

## LOUCURA E RUÍNA EM *JERUSALÉM* DE GONÇALO M. TAVARES

Doutorando Lucas Antunes Oliveira<sup>1</sup> (UFPE)

### **Resumo:**

*No romance Jerusalém (2006), do escritor português Gonçalo M. Tavares, a loucura aparece como metáfora; mais precisamente, como uma forma de apresentar a História como ruína. Nesse sentido, mais do que apenas uma metáfora, podemos dizer que a loucura na obra do romancista português se apresenta como alegoria, entendendo esta nos termos propostos pelo filósofo alemão Walter Benjamin (2004). Este trabalho intenta averiguar como a loucura se apresenta alegoricamente em Jerusalém. Nossa análise se deterá principalmente sobre dois personagens: o médico e pesquisador Theodor Busbeck e sua ex-esposa, a esquizofrênica e paciente de um sanatório Mylia. Assim, poderemos trazer para a discussão questões a respeito desses dois papéis – médico e paciente – em relação com a doença.*

**Palavras-chave:** alegoria, Gonçalo M. Tavares, *Jerusalém*, loucura, ruína.

### **1 Introdução**

Susan Sontag, em seu ensaio *Doença como metáfora*, procura analisar a doença do ponto de vista da sua representação social. Como esclarece a própria autora:

O que tenciono descrever não é uma emigração real para o reino dos doentes e o que seja lá viver, mas as fantasias punitivas ou sentimentais forjadas em torno dessa situação; não a verdadeira geografia, mas os estereótipos do caráter nacional. Não pretendo abordar a doença física em si, mas o uso da doença como um símbolo ou metáfora. (SONTAG, 1984. p.01)

Segundo a escritora norte-americana, duas doenças foram constantemente metaforizadas: a tuberculose e o câncer. Se os ornamentos simbólicos que foram atrelados a tais doenças muitas vezes se aproximaram, em vários aspectos também foram diversos. Como destaca Sontag, as metáforas que cercam o câncer geralmente se relacionam com a face mais negativa e dolorosa da doença; já a tuberculose (especialmente nos fins do século XVIII e princípio do século XIX) não poucas vezes foi romantizada e valorizada, suas vítimas encaradas como pessoas especiais e destacadas do resto da sociedade.

Tal diferença, contudo, não se trata de uma simples questão de como épocas distintas encaram as doenças; ou seja, a diferença não revela como nossos antepassados eram mais “românticos” ao idealizar a tuberculose, enquanto nós somos mais “pessimistas” por abordarmos a face negra do câncer. Pois, para Susan Sontag, nós temos nossa “tuberculose”, nossa própria doença romantizada: a loucura. De acordo com a autora,

No século XX, a repelente e angustiante doença que se tornou índice de sensibilidade superior, veículo de sentimentos "espirituais" e descontentamento "crítico", é a insanidade.

(...) Não é a tuberculose, mas a insanidade, que é o veículo atual de nosso mito secular da autotranscendência. A visão romântica é a de que a

doença exacerba a consciência. Antigamente, essa doença era a tuberculose; agora é a demência que é tida como capaz de trazer consciência a um estado de iluminação paroxísmico. (SONTAG, 1984, p.24)

Assim, no século XX, a representação metafórica da loucura tende a associar a doença com uma visão “crítica” sobre a realidade; dessa forma, o louco, como sujeito afastado da sociedade (inclusive fisicamente, ao ser internado nos sanatórios ou clínicas para doentes mentais), poderia oferecer verdades sobre esta que as outras pessoas, “normais” e “integradas”, não seriam capazes de visualizar. Contudo, tal representação do louco e da loucura não é exclusiva do século XX, sendo muito mais antiga nas representações simbólicas ocidentais. Como nos mostra Michel Foucault (1999), no teatro europeu da Idade Média até o barroco, o personagem do louco é aquele responsável por revelar a verdade. Além disso, essa posição do louco como portador da verdade se dá em relação aos outros personagens, mentalmente saudáveis, mas incapazes de perceber o verdadeiro:

De um lado, há um grupo de personagens que dominam sua vontade, mas não conhecem a verdade. Do outro, há o louco que lhes conta a verdade, mas não governa sua vontade e nem mesmo tem o domínio do fato de que conta a verdade. (FOUCAULT, 1999. p.217)

É também como metáfora que a loucura surge no romance *Jerusalém* (2006), do escritor português Gonçalo M. Tavares. Entretanto, ao invés de ser tratada como a propiciadora de uma autotranscendência para aqueles que dela sofrem, a loucura aqui é muito mais uma forma de apresentar a História como **ruína**. Nesse sentido, mais do que apenas uma metáfora, podemos dizer que a loucura na obra do romancista português se apresenta como alegoria, entendendo esta nos termos propostos pelo filósofo alemão Walter Benjamin (2004).

Este trabalho intenta averiguar como a loucura se apresenta alegoricamente em *Jerusalém*. Se tal doença está intimamente relacionada com grande parte dos personagens do texto de Gonçalo M. Tavares, em dois deles sua presença parece ser mais representativa: o médico e pesquisador Theodor Busbeck e sua ex-esposa, a esquizofrênica e paciente de um sanatório Mylia. Nossa análise se deterá principalmente sobre esses dois personagens, o que nos permitirá trazer para a discussão questões a respeito desses dois papéis – médico e paciente – em relação com a doença.

Contudo, antes de procedermos com a análise, seria interessante fazer um breve resumo do livro de Tavares, para facilitar o entendimento do leitor não familiarizado com a obra.

## **2 *Jerusalém*: a loucura da História**

O enredo central de *Jerusalém* narra um pequeno período da madrugada do dia 29 de maio de um ano não especificado, em uma cidade também não especificada (apesar do título, o romance não se passa na cidade de Jerusalém). Mylia, antiga paciente do Hospício Georg Rosemberg, sente uma dor lancinante no ventre, e sai de madrugada à procura de uma igreja, mas a encontra fechada; em determinado momento passa mal e chama por telefone Ernst Spengler, com quem teve um relacionamento enquanto ambos estavam internados no hospício, e este vem socorrê-la. Enquanto isso, o ex-marido de Mylia, Theodor Busbeck, um famoso médico que investiga a incidência do horror na História, deixa sua casa em busca de uma prostituta. Encontra Hanna, com quem marca um encontro

para mais tarde, pois esta está preocupada com seu “noivo” Hinnerk, antigo combatente em uma guerra que passou a andar sempre armado e que tem se tornado cada vez mais violento. Hinnerk também peregrina pela cidade em busca de algo que não sabe muito bem o que é, até que se encontra com Kaas, menino deficiente e filho adotivo de Theodor (mas fruto do relacionamento entre Mylia e Ernst) que, ao notar a ausência do pai, sai para procurá-lo. Hinnerk mata Kaas brutalmente; acalma-se, encontra Theodor e Hanna, e logo em seguida Mylia e Ernst, sem que nenhum deles desconfie do que houve com o menino. Hinnerk ajuda Ernst a socorrer Mylia, que estava desmaiada; logo, animado por uma atitude juvenil, mostra a arma ao casal, que a princípio se assusta, mas depois começa a mexer no objeto. Ernst, sem querer, dispara a arma e mata Hinnerk; apavorado, foge e deixa Mylia para trás. Esta assume o crime e pede refúgio na igreja, encerrando o romance.

Através de vários flashbacks que se intercalam com o enredo central o leitor descobre o passado dos protagonistas do romance, e pouco a pouco vai compreendendo os eventos que os levaram à fatídica madrugada do dia 29 de maio. Contudo, tais eventos não são narrados de maneira ordenada, respeitando a ordem cronológica; ao contrário, o tempo avança e recua sem se subordinar a uma ordem pré-estabelecida. A multiplicidade de personagens também contribui para a “desordem” da narrativa, pois o que é narrado sobre cada um deles possui uma “temporalidade” própria, não necessariamente relacionada com a dos demais personagens. Ou seja, o que é narrado sobre um personagem em um determinado capítulo pode ter acontecido antes ou depois do que é contado sobre outro personagem no capítulo seguinte. Às vezes um mesmo capítulo pode tratar de momentos diferentes do mesmo e de outros personagens que nele são abordados.

Um dos efeitos mais notáveis dessa estrutura do romance é que, à medida que a leitura avança, é produzida uma tensão crescente, resultado dos diversos cortes sofridos pela narrativa. Tal tensão parece anunciar algum desastre futuro, sensação que aumenta enquanto o leitor vai pouco a pouco mergulhando no universo sombrio que envolve os personagens: o universo da guerra, da exploração humana, do horror e, principalmente, da loucura. As mortes de Kaas e Hinnerk e a assunção do crime por Mylia surgem então como cumprimento dessa promessa de um desastre, e a estrutura do livro configura-se como confirmação da relação entre o anúncio e a consumação. Pois, como nos lembra Márcio Seligmann-Silva (2008), uma das dificuldades que envolve a narração dos testemunhos (ou seja, dos eventos traumáticos) é justamente colocar de uma forma ordenada os acontecimentos terríveis a serem narrados, uma vez que tais acontecimentos parecem inverossímeis quando comparados com a ordem “normal” da vida. Algo semelhante já havia sido dito por Adorno quando, ao tratar da posição do narrador no romance do século XX, afirmara que, devido à crise da experiência, a narrativa que se pretendesse completamente ordenada (tal como a do romance realista do século XIX) não seria mais aceitável:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (ADORNO, 2003. p.56).

Tanto Seligmann-Silva quanto Adorno apontam para a dificuldade em se narrar de maneira ordenada os eventos traumáticos, ou seja, a dificuldade em tratar do desastre. Tal dificuldade reside justamente em abordar os eventos que, devido mesmo a sua natureza

catastrófica, são insistentemente colocados de lado. O trabalho do narrador de *Jerusalém* passa justamente por tal dificuldade; como bem destaca Natália Ubirajara Silva:

O narrador de *Jerusalém* é o que GAGNEBIN chama de “narrador sucateiro”, que “não tem por alvo recolher os grandes feitos” (2006, p. 54), mas sim aquilo que é deixado de lado, esquecido e rejeitado. O narrador sucateiro segue rastros, recolhe restos, transmite o inenarrável. Segundo GAGNEBIN (2006), há duas “sucatas” que o narrador pode coletar: 1) o sofrimento indizível; 2) o anônimo (aquele não deixa rastros), não recordado pela tradição dominante. Em *Jerusalém*, o narrador trabalha com esses dois tipos de restos que sobram da vida e da história oficiais. (SILVA, 2008. p.03)

Esse desastre, notado no nível da diegese, aponta para um desastre que está situado num nível superior da obra; nível este que poderíamos chamar de alegórico. Para entendê-lo melhor, devemos nos voltar para a questão da loucura em *Jerusalém*. Dissemos anteriormente que esta possui maior representatividade em dois personagens: Mylia e Theodor Busbeck. Começamos tratando deste último.

Busbeck é um respeitado médico que, além de trabalhar no famoso Hospício Georg Rosenberg, também se dedica a uma promissora investigação sobre o horror através da História. Seu objetivo imediato com tal pesquisa é estabelecer “um gráfico que resumisse, que permitisse estabelecer uma relação entre o horror e o tempo. Perceber se o horror está a diminuir ao longo dos séculos ou a aumentar. Se é estável.” (TAVARES, 2006. p.45). Com base nesse gráfico, Busbeck acredita poder chegar a uma fórmula que o permita prever os próximos aparecimentos do horror na História; a partir daí, o pesquisador poderá alcançar o ápice de sua investigação: determinar a saúde da História:

perceberei por fim o que tantos quiseram perceber, isto, simplesmente: se a História caminha no bom sentido ou no mau, se há um progresso no estado clínico, deixa-me falar assim, se há ou não melhorias no estado clínico da História, ou se, pelo contrário, o estado do mundo piora, se degrada, desenvolve infecções, fraquezas (...). (TAVARES, 2006. p.48)

Busbeck possui uma confiança no sucesso de tal projeto megalomaníaco que não se sustenta apenas na arrogância de seu idealizador, mas também na própria formação deste:

Sou médico, sou um homem formado na ciência, no chão duro e compacto; não sou adepto de voos ou saltos, sou adepto da consulta, do estudo, da comparação, dos pequenos cálculos sucessivos, da progressão, do respeito pela lentidão, pelo processo, pelos métodos, pelo progresso. Não se trata de descobrir um tesouro que está guardado à nossa espera, não se trata de algo que hoje não tenho e já amanhã posso ter. Não é uma invenção nem uma descoberta, é um estudo, um raciocínio (...). (TAVARES, 2006. p.46-47)

Não é simplesmente como médico que Theodor pode julgar a saúde da História, mas sobretudo como médico fundado numa concepção de ciência cartesiana e quase positivista. E é justamente devido a sua tendência positivista que surge o medo da conclusão que pode tirar ao determinar a saúde mental da História: de que o horror seja a normalidade, ou seja, de que não haja, no fim, progresso algum.

O medo de Busbeck é que, no fim, a História seja **louca**; temor este que acaba por se confirmar, o que pode ser deduzido da conclusão, a que o médico chega, de que o horror é o próprio motor da História, de que “O progresso depende apenas da velocidade do mal e das respostas que este provocava” (TAVARES, 2006. p.150). Convertido em motor da

História, o mal é naturalizado, e a loucura, da qual a História seria doente, se torna, afinal, intratável. O médico Busbeck, que anteriormente havia dito que “um louco deve ser tratado” (TAVARES, 2006. p.56), diante da loucura da História abandona qualquer ética ligada à sua profissão, e se entrega completamente à sua já assinalada tendência positivista: embora não possa ser “tratada”, a História pode ser “prevista”. O resultado disso é o último volume da obra fruto de sua imensa pesquisa, no qual é apresentada “uma tabela onde enunciava os povos que nos próximos séculos ‘certamente seriam alvo de massacres’ e os povos que ‘seriam responsáveis por massacrar populações indefesas’” (TAVARES, 2006. p.194). Essa crença positivista na previsibilidade da História é criticada com ironia em *Jerusalém* por meio do tom absurdo das previsões de Busbeck, que chegam a indicar com precisão o número de pessoas pertencentes a certo povo a serem exterminadas por outro povo, também explicitamente determinado.

A loucura na teoria de Busbeck (embora se trate de algo concreto para o médico) pode ser pensada como uma alegoria, entendida nos termos propostos por Walter Benjamin em seu estudo *Origem do Drama Trágico Alemão* (2004), uma vez que apresenta a História como uma ruína. Para Benjamin, a alegoria se tornou muito popular no barroco justamente devido à concepção da História existente nesse período; ou seja, como uma queda inevitável em direção à catástrofe final da existência humana, a morte. Dessa forma, a alegoria seria a forma estética ideal para representar a decadência e a desesperança:

na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. (...) Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. (BENJAMIN, 2004. p.180)

Assim, se a alegoria é uma representação da História, esta é retratada como ruína: “a fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína” (BENJAMIN, 2004, p.192). Nesse sentido, a loucura na teoria de Busbeck é alegórica porque apresenta a História sob o signo da ruína, da catástrofe. Contudo, ainda estamos tratando da loucura como alegoria no nível diegético da obra, pois a observamos no que diz respeito à teoria da História proposta pelo médico Theodor. Entretanto, pelo que foi considerado até agora, acreditamos ser possível passar a outro nível e observar como a loucura converte *Jerusalém* numa representação da História como ruína.

Como vimos, um dos objetivos de Theodor é determinar a saúde mental da História, estabelecendo uma ligação entre o mal e a loucura; para isso, ele analisa diversos arquivos sobre o horror, em especial sobre os campos de concentração. A referência aos campos de concentração rapidamente leva o leitor a pensar no mais conhecido e abordado episódio do horror no século XX: o Holocausto, o que é reforçado pela origem alemã dos nomes dos personagens de *Jerusalém*, e pela introdução, no centro da narrativa, de excertos de um catálogo analisado por Busbeck, intitulado *Europa 02*, que narra episódios da existência brutal em uma sociedade totalitária inominada. A referência indireta ao horror nazista na Segunda Guerra também é notada por Natália Silva no já citado trabalho (2008. p.03); já para Ângela Faria, o romance de Gonçalo M. Tavares procuraria “resgatar a memória do Holocausto ou a ‘inimagibilidade da Shoah’ (catástrofe, em hebraico)” (2009. p.01). Embora não creiamos que, como propõe esta última autora, haja em *Jerusalém* uma

referência tão direta ao Holocausto, não se pode negar que a sombra desse evento terrível envolve todo o texto de Tavares. É possível dizer que o Holocausto é referenciado **alegoricamente** em *Jerusalém*, evidenciando o tratamento que o romance dá ao passado, ou seja, como ruína. A referência ao Holocausto, contudo, não se reduz aos elementos mencionados acima; da mesma forma que a representação alegórica da História como ruína no romance de Tavares não trata apenas do Holocausto. Vejamos isso com maior detalhe.

O método de análise utilizado por Busbeck é fundamentado numa perspectiva cartesiana e positivista que se pretende capaz de, por meio da racionalidade, dar conta da existência humana em sua totalidade (a História, com “h” maiúsculo). Tal método racional, como já dissemos várias vezes, possibilitará a Theodor determinar se a História é louca ou sã. O papel de médico que Busbeck desempenha é importante não só porque o torna capaz de “diagnosticar”, mas também porque o relaciona com um paradigma de investigação científica que surge juntamente com o pensamento moderno. Como bem explica Foucault, na introdução de *O Nascimento da Clínica* (1998), a origem da medicina moderna está intimamente ligada ao empirismo e ao discurso racional, que, por fornecer as bases para a elaboração de um discurso objetivo sobre o próprio homem, propiciou o surgimento da clínica:

O olhar não é mais redutor, mas fundador do indivíduo em sua qualidade irreduzível. E, assim, tornou-se possível organizar em torno dele uma linguagem racional. O *objeto* do discurso também pode ser um *sujeito*, sem que as figuras da objetividade sejam por isso alteradas. Foi esta reorganização *formal e em profundidade*, mais do que o abandono das teorias e dos velhos sistemas, que criou a possibilidade de uma *experiência clínica*: ele levantou a velha proibição aristotélica; poder-se-á, finalmente, pronunciar sobre o indivíduo um discurso de estrutura científica. (FOUCAULT, 1998. p.XIII, grifos do autor).

Se, por um lado, o discurso racional sobre o indivíduo que possibilitou o surgimento da clínica foi crucial para o rápido avanço tecnocientífico da medicina; por outro, ao transformar o indivíduo em “objeto” do olhar científico, também reduziu uma parcela de sua humanidade, contribuindo para uma hierarquização da relação médico-paciente: aquele se converte num sujeito ativo, que investiga, analisa, descobre e **controla**; enquanto este se torna apenas um objeto, passivo, controlado, incapaz de afirmar certezas sobre si próprio.

Essa busca pelo controle total do objeto que se nota no nascimento da clínica (e que ecoa na pesquisa de Busbeck) é reflexo de um traço elementar do projeto moderno que o fundamenta: a tentativa de tornar, como coloca Zygmunt Bauman (2001. p.10), “o mundo previsível e, portanto, administrável”<sup>1</sup>. Assim como, no caso da experiência clínica, a busca pelo controle daquilo que o sujeito ativo investiga transfigurou o paciente de ser humano em objeto, Bauman chama a atenção para o fato de que a modernidade obcecada pela ordem também possui sua face sórdida, porquanto tende ao totalitarismo:

A sociedade totalitária da homogeneidade compulsória, imposta e onipresente, estava constante e ameaçadoramente no horizonte [da modernidade] – como destino último, como uma bomba nunca inteiramente desarmada ou um fantasma nunca inteiramente exorcizado. Essa modernidade era inimiga jurada da contingência, da variedade, da

---

<sup>1</sup> Quando utilizamos Bauman para tratar da modernidade estamos pensando em um determinado tipo de modernidade que autor analisa: modernidade “sólida”. Esta, segundo o sociólogo, se diferenciaria da modernidade atual, “líquida”, que por sua vez se trata de um conceito similar ao de “pós-modernidade”.

ambiguidade, da instabilidade, da idiosincrasia, tendo declarado uma guerra santa a todas essas “anomalias”; e esperava-se que a liberdade e a autonomia individuais fossem as primeiras vítimas da cruzada. (BAUMAN, 2001. p.33)

É essa tendência ao totalitarismo apresentada pela modernidade que leva Bauman a colocar o *Konzlager* – o campo de concentração – numa lista de ícones desta mesma modernidade. Aqui retornamos mais uma vez às imagens do Holocausto que surgem em *Jerusalém*, embora de uma maneira mais indireta: pois não é apenas o objeto e o material de análise da pesquisa de Theodor que sugerem essas imagens, mas sim **a própria pesquisa**. Seus pressupostos teóricos, metodológicos e epistemológicos são fundamentados num projeto moderno que é ele próprio tendente ao totalitarismo e ao horror, e cuja imagem mais marcante é justamente os campos de concentração investigados pelo médico<sup>2</sup>.

O passado, novamente, se apresenta no romance de Gonçalo M. Tavares como ruína: não só porque põe em cena a catástrofe do Holocausto, mas principalmente porque revela que tal catástrofe foi o resultado quase que inevitável do projeto moderno que justamente pretendia, irônica e terrivelmente, levar a humanidade a um estágio evolutivo de ordem e perfeição absolutas. *Jerusalém* surge assim como a **ruína alegórica do projeto moderno**.

A loucura aqui é o elemento que reúne em si toda essa ruína alegórica. Inicialmente ela é invocada para explicar e representar a catástrofe da História movida pelo horror; mais tarde, porém, ao ser exposto o horror potencial que carrega, o projeto moderno é impregnado pela loucura, e a racionalidade se revela, afinal, louca. O resultado final da pesquisa de Busbeck é justamente a confirmação da loucura contida nesse tipo de racionalidade (bem como de sua ruína enquanto projeto). A respeito do resultado final da pesquisa de Theodor, Natália Ubirajara Silva faz um comentário interessante:

Ao traçar um perfil do horror nos séculos vindouros, Busbeck ultrapassa os limites estabelecidos da razão, inserindo seu discurso no campo da loucura. Tentando normalizar o absurdo (o horror ao longo da História), acabou por produzir um discurso ilógico, abrindo ao leitor o questionamento sobre quem é o verdadeiro louco: os internos do Georg Rosenberg, dia a dia reprimidos em seus atos e pensamentos, ou o médico, que tenta imprimir lógica ao absurdo. (SILVA, 2008. p.08)

Silva aponta corretamente para o caráter insano do trabalho de Busbeck, embora discordemos da autora que tal caráter se deve à tentativa, por parte do médico, de normalizar o absurdo. Não é o tratamento do objeto que torna o trabalho de Theodor absurdo, mas sim o exagero dos pressupostos “racionalistas” que o guiam tal trabalho. O resultado da pesquisa do médico soa como loucura porque leva ao extremo a ideia positivista de que a História pode ser cientificamente prevista. E tal loucura, por sua vez, aponta para a ruína, pois remete às consequências perniciosas desse tipo de exagero. Basta lembrar, junto com Hanna Arendt (1989), que tanto o nazismo quanto o stalinismo (apoiados, respectivamente, na teoria racial e num marxismo rasteiro ideologizado) justificaram seus atos na ideia de que seus líderes poderiam, com base no racionalismo, entender e prever os movimentos da História e com isso guiar seus seguidores à perfeição.

---

<sup>2</sup> Seria interessante aqui recorreremos novamente a Benjamin (1994) e lembrar duas passagens de seu famoso texto “Sobre o conceito da história”. A primeira delas é aquela na qual o filósofo nos alerta sobre a perigosa aliança entre o fascismo e a noção do progresso (passagem nº 8). A segunda (passagem nº 9) é aquela que retrata a bela imagem do anjo da história, que, desejando ficar junto a um passado que ele enxerga como acúmulo de ruínas, é impelido ao futuro pela tempestade que chamamos de progresso.

Até agora, para tratar da loucura, nos detivemos principalmente sobre o médico Theodor Busbeck. Resta agora tecer alguns comentários a respeito da outra personagem que julgamos central nessa questão: a paciente Mylia. Como “portadora” da loucura, Mylia possui uma importante função metafórica para o romance de Tavares, embora essa função não se assemelhe àquelas mencionadas por Sontag e Foucault. Mylia não representa a loucura como autotranscedência ou como forma de distanciamento crítico; sua loucura não a torna mais “sábia”, não a transfigura numa portadora da Verdade que os sãos (como Busbeck) são incapazes de perceber. Em *Jerusalém* parece não existir espaço para uma verdade assim, capaz de oferecer uma visão integral do mundo; se já pudemos intuir isso por meio do fracasso da pesquisa de Busbeck, a confirmação desse fato é justamente a missão a qual a loucura de Mylia foi incumbida. Pois a loucura de Mylia recusa-se a ser vencida ou controlada, apesar de todos os esforços da ciência pretensamente detentora da Verdade: Theodor estabelece uma relação de médico e paciente com a própria esposa, pois, como bem destaca Marques, a atração que Busbeck sente por Mylia é “uma atracção de investigador céptico” (2010. p.37); contudo, ao se ver incapaz de lidar com a esquizofrenia de sua esposa, a interna no hospício. Já o Hospício Georg Rosemberg, ao invés de trazer a cura para a paciente, apenas presenteia Mylia com mais dores, seja por meio da experiência traumática da internação, seja pela problemática cirurgia de esterilização que, possivelmente, a levará à morte (e que foi realizada sem o consentimento da paciente após esta ter engravidado de Ernst enquanto estava internada). Dessa forma, a loucura de Mylia, que se mantém como um **outro** indomesticável desafiando um tipo de ciência orgulhosa e soberba, aponta, novamente, para o fracasso dos projetos de controle modernos e suas consequências nociva. Voltamos, assim, novamente à dimensão alegórica da obra e a sua representação da História como ruína.

É importante destacar, contudo, que esse “retorno” à dimensão alegórica do texto não esvazia de significado sua dimensão não alegórica, ou “literal”. Ou seja, a loucura de Mylia (bem como a loucura existente na pesquisa de Busbeck) não deve ser encarada apenas como simples ilustração para a ruína da História; ao contrário, só podemos chegar a tal significado se considerarmos a loucura em sua literalidade. É justamente devido ao fracasso literal por parte de Busbeck e do diretor do hospício em lidar com a loucura de Mylia que somos remetidos ao fracasso dos projetos modernos, uma vez que estes estão subjacentes àqueles. Dessa forma, é perceptível em *Jerusalém* uma crítica à prática da medicina; não da prática geral da medicina, mas sim daquela prática que tende a desconsiderar o paciente em sua singularidade, justamente porque pretende ter um controle absoluto sobre este e sua doença. Essa crítica aparece de maneira mais explícita por meio das palavras irônicas da própria Mylia, durante uma conversa que tem com Busbeck, quando este afirma que é ele, por ser médico, quem determina quem está ou não doente:

– Quer dizer – respondia Mylia – que durante vários anos, muito antes de me conhecer, sem sequer saber da minha existência, já estudava a minha cabeça, a cabeça de Mylia? Em que página dos seus livros estava eu? Em que página estava escrito, como título: 'a doença de Mylia', ou, segundo diz, 'a saúde de Mylia'? Que bom alguém saber tanto sobre a nossa cabeça! Dela desconheço o funcionamento médio, quanto mais saber o que ela pode fazer em situações extremas. Caríssimo marido, respeito o seu estudo, os manuais, os professores, os aparelhos, as técnicas, todos os anos em que leu páginas e páginas sobre diagnóstico e tratamentos, respeito tudo isso, mas para se perceber a cabeça de uma pessoa não basta ser médico, tem de ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem. E o meu marido é médico, não é profeta

nem santo. É médico. (TAVARES, 2006. p.43-44)

## Conclusão

A alegoria, desde a retórica clássica (c.f. HANSEN, 2006. p.30), esteve afiliada com a metáfora, uma vez que ambas utilizariam um determinado elemento para significar outro. Essa relação também seria de ordem quantitativa: a alegoria ser caracterizaria como uma metáfora continuada, ou como sucessão/acumulação de metáforas. Podemos perceber essa constituição da alegoria a partir da leitura de *Jerusalém*: as diversas metaforizações pelas quais a loucura passa no romance formam, em seu conjunto, uma alegoria que, por sua vez, aponta para a História como ruína. História aqui grafada com “h” maiúsculo porque representa justamente a tentativa moderna de entender e controlar a totalidade da experiência humana, tentativa essa que se revelou não só irrealizável como também desastrosa para a própria humanidade.

Dessa forma, é importante analisar as metáforas individuais da loucura que aparecem no romance de Gonçalo M. Tavares para que se possa entender como a doença de configura, numa dimensão mais elevada, como alegoria. E para que possamos entender com maior exatidão tais metáforas, é preciso levar em consideração a sua literalidade. Neste trabalho, nos detivemos sobre as metáforas que envolvem os personagens Theodor Busbeck e Mylia. Ao deitar nossa vista sobre eles, pudemos também perceber uma crítica a certa postura médica que surge, justamente, com a medicina moderna: a redução do paciente, por parte do médico, a mero objeto de análise; ou seja, a desconsideração da **humanidade** daquele que está doente. Theodor, devido a esta postura, é incapaz de estabelecer uma relação íntima com a própria esposa, tornando-se incapaz de lidar com ela e com sua doença; já Mylia, que em vez de paciente se torna uma vítima, converte-se uma espécie de mártir involuntária, exemplo terrível que lembra às gerações futuras aquilo que não se deve repetir.

Cabe, finalmente, o questionamento do porquê de utilizar a loucura como alegoria para tal ruína. Se, como vimos, inicialmente a loucura sugere algo negativo devido a sua condição de doença (tanto por causa da importante presença de um hospício – ou seja, um local onde a loucura deve ser tratada – na trama, quanto por causa da associação da doença com o horror na História); por outro lado, a relação da loucura com a ruína não parece ser ocorrer devido a uma visão negativa daquela, que a tornaria mais “apropriada” à representação desta. A loucura aparece em *Jerusalém* como alegoria porque sugere justamente aquelas características que a modernidade, como apontou Bauman (2001), tomou como inimigas declaradas: a contingência, a variedade, a ambiguidade, a instabilidade, a idiosincrasia. E ao sugerir tais características, a loucura aponta para a ruína dos projetos da modernidade, que, ao pretender guiar a humanidade para a perfeição final, acabou arrastando-a para a insanidade dos campos de concentração.

## Referências Bibliográficas

- 1] ARENDT, Hanna. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- 2] ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- 3] BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- 4] BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- 5] \_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221-232.
- 6] FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **A Memória do Holocausto em "Jerusalém", de Gonçalo M. Tavares**. 2009. Disponível em: <[http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/amemoriadoholocausto\\_angelabeatriz.pdf](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa/garrafa18/amemoriadoholocausto_angelabeatriz.pdf)>. Acesso em: 01 mar. 2013.
- 7] FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura e Sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Ditos & Escritos I. 1ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 210 -234.
- 8] \_\_\_\_\_. **O nascimento da clínica**. 5. ed. Rio de Janeiro: forense Universitária, 1998.
- 9] HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- 10] MARQUES, Maria Margarida de Araújo e. **A (des)aprendizagem do humano em o Reino de Gonçalo M. Tavares**. Coimbra: [s.n.], 2010. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/17580/1/TESEFINAL.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2013.
- 11] SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008.
- 12] SILVA, Natália Ubirajara . Entre a memória e o esquecimento: a representação da dor em Jerusalém, de Gonçalo M. Tavares. In: **Revista Nau Literária**, v. 04, p. 1-12, 2008.
- 13] SONTAG, Susan. **Doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- 14] TAVARES, Gonçalo M. **Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

---

## **iAutor**

**Lucas ANTUNES OLIVEIRA, Doutorando**  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
luscakanno@hotmail.com