retirado de si, mas Ernst foi apagado da concepção, não tendo qualquer direito sobre a criança.

Como já vimos, nos anos de clausura, a subjetividade de Ernst é minada. Então, não sobra para nós, leitores, nenhum indício de que ele desejasse contato com o filho. Entretanto, quando recupera a possibilidade de pensar por si, Ernst compreende que um legado foi retirado de si. Incapaz de grandes feitos na vida, algo pelo qual valeria viver, sequer sabe de sua existência. Decide, então, buscar contato com o filho. Antes, tratará da marca que o trauma deixou em si:

Nesse dia, 28 de Maio, três dias depois de dizer para si próprio, ao olhar para o calendário: o meu filho faz doze anos e tem um nome que não me pertence. Kaas Busbeck– três dias depois, não tolerando mais a inquietação crescente acompanhada de uma normalidade que em nada compensava a carga negativa há muito instalada em si, Ernst Spengler decidiu agir como na infância: para terminar com o terror de perseguido (que continuava a sentir) a criança deveria parar de fugir, dar meia volta, e dirigir– se de frente para

seu perseguidor. Só depois conseguiria pensar em procurar o filho, falar com ele, explicar-lhe: Kaas. (TAVARES, 2006, p. 189)

Identificando Gomperz como seu mais recente perseguidor, responsável por muitas de suas dores, Ernst decide encarar seu algoz. É claro que dessa forma busca livrar-se do trauma infiltrado em seu corpo. Só então, livre do homem – a própria encarnação de seu trauma –, poderia seguir uma vida que compensasse as dores que viveu em busca da normalidade.

Antes de prosseguir na interpretação desse excerto, avançamos para observar esse encontro com Gomperz. Após questionar o endereço de Mylia – com esperança, talvez, que essa tenha um maior contato com Kaas –, Ernst relembra que Gomperz costuma julgar doentios os pensamentos são dos loucos (TAVARES, 2006, p. 2006). Mas o medo dos pensamentos não serem enquadrados como são parece não mais incomodar a personagem que assume: “(...) nos últimos dias tenho pensado em matá-lo”. (Ibidem).

O desejo homicida de Ernst parece sumir quando vê que Gomperz, seu antigo perseguidor, não passa de um velho a quem ajudaria a atravessar uma rua. É como se Ernst compreendesse que aquele ser não mais pode lhe causar algum mal, mesmo em seus pesadelos.

Por mais que esse acontecimento pareça um desfecho favorável a Ernst, logo compreendemos que os sinais da narrativa apontam para outro caminho. Lembremos: na madrugada do dia 29 de Maio, Ernst está prestes a jogar-se de uma janela. Após o encontro que parece libertá-lo no dia anterior, as ações de Ernst parecem apontar que não há livramento para o trauma instaurado em si. Apenas algumas horas depois de planejar o reencontro com Kaas, a personagem parece abandonar as esperanças, ainda sob efeitos de reações automáticas e padronizadas. Compreende: “(...) o reencontro com Gomperz havia deslocado a sua *energia negra*, não terminara com ela” (TAVARES, 2006, p. 214)

A esperança de livrar-se da *energia negra*, quase um nome dado ao seu trauma, esvaiu-se. Ernst é incapaz de dissociar-se da ferida, assim como muitos sobreviventes da Shoah. Mesmo o desejo homicida não se dissipou. Após encontrar Hinnerk e descobrir que este matou gente na guerra (TAVARES, 2006, p. 226), a arma dispara como que por acidente.

É certo que não podemos afirmar que Ernst teve a intenção de atirar. Podemos interpretar, contudo, a partir de algumas pontes feitas com outros excertos. Sabemos que Gomperz é um homem velho, uma imagem inofensiva, incapaz de causar medo. O mesmo não pode ser dito de Hinnerk: um guerrilheiro, marcado pelas profundas olheiras, carregando uma arma de fogo. Não sabemos até que ponto Ernst poderia transferir seu desejo de vingança de Gomperz para Hinnerk, que é também um perseguidor. Independente do disparo ter sido intencional ou acidental, inconscientemente Ernst vinga a morte do filho que tanto desejava para dar algum sentido à sua vida.

5.5) Mylia: Corpo e dor.

Mylia talvez seja a personagem de maior complexidade na narrativa de *Jerusalém*. Podemos afirmar que os acontecimentos gravitam ao seu redor, de sua experiência em Georg Rosenberg e de como esta afeta sua vida. É por isso também que talvez seja a personagem de mais custosa interpretação. Enquanto seus anos de clausura pouco nos contam acerca de si, há uma profunda carga de subjetividade em sua narrativa pós-hospício.

Preliminarmente, é impossível dissertar sobre Mylia sem pensar em como ela mesma define sua vida: “Sentada numa cadeira desconfortável pensava nas palavras fundamentais de sua vida. Dor, pensou, dor era uma palavra essencial” (TAVARES, 2006, p. 7). Como o próprio pensamento da personagem determina, há uma importância inegável da dor durante a trajetória da personagem, moldando até a forma em que a encontramos no início do romance. Em busca de uma igreja aberta, Mylia sente a dor de uma doença misteriosa no ventre, que a acompanha desde sua saída de Georg Rosenberg. A não nomeação dessa doença deixa claro que pouco importa a nosologia, mas sim o sintoma que realmente afeta a vida da personagem. A dor serve como um lembrete constante da finitude da vida, para que se dedique àquilo que é “fundamental” (TAVARES, 2006, p. 8).

O sensível do corpo é, então, dado como essencial para Mylia. O que é sentido no corpo se inicia com a dor; contudo, outras sensações corpóreas se unem a ela. Mesmo a mais corriqueira das sensações corpóreas é recebida com sorrisos, uma vez que era uma prova de que ela ainda estava viva: “Mylia teve um pensamento que

ainda a fez sorrir mais e logo a seguir corar. Sentia uma pressão na bexiga” (TAVARES, 2006, p. 11). O pensamento não estava destinado ao homem que abre uma fresta da porta da igreja, faz questão de ressaltar a narrativa. A vontade de urinar é acompanhada de uma necessidade de urinar junto às paredes da igreja, porém “Para ela era evidente que se decidisse urinar, àquela hora da noite, contra da parede da igreja, não conseguiria escapar do ridículo” (TAVARES, 2006, p. 12). A ideia de ser vista naquela posição e, além disso, ser julgada como louca, ruboriza Mylia; porém, o sorriso não é esclarecido, levando-nos a desconfiar do desequilíbrio subjetivo da personagem.

Mais adiante, a sensação da fome, dolorida, também é recebida com um riso: “Que ridículo, apeteceu– lhe dar uma gargalhada. Estou com fome, murmurou, há horas que não como” (TAVARES, 2006, p. 15). Diante da inevitável dor causada pela fome, Mylia ri, achando ridículo que, mesmo diante da sua doença, seu corpo ainda sinta necessidades básicas. O que a faz rir também faz com que reflita sobre o motivo de aquela dor ter tanto poder sobre seu corpo, até mais do que aquela que um dia a matará (*ibidem*). Nessa reflexão parece residir toda a complexidade antes mencionada acerca da personagem. Esmiuçaremos a seguir.

Tavares dedica um longo capítulo ao corpo no *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Em uma reflexão sobre corpo e dor, a partir de Maurice Blanchot, o ensaísta esclarece:

Blanchot, numa questão simples, sintetiza um dos problemas base (“Será que sofrer é, afinal, pensar?”) e coloca o pensamento e a dor como dois elementos distintivos de um homem: o *penso logo existo* cartesiano terá que ser acompanhado de um *sofro, logo existo*. A dor prova a minha existência, a dor prova que minha existência não é a tua, é uma outra. (TAVARES, 2013, p. 323)

Levando em consideração que a dor, na própria reflexão de Tavares, é a maior prova da individualidade da vida e da existência, as ações e pensamentos de Mylia parecem ilustrativos na narrativa de *Jerusalém*. A dor de Mylia é sua marca de existência individual e corpórea, à contraparte do processo de *normalização* de Georg Rosenberg. É importante ressaltar, antes de nos debruçarmos sobre isso, que a doença não é lida como sinônimo de dor, apesar de, no caso da personagem, existir uma relação de causa-efeito. Há uma grande cisão entre a dor da doença e a dor da

vivência do corpo, da qual Mylia parece consciente: “(...) estavam em competição duas dores grandes: a dor que a ia matar, a dor má, como ela a designou, e do outro lado, a dor boa, a dor do apetite” (TAVARES, 2006, p. 15). Mas não se pode negar que a doença também molda Mylia como personagem, acompanhando-a durante todo o romance.

Afinal, Mylia é identificada desde jovem como doente: “– A nossa filha não tem saúde” (TAVARES, 2006, p. 27), assumem os pais da menina, dizendo que ela vê almas, é esquizofrênica. Esse diagnóstico, entretanto, é dado pelas palavras dela mesma, uma provocativa jovem de dezoito anos (TAVARES, 2006, p. 32), durante a consulta ao médico Theodor. Arremedando sempre outra fala, seja a de seus pais ou a do médico que viria a ser o seu marido, a personagem é assim diagnosticada durante o romance. Após episódios violentos, é sob o pretexto da esquizofrenia que Mylia será internada no segundo andar de Georg Rosenberg (TAVARES, 2006, p. 58). A sua experiência, assim como a de Ernst, será marcada por abusos. Após o envolvimento de ambos e a consequente gravidez, Mylia será isolada de todos os outros pacientes e seu filho, Kaas, será tirado de si após o parto. A narrativa nos leva a crer que nesse momento Mylia ganhará uma segunda doença, inominada, derivada da malsucedida castração: “O doutor Gothjens fizera já seu diagnóstico: a operação para ‘fechar filhos’ como Mylia dizia, tinha corrido mal. Atingira o objectivo – Mylia era agora estéril – mas deixara outras mazelas” (TAVARES, 2006, p. 180). Um agravante também é exposto nos anos de liberdade da personagem:

Mylia estava deitada na cama: tinha pela primeira vez dores fortíssimas no baixo- ventre, e explicava que nos anos de internamento fora operada para não ter mais filhos.

– Sem o seu consentimento? – perguntou, pela segunda vez, o médico.
– Sem o meu consentimento. – disse Mylia. (...)
– Ninguém me perguntou nada. – disse Mylia – Talvez tenha assinado um documento, mas se o fiz não estava em condições de o fazer. Não me lembro.
(*ibidem*)

A cirurgia feita em Mylia sem autorização é, sem dúvida, de uma atrocidade espantosa. Ao ser operada sem seu consentimento, a personagem sofre a anulação dos direitos sobre o próprio corpo. Quando Theodor decide isolar a esposa durante um ano inteiro (TAVARES, 2006, p. 103), já sinaliza seu consentimento sobre os instrumentos autoritários de Georg Rosenberg que, na forma de uma cirurgia não consentida, acabam por maculá-la por toda a vida que lhe resta..

Paradoxalmente, é a doença causada pela cirurgia mal executada que garantirá que ela tome consciência de si por meio da dor. Pois, como afirma Hanna Arendt, a dor garante que o indivíduo reserve toda a sua consciência para si: “(...) nada expõe o indivíduo mais radicalmente para fora do mundo que a concentração exclusiva na vida corporal, concentração esta forçada ao homem na escravidão ou na condição extrema de dor insuportável” (ARENDR, 2007, p. 124). Mylia o compreende, assumindo que a dor (da fome) “(...) significava estar viva, a dor da existência, diria ela, como se o estômago fosse, naquele momento, ainda em plena noite, a evidente manifestação da humanidade” (TAVARES, 2006, p. 15). Supondo um diálogo entre Tavares e Arendt, encontramos uma possível explicação para a lucidez subjetiva de Mylia no início da narrativa de *Jerusalém*.

Essa lucidez é sugerida por uma narrativa interior complexa, com reflexões sobre a finitude da vida, medos e expectativas. É sob a influência da dor incômoda que Mylia pensa: “O outro grande medo de Mylia era o de alguém voltar o olhar para si e murmurar: eis uma louca!” (TAVARES, 2006, p. 13). Não há maior evidência da profunda compreensão de si do que temer voltar ao estágio anterior da vida, no qual era tida como louca. A narrativa deixa a contrapartida mais clara ao utilizar, para a reportagem dos anos de clausura, um modo câmera que servirá de contrapeso ao grande silêncio interior.

O corpo de Mylia também é passível de carregar outros rastros. Como exposto, durante os seus anos de clausura, há um rebaixamento da sua existência humana, deixando-a com aquilo que Giorgio Agamben chama na série *Homo Sacer* de “a vida nua”. Assim como teorizado na tópica da biopolítica, os loucos de Rosenberg são diminuídos ao mínimo da vida humana: à existência apenas biológica. O poder soberano teorizado por Agamben encontra seu maior exemplar nos campos de concentração da Segunda Guerra. Esse poder começa, impreterivelmente, na dominação do corpo-veículo de existência do ser. Uma vez que os corpos são apenas cascas, há uma vida nua, manipulável, objetificada e descartável. Simbolicamente, vemos uma clara relação entre esse poder soberano exemplificado pelos campos e a clausura de Georg Rosenberg.

Aquém dos direitos sobre o corpo, operada sem sua autorização, Mylia herda uma ferida no ventre. A palavra *trauma*, vital para nossa análise, em sua origem grega, significa “ferida”. Por isso, é comum compreender o trauma como uma ferida psicossomática que nunca abandona o indivíduo afetado. De acordo com Gagnebin,

o trauma é uma “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente (...)” (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Ora, assim como a dor, o trauma está associado a uma internalização do mal no indivíduo, porém na forma de uma cicatriz aberta. O trauma da Shoah, como abordamos no capítulo dois desta dissertação, estigmatiza o sobrevivente à retomada constante do tempo traumático, seja por meio de sonhos, de memória, ou de testemunho.

Márcio Seligmann-Silva, sobre o teor simbólico do trauma, afirma:

Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma, nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a ser menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente, sempre restará este estranhamento do mundo, que lhe vem do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. (SELIGMANN– SILVA, 2010, p. 11)

Para o estudioso do trauma, há dois campos simbólicos no indivíduo que passa pelo trauma: o “dentro” e o “fora” da cena traumática. Isso não se refere a uma mudança física ou temporal, mas sim a um deslocamento de mundos. Primo Levi, por exemplo, reconhece que a realidade do campo de concentração suspendia até mesmo a ética do mundo de “fora”. A narrativa de *Jerusalém* é ciente da existência de um espaço traumático que uniu as personagens Mylia e Ernst:

Fora do Georg Rosenberg o reencontro de Ernst com Mylia seria algo muito próximo do catastrófico. O namoro terminara com naturalidade logo que um deles saíra do hospital; há muitos anos, portanto. É que não havia hipótese de reconhecimento entre aqueles dois mundos: dentro e fora do Georg Rosenberg existiam como que duas línguas, e uma não comunicava com a outra: nem uma única palavra tinha o mesmo sentido dentro e fora do Georg Rosenberg. Estavam pois agora noutra língua, noutra país: frases e hábitos novos, pessoas que nunca se tinham visto antes, uma segunda existência (...) (TAVARES, 2006, p. 185)

Não há nada mais cultural que a linguagem, além de esta formar o homem. O de “fora” da cena traumática não compartilha, assim, o mínimo traço com o de “dentro”, criando uma cisão de universos. A narrativa justifica assim a separação do casal, como se fosse impossível que eles se reconhecessem numa segunda existência fora de Georg Rosenberg. Entretanto, o rastro de Rosenberg os persegue, infiltrado sob a

pele, mesmo nos anos de liberdade. Por isso, a citação de Seligmann-Silva resume apropriadamente o trauma como um “corpo estranho”.

Mylia é um exemplar simbólico desse trauma em forma de “corpo estranho”. A doença herdada como uma ferida do trauma a faz recordar constantemente dos abusos sofridos em Georg Rosenberg. O médico Gothjens afirma: “– Mesmo que queira o seu corpo não poderá esquecer sua passagem por Georg Rosenberg” (TAVARES, 2006, p. 180). A passagem afirma uma ponte indelével entre o físico e o simbólico de Mylia.

De um lado, há a presença corpórea de uma “mazela” deixada no baixo ventre da personagem após a suposta laqueadura. Ali se desenvolve uma doença que, apesar das tentativas de reversão (TAVARES, 2006, p. 181), ceifará sua vida. Simbolicamente, a ferida no ventre incorpora o trauma na personagem como algo físico e palpável, mas também ligado ao seu centro vital. Se o trauma em sobreviventes de grandes guerras pode ser descrito como psicossomático, no universo de Mylia a ferida é física e compartilha os mesmos efeitos. Para a personagem, não há possibilidade de viver sem a memória corpórea da cena traumática. A narrativa de *Jerusalém*, mais uma vez, ressignifica os efeitos e as causas da Shoah para o microuniverso da ficção.

Sobre o aspecto negro de uma memória que consumirá sua vida, a personagem reflete:

Nessa mesma tarde murmurou para si própria, pela primeira vez, aquela heresia que lhe parecia, ao mesmo tempo, uma profecia negra e o único destino que valeria a pena combater:
Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita.
(TAVARES, 2006, p. 181)

Mylia reflete sobre a fala de Theodor, que em outro momento afirma que só é são o homem que busca a Deus (TAVARES, 2006, p. 56), como se argumentasse consigo própria se essa seria a causa de sua falta de saúde. Por fim, a personagem se apropria do texto sagrado, modificando-o, de modo que pela própria boca reafirma o que argumentamos anteriormente: não há como esquecer Georg Rosenberg. Além disso, ela não deve se esquecer, pois isso culminaria no apagamento de sua história.

Dentro do pensamento de Mylia, contornar o Salmo para adequá-lo à sua realidade surge como uma provocadora heresia. Afinal, ela reverte o conceito: não

pode esquecer porque a marcou negativamente. E o lugar não esquecido não é a terra de origem – a Santa Jerusalém – mas a do exílio e da experiência do confinamento forçado. Isso ocorre porque a personagem está constantemente sendo levada, por meio do trauma, ao lado de “dentro” da cena traumática. Mesmo assim, a tormenta do pensamento do ex-marido a persegue. Sabemos disso porque ante à dor de sua doença, no início do romance, Mylia está a procurar uma igreja que a deixe entrar. Dominada pela súbita fé dos desesperados, também afirma: “Estar doente era uma forma de exercitar a resistência à dor ou a apetência para se aproximar de um deus qualquer” (TAVARES, 2006, p. 7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

6) O LABIRINTO DA DOR.

No esforço de recolha de todos os dados levantados, reconhecemos, de antemão, que o resultado de nossos levantamentos é inevitavelmente parcial, vistos o ocultamento, a fragmentação e a circularidade do romance. Como projeto para a constituição de seus sentidos, o romance da coleção do Reino é multifacetado e labiríntico.

Diante dessas multifaces que facilmente se embaralham como um nó, forçoso é procurarmos pelo Fio de Ariadne. Na mitologia grega, o herói Teseu, para fugir de se tornar um sacrifício para o Minotauro em seu labirinto, busca conselhos com o Oráculo de Delfos. Para se salvar, seria necessário, então, o auxílio do amor puro. Após o casamento com Ariadne diante de Atena, o herói ganhará os instrumentos que declararão sua vitória contra o Minotauro. Além de uma espada que poderia garantir a morte do monstro, a amada de Teseu seguraria um fio para guiá-lo em seu retorno pelo incontornável labirinto.

Nesse mito, a criatura, metade homem e metade touro, é apenas um dos desafios a ser vencido. Mesmo que Ariadne tivesse oferecido somente a cortante espada capaz de decapitar o Minotauro, ainda seria improvável que Teseu saísse com vida, uma vez que o labirinto é o outro inimigo mortal que o herói precisa derrotar. Sem o fio que demarca o caminho de volta, ele facilmente pereceria preso na arquitetura de Dédalo.

A lógica por detrás desse mito serve-nos de guia para a literatura proposta por Gonçalo M. Tavares, em especial na coleção d'O Reino. O labirinto proposto pelo escritor português é visível nas estruturas narrativas, no enredo e no destino das suas personagens. É preciso, como já estipulado por nós, um Fio de Ariadne que nos guie entre suas alas, embora tal artimanha não nos garanta um local de saída.

Essa é a conclusão obtida por Pedro Eiras em "O labirinto sem saída". Ao analisar *Uma Menina Está Perdida no seu Século à Procura do Pai*, o crítico depara-se também com alguns labirintos. O primeiro dá-se na busca de compreender a origem de Hanna, menina com trissomia 21 perdida, uma vez que a única informação que pode dar sobre si mesma é que está à procura do pai. O segundo, dá-se na chegada à Berlim, quando se instalam no hotel de Moebius e Rafaella, judeus que identificam seus quartos, replicando os nomes dos campos de concentração, criando, dessa forma, uma geografia do horror. Mais tarde, ao voltar para o hotel acompanhado da

criança, Marius se perde no embaraço dos corredores dessa arquitetura. O desespero de estar perdido só é aliviado ao entrar em seu quarto chamado “Auschwitz”. Esse sentimento inexplicável, visto o absurdo de familiaridade do que é radicalmente hostil, caracteriza a lógica de um labirinto sem saída. Eiras afirma, ao fim de seu artigo, que “Neste sentido, não existe saída do labirinto do hotel. A única saída é um quarto chamado Auschwitz, mas essa saída dá para o nó cego do próprio labirinto.” (EIRAS, 2016, p. 388). *Jerusalém* não será diferente quanto à procura da salvação, a saída do labirinto, outro paradoxo que fundamenta a trama.

Essa inconclusão labiríntica da narrativa, aos aspectos elencados no capítulo dedicado ao nosso autor e sua narrativa. Ao constatar, naquele momento, os traços que caracterizam Gonçalo M. Tavares como autor contemporâneo – nos termos de Giorgio Agamben – elencamos argumentos que viriam a corroborar com a nossa leitura.

Usando como pano de fundo a discussão sobre o mal, Tavares mergulha a tecitura de sua escrita na obscuridade. Como metonímia e tônica desse projeto de literatura presente n’O Reino, a Shoah reincide alusivamente. Aqui cabe ressaltar que apesar de surgir como um constante subsolo textual, a Segunda Guerra Mundial e seus instrumentos não são a única forma de mal praticada e retratada em Jerusalém. Ao fazer esse recorte, contudo, o autor demarca seu projeto literário em diálogo com a obscuridade do nosso século. Assim, força uma súbita desconexão temporal com seu próprio tempo para voltar os olhos a uma ferida ainda aberta na história humana.

Utilizando da Shoah para compreender o mal, Tavares depara-se com a inevitável dialética da irrepresentabilidade. Ao desaguar na impossibilidade de narrar o trauma de forma coesa e linear, a narrativa Tavariana abraça tais características da literatura traumática como suas. Para Helena Buescu, professora e ensaísta portuguesa, a opacidade em Gonçalo M. Tavares que “(...) melhor manifesta a forma lenta pela qual a memória do Holocausto chegou finalmente à literatura portuguesa [...]” (BUESCU, 2019, p. 307)

Com efeito, arriscando-se no domínio do indizível — intermediado pela arte — , nosso autor encontra espaço para praticar a literatura que delimita como sua, como exposto em *Breves Notas Sobre a Literatura-Bloom*. Para cumprir com a força germinativa dessa literatura, é necessário dotar a narrativa de um caráter fragmentário e não explicativo, em uma proposta estilística afinada com as ruínas narrativas

referidas por Walter Benjamin. A literatura feita da recolha de restos, por excelência, não admite espaço para conclusões, visto que é composta de fragmentos perdidos.

Ora, seja por vias da irrepresentabilidade da Shoah ou da opacidade da literatura bloom, essa escolha narrativa antecipa uma inconclusividade. O labirinto, portanto, não aparece apenas como uma temática ou na presença física de uma geografia opressora, como evidenciado por Pedro Eiras em relação ao hotel de Moebius em *Uma menina está perdida em seu século à procura do pai*. Dentro de Jerusalém, ele toma diversos planos a partir da própria narrativa.

E como sugerimos no parágrafo anterior, não é apenas no nível narrativa que o mito do labirinto se espessa. Abraçando todo *Jerusalém*, também é subjetivamente sugerido pela cidade milenar que cede seu nome ao título do romance.

Com sua unidade de espaço, as personagens de *Jerusalém* coabitam a mesma cidade, entre as zonas boas e más. Sublinhamos, em variados momentos, que não há menção de uma localidade, muito menos uma nomeação que não seja a que está empregada no título do romance. A nacionalidade sugerida pelos nomes das personagens e a abrangência global do enredo proposto podem indicar um indeterminado centro europeu, assim como o recém-criado estado de Israel. É mais provável, entretanto, que a cidade de Jerusalém apareça como uma metáfora histórica para o estado de peregrinação e exílio dessas personagens emaranhadas.

Levando em conta a alusão mítica dessas personagens emparedadas, é inevitável lembrar da forma geográfica da cidade antiga de Jerusalém preservada até hoje. Cercada por dois quilômetros de muros, há apenas oito portões de entrada em todo o perímetro — os quais são também as únicas saídas. O pórtico principal, reerguido pelo Império Otomano, é marcado por quatro leões, que, de acordo com uma antiga anedota, estavam presentes no sonho de Suleiman, atacando Jerusalém. Esse teria sido, inclusive, o motivo dos muros terem sido reerguidos na Idade Média. Metaforicamente, podemos imaginar uma semelhante muralha que isola os acontecimentos do romance tauriano dentro de uma antiga cidade que abriga personagens marcados pelo trauma e que, por causa disso, sentem-se encarcerados na própria dor.

Essa arquitetura claustrofóbica é evidenciada no Capítulo 4 de nossa dissertação. Naquele momento, ao relatarmos o espaço em *Jerusalém*, mostramos que ele continha essa estranha circularidade, de modo que a trama só iniciar pelo impulso das personagens em desbravar essas ruas. Estritamente, a narrativa funda-

se no acaso: ocorre apenas porque Theodor, Hanna, Kaas, Mylia, Ernst e Hinnerk decidem sair naquela madrugada por distintos motivos. O passado que invade o presente diegético serve de apoio para compreendermos suas motivações; contudo, tudo ocorre no breve espaço de tempo entre a madrugada e a manhã. O espaço físico e o espaço temporal, então, são delimitados dentro de ruas que parecem sempre cruzar umas com as outras. Isso fica evidenciado durante os encontros entre as personagens, os quais ocorrem como se elas estivessem isoladas de um mundo de opções. Os destinos, portanto, parecem se cruzar dentro das muralhas invisíveis da cidade. Exemplo disso são os encontros de Theodor, Ernst, Mylia e Kaas com Hinnerk que, em distintos momentos, levam ao desfecho da trama.

Esclarecemos, então, como George Rosenberg, o sanatório, de forma análoga aos campos de concentração, praticava um tratamento que colocava parte das personagens do romance sob mais uma camada alienante e opressora. Assim, os espaços do romance, como as lembranças que eles carregam, se repetem em esferas circulares que impedem uma saída possível aos personagens.

Gonçalo M. Tavares, sobre a geografia labiríntica, esclarece:

No fundo, o labirinto também é isso: uma infinidade de sem saídas. Não se vai a lado nenhum por muitos lados, ou: há muitos caminhos para não se ir a lado nenhum: eis o labirinto. E, como se existisse apenas uma verdade e uma solução no mundo, o labirinto funda essa coisa estranha que é a crença num único caminho; um processo violento: todos os caminhos estão barrados excepto um (TAVARES, 2010, p. 228).

Assim o labirinto que desenha uma infinidade de caminhos sem saída, ao mesmo tempo em que oculta um improvável o escape, sugere um poder autoritário que o antecipa, e que é inerente a essa geografia. O autoritarismo, frequentemente reposto na trama violenta de *Jerusalém*, envolve, como expusemos, o isolamento social tanto do tempo quanto do espaço em sua trama.

Para além disso, há, nas próprias personagens anormais e desreguladas da cidade normativa, a presença de algo que as enclausura e as condena a repetir seus movimentos. No nosso quinto capítulo, elencamos tais comportamentos em cada subtítulo, os quais são dedicados às personagens centrais da trama.

Para Theodor, o investigador do horror, há uma evidente indiferença diante dos corpos que se empilham nas fotos que estuda, assim como uma ignorância do mal que comete contra sua esposa Mylia. Sua versão mais jovem, presente no passado

do romance, não sofre alterações quando alcançamos a conclusão da narrativa. Desprovido de seu renome como médico e pesquisador, ele se embrenha anônimo na cidade, movido pelos instintos, em busca de um prazer sexual. Enquanto seu filho é assassinado, nota a decadência de sua companheira sexual e a sujidade do local.

Se levarmos em consideração o assassinato, verificamos que, com Hinnerk, os caminhos também são difusos. Marcado pela narrativa como aquele que caminha com medo, acuado como um animal, esse ex-combatente está sempre se preparando para um contra-ataque. Ele nos é apresentado com tais características, principalmente ao lembrarmos do seu imprudente gesto de mirar, com sua arma carregada, a partir da janela de sua casa, as crianças da escola. No fim, o impulso, então, ultrapassa a ideia ao tornar-se físico, quando ocorre o assassinato de Kaas.

Kaas, no capítulo dedicado a Ernst, é vingado pelo pai biológico. Sua anulação, comparada àquela observada nos *muçulmanos*, acompanha-o mesmo quando já não está sob efeito das rédeas de seus algozes. Isso fica claro ao ponderarmos que sua primeira ação no romance é a tentativa de suicídio, após um breve encontro com Gomperz, antigo diretor do Georg Rosenberg. O ex-paciente, apesar de se esforçar para se encaixar no padrão normativo da sociedade e ter consciência dos abusos sofridos, não consegue se livrar do vazio característico da anulação subjetiva que o havia vitimado anos atrás.

Se o trauma em Ernst é algo subjetivo; em Mylia, seu próprio corpo se nega a esquecer os dias de enclausuramento. Não sem motivos, encabeçamos o subcapítulo da personagem com o nome: “corpo e dor”. Na cicatriz de uma cirurgia mal efetuada em seu ventre, desenvolve-se uma doença sem nome que irá acompanhá-la até a morte. A forma com que o mal a acomete faz com que constantemente ela seja recordada da impossibilidade de seguir uma vida em que seu corpo esqueça de vez o manicômio.

Citamos, brevemente, para além dos subcapítulos supracitados, nos momentos finais da trama, que Mylia pergunta a Hinnerk se “matou gente” na guerra (TAVARES, 2006, p. 226). Sua confirmação será sua última frase antes da arma, nas mãos de Ernst, disparar. O acidente, por si só, carrega um nó interpretativo, sendo impossível determinar se o assassinato foi culposo. Há essa brecha interpretativa, uma vez que o desejo de matar já havia aparecido em Ernst contra Gomperz, porém ao notá-lo como incapaz de causar mal a alguém, desiste da ideia. Hinnerk é alguém capaz de matar, o que nos leva a questionar se Ernst não decide dar aquele tiro, saciando a

vontade de tirar uma vida maliciosa ainda naquele dia. Independente do nó interpretativo sugerido por sua morte, o final trágico de Hinnerk e seu crime são levados por suas mesmas práticas e hábitos adotados por conta do trauma da guerra. Seu progresso — ou melhor dizendo, seu não progresso — é uma das maiores provas da estrutura labiríntica que domina o interior das personagens de *Jerusalém*.

Relembramos, nesse viés, que, no início do romance, Mylia busca por uma Igreja, a qual nomeia como “edifício-prisão” (TAVARES, 2006, p. 11). O substantivo utilizado de forma composta para descrever a Igreja é adotado também como referência à instituição manicomial para criminosos: “hospital-prisão” (TAVARES, 2006, p. 224) A comparação entre os espaços também aparece em seus pensamentos: “A vida na prisão, aliás, e sua disciplina de horários, lembrava bastante os tempos do hospício.” (TAVARES, 2006, p. 225). Estabelecido o paralelo, ao fim da trama, quando Mylia vê Ernst atirar em Hinnerk, ela enxerga a possibilidade de entrar no edifício, ao qual, até então, o acesso lhe era negado: “– Matei um homem – diz Mylia. – Deixam-me entrar?” (TAVARES, 2006, p. 228) É possível subentender, nesse momento, que a personagem assume a culpa do crime apenas para, mais uma vez, ser enclausurada.

Dessa forma, seja por meio da narrativa que não admite conclusões, pelo espaço e/ou pelas personagens, sobressai-se uma figura opressora e circular que abrange os acontecimentos de *Jerusalém*.

Conseqüentemente, as personagens demonstram estar presas em um labirinto de sofrimento, que, ao fim e ao cabo, configura o emparedamento do trauma. Nesse labirinto de dor — nome dado às nossas considerações finais — a memória da Shoah encontra função, mostrando que o pesar permanece. Todavia, essas personagens são apenas reflexos de nós, leitores e homens do nosso século, os quais estamos presos em um cenário pós-traumático que continua a refletir os labirintos morais de setenta anos atrás. Se habitar no pós-traumático significa estar dentro dessas catástrofes do século XX, como teorizado por Seligmann Silva, podemos considerar os contemporâneos como os reais herdeiros e viventes dos traumas do século passado. Com isso, chegamos à Revolução Tecnológica ainda com os olhos fixos na pilha de mortos que sobe até os céus do passado, parafraseando a leitura de Walter Benjamin sobre o quadro de Paul Klee.

Sob muitas das facetas capazes de proporcionar uma consideração final, o labirinto surge como uma possibilidade de figurar o sentimento de alienação presente

na narrativa, no espaço e nas personagens. A nós, seus leitores, cabe emaranharmos em uma rica tecedura intertextual em busca de uma saída para o labirinto.

Dito isso, é impossível concluir, sem margem de erro, porque Tavares parece sempre tão interessado e arraigado na memória traumática do século XX. E o que procuramos fazer, nesta pesquisa, foi indagar a Shoah como uma metonímia desse mal que permanece na violência cotidiana. O século das catástrofes ainda se mantém em distintas formas de dor e, desse modo, permanecemos como herdeiros de um trauma que não se esvai. Rememorar a Shoah, como é feito em *Jerusalém*, força-nos a virar os olhos para o mal que ainda persiste em múltiplas formas, as novas geografias dos campos de concentração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. "Crítica Cultural e Sociedade". In: *Prismas*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. "Educação após Auschwitz". In: *Educação e Emancipação*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 2003.

AGAMBEN, G. *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____, *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapéco: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad.: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*. Trad: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____, *Origens do totalitarismo: totalitarismo, o paroxismo do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1979.

_____, *Da violência*. trad.: Maria Cláudia Drummond Trindade. Brasília, Ed. UnB, 1985.

ASSMAN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. trad.: Paulo Soethe (org.) São Paulo, Ed. UNICAMP. 2011.

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto*. Trad: Marcus Penchef. Rio de Janeiro: Zahar. 1988.

BLANCHOT, M. *A Escritura do Desastre*. 1980.

BENJAMIN, W. "Sobre o Conceito de História" (1940). In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. "O narrador" In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 42ªed. São Paulo: Editora Pensamento, 2010.

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Trad.: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Trad.: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

FREUD, S. *A General Introduction to Psychoanalysis* (1916– 1917). New York: Liveright. 1935.

_____. "O estranho". In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. "Recomendações aos médicos que praticam a psicanálise". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 10). Rio de Janeiro: Imago, 1985.

GAGNEBIN, J. *A (im)possibilidade da poesia*. In: *Cult – Dossiê Literatura de Testemunho*, junho de 1999.

_____, *Lembrar escrever esquecer*. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____, "Documentos da cultura /documentos da barbárie" In: *psicanálise e cultura*, São Paulo, nº31, 2008.

_____, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIACOMOLLI, D. “Memória e intertextualidade em *Reparação e Mãos de Cavalo*”. In: *Millenium*, vol.46, número especial temático sobre Literatura, nov. 2014.

GIL, J. *Monstros*. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 2006.

GUIMARÃES, G. “Espaço, corpo, trauma: Ruth Klüger e o campo de concentração.” In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 27, nº1, 2017.

HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. 2.ed. rev. São Paulo: Centauro, 2005.

HILBERG, R. *A destruição dos judeus europeus*. 2.ed. São Paulo: Amariyls, 2016.

HIRSCH, M. “The generation of post– memory.” In: *Poetics today*. Vol. 29, n.1, mar. 2008.

_____, “Family pictures: maus, mourning, and post– memory.” In: *Discourse*, Cambridge, v.15, n.2, 1997.

HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos: o breve século XX 114– 1991*. Trad.: Marcos Santarrita. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JUNIOR, C. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179– 187, jan./mar. 2010.

KANT, I. *Religião nos Limites da Simples Razão*. Trad.: Artur Mourão. Coleção: Textos Clássicos de Filosofia. Lusofonia:press, Covilhã, 2008.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Trad.: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Borges. 5ªed. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003.

LEIBNIZ, G. *Ensaio de Teodiceia*. trad.: Juliana C. Silva e William de S.Piauú. Ed. Estação Liberdade, 2013.

LEITE, L. *O foco narrativo, ou, A polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

LEVI, P. *É Isto um Homem?* Trad.: Luigi del Re. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1988.

_____, *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARCUSE, H. *A Dimensão Estética*. Trad.: Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

NASCIMENTO, L. *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Ed. Humatinas, 2012.

NESTROVSKI, A.; SELIGMANN– SILVA, M. *Catástrofe e representação: ensaios*. 1 ed. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. trad.: Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia de Bolso. 2009.

NOSEK, L. *A Disposição Para o Assombro*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVÃO, A. *O mal moral em Kant*. 2005. 272 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280624>>. Acesso em: 17 mai. 2019.

PASCHOAL, A. *Nietzsche e o ressentimento*. 1ed. São Paulo: Ed. Humanitas. 2015.

PESSOA, F. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.

RIBEIRO, A. “Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho.” In: *Revista Crítica em Ciências Sociais*, vol 88. 2010.

RICOEUR, P. *O Mal, um desafio à filosofia e à teologia*. Trad.: Maria Eça de Almeida. São Paulo: Papyrus, 1988.

ROUSSO, H. *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*. Trad.: Fernando Coelho e Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. Aderaldo e Rothschild: São Paulo, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 25 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SELIGMANN– SILVA, M. *Literatura e Trauma*. In: rev. Pro– posições – vol 13, nº3, set. 2002.

_____, *Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: Psic. Clin. Vol. 20. nº1, Rio de Janeiro: 2008.

_____, “História como trauma” in: SELIGMANN– SILVA, M.; NESTROVSKI, A, *Catástrofe e representação: ensaios*. 1 ed. São Paulo: Escuta, 2000.

_____, *O local do testemunho*. In: rev. Tempo e Argumento – vol 2, nº1, jan. 2010.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

SILVA, T. *Gonçalo M. Tavares brincando de ser clássico*. Revista Criação & Crítica, (6), 2001, 1– 17. Disponível em: <[https://doi.org/10.11606/issn.1984– 1124.v4i6p1– 17](https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v4i6p1-17)>, acessado em 17 de mai. 2019.

SLOTERDIJK, P. *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2002.

_____, *Regras para o Parque Humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOUKI, N. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

TAVARES, G. *Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide, Portugal: 2013.

_____. *Uma Menina Está Perdida em seu Século em Busca do Pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____, *Um Homem: Klaus Klump*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____, *A Máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, *Matteo perdeu o emprego*.

_____, *Breves Notas Sobre Literatura—Bloom. Dicionário Literário*. Lisboa: Relógio D'água, 2018.

TERRIN, A. N. *Antropologia e horizontes do sagrado: culturas e religiões*. São Paulo: Paulus, 2004.

YERUSHALMI, Y. *Zakhor: História Judaica e memória judaica*. Trad.: Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago Edições, 1992.