

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*A (DES)APRENDIZAGEM DO HUMANO EM O
REINO DE GONÇALO M. TAVARES*

Maria Margarida de Araújo e Marques

Coimbra, 2010

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*A (DES)APRENDIZAGEM DO HUMANO EM
O REINO DE GONÇALO M. TAVARES*

Maria Margarida de Araújo e Marques

Coimbra, 2010

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, especialidade em Investigação e Ensino, apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Doutora Ana Paula Arnaut.

*Para ser grande, sê inteiro: nada teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és no mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda brilha, porque alta vive.
Ricardo Reis*

À minha família.

Aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Muito difícil é trilhar novos caminhos quando a jornada já é longa e alguma destreza se perdeu no retomar das palavras. Muito recompensador é, também, verificarmos que, apesar de cientes que o trabalho que nos propusemos levar a cabo é tarefa solitária, não estamos verdadeiramente sós. Expressar o reconhecimento que sinto para com aqueles que me incentivaram e apoiaram na concretização desta dissertação é conceder-lhes, em escassos parágrafos, o louvor que não tem, afinal, transcrição possível num simples texto.

A minha sincera gratidão à Professora Ana Paula Arnaut, sem a qual este trabalho não teria sido possível. Nela reconheço a mentora e a mestra que, dedicadamente, me orientou neste percurso literário, sugerindo, debatendo, corrigindo e exigindo. A ela o meu profundo bem-haja.

Agradeço, ainda, aos meus colegas de mestrado/doutoramento que, em conferências, palestras, tertúlias literárias e gastronómicas, me possibilitaram o reencontro com a felicidade dos livros e com o calor de uma verdadeira família.

Um especial agradecimento à minha tia Margarida e aos meus filhos, Ana e Pedro, pilares e motores da minha vida. Manifesto igual apreço às minhas amigas Isabel Cristina e Ana Maria, guardiãs omnipresentes. Agradeço, ainda, sentidamente, aos amigos que, de uma forma ou de outra, estão sempre ao meu lado.

Índice

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO	5
Capítulo 1 - O REINO.....	15
1. Leis.....	16
2. Franjas	21
3. Fronteiras.....	25
4. Núcleos.....	32
5. Homens	38
Capítulo 2 - JERUSALÉM	42
1. A cidade	43
2. Planta.....	46
3. O mito urbano?.....	57
4. Peões e lances.....	61
5. Avenidas e vias rápidas	72
6. Parques de estacionamento.....	74
7. Beco(s) sem saída.....	76
8. Vista aérea.....	79
Capítulo 3 - CIÊNCIA, TÉCNICA E HUMANIDADE	82
1. Da importância das crenças, da ciência e da técnica	84
2. Onde a imagem prevalece	94
3. A humanidade e as humanidades	98
CONCLUSÃO.....	102
BIBLIOGRAFIA	112
WEBGRAFIA	116

INTRODUÇÃO

A ameaça hoje não é a passividade, mas a pseudo-actividade, a premência de «sermos activos», de «participarmos», de mascararmos o nada do que se move. As pessoas intervêm a todo o momento, estão sempre a «fazer alguma coisa»; os universitários participam em debates sem sentido, e assim por diante. O que é verdadeiramente difícil é darmos um passo atrás, abstermo-nos. Os que estão no poder preferem muitas vezes até mesmo uma participação crítica, um diálogo, ao silêncio: implicar-nos no «diálogo», de modo a assegurarem-se de que a nossa ameaçadora passividade foi quebrada. (...) Por vezes, não fazer nada é a coisa mais violenta que temos a fazer.

Slavoj Žižek, *Violência*

A gratuidade da violência é um factor determinante na nossa era tecnológica decorrente, maioritariamente, do poder da imagem. Crescemos rodeados de ecrãs que projectam os actos e de momentos que, há muito, foram por nós assimilados como verdades. Assim, despojados de doutrinas, vamos ao encontro das artes que plasman o âmago da irresolução da nossa existência. A música, a pintura, a escultura, o cinema, a fotografia e a literatura convertem, porventura, o vazio num único e louvável cântico, o do mal.

Para definir, ou, sequer, estabelecer os limites e coordenadas do que aqui, ou genericamente, se entende por mal, gostaríamos de estabelecer a prevalência dos códigos (de leis, regras, mandamentos) como os instauradores primários das condutas em sociedade, melhor dito, da distinção entre o correcto e o errado. Do atrás exposto, concluímos que a base desta diferença não passa de um mero exercício que tem por base a acção. Predispomo-nos, pois, a agir positiva ou negativamente, tendo em conta que as dimensões destes dois parâmetros sociais se articulam directamente em função do organismo social onde nos movemos. Deduzimos, igualmente, que tal organismo exija uma alternância de atitudes (boas e más), de acordo com a suposta manutenção de um bem comum.

Para além da cidadania induzida, para a qual somos convocados desde o nascimento, temos de acrescentar as crenças particulares, religiosas e culturais, que herdamos aleatoriamente, bem como todo o tipo de lutas que atravessamos num percurso interior de crescimento orgânico individual/social. Visivelmente confinados a partilhar o *eu* com os outros, permitimo-nos o traçado de fronteiras que nos legitimem perante os demais. A legitimação é, no fundo, a base fundamental da nossa sociedade e o que mais presentemente nos oprime. O peso da História é o peso de um processo de legitimações e o período histórico que atravessamos apresenta-se-nos, concretamente, como um esvaziamento ou denúncia das legitimações possíveis.

Podemos, então, encarar o momento actual como um enorme *u-turn* com o qual identificamos as crises económico-financeiras, abismo e sorvedouro, passividade e impotência uma vez que nos permitimos a massificação pela protecção de globalidades, elas, também, ficções universais. A falta de linhas nítidas define-se pela ténue percepção entre o agir real e o digital. O discurso técnico/científico engole o discurso ideológico e assimila os actos louváveis. As ideologias periclitam em terrenos movediços pois, o nosso reino não é o das hordas, o dos grupos movidos por um objectivo comum e impositivos, mas o das individualidades. Que alternativas permitem, pois, ultrapassar o desmoronar de

uma era enquanto átomos de um universo em colapso? Que análises podem remeter o indivíduo para o encontro de um verdadeiro estatuto comunitário recompensador?

Todas estas questões alimentam o fulcro das (des)construções mentais com que se identifica o comum pensador de hoje em dia. O retomar de integridade e ousadia passa, já não pela auto-análise ou análise em grupo, mas pelo distanciamento a este tipo de procedimentos. É capital avaliar a realidade de forma fria e, diríamos, não sem uma certa acuidade científica, microscopicamente. Torna-se urgente a crítica, a invectiva e a denúncia. A emergência de novas classes sociais é, constatamos, condição fundamental para ultrapassar o *quase impasse* de uma sociedade que persiste em nivelar para alimentar o desequilíbrio entre os distribuidores e anexadores de poder e os desvalidos. A visibilidade do discurso político quer seja nos *i-pads*, telemóveis, televisões, computadores, quer sejam simples jornais, criou uma opacidade, uma invisibilidade na massa em que uma sociedade passiva evoluiu: a nossa. Os actos isolados, levados a cabo pelos locutores de serviço de uma sociedade panóptica, há muito se esvaziaram no seu propósito de arautos da verdade porquanto assimilados, ou numa maioria, amordaçados, pelo poder vigente.

Este é, grosso modo, o delinear da conjuntura actual para a qual contribuem o ritmo acelerado de um quotidiano marcado pelos horários constrangedores da vida laboral que (des)formatam a vida familiar e a viabilidade que é virtualmente oferecida da criação de uma vida ideal paralela. As ilações apontam para uma contínua violentação do indivíduo, uma vez que as pressões múltiplas a que está sujeito o congregam *ille tempore* para todos os espaços, a todo(s) o(s) tempo(s).

Concluimos que o mal, esta inefável violência que paira sobre todos, é o registo, a patente, da série do ser vivo do séc. XXI. As múltiplas incongruências, a fragmentação, a desorientação são o resultado da sobrecarga individual que cada um experimenta. Difícil, porém, é conseguir retratar, fielmente, as inquietações vivenciadas e dar-lhes a moldura devida, levando à identificação e à estranheza, criando a empatia e a desconfiança. Contribuir, no fundo, para a criação de uma obra de arte, corpo original e estranho em que todos se revejam e se questionem.

Face ao exposto, permitimo-nos pôr em destaque a obra literária *O Reino* de Gonçalo M. Tavares e, particularmente, *Jerusalém*, o terceiro volume desta tetralogia e principal objecto de estudo da presente dissertação. Consideramos, contudo, fundamental para a compreensão da análise levada a cabo no nosso trabalho, um prévio comentário sobre o autor e a sua obra.

Aos quarenta anos, Gonçalo M. Tavares conta com um apreciável número de livros publicados, tendo-lhe sido atribuídos vários prmios literários, nacionais e internacionais, dos quais destacamos: Prmio Revelação de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, 2004, Grande Prmio de Conto Camilo Castelo Branco, 2006, Prmio Ler/Millennium BCP, 2004 e Prmio José Saramago, 2005 (estes dois últimos distinguiram *Jerusalém*), Prmio Internazionale Trieste, 2008, Prmio Belgrado Poesia, 2009, e, recentemente, o prmio do Melhor Livro Estrangeiro publicado em França em 2010. *Jerusalém* foi ainda escolhido pelos críticos do “Público” para «Livro da Década» e foi nomeado para o Prix Cvennes, 2009, prmio para o melhor romance europeu.

Percorrer o parágrafo anterior permite-nos, desde logo, avaliar a mestria da *pena* de Gonçalo M. Tavares, bem como reconhecer a universalidade das mensagens veiculadas e, de certa forma, compreender o impacto gerado com a publicação de *Jerusalém*. Estas considerações, algo genéricas, ganham contudo sentido para o estudioso da obra que anseia aprofundar os temas de eleição, desvendar particularidades, assumir, enfim, uma posição crítica, que só será legítima após apreciação de todo o material produzido pelo autor. Pondo de lado as publicações erráticas, que vão desde as crnicas em jornais e revistas (caso da *Visão* e edição de *Domingo do Correio da Manhã*), entrevistas na imprensa, textos avulsos, entre tantas outras, sublinhemos a série de volumes comumente designados **Canções, Enciclopédia, Poesia, Teatro, Arquivos, Estórias, Investigações, Epopeia, O Reino, O Bairro e Bloom Books**.

O facto de cada título da série dizer respeito a um grupo de livros leva-nos a deduzir a versatilidade do autor, que disponibiliza um máximo de informação para que o leitor possa, assim, apreciar a pluralidade da obra. A título de exemplo, *Jerusalém*, terceiro volume da tetralogia, *O Reino*, conduz-nos na descoberta dos *Livros pretos*. A simplicidade do aspecto exterior, capas pretas e títulos cinzentos, projecta a sobriedade própria a um momento sem devaneios. A opacidade, a negação de luz leva-nos, efectivamente, a um reino desencantado, por oposição a *O Bairro* (até ao presente, dez volumes), grupo de pequenos livros cartonados, de várias cores, em cuja contracapa aparece delineado o pequeno quarteirão de uma cidade imaginária. Estas asserções revelam-nos a importância que a arquitectura acolhe em Gonçalo Tavares, dado que os seus livros (e séries de livros) ganham projecção enquanto edifícios. Assim, por um lado, aparece-nos uma construção luminosa onde brilham escritores e por outro, deparamo-nos com uma construção soturna onde os nomes das personagens de raiz germânica nos predispõem para a evocação de momentos negros da História Mundial.

No capítulo 1 do nosso estudo apresentaremos, detalhadamente, a arquitectura de *O Reino*, quatro livros que inspiram o mistério e o terror. Este epíteto ganha, não obstante, alguma consistência à luz da predição bíblica do apocalipse e dos seus quatro selos. De volume em volume, uma nova revelação surgirá. A capacidade do homem para a(s) fé(s), há muito perdida(s), ve(ê)m ocupar novos lugares neste(s) Reino(s)/Reino(s) que é(são), à nossa imagem, o(s) de todos. O homem do presente aparecer-nos-á, aqui, espelhado nas múltiplas contradições que o definem. Falamos do homem em sociedade, do simples mortal, criador e inventor de fórmulas, que extravasou e continuará a extravasar limites. E é, talvez, a visão de um homem/mecanismo, inserido noutros complexos de âmbito similar que os livros pretos nos pretendem fazer descobrir.

Esta visão enraíza-se no *Livro da Dança*¹, primeira obra, publicada em 2001, incluída no grupo **Investigações**, que nos propõe uma incursão aos movimentos do corpo, seguindo a vida diária do cidadão comum, as suas paragens e deambulações pelos problemas do dia-a-dia. O estudo de uma disciplina artística como a dança aponta para a formação do autor em Motricidade Humana e para a exploração do corpo enquanto máquina. O interesse científico, através da explanação, do esmiuçar de conceitos e do improvisar de expressões lógicas, inclusive, teorias, alia-se maravilhosamente à construção de textos poéticos no que ambos têm de comum em contenção de dados significativos: o texto poético transmitindo o essencial das emoções e o texto científico providenciando as fórmulas fundamentais.

O pendor analítico/sintético característico do discurso académico é evidente em *O Reino* e na maioria das (*pseudo*)narrativas de Gonçalo M. Tavares, emprestando-lhes o rigor e a assertividade de verdades universais. Estes são conseguidos quer pela utilização do presente do indicativo, quer pela interrogação retórica, quer, ainda, pela frase curta característica da máxima e do aforismo. Para além destas características, a musicalidade está presente, desde logo, na concepção da escrita, que oscila entre o poema em versos soltos e a litania. Tudo se passa como se se descortinasse o poder intrínseco de orações destinadas ao canto. A vertente melodiosa, assim assegurada, contribui para a fácil transposição dos mais variados tipos de texto para peças musicais².

¹ A dança da vida aparece aqui glosada nas constantes anáforas que imprimem ao texto o ritmo do balouçar constante. Este artifício detecta-se em *O homem ou é tonto ou é mulher*, longo monólogo entre o amargo e o cómico e que foi levado à cena, em 2002, por Manuel Wiborg.

² É o caso da ópera de Vasco Mendonça a partir do Libreto *Jerusalém*, criado pelo próprio Gonçalo Tavares, ou o bailado *Durações de um Minuto* de Clara Andermatt e Marco Martins, concebido a partir de textos do autor.

Foi já atrás mencionada a totalidade da obra distribuída por vários grupos, pequenos aglomerados etiquetados, e é, seguindo esta ordem de ideias, que, ainda, no capítulo 1 da presente dissertação, *O Reino*, chamar-se-á à atenção para a pormenorizada formatação da tetralogia: para a indicação do número de capítulos, para a escolha ou negligência de qualquer tipo de índice, para a opção de uma ou outra nomenclatura, para a utilização de epígrafes como indicadores de partes, entre outros. O produto final revela a minúcia de etapas em que todos os elementos são capitais e contribuem para o impacto final desejado, criando uma imagem permanente na retina do receptor, de forma a suscitar múltiplas interpretações/interrogações. O impacto significa, por esta ordem de ideias, a virtuosidade de expressar algo de novo, conceito essencial a uma obra de arte.

A concentração de informação, do mesmo modo, disponibilizada acerca da pluralidade da obra, assim como de um manancial de dados acrescido (conhecimento de autores, paixão pelas bibliotecas, diferentes géneros literários aludidos) permite-nos, no mínimo, extrapolar o virtuosismo de um escritor que se enquadra perfeitamente numa época onde vigora a explicitação das mensagens. Queremos, com a asserção anterior, sublinhar, tão-somente, o carácter actual e universalizante da bibliografia tavariana, não só pelo seu teor plástico/comunicativo (*ready to go*), que a torna exclusiva, mas também pela abordagem, em profundidade, do tratamento dos temas que lhe são caros.

É inegável que esta ideia de, por um lado, nos confrontar com um produto explícito, concretamente, uma imagem, e, por outro lado, com uma rede de pensamentos filosóficos que a definem e a ela se ligam em possível hipertexto, nos parece assaz convincente, pois é comum ao discurso político actual. Pretendemos, assim, relevar a faceta da obra de Gonçalo M. Tavares que, à semelhança do que o poder e os *media* promovem, construindo um avatar da realidade que vivemos, embelezando-o, o escritor desconstrói esse procedimento, elaborando uma ficção paralela à mesma realidade, mas enegrecida. Este processo de enegrecimento, ocultação, tanto é conseguido através da apresentação exterior (caso concreto dos *Livros pretos*), reforçando-o, como está presente, intrinsecamente, recorrendo à ironia lapidar, à crítica velada, ao humor negro e ao absurdo.

Concretamente, em *Jerusalém*, capítulo 2 do nosso estudo, exploraremos as características peculiares do terceiro volume da tetralogia, *O Reino*, evidenciando o seu carácter dramático. Propomo-nos, pois, apresentar os fundamentos que permitem a transposição de um género narrativo para o género dramático, reforçando a manifesta

predilecção que tem suscitado este texto enquanto objecto representável³. Partindo do modo como são retratados as acções e os pensamentos do Homem faremos, então, uma incursão à tragédia. É neste modo particular de moralizar uma sociedade que encontramos similitudes possíveis entre a narrativa *Jerusalém* e a tragédia clássica, pela imitação de acções de cidadãos destacados caídos em desgraça, pela repercussão do papel de um coro que permite a memorização de factos condenáveis e pela contenção das emoções exploradas.

Apontámos, anteriormente⁴, para a musicalidade da escrita que se alia perfeitamente a este tipo de drama, à dança⁵ e, até, à epopeia. À poesia, no fundo. Mas o que será posto em destaque, neste nosso capítulo 2, é, igualmente, a eventualidade de que a obra em análise seja, efectivamente, uma narrativa poética que pretende glorificar o movimento, mais precisamente o movimento assumido pelo ser vivo enquanto mortal, destinado a peregrinar eternamente numa busca de si próprio e de um sentido para a existência.

Torna-se essencial, neste ponto, uma referência à **Epopéia**, grupo de livros de Gonçalo Tavares que conta com *Uma Viagem à Índia*, recentemente publicada, que, para além de glosar *Os Lusíadas*, na sua estrutura, enaltece o movimento contínuo de uma busca pelo inatingível. No fundo, esta *viagem* é já um projecto recuperado de *Jerusalém*, ou nele se imbuuiu, a par e passo⁶, havendo uma influência recíproca.

Matteo perdeu o emprego, um dos últimos livros publicados, remete-nos, também, para uma possível epopeia que arriscaríamos classificar como *concreta*. O conjunto de histórias deste livro, apresentadas pela ordem alfabética, evidente no nome dos protagonistas de cada uma delas, propõe-nos o percurso aleatório dos mais díspares acontecimentos. Chamar-lhe-íamos a epopeia dos improváveis, dos não contabilizáveis.

A epopeia concreta do lado negativo da vida? O modo irregular como o mundo actual nos é cantado, uma vivência dos mais variados horrores, requer, inclusive, um posfácio em que o narrador, à laia de considerações finais, nos dá conta da especificidade da matéria exposta.

³ A confirmá-lo, citamos, desde já, a sua encenação pelo grupo O Bando e a sua transposição para ópera por Vasco Mendonça.

⁴ Especificamente, no § 14 desta introdução.

⁵ O próprio bailado, “Durações de um Minuto”, é uma miscelânea de dança e representação dramática já que actores/bailarinos dançam falando, falam movendo-se.

⁶ Sabemos que o autor começou a escrever *Uma viagem à Índia* em 2003 e que retirou uma estrofe desta obra, colocando-a como epígrafe do primeiro livro da tetralogia, *Um homem, Klaus, Klump*, publicado em 2003.

Designar esta obra como uma epopeia tem a ver com o relato de acontecimentos ilustrativos de percursos paralelos que perseguem objectivos comuns. O reencontro com o proscrito, com o inútil, com o indescritível: a comunicação através do incomunicável. O facto de a apelidar concreta recai, sobretudo, no declarado recurso à fotografia a preto e branco (um paralelismo evidente com a poesia concreta). Os modelos das fotos escolhidas são manequins dos anos 50/60 do século passado, remetendo alguns deles para bonecos como o Ken (companheiro da Barbie) ou para as personagens de uma série televisiva de marionetas do meu tempo, os *Thunderbirds*. Na capa, uma fotografia de um manequim, sentado numa cadeira com um cigarro numa mão e um livro na outra, revela-nos o possível protagonista (Matteo). Na contracapa, deparamo-nos com as fotografias de outros vinte e quatro manequins (só as caras) cujos nomes, assim como o de Matteo (a fotografia desta personagem aparece novamente, mas apenas o rosto, destacada em relação às outras, numa posição inferior) estão indicados no canto inferior direito.

Conseguimos, a partir do posicionamento das fotografias e dos nomes (ainda que ocupando lugares diferentes na página) estabelecer uma relação, já que se adivinha um grafismo paralelo entre fotos e apelidos. Esta é uma maneira original de as personagens darem a face. No interior do livro vamos avançando, cada fotografia/personagem apresentando-nos uma nova história. As fotografias vão-se, então, acumulando no verso da fotografia principal de cada episódio, denunciando os protagonistas apresentados anteriormente. Um percurso em fotonovela circular (a foto da capa surge em último lugar), que nos conduzirá, no final, a Matteo e a Nedermeyer (sem rosto, melhor dizendo, sem fotografia) que nos é apresentado logo no primeiro episódio⁷.

Como *água, cão, cavalo, cabeça*⁸, *Matteo perdeu emprego* poderia, pois, vir a figurar, num futuro próximo, entre os *Livros pretos* pelo seu carácter negro, pela violência das suas exposições e pelo niilismo demonstrado face a um mundo racional e esvaziado.

A concluir a nossa dissertação, propomos no capítulo 3, ***Ciência, Técnica e Humanidade*** uma aproximação ao quarto livro preto, *Aprender a rezar na era da Técnica*, *A posição no mundo de Lenz Buchmann*, demonstrando que nele se condensam e dele partem todas as directrizes fundacionais da tetralogia, dele fazendo a verdadeira *caixa preta* de *O Reino*. Por directrizes entendemos, mormente, vectores temáticos que são

⁷ «No 3º andar, Nedermeyer vê tudo pela janela do apartamento que acabara de esvaziar por completo, na véspera, de móveis e objectos.», *Aaronson e a primeira rotunda, Matteo perdeu o emprego*, 2010, Porto Editora Lda, p.11.

⁸ 2006, Editorial Caminho, SA, Lisboa, apodado como *Ficção no interior* desta edição, incluído em **Canções** (*Livros pretos*), grupo indicado na página “Livros do autor” da edição de 2007 de *Aprender a Rezar na era da Técnica*.

explorados de forma quase linear ao longo dos diferentes volumes. A guerra apresentar-se-nos-á, a traços largos, ou não, como a doença geradora de todas as outras. Os médicos, aliados iluminados da ciência e da técnica, funcionarão como os orientadores da salvação da humanidade que sucumbe num mundo sem crenças. As soluções poderão surgir de uma política identificada com o novo império de um profissionalismo racional mecanizado. Estes vectores identificam as questões com que se debate a sociedade actual, assim posta em causa de forma lúcida.

No seguimento do atrás exposto, não nos parece inapropriada uma referência aos temas, maioritariamente privilegiados pelo autor e a vertente crítica do seu tratamento. Revela-se, realmente, uma tarefa árdua determinar o teor da multiplicidade de volumes de uma produção tão multifacetada, mas é interessante destacar a predilecção pelo universo dissecável dos meandros do pensamento.

Comecemos, pois, por referir o compromisso assumido, desde as primeiras publicações, por parte do autor, para com a investigação. Este termo lato ganha visibilidade num dos grupos de livros publicados⁹ mas converte-se, em nosso entender, na mola fundamental do universo ficcional tavariano. As histórias, criando mundos poderosos, ao estilo de pormenorizados relatórios, permitem-nos, em simultâneo, traçar percursos de correntes de pensamento, ilustradoras das diferentes personagens e dos mundos que elas habitam e estabelecer uma ponte entre ambos e o nosso próprio pensamento, ou capacidade analítica, no momento em que as lemos. Fica, assim, estabelecido como pilar encantatório um circuito de operações que desencadeia a apetência à reflexão e ao escrutínio. Na melhor das hipóteses, pactuamos com a descoberta inusitada de um universo curiosamente tão onírico quanto real. Este poder *virtual* ganha consistência à medida que nos vamos embrenhando nas vivências de personagens de nomes de raiz germânica ou judia, nas desventuras dos habitantes/fantasmas de escritores de um bairro interminável, nas teorias gráficas que desafiam o entendimento dos mais ingénuos.

Relevamos a característica introspectiva dos diferentes discursos, dos diferentes narradores e das personagens dos livros de Gonçalo M. Tavares, a par de um poderoso dom de observação que esmiúça e critica e que alia os papéis de sociólogo, politólogo e jornalista à faceta do brilhante ficcionista que é. Esta multiplicidade de funções é agudizada pela ironia que atravessa a sua escrita. O que está em foco é a dissecação, pura e dura, da sociedade contemporânea através de uma clarividência que, muitas vezes

⁹ O primeiro livro, *Livro da Dança*, publicado em 2001, faz parte deste grupo.

recorrendo ao humor negro e ao absurdo, nos traz uma consciência nova e nos implica numa causa comum. Podíamos reivindicar a preponderância de uma visão naturalista do mundo, que age utilizando as *ferramentas* do homem post-moderno¹⁰, nele se imbricando.

¹⁰ Estas *ferramentas* que funcionam como características poder-se-ão definir como: a aceleração, a anulação dos conceitos tempo/espaço, a imagem enquanto discurso preferencial, o virtual, a sobre-informação, entre outras.

Capítulo 1 - O REINO

Onde está pois o núcleo profundo e autónomo de que nenhum participa, que não foi gerado por nenhum outro e que se possa verdadeiramente chamar meu? Serei, na realidade um coágulo de dívidas, a molécula escrava de um corpo gigantesco? E a única coisa que acreditamos verdadeiramente nossa – o Eu – talvez seja como tudo o mais, um simples reflexo, uma alucinação do orgulho.

Giovanni Papini, *Gog*

1. Leis

Impedir que um homem mate outro deveria ser uma lei, uma lei do corpo.
Gonçalo M. Tavares, *O homem ou é tonto ou é mulher*

O Reino confronta-nos com a capacidade de resistência da espécie humana face à sua auto-destruição. O desafio que nos é proposto ultrapassa largamente uma história de ficção em quatro volumes, antes levando-nos ao encontro da História através dos caminhos da introspecção e da meditação filosófica. Enquanto tetralogia que nos propõe um espaço de reflexão, *O Reino* articula-se de uma forma equilibrada, conduzindo o leitor a percorrer etapas que se vão alargando e adensando, sem contudo negligenciar a volumetria global que perpassa cada uma delas. Assim entendido, *O Reino*, que do primeiro ao quarto volume nos oprime pela sua escuridão e arquitectura, faz-nos renascer para a poesia e para o drama, permitindo que leitor e personagens se contorçam e se arrepiem em movimentos paralelos, tornando-se concretamente, *sombras dos corpos*.

O que determina a nossa existência é, antes do mais, a consciência de um corpo. Um organismo autónomo que nos permite assegurar a condição primordial de estarmos vivos. Aliás o que se torna claro é que, enquanto corpo, prevalecemos na preservação essencial da matéria que nos enforma, limitados por uma fronteira que encerra órgãos, músculos, fluidos, neurónios. Na percepção anatómica do corpo, como complexo organizado cujo comando é, indubitavelmente, assumido pelo sistema nervoso central localizado no cérebro, vamos ao encontro do palco onde têm lugar os inúmeros serviços de trocas, eliminação, absorção, gestão e equilíbrio de diferentes funções que nos impelem a assegurar a vida. O estudo do corpo tornou-se a condição fundamental para colmatar falhas, deficiências que nós comumente apelidamos de doenças que o tornam menos apto a subsistir, impondo-se desta forma a ciência médica como garante da manutenção fisiológica que nos permite a manifestação individual dos organismos que somos.

Paralelamente, a expressão do organismo ocorre face à consciencialização de uma matéria finita governada por um desejo de prolongamento infinito que ultrapassa as fronteiras da pele de cada indivíduo, inscrevendo-se na esfera das vontades. A condição de estarmos vivos, enquanto organismos, estabelece a finitude, isto é, a morte, impelindo-nos, conseqüentemente, a adiar esse momento. O conjunto de células que nos circunscreve está auto-programado para assegurar a exclusão de perigos que ponham em causa a estrutura original.

De igual modo, acomodamos o nosso corpo no meio em que é produzido, ele próprio natureza, transformação, guerra, anfiteatro de outros corpos nossos semelhantes. Como um ciclo fechado do qual somos elos, impulsos, corrente, cadeia, movemo-nos em círculos múltiplos proporcionando contactos de repulsa e atracção, momentos de repouso e azáfama, iludindo o final comum.

Tudo se joga na busca de um tempo e de um espaço – o nosso. A circunscrição, inevitável a um tempo e a um espaço determinados reforça a memória e a reprodução de actos involuntários e voluntários, cabendo-nos a árdua tarefa da opção. A esta opção chamamos consciência, predestinação, liberdade.

A prefiguração de momentos habita-nos e oprime o sentimento de evasão que vulgarmente nos permite avançar. Avançar está, deste modo, relacionado com concessões, quebras, desconforto e moléstias. Confundindo-se na fragilidade de tudo o que nos habita e de tudo o que habitamos, reside o medo de ficarmos a sós connosco mesmos, com a nossa loucura. Mas a inegável sombra que os corpos projectam funciona como testemunho da nossa existência e ela absorve tudo o que nos rege.

A consciência de um Eu advém, pois, de uma geografia perversa à qual são continuamente atribuídas cartografias que, ao longo da História, propõem um ajustamento do indivíduo ao minúsculo pedaço da terra que lhe coube na linha do Tempo que lhe foi concedido:

A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual entram em contacto torna-se imediatamente uma condição da sua existência. O mundo no qual transcorre a *vita activa*¹¹ consiste em coisas produzidas pelas actividades humanas; mas, constantemente, as coisas que devem a sua existência exclusivamente aos homens também condicionam os seus autores humanos. (...) O que quer que toque a vida humana ou entre em dura relação com ela, assume imediatamente o carácter de

¹¹ “vita” activa, de acordo com a autora, «designa as três actividades fundamentais (labor, trabalho e acção) correspondentes às condições básicas, mediante as quais a vida foi dada ao homem na terra.

O labor é a actividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida. A condição humana do labor é a própria vida.

O trabalho é a actividade correspondente ao artificialismo da existência humana, existência esta não necessariamente contida no eterno ciclo vital da espécie, e cuja mortalidade não é compensada por este último. O trabalho produz um mundo «artificial» de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro das suas fronteiras habita cada uma das vidas individuais, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas as vidas individuais. A condição humana do trabalho é a mundanidade.

A acção, a única actividade que se exerce directamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao facto de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas a pluralidade é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda a vida política. (...)), Arendt, Hannah, op. cit., pp.19-22.

condição de existência humana. É por isto que os homens, independentemente do que façam, são sempre seres condicionados. (...) ¹²

O auto-reconhecimento do homem como ser condicionado contribuiu, de forma decisiva, para um permanente *construto* de correntes filosóficas, religiosas, políticas, sociais, literárias, avalizando e extrapolando os termos dos múltiplos condicionalismos que nos regem. Face ao exposto, relevamos o que consideramos a pedra de toque, o motor da obra que analisamos – a política ¹³, que cria, através da associação entre os homens, corpos organizados que são as bases fundamentais da lembrança através da história. Estamos, indubitavelmente, perante a história de um Reino, de um período de uma guerra do Reino, prolificamente permitindo-nos a posição de espectadores inconformados da História de todos os nossos reinos, que nitidamente a todos relega para um papel mínimo que se consubstancia na nossa história individual.

A indeterminação e a abrangência de tal asserção permitem-nos convocar, aqui, a liberdade do autor, que assim nos predispõe à criação das coordenadas adequadas à leitura individual, concedendo, deste modo, identificações/aproximações a uma realidade plausível.

Apesar de reconhecermos as evidentes e ancestrais contaminações entre História e Ficção, ou entre historiador e romancista, não podemos deixar de considerar que, ao contrário do primeiro, o romancista tem a capacidade e, acima de tudo, o direito de se libertar das grilhetas éticas e estéticas que, por princípio científico, devem nortear a arte de fazer História. Desta forma, se assim o entender, o romancista pode permitir-se baralhar e voltar a dar as cartas de um jogo susceptível das mais diversas variações semânticas e formais. Neste jogo é-lhe permitido manter ou não as traves-mestras de referentes históricos, ou mantê-las em maior ou menor grau, optando por uma linguagem mais auto-conscientemente poético-literária (jogos metaficcionalis incluídos) e/ou por um discurso mais abertamente paródico ¹⁴.

A correlação entre a ficção *O Reino* e a História da humanidade, ilustrando a eterna “luta” homem/natureza como verdadeira geradora da História ¹⁵, está explicitamente condensada na maiúscula deliberada no início do 1º volume: «Avançamos sobre a geografia ¹⁶, estamos ainda no sítio antes da geografia ¹⁷, na pré-geografia ¹⁸. Depois da

¹² Arendt, Hannah, *A condição humana*, Antropos, Relógio D'Água, 2001, p. 22.

¹³ A acção na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história. [...], Arendt, Hannah, op. cit., pp.19-22.

¹⁴ Arnaut, Ana Paula, “Romance(s) Histórico(s)” in *Sociedade e Ficção*, coord. de Ofélia Paiva Monteiro, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2007, Coimbra, p.57.

¹⁵ «Se a injustiça se fizesse organismo: coisa que pode morrer, então, sim, faria parte da Natureza. Os homens quiseram introduzir na Natureza coisas inventadas pelos fracos: foram os fracos que inventaram a injustiça para mais tarde poderem inventar a compaixão.» in Tavares, Gonçalo M., *Um homem: Klaus Klump*, 2ª edição, Caminho, 2003, p. 15.

¹⁶ O vocábulo geografia indica-nos, aqui, a ligação à Natureza.

¹⁷ Na mesma frase regista-se “antes da geografia”, explicitação de ausência de fronteiras.

História não há geografia.»¹⁹ Reconhecemos, de igual modo, na citação anterior, o desiderato do narrador em estipular algumas das regras da história a narrar. Pressente-se, desde logo, um pré-aviso aos mais ingénuos, uma tentativa de consciencializar *as mentes adormecidas*, uma esperança de identificação com a(s) possível(eis) crítica(s) implícita(s). Desta ordem de ideias, decorre: «O jogo a instaurar transformar-se-á numa espécie de relação interactiva que, seja através do modo como se constroem a História e a história, seja através de jaez e grau diversos, dialoga com a enciclopédia do leitor, a individual e a colectiva.»²⁰

Logicamente, deduzimos que a tetralogia apresentada pelo autor nos propõe uma ficção sobre as ficções identitárias criadas pelo ser humano. Esta obra revela-se-nos, no seu todo, norteadada por uma comunicação irónica que desnuda e espicaça a fragilidade da vida, o nosso “mundo às avessas”:

Deux entités privilégiées se remarquent dans les exemples d'allégorisation, quando on essaye de les classer: l' Histoire (la grande comme la petite du fait divers) d'un côté, la Nature de l'autre. Toutes les deux ont à faire avec le sérieux, c'est à dire avec le temps irréversible et orienté, c'est à dire avec la loi, c'est à dire avec la mort. Ces deux entités ont été, depuis toujours, l'object d'allégorisations multiples de la part du discours littéraire ou philosophique. Toutes deux sont particulièrement aptes à se transformer en actants collectifs d'innombrables récits explicatifs où elles peuvent jouer tous les rôles (...). Toutes deux sont des entités cycliques, plus ou moins réglées par des lois que les hommes leur imposent pour pouvoir les penser (le «sens de l'histoire» d'une part, les «lois de la nature» d'autre part), mais la première, comme chacun sait se répète «en farce», tandis que la seconde se répète de façon mécanique (...) Toutes deux, par conséquent sont particulièrement aptes à servir de couverture métaphorique à l'auteur et ses substituts. Toutes les deux sont enfin aptes à prendre en charge cette figure-type de l'ironie, celle du monde renversé, figure à dimension, à la fois syntagmatique (séquentielle) et paradigmatique (une axiologie y est impliquée) (...)²¹

¹⁸ Ainda na mesma frase, “pré-geografia” sinónimo de “antes de geografia”, que colide com História, já que a História instaura o artificialismo da geografia (por imposição de fronteiras artificiais), contrário à verdadeira Natureza.

¹⁹ Tavares, Gonçalo M., *Um homem: Klaus Klump*, ed. cit., p. 9.

²⁰ Arnaut, Ana Paula, op. cit., p.57.

²¹ Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire – Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, 1996, p. 16.

Esta ideia persistente do aprisionamento dos corpos (organismos²²) através de um organismo de poder (Estado²³/ máquina) que podemos caracterizar de acordo com as suas múltiplas formas – um poder totalitário, um poder simbólico, em última análise um poder hedonista – opera no sentido de revelar a matéria-prima do caos: o homem doente, a entidade às avessas, habitante na terra desde os primórdios da História e, mais concretamente, o herdeiro de séculos neste século XXI, que se debate pela liberdade, que anseia pela cura.

Os volumes de *O Reino* convocam-nos para a observação e análise de diversificadas doenças e doentes, entidades vivas, propondo-nos racionalmente, em última instância, a cura pela Ciência e pela Tecnologia. Concluímos, deste modo, que a doença latente e inerente ao homem é um mal codificado no próprio organismo, que como uma pandemia se manifesta na constante luta pelas liberdades individuais e colectivas e o leva inexoravelmente a destruir outros homens em nome de «comunidades (por ele) imaginadas»²⁴. A doença latente tornada mal necessita então, eficazmente, de ser sarada e essa cura advirá, por ventura, quando cada organismo/corpo tiver providencialmente alterado o seu genoma, imputando-lhe leis adequadas de coexistência.

²² «Uma das chaves para a compreensão dos seres vivos, desde aqueles que são constituídos por uma só célula, até os que são constituídos por milhares de bilhões de células, é a definição das suas fronteiras, a separação entre o que está dentro e o que está fora. A estrutura do organismo está dentro da fronteira e a vida do organismo define-se pela manutenção de estados internos dentro dessa fronteira. A individualidade singular depende da existência dessa fronteira. [...] As características necessárias à sobrevivência que descrevi até agora incluem: uma fronteira; uma estrutura interna; uma organização disposicional para a regulação dos estados internos que compreende um mandato para a manutenção da vida; e uma estreita banda de variação possível dos estados internos de modo a que a média desses estados se mantenha. [...] A vida tem lugar dentro da fronteira que define o corpo. A vida e a urgência de viver existem no interior de uma fronteira, a parede selectivamente permeável que separa o ambiente interno do ambiente externo. A ideia de organismo gira à volta da existência dessa fronteira. [...] Se não há fronteira não há corpo, e se não há corpo não há organismo. A vida precisa de uma fronteira. Creio que as mentes e as consciências, quando finalmente surgiram no processo evolutivo, construíram-se primeiro e sobretudo em torno do problema da vida no interior duma fronteira. Em grande parte, a ocupação principal da mente e da consciência humanas continua a ser o problema da vida.» in Damásio, António R., *O Sentimento de Si*, 5ª edição, Publicações Europa América, 2000, pp. 164-166.

²³ «Tendo atingido a maturidade numa fase da História humana em que até os mais devotos crentes de uma qualquer religião universal se viam inevitavelmente confrontados com o pluralismo vivo dessas religiões e com o facto de as pretensões ontológicas e o âmbito territorial de cada fé serem alomórficos, as nações anseiam por ser livres e, ainda que sujeitas a Deus, por ser directamente livres. O Estado soberano é o garante e o emblema dessa liberdade.» in Andersen, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, Edições 70 Lda., 2005, pp. 26-27.

²⁴ «Por fim, a nação é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda. Em última análise, é essa fraternidade que torna possível que, nos últimos dois séculos, tantos milhões de pessoas, não tanto matassem, mas quisessem morrer por imaginários tão limitados.» Andersen, Benedict, op. cit. p.27.

Aduzimos ser esta a ideia benfazeja da promoção de um organismo cientificamente capaz de poder transformar qualquer eventual corpo de forma a prolongar a imortalidade da humanidade, gravemente ameaçada pela morte que o homem inflige aos outros homens. Observamos, de igual forma, as várias mortes que se processam no longo percurso de tentativas de auto-regeneração, já que no mapear de um corpo se vislumbra uma natureza rebelde mas, no mínimo, auto-reflexiva. Em Gonçalo M. Tavares as personagens não almejam libertar-se do corpo/ invólucro²⁵. Elas têm de racionalizar esse corpo, abdicando de atitudes naturais que, progressivamente, enredam todos aqueles que nelas se implicarem. E é num misto de horror e perplexidade, na contemplação dos condicionalismos dos corpos que habitantes e visitantes de *O Reino* se entreolham incomodamente.

A temática fundamental da tetralogia em apreço evidencia a problemática da instalação da passividade geral do ser humano perante o horror por ele causado a outros seres humanos. Ao longo de séculos, a História reenvia-nos sinais dessa disfunção, obrigando-nos a questionar todo o outro tipo de doenças que causam horror no quotidiano e que, devidamente diagnosticadas, poderão actualmente ser tratadas. Contrariamente, a doença de matar outros (tenuemente comparável à loucura) só será, hipoteticamente, resolvida com a criação de outro organismo/corpo/homem ou, ainda mais hipoteticamente, pela intervenção de organismos político-sociais.

2. Franjas

A palavra Reino é amplamente conotada quer com a linguagem bíblica (reino de Deus) quer com a linguagem científica (reino animal, mineral e vegetal), remetendo-nos para uma localização geográfica múltipla, um mapa indefinido, uma terra, entre muitas outras, um espaço possivelmente feérico (num reino distante, distante), provavelmente, uma nação.

²⁵« (...) E o corpo cumula-nos de paixões, desejos e medos, fantasias de toda a espécie e de enorme futilidade, de modo que, como verdadeiramente se diz, por causa dele torna-se-nos impossível conhecer seja o que for! E mais: guerras revoltas e batalhas, ninguém as origina a não ser o corpo e as suas paixões, porque a aquisição de riquezas, é a causa original de todas as guerras, e se nos vemos forçados a procurar bens, é por causa do corpo, a quem servimos como escravos. É ainda por sua causa que não temos vagar para nos dar à filosofia. (...)» in Platão, *Fédon*, 2ª edição, Guimarães Editores, 2003, p.52.

Cumpra também referir, desde logo, a nomenclatura, intencional, da tetralogia: quatro capas pretas para os quatro livros pretos que compõem esta obra²⁶ (incluindo-se *água, cão, cavalo, cabeça*, também neste grupo²⁷). Em entrevista de 2009, Gonçalo Tavares explica: «São livros pretos, no sentido de uma certa dureza, e de um certo desencanto. Desencanto é a interrupção do canto, é uma coisa que incomoda.»²⁸ Existe, pois, uma vontade explícita de corroborar uma mensagem de ocultamento (tecnicamente, o preto é ausência de luz), de pessimismo face à obra em questão, senão explicitamente um convite ao luto.

Ao debruçarmo-nos sobre a designação de livros pretos, epíteto recorrente dos livros de mistério e horror, livros negros, mais não pretendemos que aprofundar as possíveis relações a estabelecer pelo receptor da obra, no momento da aquisição do livro/leitura. Assim sendo, daremos, primeiramente, o devido realce à escolha de uma cor (o preto) e de uma tetralogia (quatro livros) para uma totalidade intitulada *O Reino*.

A cor preta²⁹, porque agressiva e associada à morte, é, de forma semelhante, a cor dilecta para a celebração de rituais como uma ida à ópera, por exemplo, e a cor intemporal da moda, que prescreve que todas as mulheres devem ter nos seus armários um vestido preto (observação recorrente em todo o tipo de revistas cor-de-rosa). Todavia, o preto evoca os borrões de tinta-da-china, difíceis de remover, os desenhos a carvão de traços irregulares e, inevitavelmente, o período do dia a que chamamos noite onde escuridão, mistério e trevas tecem lendas e mitos.

Reino, hipoteticamente, o nome de uma bobina que ao ser projectada proporcionará, por distanciamento, a visão de uma tela negra com pequenos sinais telegráficos a branco,

²⁶ Não se torna despidianda esta opção, já que Gonçalo M. Tavares sublinha: «os livros pretos são livros agressivos por isso tento avisar o leitor... partem de uma tentativa de compreender o mal...» in *Uma entrevista por mês*, Novembro 2005, (questões elaboradas por leitores), html.editorial-caminho.pt. Presumivelmente, daí discorrendo, António Guerreiro, na revista *actual* do Jornal Expresso de 8 de Dezembro de 2007, ao emitir a sua opinião acerca do livro *Aprender a rezar na era da Técnica*, intitula o seu artigo “A Ordem do Mal”.

²⁷ É interessante ressaltar a nomenclatura adoptada na edição de 2007 de *Breves notas sobre o medo*. A distribuição das diferentes obras do autor por vários grupos deixa adivinhar a meticulosidade de catalogar, a par da proliferação de géneros cultivados: Enciclopédia (*Breves notas sobre ciência* e *Breves notas sobre o medo*); Bloom Books (*A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*); Poesia (*1*) Livros Pretos (*O Reino*); Livros Pretos (Canções) *água, cão, cavalo, cabeça*; O Bairro (*O senhor Valéry; O senhor Henry; O senhor Brecht; O senhor Juarroz; O senhor Calvino; O senhor Walser*); Estórias (*Histórias falsas*); Teatro (*A colher de Samuel Beckett e outros textos*); Arquivos (*Biblioteca*) e Investigações (*Livro da dança; Investigações Novalis*).

²⁸ in www.circuloleitores.pt, artigo:107981, 19/1/2009.

²⁹ «O preto é a cor mais escura de todas e que se opõe ao branco» in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, II Volume, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001, p. 2955. A definição citada explicita de forma contundente todo o tipo de associações desencadeadas pelo verbo “opõe” – o “mau da fita” no cavalo preto e “o bom” no cavalo branco; os filmes a preto e branco (o inicial cinema mudo em que as legendas se destacam a branco); as fotografias e radiografias a preto e branco.

rastos amarelados de poeira. Através de um zoom, deparar-nos-emos com *takes* cujos títulos nos indicam personagens, objectos, cidades, crenças, épocas. Mais, concretamente, apontar-nos-ão para uma época determinada (de técnica e máquina(s)) em que homens de nomes germânicos (Klaus Klump e Joseph Walser) se movimentam (possivelmente em Jerusalém, evocação concreta de uma cidade concreta), se congregam para uma nova aprendizagem – rezar[?].

Esta ideia de conjunto antecipa uma série de deduções de ordem ilimitada que indubitavelmente nos remete para o holocausto, episódio negro da história da humanidade. Klaus e Joseph possíveis oficiais alemães, detentores de poderosas máquinas e táticas (técnicas [?]) redimem-se, eventualmente, em Jerusalém, a cidade das múltiplas crenças, a terra prometida do povo judeu (e há que acreditar no que aconteceu, que o horror existe e que nunca nos esqueceremos da sua gratuidade avassaladora). Por conseguinte, situaremos estes livros no limiar histórico da lembrança de um momento negativo, como se ela tornasse palpável aos nossos olhos a sombra do horror que nos acompanha até ao presente, nos é palpável mas indizível. O que todos trazemos escondido e não ousamos admitir, a vivência na vergonha do consentimento do mal.

Neste contexto, não nos surge ridícula a corporização da tetralogia (referimo-nos à arquitectura de *O Reino*), nos quatro selos do Apocalipse³⁰: « (...) Os primeiros quatro selos apresentam a História do homem dominada pelo mal. A fonte do mal é a ambição de poder e conquista (primeiro selo), que geram a guerra e a competição (segundo selo), o racionamento e a fome (terceiro selo) e, por fim, a doença e a morte (quarto selo).»³¹ Na Bíblia, a explicação da nota de rodapé apresenta-nos de forma explícita a simbologia inerente a estes quatro selos, intitulando-os «História do homem dominada pelo mal», permitindo-nos perspectivar *O Reino* como uma Revelação em quatro etapas.

³⁰ «Apocalipse, segundo S. João, Capítulo 6: Vi quando o Cordeiro abriu o primeiro dos selos. E ouvi um dos quatro Seres vivos falar com uma voz de trovão: «Vem!» Olhei, e vi um cavalo branco. O cavaleiro tinha um arco, e deram-lhe uma coroa. Ele partiu, vitorioso e para vencer ainda mais. Vi quando o Cordeiro abriu o segundo selo. E ouvi o segundo Ser vivo dizer: «Vem!» Apareceu então outro cavalo, era vermelho. O seu cavaleiro recebeu poder para tirar a paz da terra, a fim de os homens se matarem uns aos outros. E entregaram-lhe uma grande espada. Vi quando o Cordeiro abriu o terceiro selo. E ouvi o terceiro Ser vivo dizer: «Vem!» Apareceu então um cavalo preto. O cavaleiro tinha na mão uma balança. Ouvi uma voz que vinha do meio dos quatro Seres vivos, e dizia: «Um quilo de trigo por um dia de trabalho! Três quilos de cevada por um dia de trabalho! Não danifiques o azeite e o vinho». Vi quando o Cordeiro abriu o quarto selo. E ouvi o quarto Ser vivo dizer: «Vem!» Vi aparecer um cavalo esverdeado. O seu cavaleiro era a Morte. E vinha acompanhado pelo mundo dos mortos; Deram-lhe poder sobre a quarta parte da terra para que matasse pela espada com espada, pela fome, pela peste e pelas feras da terra.» in *Bíblia Pastoral*, Imprimatur Lisboa, Edições Paulistas, 1993, pp.1687-1688.

³¹ *Ibidem*, Notas de rodapé aos capítulos 6-7 e 6, 1-8, pp. 1687-1688.

Face ao exposto, cada romance, ou selo desvenda, de maneira exemplar, uma viagem ou peregrinação de hipotéticos Cavaleiros, movidos pela sede da ambição e do poder, em suma, manietados pelo mal. Somos, assim, confrontados, por uma leitura reflexiva que nos leva a identificar as personagens principais com um possível Cavaleiro Klaus Klump numa fase de Conquista, um Cavaleiro Joseph Walser em Guerra, uma Cavaleira Mylia dominada pela Fome e um Cavaleiro Busbeck enfrentando a Morte³². Cada etapa desta obra aparece, pois, regida pela Morte em oposição à Vida, promovendo o conflito das personagens e do leitor.

Podemos ainda estabelecer um paralelismo com a ópera de Richard Wagner, *O anel dos Nibelungos*, composta por quatro óperas (*O ouro do Reno*, *A Valquíria*, *Siegfried* e *o Crepúsculo dos Deuses*), vindas à luz entre 1848 e 1874. Com efeito (apesar de baseadas em lendas nórdicas), os temas (busca de poder; as lutas dos cavaleiros; a morte; as trevas; os heróis e heroínas; o percurso/viagem) mas, sobretudo, a música (a expressão musical que encontramos em todos os Momentos de *O Reino*) revelam-nos o lado escuro do drama vivido pelas personagens através de acordes retumbantes e dissonantes que se coadunam à perfeição com o som que ecoa em *O Reino*.

O enfoque dado à cor preta, à escolha de uma tetralogia, à utilização de nomes germânicos nos títulos dos romances apontam-nos para a eleição da vibrante “r” comumente associada a movimentos bruscos (bélicos) e, sobretudo, ao rugir das feras, figurando este som inclusive na palavra Reino.

Se por um lado, a eleição de uma obra quadripartida nos indica um secreto desejo de universalidade³³, os sons ásperos e agressivos aliados à cor preta mergulham-nos em imagens violentas de guerra e morte. Os livros pretos mais nos lembram registos de apontamentos, uma recolha, porventura meticulosa ou aleatória, de dados. Uma ficção de ficções, sombra de um corpo, intensamente negra.

³² «No Japão o número quatro é associado à morte / Isto porque quatro é por vezes dito em japonês “shi” que significa também morte.» in <http://aprenderjapones.blogs.sapo.pt/7743.html>.

³³ «O número quatro de acordo com a simbologia numérica bíblica, representa a quadrangulação em simetria, universalidade ou totalidade simétrica como em quatro cantos da Terra ou quatro ventos.» in www.difusorabiblica.com/db50anos.htm

3. Fronteiras

Os quatro romances de *O Reino* pretendem expor a realidade do dia-a-dia de uma sociedade que poderia ser a nossa. No intuito de especificar a importância da sua arquitectura partiremos, pois, dos conceitos científicos: modelo, hipótese, lei e teoria.

O primeiro livro, *Um homem Klaus Klump*, funciona como modelo, nota de abertura. Klaus Klump, filho de uma família abastada (auto-renegado) narra a sua incredibilidade em nações, territórios governados e, ao despoletar a guerra, transforma-se em guerrilheiro. Klaus Klump é um homem (um modelo) que se presta a ser testado (amor, ódio, companheirismo, vingança, paixão, morte). Klaus Klump é o Homem.

Esta obra inicia com uma epígrafe de *Uma viagem à Índia*, que constituirá a indicação da Parte I. Dela se depreenderá a descrição de um *status quo* marcado pelo dinheiro, as fábricas, as máquinas, o fumo, o negro, a pornografia, o sujo, o *cantar do galo* que prenuncia o amanhecer da catástrofe. Narrador/galo apresenta-nos, especificamente, o que compõe o seu objecto de estudo, dando-lhe foros épicos – uma viagem – descoberta/Índia – a presença de um herói (Klaus Klump?). Esta parte é composta por cinco pequenos quadros que, em espiral, nos dão as premissas fundamentais: os comportamentos das personagens antes e durante a eclosão da guerra. Ela funcionará, grosso modo, como uma antecâmara da morte, mais correctamente, uma antevisão de um período de terror.

Na Parte II (6 a 36), em que preponderarão os actos/acções e consequentes reacções, ser-nos-ão descritos os movimentos das personagens e os seus elos de ligação ao mundo interior e exterior. O que estará em causa é uma validação metódica de um modelo credível – o Homem. E o homem Klaus Klump é enredado pelo «guerreiro escultor de países inacabados»³⁴.

Na Parte I, vivenciaremos, então, a invasão dos tanques que «entravam na cidade.»³⁵ e «A guerra [que] interrompe.»³⁶. Klaus confrontar-se-á com a violação de Johana.

³⁴ *Um homem: Klaus Klump*, ed. cit., p.9.

³⁵ *Ibidem*, pp. 10-11.

³⁶ *Ibidem*, pp. 23.

Na Parte II, Klaus será um fugitivo, um amante traído, um preso, um louco, um conformado, um sobrevivente? O cavalo³⁷, a apodrecer no meio da rua, aparece, sombra do homem a decompor-se – elo de ligação à realidade –, concretamente, certificação da verdade do modelo/assunto.

Neste 1º volume, o mais reduzido em número de páginas, apercebemo-nos, sobretudo, das transformações psicológicas sofridas pelos que participam e assistem à guerra, impotentes para retomar as suas actividades habituais. É-nos feita uma descrição pormenorizada do que acontece numa sociedade que, de um momento para o outro, é abalada na sua estrutura devido à instauração de um conflito onde todos se envolverão e cujos pormenores violentos nos serão relatados de forma nua e crua.

Klaus Klump é um homem que leva uma vida pautada pelo trabalho numa Editora de livros, pelos encontros com a sua namorada, pela dedicação à jardinagem, pela ligação algo distante à família, em suma, por hábitos comuns à maioria dos mortais. A partir do momento em que Johana, a namorada, é violada, Klump decide fugir com um grupo de guerrilheiros para a floresta, juntando-se à resistência no combate aos invasores. Atraiçoado por uma prostituta que o denuncia aos militares, Klaus é preso, enquanto Johana e a mãe, que é doente mental, tentam sobreviver com o apoio do militar que a tinha violado. Muitos anos se passam até Klaus sair da prisão e interiorizar as transformações operadas em si próprio e ao seu redor. Após alguns actos de loucura ditados pela raiva e vingança que o levam a ferir o pai e a matar o companheiro de cela, Klaus, no fim da guerra, regressará à família e tornar-se-á um cidadão normal, esquecendo os antigos laços que o uniam a Johana e à guerrilha.

A indefinição «um homem» registada no título, revela-se-nos, pois, proléptica, já que Klaus Klump representa qualquer homem que, em circunstâncias semelhantes, poderia ser levado a agir assim e a transformar-se num ser, diríamos, algo anestesiado face às contingências a que foi exposto.

Em *A máquina de Joseph Walser* somos confrontados pelas escolhas múltiplas que se deparam a este homem, escolhas verbalizadas pela sinistra personagem Klobner Muller,

³⁷ «Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana...», *Ibidem*, p. 30; «O cavalo morto prossegue a morrer ainda mais na rua. Milhares de moscas buscam coisas materiais no dorso do cavalo. Milhares de moscas, existem milhares de moscas que se juntam. Ninguém passeia pela rua onde uma animal que era tão forte e orgulhoso tem moscas que lhe defecam nos olhos.», *Ibidem*, p. 41; «O cavalo apodrecido no meio da rua, coberto por milhares de moscas, não tinha vindo uma única vez no jornal. Aquela rua não lhes interessava: era estreita, os tanques dificilmente podiam ser felizes na rua que era agora centralmente ocupada pelos restos de um cavalo que apodrecia. A cabeça do cavalo está vazia, está mais pequena que a cabeça de um pássaro. A cabeça do cavalo é um balde preto, vazia por dentro.», *Ibidem*, p. 43.

reconhecendo-se a avassaladora proeminência da máquina sobre Walser. Joseph Walser, porque assiste (é esta uma sua escolha), é, apenas, uma hipótese (de homem).

De igual modo se recorre à citação para indicar a parte I deste romance. Concretamente, uma citação de Maria Filomena Molder: «O espanto da semelhança» e outra de Hans Christian Andersen: «Ele bem queria rezar a oração mas só se lembrava da tabuada», invocação explícita à semelhança com outros homens (Joseph Walser com Klaus Klump), numa época semelhante, a da guerra, numa cidade semelhante, a mesma. Uma indicação perspicaz à paródia – os números subvertem as palavras. Joseph Walser será uma análise de um modelo de homem deformado pelos efeitos de uma vida dedicada à propriedade da mensuração exemplificada nos gestos do quotidiano, ligado à sua máquina e aos pequenos objectos que coleciona.

Contrariamente ao que acontece em *Um homem Klaus Klump*, esta obra encontra-se dividida em capítulos (XXVI), por sua vez subdivididos em pequenas partes numeradas, perfazendo três partes.

A peculiaridade do Capítulo I assenta no humor negro utilizado na descrição minuciosa de Joseph Walser como o de típico colecionador³⁸. Não se sabe ainda o que coleciona este homem (intervenção fugaz do narrador: «Ainda é cedo para o dizer.» p. 9) mas aos olhos da mulher e do seu chefe ele é anacrónico e risível.

Na Parte I é posto em destaque Walser, o homem “amputado” sexualmente (a mulher é amante do chefe) que, ao tomar conhecimento da traição pela boca de Klobner Muller, o próprio chefe, sofre a amputação de um dedo devido a uma punitiva falta de concentração.

Joseph Walser adquirirá na Parte II um extremo consolo na sua colecção de pequenas peças metálicas, que não «podiam ultrapassar os dez centímetros – comprimento, altura e espessura»³⁹ – e deviam ser todas diferentes. A guerra será o cenário onde se move esta personagem, à procura de novas peças no intuito de aumentar a sua colecção, cada vez mais ensimesmada nas suas conjecturas através das longas falas de Klobner, seu alter-ego. A Parte III remete-nos para um período de paz⁴⁰ em que que Walser avança para a consciencialização de que a falta de um dedo o impede de concretizar um acto sexual/social.

³⁸ Invocaremos aqui o filme «Le dîner de cons» de Francis Veber de 1998 em que o «con» imbatível é o colecionador de objectos inúteis.

³⁹ Tavares, Gonçalo M., *A máquina de Joseph Walser*, 2ª edição, Editorial Caminho, SA, 2006, p.80.

⁴⁰ «Ao longo daqueles anos a violência deixara extenuados os homens ... Há quantos anos, homens e mulheres não tinham direito à preguiça», p.158; «Acabou a guerra!», *Ibidem*, p.161.

Neste 2º volume, com número de páginas maior que o primeiro, o enredo gira à volta das relações homem/máquina. Ainda na sociedade em guerra, descrita no primeiro volume, aproximamo-nos de personagens que mantêm um certo distanciamento em relação ao conflito e outras que, sub-repticiamente, o tentam contrariar. Quem são estes indivíduos que alimentam a máquina da guerra? Quem são os inconformados? Como coexistem?

Joseph Walser é trabalhador numa fábrica, vivendo em harmonia com a máquina com que opera. A máquina e Joseph Walser vivem em uníssono, já que nos apercebemos que se houver uma falha no seu manuseamento o operário pode ferir-se gravemente. Embora não saibamos exactamente o que a fábrica produz, somos levados a descobrir o dia-a-dia de todos os que com ele convivem, sobretudo o encarregado do seu sector, Klober Muller, e os seus colegas Fluzst, Normaas, Rolph e Stumm. A relação que Walser mantém com o seu pequeno mundo revela-nos alguém que se limita a prosseguir nas suas tarefas diárias, no seu encontro semanal para jogar cartas com os companheiros de trabalho, na aceitação das ridicularizações que lhe são invariavelmente tecidas por Margha, a sua mulher, na cupidez da sua colecção de peças metálicas, que ele mantém ciosamente fechada a sete chaves.

Indiferente à guerra, Walser, deixa-se levar pelos seus interesses comezinhos e pela mesquinhez de Klober com quem Margha o trai. O encarregado acaba por o compensar, impedindo-o de ser preso. São-lhe alheios os movimentos de Normaas, Rolph e Fluzst, que conspiram e são bombistas, vindo o último, inclusivamente, a ser fuzilado, deixando Clairie viúva, Clairie que assim se torna obsessão amorosa de Walser.

Jerusalém, de XXXII capítulos (subdivididos em partes numeradas) cujos títulos referem nomes de personagens (prognosticando a sua caracterização e/ou encontros), à excepção dos capítulos IX (Os loucos) e XV (Europa 02), será a expressão da vivência do homem num clima de horror. Diremos, aquilo que produziu a guerra, o homem, seu agente e resultado último: a lei do homem, “guerrear”.

«Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha destra da sua destreza»⁴¹, citação bíblica evocada por Mylia (Jerusalém adquire neste contexto o significado de Rosenberg, manicómio onde estivera internada) que permitirá, eventualmente, estabelecer uma relação entre a relevância da loucura e o destaque que lhe é dado nos capítulos IX, XV e XXII (“Os loucos”, “Europa 02”, “Gomperz, Mylia, Lanz,

⁴¹«5 Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se a minha destra da sua destreza; 6 Apegue-se-me a língua ao céu da boca, se não me lembrar de ti, se eu não preferir Jerusalém à minha maior alegria.», Salmo 137 in *Bíblia Pastoral*, Imprimatur, Lisboa, ed. cit., p.865.

Godicke, Wisliz, Gada, Thinka, Witold”, respectivamente). Estas possíveis associações serão analisadas em detalhe, posteriormente.

Neste 3º volume de *O Reino* deparamo-nos com personagens que interiorizaram a Guerra, vivenciada nos dois primeiros volumes, a par daqueles que estão permanentemente em guerra consigo mesmos, os loucos, e uns poucos que não têm cabimento nem numa nem noutra categoria. Se bem que algo redutora, a visão quase dicotómica do mundo convida-nos, aqui, a uma estonteante viagem interior.

Estamos, pois, num período pós-guerra e a acção decorre durante a noite e a madrugada de um dia fatídico em que descobriremos, em retrospectiva, 20 anos da vida das personagens que se cruzam àquelas horas. Mylia, uma mulher esquizofrénica de 40 anos, procura uma igreja aberta e, sentindo-se mal, telefona ao seu amigo Ernst, que, apesar de nesse preciso momento estar pronto a saltar da janela do seu sótão, acabará por a vir socorrer.

Entretanto, o ex-marido de Mylia, o médico investigador Theodore Busbeck, após devaneio com fotografias pornográficas, parte em busca de uma prostituta e cruzar-se-á com Hannah, que lhe promete encontrar-se com ele dali a uma hora. Hannah está preocupada com o seu amigo Hinnerk, antigo combatente, que nos últimos tempos se apegara demasiado à sua antiga arma, imaginando alvos no recreio de uma escola. Não o tendo encontrado no apartamento, Hannah só descansa depois de o avistar, já em companhia de Busbeck.

Kaas, o filho deficiente de Mylia e Ernst, acorda a meio da noite e não encontrando o pai adoptivo, Theodor Busbeck, em casa, resolve sair à sua procura, acabando por ser morto por Hinnerk. Enquanto Theodore aprecia a fealdade de Hannah, Hinnerk encontra Ernst e Mylia e, depois de lhes mostrar o revólver com que tinha matado o rapaz, pergunta-lhes se querem pegar na arma. Ernst, após disparar inadvertidamente sobre Hinnerk, matando-o, foge. Mylia fica sozinha com a arma na mão e, ouvindo barulhos do interior da igreja, ocorre, acusando-se de ter morto um homem e pedindo para a deixarem entrar.

Opondo-se aos outros livros pretos de *O Reino*, *Jerusalém* propõe-nos um percurso de vidas paralelas, um intenso drama pautado pela “História do Terror” de Theodor Busbeck, em que a condição humana raia a fragilidade comprazendo-se na observação do sofrimento dos outros e mostrando-nos o sofrimento de todos.

Jerusalém/Jerusalém é um conglomerado de humanos. Porque é uma cidade de personagens carregadas de emoções, de desencontros, de um fim/destino comum.

Jerusalém é o palco de uma generalização científica do homem – o homem em Theodor, em Ernst, em Mylia, em Hinnerk, em Kaas, em Gomperz. *Jerusalém* é a lei do homem.

Deter-nos-emos, mais aprofundadamente, em *Jerusalém* no Capítulo 2 deste trabalho.

A encerrar O Reino, Aprender a rezar na era da Técnica permite-nos, através da Posição no mundo de Lenz Buchmann (subtítulo da obra), fazer predições específicas. Concretamente, chegaremos a uma teoria sobre o Homem. Não por acaso, certamente, nos é fornecido um índice, no final do livro, sendo-nos desta forma mais visível a estrutura da obra, dividida em Força (36 capítulos), Doença (18 capítulos) e Morte (4 capítulos). A nomeação é adoptada quer nas diferentes partes que dividem este volume quer nos capítulos, por sua vez subdivididos em partes numeradas (igualmente detentoras de títulos). A existência de um subtítulo chama a nossa atenção para a personagem principal Lenz Buchmann e, evidentemente, que as três partes do romance se lhe referem – vida e morte / tempo e destino/ ascensão e queda.

O compromisso estabelecido pelo subtítulo em relação ao enunciado do título predispõe-nos a identificar ligações entre uma época definida pela técnica e a tomada de posição de uma personagem concreta, Lenz Buchmann.

Desde criança, Lenz é obrigado pelo pai a adoptar uma postura de força perante os outros, perante os objectos e as coisas. Lenz crescerá numa predisposição para o domínio. A sua juventude será marcada pela destreza com que lida com uma arma de caça ou viola uma empregada sob o encorajador olhar paterno.

Assim, Lenz ganhará alicerces sólidos para grandes desafios e, já adulto, descobriremos o cirurgião perfeccionista em que se tornou. A vida de Buchmann assemelha-se à forma como um especialista deve comportar-se: conhecedor da sua área, zeloso na sua prática, impiedoso para os negligentes. Os raros momentos de prazer resumir-se-ão à perfeição com que pega no bisturi e aos convites esporádicos que faz a um mendigo, levando-o comer à sua cozinha e obrigando-o a observá-lo enquanto faz amor com a mulher, Maria.

Todos os que o rodeiam são meros acidentes no seu percurso brilhante. Acidentes, já que Lenz, a partir de certa altura, sentir-se-á agastado pela incompetência e sentimentalismo que proliferam em seu redor. Amiúde, reflectirá com desdém sobre tudo o que é dispendido pelos outros, indevidamente, sejam sentimentos, sejam acções. Há portanto, no entender de Buchmann, que liderar os outros, tirá-los da sua posição frágil de homens que não sabem o que querem, que apenas sentem e não agem, há que avançar para

um patamar em que a população circundante seja gerida, a política, em suma. Assim, Lenz entrará para o Partido e ao lado de Hamm Kestner conjecturará e promoverá, em campanha, uma nova civilização dominada pelo movimento.

Tudo parecia indicar o sucesso de Buchmann na liderança do partido mas as eleições relegam-no para um segundo lugar. Além disso, e apesar de estar determinado a vingar-se, matando Kestner, descobre contrariado que tem um tumor no cérebro. A partir do diagnóstico, Lenz será dominado pela doença que o incapacitará fisicamente, de tal forma que não conseguirá sequer suicidar-se, desonrando vergonhosamente a família Buchmann, sobretudo o pai, Frederich, a quem sempre venerou. Acabará por morrer, olhando a luz intermitente de uma televisão.

A condição de Buchmann, a sua posição no mundo, implica a especificidade do universo em que ele se enquadra e movimenta. Não deixará de ter grande impacto, portanto, a profissão de Lenz, médico/cirurgião, em que é patente a exigência de procedimentos para com aqueles que *detêm* o poder de curar (espécie de xamanes/feiticeiros). De outras exigências podemos ainda falar: a que lhe é imposta pelo pai desde a adolescência, documentada na frase «Vais fazê-la à minha frente.»⁴²; que decorre da própria profissão, «Não tratamos aqui de sentimentos, dissera uma vez Lenz, tratamos de veias e artérias, de vasos que rebentam e devemos recuperar, (...)»⁴³; ou, entre outras, as auto-impostas «(...) dizia Frederich aos seus dois filhos –, um Buchmann morre pelo chumbo(...)»⁴⁴,«(...) Lenz Buchmann rapidamente subiu no Partido. (...)»⁴⁵. Seria, porventura, extensa a enumeração de todas as exigências, que determinam a posição de um ser humano no mundo e no caso concreto de Lenz, uma exigência determinante é a hereditariedade (a herança do humano no humano).

Aliada a esta herança de peso devemos associar a guerra e a técnica – possíveis heranças de um passado longínquo e presente próximos, a que diligentemente o ser humano adere ou preferencia.

Numa intrincada teia de peripécias *comandadas* (referimo-nos ao exemplar discurso interior desta personagem) pelo cérebro brilhante de Lenz, que o conduzirá da medicina à política e, inadvertidamente, à doença, localizada no próprio cérebro, ele ganhará, finalmente, a luz e a paz num ecrã de televisão que parece avariado.

⁴²Tavares, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Editorial Caminho, SA, 2007 in Cap. “Aprendizagem”/ subcap. “O adolescente Lenz conhece a crueldade”, p.11.

⁴³ Cap. “O médico na Era da Técnica”/ subcap. “A mão que segura o bisturi”, *Ibidem* p. 26.

⁴⁴ Cap. “Nova posição no mundo”/ subcap. “Um suicídio que Lenz não esquecerá”, *Ibidem*, p.108.

⁴⁵ Cap. “Posições no mundo” (inventário) / subcap “Nunca estar assim tão próximo”, *Ibidem*, p.112.

A apropriação do método científico, que assenta em quatro regras, evidência, análise, síntese e enumeração, patentes em qualquer um dos quatro livros pretos, atravessa a construção cuidada desta obra⁴⁶. Não será, pois, completamente absurdo assumir que o que nos é proposto em *O Reino* é uma teoria sobre a condição humana, ensaio levado a cabo no último volume da tetralogia.

4. Núcleos

Passaremos, de imediato, à identificação de vectores temáticos principais que norteiam esta Tetralogia, a saber: a política, daí a guerra, daí a técnica, donde a loucura e a doença, a cura e novamente a técnica. Chamar-lhes-emos vectores já que nos apontam direcções nucleares interpretativas, sem contudo estabelecer um universo determinado e redutor. Eventualmente, o que será patente é a dinâmica que perpassa em cada um dos Momentos/Movimentos⁴⁷ e na totalidade da obra como um todo/universo em revolução qual “roda da fortuna”, carta de tarot ambígua e promissora. Como já frisado, admitimos que o narrador analisa as ficções identitárias criadas pelo homem: «A bandeira de um país é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas é de metal: abana menos ao vento, frente à natureza.»⁴⁸

Reforçando a citação/título/Parte I, a “abertura” de *O Reino* confronta-nos com a identidade manifestada através da pertença concreta a uma nação. Está aqui em causa o conceito político de nação e de identidade colectiva, subordinando as entidades individuais a um objectivo/bem comum. Os termos “povo” e “nação” adquirem uma equivalência simbólica⁴⁹, destacando ou elencando o governo, classe política dirigente, que “permite” que o emblema pátrio não seja «de pano mas de metal: abana(ndo) menos ao vento, frente à natureza». Às implicações desta atitude, «é necessário gasolina para manter a bandeira

⁴⁶ Mais, através deste discurso, ganha fundamento a citação de Gonçalo em entrevista ao *Círculo de Leitores*: «Para mim a escrita é um estado de investigação e o que me interessa é investigar os comportamentos humanos.» in www.circuloleitores.pt, artigo:107981, consulta efectuada a 19/1/2009.

⁴⁷ Nomenclatura por nós instituída aos diferentes volumes da tetralogia como opção tida em conta por extensão aos andamentos musicais.

⁴⁸ *Um homem*: Klaus Klump, ed. cit., p.9.

⁴⁹ «Todavia, o princípio das nacionalidades tomou-se num princípio guia do legado político ocidental, o qual princípio outras áreas culturais procuraram adoptar, de tal modo que se reivindica que exista uma relação de coincidência entre a Nação e o Estado, e apenas nessa hipótese se afirma que uma Nação é livre, em face da comunidade internacional; é um problema diferente o de saber se os seus membros são livres dentro do Estado, e aqui está a sede das questões referentes à participação na direcção política. Surgem portanto os problemas de saber o que é a Nação que anima o princípio das nacionalidades independentes, porque é que tal princípio se tomou dominante no legado político ocidental, e que aplicação concreta encontrou.», Moreira, Adriano, “Nação e povo”, in *Teoria das Relações Internacionais*, 3ª ed., Porto, Almedina, 1999, pp. 312-313.

no ar», seguir-se-lhe-ão naturalmente, «o massacre visto de cima: escultura. Todos os restos de corpos podem ser inícios de outros assuntos»⁵⁰.

Declaradamente, o início de *O Reino*, denuncia, pela voz irónica⁵¹ omnipresente do narrador, que as nações se constroem e se cimentam pela guerra. E, de seguida, entramos num reino onde a guerra⁵² impera.

Voltamos a sublinhar que todas as capas dos volumes de *O Reino* são pretas. Associamos o preto ao luto, à morte, ao horror. Invariavelmente, do mesmo modo, um período de guerra é considerado um período negro da História. O relato que narra a morte de grupos de pessoas que se envolvem em confronto por motivos políticos, religiosos, económicos tornou-se uma presença constante no universo do nosso quotidiano, incomodando-nos pouco. Isso significa que, a menos que a guerra aconteça no lugar exacto em que vivemos, o período negro existe mas para os outros.

Apesar dos memoriais de guerra, dos soldados desconhecidos erigidos em monumento por toda a parte, museus, filmes, documentários, organizações anti-armamento, manifestações e objectores de consciência, entre muitos outros testemunhos e movimentos activistas que nos trazem esta má memória no intuito de demover, a guerra continua viva. Aserção perturbadora já que pertinente e actual.

Se na guerra o fim último é eliminar o adversário de forma eficaz, constatamos que o homem alimenta em si este desejo secreto de, em circunstâncias várias, matar o outro. Este sentimento comezinho, anichado no mais recôndito do ser, radica nos primórdios da vida na terra, na história da humanidade, na nossa natureza... estamos determinados a viver. Viver significa preservar, antes do mais o que consideramos ser a nossa vida e ela, afinal, visivelmente, reside num contentor, único e nosso, a que chamamos corpo. Há, pois, que guardar o corpo a qualquer custo. Concluímos, então, que a guerra tem como princípio e fim a eliminação de um corpo e a salvaguarda de outro.

No preciso momento em que expressamos esta afirmação e ela se plasma no texto, parece-nos que o corpo de que falamos não nos pertence, aquilo que acabámos de transcrever não nos diz respeito. A própria palavra c-o-r-p-o empresta alguma

⁵⁰ *Um homem*, Klaus Klump., ed. cit., p.9.

⁵¹ «[...] This irony assumes indeterminacy, multivalence, aspires to clarity, the clarity of demystification, the pure light of absence [...]» , Hassan, Ihab, Pluralism in Postmodern Perspective, in Callinescu, M., Fokkema, “Exploring PostModernism”, workshop in *Postmodernism* at the XI International Comparative Literature Congress, Paris 20-24, Agosto de 1985

⁵² «(...) a guerra é o estado de indivíduos, considerados como tais, que resolvem as suas controvérsias pela força (...)» Grotius, Hugo, *O direito da Guerra e da Paz*, 2004, vol.1, pp. 71-72.; «[...] A guerra é (...) um acto de violência para obrigar o adversário a cumprir a nossa vontade [...]» Clausewitz, Carl von, *Da Guerra*, 1972, p.51.

exterioridade a quem a pronuncia. Sou eu que falo ou é o meu corpo? Quando entramos em guerra somos nós ou os nossos corpos que se digladiam?

Quando Theodore Busbeck analisa detalhadamente as fotografias do Holocausto onde pilhas e pilhas de corpos se amontoam ele duvida da existência de algo mais que simples invólucros. E é na ânsia, de lhes dar um conteúdo, de os animar, que avança no seu estudo da Estatística do Horror ao longo da História. Este estudo será um verdadeiro logro, acabando no esquecimento e a um preço ridículo.

Klaus Klump, motivado pelo seu ideal de justiça, ingressará na guerrilha para combater aqueles que violaram Johana, chegará mesmo a cegar o pai que compactua com os invasores, matará vingativamente quem na prisão o molestou indefinidamente e, no final da guerra, esvaziado, acabará por ver nos outros só corpos que incomodam. Não será essa a razão que o leva a condenar uma prostituta que se passeia no meio da cidade em pleno dia? Não se estará igualmente a vingar de Herthe, agora a empresária Vast, que o acompanha em passeio?

Lenz, após a explosão que fere vários soldados, ocorre solícito no intuito de não deixar o metal apoderar-se dos seus corpos. Para ele, os soldados são os fortes, aqueles que se aproximam mais da imortalidade porque os corpos em movimento apresentam em seu entender tal característica. Provavelmente, se lhes iguala. Esta teoria acabará por ser demonstrada quando o seu corpo, já inerte, lhe lembra que ele não é imortal.

Joseph Walser sente a guerra como algo de intelectual que ele não compreende. No mundo físico da fábrica onde trabalha e das peças metálicas que colecciona tudo se mantém inalterável. Inexplicavelmente, o acto de amputação do indicador direito traz-lhe a consciência de que tem cérebro pois ele está seguro que alguma coisa nele se alterou.

O que inferimos destas personagens principais remete-nos para o sentido da existência, o estatuto do Ser, as respostas para os fundamentos últimos da realidade, mais propriamente, a busca de sentido para a existência.

Se a Guerra do Ser, instalada em todas as personagens de *O Reino* entre uma vertente hegeliana e platónica, se assume como discurso preferencial ao longo da tetralogia, é inevitavelmente a guerra dos Estados-Nações que lhe subjaz. Neste âmbito, a sociedade dissecada comporta as enfermidades económicas que implicam a luta pelo território, pelo poder em diferentes patamares de diferentes territórios e as diferentes classes abrangidas são analisadas ao pormenor, proporcionando-nos um estudo sociológico diversificado.

Como num tabuleiro de xadrez, o narrador, dispõe peões (Klaus, Johana, Ortho, Xalak, Aloh, Joseph, Margha, Fluzst, Mylia, Hinnerk, Ernst, Hannah, Kaas,), cavalos (a família Klump, Klobber Muller, Herthe, Julia Liegnitz), bispos (Theodore Busbeck, Leo Vast, Gomperz, Lenz Buchmann, Hamm Kestner), torres (Maria Buchmann, a mãe de Theodore Busbeck) e reis (Thomas Busbeck e Friederich Buchmann). Trata-se de uma sociedade estratificada em que no topo perduram os valores militares encarnados por Friederich Buchmann, detentor de uma vasta biblioteca, e os políticos encarnados por Thomas Busbeck. Estes valores simbolizam a ancestralidade dos pilares da sociedade, em geral, e, concretamente, a herança pesada que eles representam. Face ao exposto, os herdeiros directos dos reis do tabuleiro, multiplicam-se numa angustiante luta pessoal entre a revolta e a adoração dos princípios herdados dos seus antecessores. Busbeck almeja a morte do pai, para que a libertação de laços familiares lhe permita a dedicação em exclusivo ao seu projecto de Estatística do Horror ao longo da História, enquanto que Buchmann, num misto de amor veneração se auto-pune por não conseguir acabar com a sua própria vida, seguindo o exemplo do pai.

É importante reconhecer que a sociedade em análise evidencia o sexismo, patente na maioria dos papéis femininos. Se Maria Buchmann e a mãe de Busbeck são torres, isso significa que estarão na salvaguarda directa dos reis, mantendo-se na retaguarda mas protegendo os maridos, aceitando ser mortas para eles sobreviverem. Para além destas mulheres, as que se distribuem pelos outros grupos ou são loucas ou prostitutas, ou adúlteras. Estas diferentes etiquetas emprestam-lhes uma mobilidade reduzida já que, quer sejam peões, cavalos ou torres, possuem uma marginalidade declarada face à sociedade em que se inserem. Mesmo as mães presentes nestas classes ficam numa penumbra de impotência ou esquecimento. Contrariamente, os homens marcam todos os territórios com as suas ideias, acções, discussões... Sejam meros peões ou reis, bispos ou cavalos, são eles que pautam o desenrolar da vida política. Eventualmente, fica bem claro que os homens são os curadores da sociedade. A atestar esta asserção, recordemos as profissões enumeradas explicitamente: operário, editor, militar, encarregado, guerrilheiro, médico, advogado e político. Só enquanto ser político, o homem tem direito à História, participa, grosso modo, na sua feitura.

O conceito de loucura, encarado como doença que conduz à exclusão de uma vida normal em sociedade, tem em *O Reino* diferentes leituras. Logo no 1º volume, *Um homem Klaus Klump*, vamos descobrir uma mulher louca, a mãe de Johana, Catharina, que nutre especial prazer «em intrometer-se na vida das máquinas» e que depende de forte

medicação e dos cuidados da filha. Após as vicissitudes da guerra, Johana fica acometida de ataques epilépticos contínuos e é internada no mesmo hospício da mãe. Em *A máquina de Joseph Walser* a loucura não é identificada com nenhuma personagem. Poderíamos referir a característica compulsiva de Walser, em coleccionar objectos inúteis, como uma manifestação de loucura ou, no mínimo, como uma doença de comportamento advinda da sua dependência da máquina. Plausível, de igual modo, é considerá-la uma obsessão que o compensa da falta de aceitação em sociedade.

Já em *Jerusalém* percorremos uma galeria de loucos. Mylia e Ernst são esquizofrénicos e pacientes do Hospício Rosenberg. Nesse hospício encontramos um conjunto de outros doentes mentais, devidamente catalogados através de diálogos desconexos que os enquadram num mundo marginal de reclusão: Gada, Heinrich, Marksara, Johana, Marko, Martha, Stiegliz, Rodsa, Uberbein, Laras, Janika, Paola, Vana e Wisliz. Paralelamente, Hinnerk Obst, antigo militar, vive obcecado pela sua arma e o seu comportamento desviante é exaltado através do prazer com que se delicia escolhendo alvos imaginários entre as crianças de uma escola fronteira à janela do seu apartamento. A obsessão de Theodore Busbeck, em estudar a História do Horror ao longo dos séculos, se bem que acreditada pela sua intenção científica, durante o período de compilação e estudo, lega-lhe o reconhecimento posterior de um empreendimento inútil, de uma tarefa de um louco que logrou os seus pares e a Ciência.

Em *Aprender a rezar na era da Técnica* destaca-se o louco Rafa que deixou o Hospício Rosenberg por motivos económicos e agora se passeava nas ruas da cidade, sendo carinhosamente apelidado pelos cidadãos de «o bom louco Rafa». A empatia entre Lenz e Rafa cria no primeiro uma série de predisposições à reflexão e à dúvida, já que o louco se lhe apresenta como o senhor da cidade, com perfeito domínio sobre todos. Buchmann avalia o poder de Rafa e, de certa forma, inveja-lhe a segurança, a arrogância e a predisposição nata para a violência. Sumamente, Lenz equipara-se-lhe mas reconhece que existe entre os dois uma diferença capital, já que no louco a segurança com que caminha e se impõe aos outros é o reconhecimento da sua violência invisível enquanto que o reconhecimento de Lenz pelos outros só se consegue pela visibilidade dessa mesma violência ou, melhor, pela sua transmissão camuflada e amaciada por um discurso persuasivo. Conclui-se que o louco convence os outros sem se impor, enquanto que o político se impõe para tentar convencer os outros que determinada loucura individual deve ser por eles adoptada. Gradualmente, ao longo da tetralogia, vai-se construindo uma visão onde em espelho convexo todas as personagens se reflectem, distorcidas pela sua loucura

individual e colectiva. Será esta visão distorcida que nos permitirá construir uma possível imagem do mundo às avessas. Quem é o louco e quem é o são?

A convocação dos médicos nesta obra é, na melhor das hipóteses, a prova de que quem se julga capaz de curar os loucos acaba padecendo de uma loucura similar ou infinitamente superior, ou, na pior das hipóteses que a ciência distancia os seus seguidores do propósito primeiro da sua missão, praticar o bem, curando o mal dos outros. Mas se o mal for uma doença inerente a todos? Como almejar pela cura?

Se os médicos são, aqui as pessoas indicadas para providenciar a cura dos diferentes males físicos e psíquicos que afligem os seus concidadãos e se, recorrentemente, as encontramos em todos os volumes, é sobretudo nos dois últimos que ganham destaque.

Assim, temos em Busbeck e Buchmann dois modelos que evidenciam um rigor científico e uma dedicação profunda à sua prática. Busbeck destacando-se pela contínua investigação nos segredos do comportamento que determinam o mal psíquico, uma vez que infligir a morte aos da sua espécie, sem motivo aparente que não o de pura e simples eliminação (como o que aconteceu aos militares alemães que dizimaram milhares no Holocausto), só pode advir de um disfuncionamento evolutivo degenerativo. Buchmann, brilhante na sua actividade como cirurgião, surpreender-nos-á pela destreza e profissionalismo das suas intervenções com o bisturi, bem como com os doentes e profissionais de saúde que o rodeiam. Evidentemente que a sua auto-estima e personalidade de líder lhe permitirão antever uma melhor prestação na área da política, adivinhando uma possível intervenção mais abrangente a nível social.

Ambos se sentem motivados para dominar, através da ciência e da técnica, o mal que adquire várias formas; ambos menosprezam a religião e os sentimentos onde se adivinha a fragilidade humana. Busbeck sente-se atraído por Mylia que «lê a alma» mas é uma atracção de investigador céptico. Ele saberá lidar com uma esquizofrénica atractiva. Buchmann sente-se incomodado pela expressão ridícula do sentimentalismo que grassa entre os doentes e os seus pares, aquilo que ele considera o calcanhar de Aquiles dos humanos, a sua prova de humanidade.

Tanto Busbeck como Buchmann estão cientes da sua superioridade, fiéis da ciência e da técnica na busca de respostas para os males da humanidade. Quase os cremos super-humanos, sobretudo Buchmann.

Para além destes dois médicos, surge-nos em *Jerusalém* o médico gestor do Hospício Rosenberg, o doutor Gomperz. Gomperz que se passeia diariamente com a Bíblia debaixo do braço, recitando versículos a torto e a direito, acredita que o controle do

pensamento dos seus pacientes é a chave certa para a cura. Daí, a constante pergunta: «Em que pensa caro Ernst?, Mylia? Gada?, etc». Busbeck considera este método completamente ridículo já que, segundo ele, não é possível saber o que é que alguém pensa em dado momento uma vez que o pensamento não é passivo de análise, flui. Apesar das diferenças que o separam do colega, Busbeck mantém com ele um relacionamento estimulante chegando a entregar Mylia ao seu cuidado.

A notoriedade dos médicos nesta obra advém do facto de serem aqueles que têm a capacidade de curar, levando uma vida guiada pelas suas crenças. Esta vida encontra-se indubitavelmente relacionada com o meio social de que descendem, no caso de Busbeck e Buchmann. Já no caso de Gomperz, a Bíblia parece não chegar para oferecer o estatuto social de que gozam os seus pares.

Paradoxalmente, no final, Busbeck sofrerá da indiferença geral perante o seu trabalho de anos e Buchmann, como já dissemos, será consumido por um tumor cerebral. Gomperz permanecerá à frente do Hospício Rosenberg e os seus erros de gestão reverterão tão-somente em danos financeiros ou insultos de doentes, afirmando-se, deste modo como o mais imune aos revezes da sorte.

5. Homens

HOMEM/ Inútil definir este animal aflito/ Nem palavras, nem cinzéis, nem acordes, nem pincéis, são gargantas deste grito./ Universo em expansão./ Pincelada de zarcão, / Desde mais infinito a menos infinito.

António Gedeão, *Movimento Perpétuo*

A arquitectura de *O Reino* instala-nos na actualidade metafórica de “caixa preta”, depósito de informação delineado por discursos filosóficos⁵³ que visam elucidar-nos acerca dos males dos reinos do mundo do séc. XXI.

Nela confluem indícios múltiplos de périplos de peregrinação: uma incessante busca de respostas que se ramificam em hipertexto e nos fazem avançar para o próximo *link*/hiperligação. Esta é a obra de imagens por excelência, que visa abarcar o conflito da sobreposição contínua em que nos movemos, e da análise da sua persistência na retina.

⁵³ Ao longo de toda a obra evidenciam-se os discursos como forma privilegiada de escrita. Falamos de discursos porque quer narrador, quer personagens, adoptam uma prática de apologismos no sentido de tornar memorável o que se lê. O aforismo e o epigrama vão a par com esta vontade explícita de registar o(s) momento(s).

Este é o relato polifónico das redes existenciais que se pretendem duradoiras, memoráveis. Redes que implicam percursos.

O cenário escolhido para esta peregrinação é a guerra – condição *sine qua non* para a preservação do corpo individualizado/organizado perante um ataque exterior. E o corpo em guerra é um corpo vulnerável mas exímio em táticas de sobrevivência. Memorizemos, pois, este corpo que se arrasta sombriamente pelas suas misérias e providenciemos uma multiplicidade de imagens que, legendadas por aforismos, nos afrontem e incomodem.

A característica principal do primeiro volume reside consequentemente na narração cruel e violenta de um acto que é cruel e violento e que se chama guerra. O desejo expresso de violentar o leitor coloca-nos numa posição incómoda, já que todos, no momento da leitura, somos Klaus, Johana, Catherina, Alof, etc. É impossível desviar os olhos pois não vemos as personagens, estamos dentro delas. A transposição indesejável ocorre através dos discursos densos que cada um, dentro da história, detém e vai enunciando. A guerra vive-se no interior de todos, de igual forma que todos viveríamos diferentes guerras, incongruente caudal de palavras. Nele se debatem gritos, melodias, choros, pedidos de ajuda, constituindo-se numa polifonia a-melódica de difícil aceitação.

A guerra é contra-natura e está-nos no sangue – o mote está lançado. Olhamos detidamente esta sociedade e os seus membros – são doentes, estão doentes e ficarão doentes – a guerra é um sintoma ou uma condição de pertença?

O segundo livro, *A máquina de Joseph Walser*, cujo título, já em si sugestivo, nos dirige o olhar para o elemento de pertença conta-nos a vida de Joseph que possui uma máquina e é essa máquina que define a sua existência. Quando a máquina o pune pela sua distração, amputando-lhe um dedo, a vida deste operário entra em queda livre, pois nem as peças metálicas da colecção serão complacentes com a sua dor, nem Claire se conseguirá abster do facto dele ser um mero deficiente físico, afastando-o.

O factor fundamental a reter neste volume é o carácter irrisório do homem-máquina. Mas como seria a nossa sociedade sem homens-máquina? Sem os que conseguem manter a máquina da guerra a funcionar, a máquina social a avançar?

Existirá essa sociedade? Nós queremos, afinal, que tipo de sociedade para viver? Temos verdadeiramente opções? Estamos conscientes das opções?

Jerusalém, «a cidade das múltiplas crenças», traveste-se em cidade dos múltiplos sentidos sem sentido. Concretamente, a frase: «Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que seque a minha mão direita» evoca o período sombrio vivido por Mylia no Hospício Georg

Rosenberg, onde o médico gestor Gomperz, agarrado à sua Bíblia, citando versículos aos internados, os questionava invariavelmente sobre o que pensavam.

Em que pensam os loucos? Mas quem são os loucos? O que define a fronteira entre o são e o louco? Existe essa fronteira? Controla-se a loucura? De quem? Através de quê?

A vida de Lenz Buchmann dirige o nosso olhar para a vida em sociedade, para a dupla fortes e fracos, para os jogos de poder, para a inabalável oportunidade do inesperado. O que está em debate é o verdadeiro sentido das crenças, das lutas que essas crenças geram, caminhando lado a lado com o irremediável e o redutor.

De que nos vale acreditar? De que nos vale lutar, se, de repente, tudo aquilo em que acreditamos se esvai com o clicar de um interruptor? O que gerimos e com que sentido permanecemos firmes nos nossos propósitos? Ah, sim... Afinal, caminhamos todos para a morte.

O mapa proposto permite-nos equacionar diferentes posicionamentos do peregrino face às viagens e é nesse sentido que *O Reino* se traduz como obra actual, imagem de “buraco negro” para o qual somos sorvidos inexoravelmente num universo natural que nos devora.

Não podemos, assim, deixar de referir a importância dada à Natureza com letra Maiúscula, um elemento (des)articulador que povoa e invade cada livro – a natureza geográfica/espacial (bosque, floresta/refúgio), a natureza animal (o cavalo a apodrecer na rua, os cães/ duplos do homem), a natureza melódica (os sons musicais/os sons de guerra), a natureza/força (sexual).

O corpo negro – elemento natural/ o cavalo –, que no 1º Momento é descrito detalhadamente, serve-nos de articulador do ponto da situação em tempo de guerra: associamos a imagem do cavalo à indiferença do mundo que o rodeia e mergulhamos nesse mesmo cavalo/âncora semelhante ao homem que o ignora.

Já no 2º Momento, em que a guerra é vivida numa perspectiva de jogo de esconde-esconde ou de azar, esta imagem é esbatida, ocultada porque incómoda e porque Joseph Walser dela se distancia por opção ou conveniência.

Nos 3º e 4º Momentos registamos um período de pós-guerra em que as personagens readquirem os hábitos e se encontram em convalescença, *Jerusalém*, e em remissão, *Aprender a rezar na era da Técnica*. Não há referência explícita ao cavalo ou à rua onde ele apodrecia, deduzindo-se que a sua sombra persiste na cabeça dos habitantes e que, de algum modo ela se espelha na noite em Jerusalém e na morte de Lenz Buchmann.

E porque a existência de sombra requer a existência de um corpo deter-nos-emos detalhadamente na multidão de sombras que habitam *Jerusalém*/Jerusalém, revelando os corpos que as projectam.

Encaramos *O Reino* como o retrato de uma sociedade doente onde impera o mal. O mal assume formas várias: a guerra, o ódio, a vingança, a dor, a doença física, a doença mental, a violação de direitos, a solidão, o sofrimento, a raiva. O mal está em todas as pessoas e em todo o lado se respira o mal. E a humanidade ressent-se do mal. Para acabar com o mal as respostas multiplicam-se no interior das personagens e no que elas produzem de palpável para o reduzir. Mas a sociedade enferma sobretudo de indiferença e passividade. Ler poderá trazer alguma diferença?

Capítulo 2 - JERUSALÉM

*Creeds and schools in abeyance,
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,
Nature without check with original*

Walt Whitman, Song of myself, *Leaves of grass*

1. A cidade

Em *Jerusalém*, e de acordo com o que por nós foi expresso anteriormente, somos confrontados com “*uma generalização científica do homem – (...) Jerusalém é a lei do homem.*”⁵⁴

Ainda sobre a importância deste pressuposto, gostaríamos de explicitar o significado do (ou dos) silogismo(s)⁵⁵ que lhe está(ão) na raiz. Passamos, pois, à seguinte exposição: *O Reino é o Mal; o Mal é o Homem, logo O Reino é o Homem. O Reino é preto; Preta é a Guerra, logo O Reino é a Guerra. A Guerra está em Jerusalém; Jerusalém está em Mylia, logo Mylia está em Guerra.*

Jerusalém transporta-nos para a questão política do ser enquanto cidadão do mundo e da premência da sua sobrevivência neste mesmo mundo. O que nos rege? As leis, os regulamentos, as cidades, os outros, nós próprios... Por esta razão, que consideramos fulcral, entre as várias que desenvolvemos de seguida, pretendemos destacar este Momento⁵⁶ no contexto da obra.

Contrariamente aos outros Momentos em que a Guerra está explicitamente presente, quer através da sua eclosão, quer através das múltiplas consequências imediatas nos que a viveram, é em *Jerusalém* que a Guerra é o lugar-comum de qualquer mortal. Como se atinge, pois, uma perfeita transposição do que é viver constantemente guerra? Genericamente, apostando na representação fiel das acções dos condenados, dos dançarinos trágicos, das diferentes almas e invólucros que a corporizam. É, em nosso entender, este exercício maior da exposição da guerra em cada um que, brilhantemente,

⁵⁴ Capítulo 1 deste trabalho.

⁵⁵ «O silogismo (do gr., recolho) significa na Lógica formal o sinal externo do raciocínio dedutivo. Mas em Lógica aplicada (teoria do conhecimento, etc.) designa também, por interpretação semântica, o próprio raciocínio de demonstração. É que o raciocínio, como operação psicológica e lógica, tem dois aspectos: o objectivo, enquanto é conteúdo do pensar ou relação entre juízos de inferência; e o simbólico ou formal, enquanto é o sinal de linguagem, que representa. O S. está para o raciocínio como a proposição para o juízo e o nome para conceito [...] Definição: «O S. é a expressão simbólica ou sinal externo do raciocínio.» O raciocínio faz a síntese de dois ou n-juízos para inferir um novo juízo. O S. faz a síntese de duas ou n-proposições para inferir uma nova proposição. Os silogismos dividem-se em categóricos, condicionais e disjuntivos. O S. categórico é uma relação entre três termos (m, a, b): se m é a e b é m, então b é a. Só condiciona termos. O S. condicional é a relação entre duas ou n-proposições. Ex: se p, então q, ora p logo q. Condiciona proposições... O S. disjuntivo é a relação entre a disjunção de duas proposições e uma delas. Ex: ou p ou q; ora p, logo q. Aristóteles só tratou de dois tipos de silogismos: categóricos (ou assertivos) e modais. Definia o S. categórico deste modo: «O silogismo é a expressão (lógos) tal que dadas duas proposições (o antecedente) que unem dois termos (s, p) a um terceiro (m), se infere necessariamente uma nova proposição (o consequente), que une esses dois termos (s, p)». **Formalizando: se m é p e s é m, então s é p.** V. de Sousa Alves, Entrada Silogismo, *Logos*, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, volume 4, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1992, pp. 1114-1115.

⁵⁶ Momento corresponde, no presente trabalho, a cada um dos diferentes volumes que compõem a tetralogia *O Reino*.

projecta *Jerusalém* para um lugar de eleição no conjunto dos livros pretos, ficando deste modo explícita a importância do silogismo mencionado.

Deter-nos-emos, conseqüentemente, na arquitectura da obra, apontando possíveis percursos que nos permitam, consistentemente, individualizá-la pela sua hibridiz já que, segundo julgamos, nela se perfilam a polifonia de um drama e os alicerces de uma epopeia⁵⁷. Serão estas características que, indubitavelmente, permitem ou, melhor dizendo, individualizam o poliedro humano em todo o seu esplendor terrífico, envolvendo o leitor na tentativa de compreensão da razão ou razões da existência do ser humano e das faces da sua condição de humanidade.

Ao atentarmos no título, o nome de uma cidade, delinear-se-á na nossa imaginação a planta de um conglomerado de humanos. A palavra cidade, etimologicamente, do latim, *civitas* (*condição de cidadão, direito de cidadão, conjunto de cidadãos, cidade, estado, pátria*), estabelece, logicamente, uma relação de pertença que nos leva a demarcar a situação política de qualquer ser humano de qualquer reino e *Jerusalém* chama-nos, prontamente, a atenção para um local geográfico que tem existência concreta. Nesse espaço cidadão identificamos num relance a confluência e a convivência de diferentes religiões, nomeadamente devido aos monumentos aí existentes, memoriais dos profetas muçulmanos, judeus e cristãos, contribuindo este facto para reforçar um cenário em que a crença se assume de forma física e arquitectónica. Quantos não morreram em Jerusalém? Quantas guerras e quantos mortos pelas diferentes fés? *Jerusalém/Jerusalém* adquire a desambiguação de cidade sagrada – ela é a cidade sagrada. Local desejado e local de desencontros e conflitos.

Nos momentos de raiva/consciência do seu internamento em Rosenberg, Mylia (a protagonista) apodera-se constantemente de Jerusalém, como palavra bíblica, pertencente ao salmo que invoca. Como idealizamos, pois, uma obra intitulada com o nome de uma

⁵⁷ «...Aristóteles desenvolve nos primeiros capítulos (da Poética) o conceito de poesia, pelas suas notas fundamentais; e resultando ser ela “imitação de acção”, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo, ou só por estes dois meios, divide as espécies de poesia pelas qualidades dos indivíduos que praticam a acção (objecto), do meio por que se imita e do modo por que se imita; e essas espécies vêm a ser: ditirambo, noma, comédia, tragédia, epopeia... mas, quanto ao modo de imitar, todas as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza mediante narrativa ou mediante actores, isto é narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando as personagens a acção e agindo elas mesmas. Fica, portanto, determinada a matéria a tratar: por um lado a, epopeia (narrativa), por outro lado, a tragédia e a comédia (dramáticas). A segunda parte (da Poética) é justamente dedicada ao estudo da tragédia e à comparação dos géneros trágico e épico. (...) (Aristóteles) e porque considera a epopeia na perspectiva teórica da tragédia, sendo-lhe portanto aplicáveis, *mutatis mutandis*, as regras precedentemente expostas (...)» Aristóteles, Poética, 7ª Edição, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, pp. 35 - 37.

cidade que é real mas um nome que é ao mesmo tempo mero vocábulo⁵⁸ pertencente a um verso de um salmo bíblico? Mylia assume, desta forma, o papel do arauto da palavra de Deus, estabelecendo em relação ao título da obra uma espécie de fio condutor que desenrola aos nossos olhos o questionar constante da nossa condição de humanos em busca da salvação e do sagrado.

Da rede intrincada de uma cidade vislumbramos edifícios, ruas, casas, parques, becos, peões, movimento, stress, angústia – um espaço, um lugar.

Mas Jerusalém não existe como território real, como cidade muçulmana, judaica e cristã, como lugar. Ela existe apenas e só como invocação constante nos lábios de Mylia. Mylia, que aos dezoito anos é levada pelos pais a uma consulta médica pois tem conversas com a alma e diz-se esquizofrénica, aparecer-nos-á, passados vinte anos, desesperada, de madrugada, à porta de uma igreja, debatendo-se entre a impossibilidade de entrar e o desejo de agir. Será, inadvertidamente, este o ponto de partida de uma sucessão de acontecimentos que nos levarão a percorrer em sucessivos *flash-backs*, as vivências de Mylia e de todos os que com ela se cruzaram até àquele momento e permitirão extrapolar algumas das coordenadas fundamentais da obra. A saber, o que impele o corpo a reunificar-se consigo próprio e com os outros; o que leva os corpos a girar incansavelmente numa dança de roda sobre si próprios; o que procuramos esquecer dos nossos próprios corpos; a condenação dos corpos – a origem ou destino. Mylia é a matriz, princípio e fim,

⁵⁸ **Salmo 137 (136)**

Fidelidade até no exílio

1 Junto dos canais de Babilónia

nos sentámos e chorámos,

com saudades de Sião [...]

**5 Se eu me esquecer de ti, Jerusalém,
que seque a minha mão direita.**

6 Que a minha língua se cole ao paladar,

se eu não me lembrar de ti,

e se eu não elevar Jerusalém

acima de todas as minhas alegrias!

7 Javé, pede contas aos filhos de Edom

no dia de Jerusalém,

quando diziam: «Arrasai a cidade!

Arrasai-a até aos alicerces!»

8 Ó devastadora capital de Babilónia,

feliz quem te retribuir

o mal que nos fizeste!

9 Feliz quem agarrar e esmagar

os teus bebés contra o rochedo!

Bíblia Pastoral, Edições Paulistas, Lisboa 1993, p. 865.

circularidade, movimento. Mylia é Jerusalém. E, de alguma forma, Mylia é a raiz da sombra – um lugar⁵⁹, comum a todos.

2. Planta

Como inovar na forma de narrar/contar os corpos individuais e sociais? O que perpassa a obra é sobretudo o conceito de narração como movimento. Realçando as diferentes formas de movimento(s) o narrador propõe-se contar uma história, soma/sucessão de diferentes histórias individuais (uma após outra e enredando-se umas nas outras). Para concretizar o efeito desejado permite-se, entre outros recursos, uma incursão no drama, mais concretamente na tragédia⁶⁰, apropriando-se da sua arquitectura, transpondo poética e filosoficamente alguns dos seus fundamentos. Não será aleatória a forma como evolui o enredo em que nós, leitores/espectadores atentos e curiosos, esperamos, ansiosamente, pelo passo seguinte, outro episódio, outra peripécia, o desenlace.

A obra em análise, uma narrativa de trinta e dois capítulos, subdivididos em pequenas partes numeradas, chama-nos de imediato a atenção para as personagens que se envolvem na acção. Cada capítulo tem, assim, um título nominativo, evidenciando as personagens que menciona. Esta escolha minimalista parece indicar a apresentação privilegiada de actores em cena, de episódios em destaque. De igual forma, as pequenas partes em que cada capítulo nos aparece subdividido dão-nos indicações pormenorizadas sobre as personagens que servem o título de cada capítulo. Mais, há como que um explicitar demorado do que cada personagem faz ou cogita. Estaremos, por incrível que pareça, desde o primeiro capítulo, na posse de uma regra dramática que se aplicará ao longo de todo o texto e que nos permitirá aderir de imediato ao jogo que nos é proposto. Cada novo capítulo abre-nos a porta a novas personagens e sua caracterização, bem como o envolvimento possível com personagens já apresentadas ou não, anteriormente. Perspectivada desta forma, Jerusalém, adquire aos nossos olhos a magia de uma obra dramática ou cinematográfica em que a voz do narrador, voz *off*, corifeu ou extensa

⁵⁹«Passam os corpos e é isto: no momento em que aparecem, desaparecem.

Cada acção é ao mesmo tempo, monumento e fantasma.

Exibe-se e esconde-se: é como todos os corpos, aliás está a morrer no momento em que diz: vivo!»

Gonçalo M. Tavares, M., *A colher de Samuel Beckett e outros textos*

⁶⁰ 27.«É pois a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.» Aristóteles, *Poética*, ed. cit.p.110.

didascália se permite prender-nos e manter-nos pendentes do capítulo seguinte em que mais alguém entrará em cena e completará ou suscitará o *suspense* sobre o que se disse ou o que ficou por dizer. Estará, por assim dizer, completo o requisito da presença do espectador/leitor, interveniente para que o texto ganhe lógica interna em toda a sua dramaticidade. O convite ao jogo do desfile de caracteres cuja acção nos interpela provoca uma reacção forte de adesão e incómodo, bem como o desejo de descobrir quem/ o que se seguirá. Esta forma de narrar ilude e abraça o leitor que, incautamente, se enreda nas características detalhadas de cada personagem, nas suas movimentações e coreografias dolorosas, levando-o a seguir as viagens propostas entre passado e presente, iniciando ele próprio uma viagem incerta.

Não é por certo uma viagem linear a que nos é contada e mesmo a regra do jogo enunciada é intencionalmente quebrada nos capítulos IX (*Os loucos*), XV (*Europa 02*) e XXII (*Gomperz, Mylia, Lanz, Godicke, Wisliz, Gada, Thinka, Witold*), capítulos que nos parecem incursões deliberadas de um narrador previdente e, de certo modo, pedagógico. Estes capítulos providenciam, declaradamente, um coro virtual já que, através deles, é-nos desvendada a lógica interna da obra. Diríamos, capítulos apócrifos, sobretudo o capítulo XV, ou será apenas uma espécie cacofonia do que vem sendo veladamente expresso, um coro efectivo?

Não podemos deixar de referir, do mesmo modo, a importância dada às personagens (actantes/actores) e assinalar a existência de capítulos em que aparece em destaque uma única. É o caso de três capítulos (II, XVI e XXVII) denominados *Theodor*. Esta constatação revela, em nosso entender, a importância do médico na trama da história, mola vital no desenrolar dos acontecimentos, princípio e fim, sanidade e loucura, as duas faces de uma mesma moeda. Não é Busbeck a personagem idealmente dotada das capacidades analítica e auto-reflexiva, o protagonista?

Assinalamos de igual modo a onnipresença de Theodor nos capítulos: III (*Hannah, Theodor, Mylia*), IV (*Theodor, Hannah, Mylia*), VI (*Theodor, Mylia*), XII e XIV – (*Gomperz, Theodor*), XIII (*Theodor, Gomperz, Krauz*), XVIII (*Theodor, Kaas*), XIX (*Theodor, Kaas, Thomas*), XX (*Thomas, Theodor, Kaas*), XXIII (*Ernst, Mylia, Hinnerk, Hannah, Theodor*), XXIV (*Ernst, Mylia, Kaas, Theodor*), XXV (*Hannah, Hinnerk, Theodor, Mylia, Gothjens*) e XXX (*Ernst, Mylia, Hinnerk, Theodor, Hannah*).

Sugestivamente, a ordenação das personagens nos títulos dos capítulos indicados alerta-nos para uma ordem pré-estabelecida de importância do actor/personagem em

cena/enredo. Diríamos mesmo uma explicitação de posicionamento/focalização⁶¹ de acordo com a vivência a ilustrar. Especificamos esta ideia através da ordenação numérica 1, 2 e 3. Assim, por exemplo, nos capítulos III (*Hannah* 1, *Theodor* 2, *Mylia* 3) e IV (*Theodor* 1, *Hannah* 2, *Mylia* 3) o número 3 (*Mylia*) mantém-se inalterável, ou seja, *Mylia* é a última do trio na ordem de entrada do seu papel/desempenho no capítulo em questão em que entram as três personagens, independentemente de *Hannah* ocupar o número 1 ou o 2, o mesmo se passando com *Theodor*. Já nos capítulos XIX (*Theodor* 1, *Kaas* 2, *Thomas* 3) e XX (*Thomas* 1, *Theodor* 2, *Kaas* 3) a ordem indica um posicionamento geracional, do ponto de vista de protecção dos mais velhos em relação ao mais novo, já que *Kaas*, no capítulo XIX, é o número 2, está no meio, e do ponto de vista da sucessão, do mais velho para o mais novo, no capítulo XX. Relevamos ainda que cada capítulo é dividido em partes numeradas, de número variável, coincidindo invariavelmente o primeiro subcapítulo com as acções/reflexões da personagem que encabeça o título do capítulo em questão.⁶²

Existem vários capítulos nominais para além dos três capítulos *Theodor* (*Kaas* – X, *Hinnerk* – XI, *Ernst* – XXVI e *Mylia* – XXXI), fazendo-nos a estratégia de titulação acreditar que as outras personagens, sobretudo *Hannah* e *Gomperz* estão num plano secundário.⁶³

De entre todos os capítulos, destacamos o capítulo I, *Ernst e Mylia*, em que a coordenativa sugere a cumplicidade das duas personagens ou a verdadeira história de amor que se perdeu. (*Romeu e Julieta*; *Margarida e Fausto*; *Eurídice e Orfeu*).

Dir-se-ia uma trama programada ao pormenor, nada deixando ao acaso, que se assume ao leitor na forma de encruzilhadas pautadas por capítulos identificados pela numeração romana, detentores de títulos com o nome de personagens (os nomes são, invariavelmente, de raiz germânica), por sua vez divididos em partes identificadas pela numeração árabe. Com este esboço de análise formal, mais não se pretende do que chamar

⁶¹ Há, inequivocamente, o estabelecimento de planos cinematográficos. A personagem que encabeça o título do capítulo está, sem dúvida, em primeiro plano.

⁶² O capítulo III é dividido em três partes/subcapítulos: na parte 1 é dado destaque a *Hannah*; na parte 2 é *Theodor* que recorda *Mylia* e na parte 3 é *Mylia* que se destaca, na primeira vez que *Theodor* a recebe em consulta. Já o capítulo IV é dividido em 8 subcapítulos, mas é com *Theodor* que começa a acção do subcapítulo 1, no presente, em que avista *Hannah*. As partes restantes alternam passado e presente em que mais uma vez *Mylia* nos é contada por *Theodor* enquanto este aguarda o encontro com a prostituta.

⁶³ Realçamos os capítulos VII (*Hinnerk, Hannah*) e VIII (*Hannah, Hinnerk*), bem como os capítulos XII e XIV (*Gomperz, Theodor*). Relativamente aos capítulos VII e VIII a alternância da ordem de entrada dos actores/personagens em cena indica um possível nível de igualdade de relacionamento entre ambos e igual destaque em relação ao desenrolar da acção, se bem que *Hinnerk* tem um capítulo com o seu nome (o mesmo não acontecendo com *Hannah*). Já nos dois capítulos XII e XIV (*Gomperz, Theodor*), a manutenção de uma mesma ordem tanto pode indicar a intenção de destacar *Gomperz* em dois capítulos como a tentativa deste médico se sobrepor ao seu par, *Busbeck*.

a atenção para a eventual transposição de um género (dramático) noutra (narrativo) ou, tão simplesmente a apropriação de elementos caracterizadores do drama (cenas em capítulo, por exemplo) assim, investindo a narrativa de uma dinâmica denodadamente dramática. No rigor da apresentação, ressalta o título da obra – *Jerusalém* – cidade/espaco geográfico/local prometido/local de redenção – o palco possível onde as personagens se movem.

Ainda que redutora, a apresentação acima delineada, pretende expor as potencialidades dramáticas de uma obra que desde a sua publicação tem sido eleita como representável. Refira-se, deste modo, a sua dramatização pelo grupo de teatro O Bando (espectáculo estreado em Outubro de 2008), em que o texto declamado em cena decalca fielmente as falas das personagens da narrativa⁶⁴. Em nosso parecer, o encenador privilegia a obscuridade (livro preto) da “origem do mal” em sociedade. Não existem actos, nem cenas, presenciamos um todo homogéneo com os actores sempre em palco, impondo-nos os seus espaços e acções e reconstruindo-se a partir de um ponto fixo. Os “males”, não querendo de forma alguma apresentar uma visão alegórica *a priori*, convivem no palco, personificados pelos diferentes actores que ora se expõem à luz ora reentram na sombra. Invariavelmente, o palco permanece na penumbra.

Já na ópera de Vasco Mendonça, com libreto de Gonçalo M. Tavares, somos levados a descobrir um possível embrião da célula dramática subjacente à narrativa. No libreto, dividido em três partes, sobressai a primeira parte com o título “Noite 1”, onde nos deparamos com a acção das diferentes personagens no ponto de partida da obra: Mylia está à porta da igreja, debatendo-se com duas dores distintas; Theodor debate-se com o impulso sexual que o obceca; Hannah parte para a sua ronda habitual como prostituta que é; Hinnerk debate-se com o forte desejo de entrar em acção estimulado pelo cheiro da sua arma e encontra-se com Kaas que procura o pai adoptivo; Ernst quer-se suicidar e é interrompido pelo toque de telefone. A segunda parte encontra-se dividida por monólogos e diálogos, indicando quem está em cena, plasmando, de alguma forma, os títulos da obra narrativa, se bem que nos seja dada uma cronologia que segue os *flash-backs* narrativos e nos seja apresentada uma nova personagem, o coro. Na terceira parte, “Noite 2”, interrompida a analepse que nos dá, grosso modo, indicações importantes sobre o passado das personagens para as poder justificar naquele momento do drama, Hinnerk encontra em Kaas a finalidade da sua busca e mata-o, encontrando-se posteriormente com Busbeck, que

⁶⁴ Contrariamente à ópera de Vasco Mendonça, de que guardo o respectivo libreto, não me foi possível aceder ao texto que serviu de base à representação de *Jerusalém* pelo grupo O Bando.

era levado por Hannah, para assim concretizar o seu desejo sexual. Mylia desmaia após ter telefonado. Ernst que acorrera, interrompendo o salto que se dispusera a dar no início, tenta levantar Mylia. Hinnerck, entusiasmado com o assassinato perpetrado, confronta o par com o poder da sua arma. Arma que será disparada inadvertidamente por Ernst que, aterrorizado por ter atingido mortalmente Hinnerck, fugirá, deixando Mylia sozinha. Mylia confessará um crime que não cometeu para encontrar refúgio na igreja que acaba de abrir. A existência de um Epílogo com as falas sintéticas de Hannah e Mylia, em simultâneo, constitui um desfecho feminino de dores matriciais paralelas.

No folheto da representação do grupo Teatro O Bando, o dramaturgo e encenador João Brites (igualmente director cénico) invoca a escolha deste texto, possivelmente, porque:

Não temos respostas, tentamos fugir de um teatro que parece estar mas não está lá. Queremos um teatro que contribua para acordar as consciências, que provoque reacções e que essas reacções possam ter efeitos na cidade e nos habitantes da cidade. Uma cidade que foi usurpada e sorratamente ocupada por uma antiética que nem resíduos de culpa deixa.

O que estas palavras dão a entender é a inquietação que *Jerusalém* transmite ao convocar uma temática de cariz político actual e universal. Os termos “cidade usurpada”, “antiética” e “culpa” vão ao encontro, em nosso parecer, de acordo com o ponto de vista do dramaturgo, da vivência generalizada do dia-a-dia nas metrópoles mundiais onde se constata a instauração de uma apatia global perversa. Mais se poderá inferir, já que a cidade é um espaço/corpo habitado por corpos de indivíduos que, de algum modo, se exprimem (ou tentam exprimir-se) confinados a territórios precisos. *Jerusalém* revela-se, assim, uma obra onde o ser e o espaço desempenham um papel fundamental:

Neste espectáculo, no que diz respeito à corporalidade, os ensaios desenvolvem-se a partir da relação dos actores com o espaço cénico. Os actores ensaiam o espaço, os lugares da acção antes dos “porquês”. Da disposição de cada um em cena e dos corpos entre si emergem “contextos” que cada actor lê conforme as suas necessidades e orientações da acção – uma mesma posição no espaço pode evocar para cada actor “lugares” diferentes do texto e do espectáculo.

Ainda no mesmo folheto, e de acordo com Luca Aprea, que tem a seu cargo a corporalidade, em nota de ensaio de 18 de Setembro de 2008: «Em cena, as personagens repetem insistentemente as suas acções. Repetem para se lembrar, repetem para se preparar, repetem para corrigir (vanidade suprema). A repetição no espectáculo JERUSALÉM diz respeito à negação do corpo em ficar no sítio, quieto, parado.» Será, inegavelmente, o movimento e tudo o que ele abrange a característica primordial do texto

que estudamos e será porventura essa característica que o torna memorável e, conseqüentemente, alimenta circularmente a sua dramaticidade.

Similarmente, no folheto da ópera de câmara de Vasco Mendonça, o compositor, ao apresentar a sua obra, sublinha:

Numa fase inicial do processo de composição, perguntava-me frequentemente, por vezes com perplexidade, quem seriam estas pessoas da noite de Jerusalém; o que me faltaria conhecer do seu passado que pudessem explicar o que fazem, de que mundo ou sistema moral teriam sido expulsos para chegarem aqui, a esta noite. Fui-me apercebendo a pouco e pouco, e à medida que o trabalho avançava, da irrelevância desta interrogação: mais do que a natureza exacta de cada uma delas ou a cartografia minuciosa da complexa teia de relações que as envolvia, o facto fundamental era que todos estavam ali em movimento; o que as definia era, antes de mais, a sua partilha involuntária e em simultâneo de um espaço partilhado como membros ou tentáculos de um organismo invisível e poderoso que existe e se manifesta na noite da cidade, espírito da nossa própria noite.

Mais uma vez, a referência ao movimento se evidencia, apoiando possivelmente a justificação da escolha de uma parte instrumental, uma parte cantada (nalguns excertos reforçada pelo coro) e outra falada, escolha que se traduz nas palavras do compositor:

Procurei, por fim, que a relação entre voz e orquestra fosse sempre dinâmica, evoluísse, questionasse hierarquias e significados, que por vezes o sentido das palavras fosse suportado pelo tecido orquestral; por vezes ignorado em movimentos aparentemente independentes; por vezes até contradito.

Concluimos, assim, que a escolha de Jerusalém para representação não deixa dúvidas quanto ao seu carácter híbrido de texto narrativo que necessita ser dado a conhecer enquanto espectáculo.

Apontado, em traços gerais, o fundamento da dramaticidade patente em *Jerusalém* passamos de seguida à explicitação das características que a podem consubstanciar em tragédia.

Consideramos como ponto de partida a obediência à lei das três unidades⁶⁵: unidade de acção (todos os acontecimentos são essenciais para o desenlace); unidade de tempo (a acção desenrola-se no espaço de 24 horas) e unidade de espaço (a acção decorre apenas num local). Assim, a acção centra-se no par Ernst e Mylia e no filho de ambos, Kaas. As personagens em questão desafiaram o destino (como seres deficientes mentais e físicos num mundo de sãos) e estão condenadas ao sofrimento que levará à *imolação* de Kaas, o

⁶⁵ A lei das três unidades é vulgar e erradamente atribuída à tragédia clássica e, conseqüentemente, a Aristóteles. Efectivamente, muitos foram os novos preceitos acrescentados aos de Aristóteles e Horácio, por teóricos da tragédia, durante o Renascimento. A lei das três unidades (acção, tempo e espaço) foi assim formulada, entre outros, por Castelvetro, na sua *Poética* de 1570, e por Jean de la Taille, na sua *Arte de Tragédia* de 1572, e não pelo autor da *Poética*. Este assunto é esclarecido por António José Saraiva e Óscar Lopes na sua *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 11ª edição, 1995, p.275.

fruto inocente, e à vingança fortuita da sua morte. A acção decorre perto de uma igreja e tem o seu início às quatro da manhã, terminando pelo amanhecer.

Analisemos, detalhadamente, a estrutura de *Jerusalém*, evidenciando a existência de quatro possíveis actos: o primeiro correspondendo aos capítulos II, III, IV, V, VI, VII e VIII; o segundo, aos capítulos X, XI, XII, XIII e XIV; o terceiro, aos capítulos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX e XXI e o quarto, aos capítulos XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI e XXXII. Apesar da eventual desproporção de cenas/episódios distribuídas/os por tais capítulos, fundamentamo-nos no seguinte: o primeiro acto revela-nos as personagens principais, Ernst e Mylia, através dos seus antagonistas, Theodor e Hannah (*hybris* – Theodor); o segundo acto centra-se na decisão de Theodor de se tornar pai de Kaas (*clímax* – Theodor aceita ser pai de um estranho); o terceiro conduz-nos à ligação estreita entre pai e filho e, por, diríamos, metonímia, às relações geracionais (*catástrofe* – morte física de Kaas) e o quarto e último capítulo remete-nos para o desenlace (morte física de Hinnerk, morte psicológica de Theodor e Hannah). Escusado será dizer que esta partição corresponde, essencialmente, à imposição narrativa/coral de quatro capítulos fundamentais: Cap. I “*Ernst e Mylia*”; Cap. IX “*Os loucos*”, Cap. XV “*Europa 02*” e Cap. XXII “*Gomperz, Mylia, Lanz, Godicke, Wisliz, Gada, Thinka, Witold*”.

Já referimos, anteriormente, o único capítulo em que surge a coordenativa *e*, Cap. I “*Ernst e Mylia*”, chamando-nos desde logo a atenção para a acção principal e descartando todas as outras para segundo plano, podendo assim identificar-se com um Prólogo. Este Prólogo tem como protagonistas os actores Ernst e Mylia que entabulam solilóquios, dirigindo-se ao leitor e ao coro. Ernst está prestes a suicidar-se: «Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar (...)»⁶⁶ e Mylia tem uma doença mortal « (...) Ela que vem com a doença, uma doença que já está dentro e a vai matar (...)»⁶⁷.

O Párodo poderá coincidir, no capítulo I/1, com a introdução da grafia itálica *e*, pontualmente, ao longo da obra narrativa o corifeu/coro manifestar-se-á visualmente desta maneira subtil.

O Cap. IX, “*Os loucos*”, apresenta-se-nos como um Estásimo. Nele, cada louco do Hospício Rosenberg exprime-se de forma a identificar a doença mental que a/o atormenta,

⁶⁶ *Jerusalém*, ed. cit.,p.7.

⁶⁷ *Ibidem*, p.10.

individualizando-se, e, de igual modo, criando uma definição de loucura, materialmente, através de testemunhos auditivos e visuais.

O segundo Estásimo, igualmente marcante, corresponde ao Cap. XV, “*Europa 02*”, e nele encontramos o que supostamente se assemelha a um *regulamento* dividido em nove partes cujos títulos sugestivos – Excluídos, Registo, Lei, Exame Médico (duas vezes), Instrumentos, Deslocamentos, Doenças e Tortura – apontam para medidas tomadas por uma entidade onisciente que poderá equiparar-se a uma Europa como ser uno e castrador a partir da imposição da moeda única nos países que a ela aderiram. Curiosamente, neste *regulamento*, a divisão em nove em vez de dez partes indicia uma vontade explícita de se demarcar dos dez mandamentos da lei de Deus ou, provocatoriamente, de os relembrar pela imperfeição? Como a sugerir o fosso que separa, ou talvez já não, as leis da Europa das leis do divino.

O terceiro Estásimo corresponde ao Cap. XXII “*Gomperz, Mylia, Lanz, Godicke, Wisliz, Gada, Thinka, Witold*”. Aqui se destaca Gomperz enquanto gestor da loucura⁶⁸, expondo-se os métodos específicos da organização do hospício. Relevamos a imposição da ordem, da disciplina, da vigilância, da limpeza e da medicação, com o objectivo de criar uma «calma indispensável» (p.172), a par do recurso a estratégias de carácter psicológico⁶⁹ e somático⁷⁰.

O Êxodo coincide com a frase final da obra: « (...) – *Matei um homem* – diz Mylia. – *Deixam-me entrar?*»⁷¹, permitindo identificar o destino trágico da personagem principal com quem comenta esse mesmo destino.

Se nos detivermos no suposto Acto I, que abrange os capítulos II a VIII, não nos será indiferente o registo das cenas que são pautadas pela evidência dada aos nomes de cada actor/personagem. É Theodor quem se destaca, detentor de um capítulo com o seu nome. Theodor é médico e o seu perfil e ascendência (filho de Thomas Busbeck « (...) [que] havia sido um dos mais influentes políticos do país. (...)»⁷²) permitem-lhe enquadrar-se no tipo nobre ou aristocrata de alta linhagem. Pertencente a uma classe privilegiada e

⁶⁸ «Quando o doutor Gomperz chamou Mylia ao seu escritório segurava um caderno preto onde, por hábito, escrevia os dados essenciais da evolução dos seus “hóspedes”, *Ibidem*, p.171.

⁶⁹ «O director Gomperz defendia a ideia de que a boa surpresa, de quando em quando, desencorajava a expressão de uma energia da raiva que se acumulava em todos – nuns mais que noutros – por ali estarem.», *Ibidem*, p.176.

⁷⁰ «Foi um acto médico simples num ano onde as invenções tecnológicas se sucediam: não mais poderia ter filhos; haviam arrancado uma possibilidade ao seu corpo. Como se o seu ventre tivesse desistido do mundo, mas não: haviam decidido por ela.» *Ibidem*, p.176.

⁷¹ *Ibidem*, p.251.

⁷² *Ibidem*, p.153.

exercendo a prática da manutenção da vida, tornando-o este atributo quase divino, encontrá-lo-emos definido pelas relações em teia que mantém com aqueles com quem interferirá pelas suas escolhas e condição. A suposta divindade de Theodor é sustentada tanto pela sua profissão⁷³, como pela investigação científica que tem a seu cargo⁷⁴, como, eventualmente, pelo nome próprio que ostenta (do grego Θεόδωρος Theodōros, dádiva de deus). Assim auto-caracterizado, a Theodor serão consignados determinados actos, talvez incongruentes com a sua posição de destaque, como, por exemplo, aliviar a tensão da investigação científica (acto intelectual) num encontro casual com uma prostituta (acto meramente lúbrico) ou mesmo interferir de forma diletante com o trabalho nocturno dos coveiros, inquirindo se eles são canibais.

Theodor Busbeck sai, pois, ao encontro das suas satisfações pessoais, presumivelmente, numa rotina instalada que nos permite, através da sua memória, descortinar as ligações com as outras personagens.

É de destacar, das memórias do médico enquanto deambula pela cidade, o momento em que Mylia aparece no consultório de Busbeck, ainda nova e bela, dizendo que é esquizofrénica e tem conversas com a alma. Theodor encontra, frente a frente, o complemento físico e o espiritual que lhe faltava, acabando por desposá-la⁷⁵, contrariando o desejável, na sua posição de médico⁷⁶, e contrariando todos⁷⁷. A autoridade desta personagem, confiante nos seus instintos e actos, vai ser, contudo, abalada; não (de acordo com o próprio⁷⁸) por um dos parâmetros da considerada sanidade busbeckiana⁷⁹, a dita busca da espiritualidade que de certa forma preencheu com a aproximação à jovem Mylia, mas por uma questão mental/física. Com efeito, para tratar Mylia de forma eficaz há que interná-la, afastando-a de si. Ao encerrar Mylia no Hospício Rosenberg, Theodor dedicar-

⁷³ «Eu é que determino quando é que as pessoas estão saudáveis ou doentes. No limite sou eu – como médico – que determino quem está morto.» *Ibidem*, p.48.

⁷⁴ «Pretendo chegar à fórmula que resuma as causas da maldade que existe sem o medo, essa maldade terrível; quase não humana porque não justificada.» *Ibidem*, p. 51.

⁷⁵ « (...) menos de dois anos depois realizou-se, então, a boda que surpreendeu os pais de Mylia e os amigos e família de Theodor Busbeck.», *Ibidem*, p.48.

⁷⁶ «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. E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico.», *Ibidem*, p.49.

⁷⁷ «Era evidente que Mylia iria trazer problemas.», *Ibidem*, p.48.

⁷⁸ « (...) Não foi, pois, por acção do sistema de defesa ou por qualquer aproximação a um não suportar mais a estranheza do outro, estranheza que é universal – mas sim porque Mylia começava a ser perigosa para si própria», *Ibidem*, p.63.

⁷⁹ «Theodor era absolutamente saudável, em qualquer parâmetro que fosse considerado. Fisicamente, mentalmente e espiritualmente. Estas três categorias eram, aliás, para Theodor uma espécie de pontos cardeais indispensáveis à existência, e, em particular, à existência com saúde.», *Ibidem*, p.60.

se-á afincadamente ao estudo científico e recompensar-se-á com alguns intervalos de prazer.

Theodor, realmente movido pelo desejo, sente-se fatalmente atraído por Hannah, *a cheia de graça*, quando a vislumbra: pelo seu passo determinado, pela sua assertividade ao reservar-se o direito de lhe marcar a hora de atendimento e o local. «Uma autêntica cirurgiã, murmurou (p. 38)» Theodor enquanto dava os passos coerentes na incauta direcção do seu prazer.

Atentemos, de imediato, no Acto II que, relembramos, compreende os capítulos X a XIV. Neste acto, a acção principal centra-se na personagem Kaas. Quem é Kaas? Kaas (ironicamente, Kaas significa queijo em holandês ou aquele que vende queijo – como se nos quisessem impor uma noção de uma massa informe, arredondada, ou obrigar a visualizá-la; em alemão, queijo é Käse) é o fruto do par de apaixonados loucos (literalmente falando, uma vez que diagnosticados esquizofrénicos) formado por Ernst e Mylia. O par foi apanhado a ter relações sexuais, acto considerado condenável pela instituição na pessoa do seu responsável, Gomperz, que dele tem de dar parte ao colega Busbeck. Este aproveita, de imediato, para se divorciar de Mylia, invocando o adultério. Além disso, ao saber da gravidez da ex-mulher, decide dar o nome Busbeck à criança que está para nascer, adoptando-a, não sem antes exigir uma choruda indemnização a Gomperz, sob pena de difamar a nobre instituição Rosenberg.

Na mesma noite em que o pai adoptivo, Busbeck, se encaminha para a merecida consumação dos seus impulsos, o filho decide procurá-lo, saindo para a noite da cidade, culpando-o de negligência⁸⁰. Por volta da mesma hora (quatro da manhã), Hinnerk, o *noivo* de Hannah, abandona a sua casa, armado e determinado⁸¹.

O Acto III compreende os capítulos XVI a XXI. Todo o Acto gira à volta das relações familiares⁸², mais propriamente do que cada geração espera da/s geração/ões

⁸⁰ «Kaas estava zangado. Como médico e como pai, Theodor não tinha o direito de o deixar sozinho a meio da noite. Uma cobardia, murmurava.», *Ibidem*, p.94.

⁸¹ «Sentia-se com fome, com um apetite não normal. Um apetite humano, pensava ele para si próprio, enquanto caminhava. E o contacto da sua arma com a pele, por cima do ventre tranquilizava-o: Hinnerk, naquela noite procurava algo e não tinha medo.», *Ibidem*, p. 102.

⁸² «No ano anterior morrera a mãe, agora parecia ser o momento do pai. A História particular de Theodor Busbeck estava a desaparecer, (...) 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 de casa.», *Ibidem*, p. 150.

seguinte/s⁸³, privilegiando o ramo masculino. Afigura-se-nos interessante a exploração da afectividade contida que une os membros da família Busbeck, evidenciando de igual modo a forma como são encarados os papéis homem/mulher⁸⁴, numa união destinada a perpetuar valores ancestrais. Esta divisão relega a mulher para um papel secundário a ela imanente por um pormenor biológico, a existência de um “útero, de preferência, limpo”, dela se exigindo tão-somente e apenas o papel reprodutor de uma sociedade machista.

O temido encontro entre Kaas e Hinnerk tem, por fim, lugar. A crueldade da morte de Kaas perpetrada por Hinnerk, apresentada de forma velada, é amplificada pela forma como Hinnerk vem em auxílio de Ernst, ajudando-o a levantar Mylia.

O Acto IV abrange os capítulos XXIII a XXXII. Neste Acto, Mylia e Ernst, tendo sido ajudados por Hinnerk, predispõem-se a entabular uma pequena e amigável conversa. O número alargado de capítulos/cenas permite-nos estabelecer uma reflexão cuidada sobre as personagens Ernst e Mylia. Elencamos, conseqüentemente, os capítulos XXVI, “*Ernst*”, e XXXI, “*Mylia*”, e a presença quase contínua destes dois elementos nos restantes.

Ernst enfrenta⁸⁵ o perseguidor da sua vida, Gomperz Rulrich, considerando e aceitando, posteriormente, a sua incapacidade de viver⁸⁶.

Mylia toma consciência que a sua insónia⁸⁷, directamente relacionada com Gomperz Rulrich⁸⁸ e as suas citações bíblicas, a desperta para reagir, levando-a a procurar, a meio da noite, uma igreja.

Hinnerk, não totalmente satisfeito com o sucedido⁸⁹, e após se ter cruzado com Hannah⁹⁰ encontra, finalmente, em Ernst e Mylia um casal simples que ajudara num

⁸³ «Quando Theodor participou ao pai a notícia de que iria casar com uma sua doente, (...): -É uma mulher que vai sujar a tua notoriedade.», *Ibidem*, p. 159; «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.», *Ibidem*, p. 156.

⁸⁴ «O papel das mulheres e dos homens era evidente na família Busbeck: os homens conseguem uma coisa e as mulheres mantêm-na. Eram como que duas partes do mesmo exército: os homens iam à frente e ganhavam notoriedade e às mulheres estava entregue a função extremamente difícil e delicada, de manter o alto nível das conquistas, ou seja: a carga das mulheres estava a manutenção da *higiene da notoriedade*, expressão que ganhara na família Busbeck uma consistência orgulhosa.», *Ibidem*, p.154.

⁸⁵ «Lembra-se de perguntar a cada um de nós: em que tens pensado? Lembra-se dessa pergunta que nos metia medo? Se agora me fizesse de novo essa pergunta, agora que me sinto equilibrado, sabe o que lhe respondia? Que nos últimos dias tenho pensado em matá-lo», *Ibidem*, p.226.

⁸⁶ «Ernst Spengler estava sozinho no seu sótão, já com a janela aberta, preparado para se atirar quando, subitamente, o telefone tocou.», *Ibidem*, p.7.

⁸⁷ «Quatro da manhã do dia 29, de Maio e Mylia não consegue dormir.», *Ibidem*, p.228.

⁸⁸ «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 do Georg Rosenberg.», *Ibidem*, p.229.

⁸⁹ «E mesmo depois do que fizera havia nele uma modéstia criminosa: *era apenas um miúdo*.», *Ibidem*, p.190.

⁹⁰ «Hinnerk, já na rua Klirk Purch, avistou o vulto de Hannah ao lado de um homem. Era Theodor Busbeck./ Hinnerk dirigiu-se a eles com um ar amigável.», *Ibidem*, p.190.

momento de aflição e que não o julga pela sua aparência⁹¹, predispondo-se, por conseguinte, a partilhar o seu objecto predilecto, a sua arma. Por descuido, Ernst dispara sobre Hinnerk, matando-o, e foge. Mylia pega na arma e confessa-se culpada de um crime que não cometeu quando lhe abrem a porta da igreja.

3. O mito urbano?

A Planta de *Jerusalém*, palco de uma tragédia, foi por nós delineada. Permitimo-nos, neste subcapítulo, uma incursão paralela, plausível, à epopeia⁹². Partimos, pois, do pressuposto de que *Jerusalém*, o terceiro volume de *O Reino*, não pretende, verdadeiramente, destacar a *imitação de acções* de seres do nosso tempo, mas pretende ressaltar a narrativa de um tempo nosso em que se torna necessário recuperar os mitos⁹³.

De uma forma renovada, o autor está realmente a chamar a nossa atenção para o verdadeiro sentido de mito, a almejada *harmonização do homem consigo mesmo e com o*

⁹¹ «Agradava-lhe aquela disposição para ser útil e agradavam-lhe os olhares simples daquele casal. Habitara-se a pessoas, e principalmente a crianças, olhando para ele com medo, troçando das suas olheiras, do seu ar de assassino, como repetiam.», *Ibidem*, p.240.

⁹² «Género narrativo de remota origem e considerável prestígio cultural, a **epopeia** (do gr. **epopiia**) assenta as suas raízes nas mais vetustas manifestações literárias da Antiguidade. Directamente relacionada com valores e referências culturais hoje desaparecidas, a **epopeia** relewa de um tempo dominado pelo mito, pelo lendário de projecção nacional e por uma concepção orgânica do Universo; por isso Lukács, num texto muitas vezes citado e aludindo à dimensão transindividual do **herói**, escreveu que: «o sistema de valores acabado e fechado que define o universo épico cria um todo demasiado orgânico para que nele um só elemento possa isolar-se conservando o seu vigor, erguer-se com suficiente estatura para se descobrir como interioridade e transformar-se em personalidade» (Luckács, G. (1970), *La théorie du roman*, Paris, Éd. Gonthier.), Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 1987, Coimbra, Almedina, p.123.

⁹³ «É comum falar-se da dificuldade de definir o mito, da discutibilidade dos conceitos para ele propostos. O mito pode considerar-se como forma primeira do discurso ficcional; como manifestação protofilosófica; como sinal de disposição religiosa «natural» do homem. A cada um dos conceitos corresponde uma diferente perspectivação (e finalidade) crítico-analítica. Todavia, qualquer que seja a perspectiva adoptada, um facto se não pode negar: o mito é forma de discurso dentro da qual as imagens cognitivas da realidade antropomorficamente se actualizam. O termo antropomórfico, aplicado ao discurso mítico, significa que, no espaço de tal discurso, toda e qualquer imagem cognitiva assume forma humana evidente. Esta forma tanto pode ser física (as forças da natureza, por exemplo, tornam-se pessoas ao mesmo tempo corpóreas e divinas ou divinizadas por função momentaneamente adquirida) como moral (e antropomorfizar-se é, no caso, atribuir sentimentos, vivências e potencialidades actanciais humanas ao que humano não é). Na consequência imediata do teor antropomórfico veiculado na antropomorfização sistemática de todos os aspectos do mundo sobrenatural e histórico, o mito, em certo sentido, culturaliza a Natureza.[...] Considerado o mito primitivo no seu que é e como se cria, assinala-se ainda que todo e qualquer mito, seja ele simples ou «tecnizado» (traduzo literalmente a expressão em que Furio Jesi circunscreve o tipo de discurso mítico por Barthes denominado «mito à direita»), tem um objecto ideológico. No caso do mito simples, o objectivo ideológico é a harmonização do homem consigo mesmo e com o mundo (comunidade social ou meio natural). No caso do «tecnizado», o objectivo ideológico é uma forma qualquer de alienação, ocultada, porém, sob a diáfana capa da (pseudo) harmonização. O teor alienante do mito tecnizado analisa-o Barthes em *Mythologies*, particularmente em «Le mythe aujourd'hui».», Maria Lúcia Lepecki, *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística, Literária) (actualização, 2º volume), Figueirinhas, 2003, Porto, (Mito / Literatura pp. 537-539).

mundo, uma busca interior que passa pela ânsia de espiritualidade, pelos conflitos entre o tudo e o nada, as escolhas, as desilusões, queda e ascensão. Desconstrói-se, em nosso entender, e de forma inédita, através do texto que *Jerusalém* nos oferece, a vivência do séc. XXI que nos mostra, quotidianamente, heróis que acreditam que as suas vidas são dignas de registo e louvor, a ilusão/vivência actual do habitante (mormente cidadão) globalizado que, em rede, anseia pelo momento de glória ao narrar a sua vida numa rádio local ou num programa televisivo. Neste sentido, o mito é a urgência de contar a viagem individual à qual se comparam as viagens dos outros que indefinidamente com ele se cruzam, num despique de destaque. Este é o actual mito urbano verdadeiramente redutor, alienante e diário.

Jerusalém, contrariamente, confronta-nos com a verdade do caos que é o mundo e com quão miseráveis são os seres que o habitam. Assim sendo, a narrativa em questão apresenta-nos vários heróis que, em cruzada, partem para a possível consagração da vida, através da enunciação da sua peregrinação, entre derrotas e vitórias, com algumas opções, se bem que o canto cedo se adivinha melopeia.

De que forma o texto narrativo *Jerusalém* nos convoca para esta possível leitura? Basta, entre outros, aludir aos diferentes planos da narrativa (alegadamente os diferentes percursos das personagens) que se entrelaçam, conduzindo-nos a um percurso que é comum uma vez que todos os planos se submetem ao plano principal – a viagem ao interior de cada um – o que subjaz no direito de estarmos vivos: mal e dor?

Ao estabelecer *Jerusalém* como uma epopeia consideramos a importância da viagem como determinante na estrutura da obra. Desta forma, apresenta-se-nos, de imediato, a viagem física pelos espaços da cidade. Esta viagem é percorrida em várias direcções, de acordo com as diferentes personagens que a empreendem, sendo a circularidade evidenciada pelo ponto de encontro/ponto de chegada e partida – a Igreja. Este local sagrado em que Mylia deseja abrigar-se torna-se, conseqüentemente, a evidência de um desejo de divino que a heroína vai constantemente relembrando na invocação de Jerusalém, cidade de fé. Jerusalém assume a vertente de maravilhoso cristão, eco de crença, redenção e vingança. Aquele que acredita, independentemente dos motivos que o movem, luta para sobreviver, malgrado as razões que o impelem a avançar. As longas conversas com a alma e a existência de milagres ganham consistência na fragilidade da doente que Mylia é.

Mas o que dizer da viagem, propriamente, experienciada por esta personagem enquanto louca? A esquizofrenia, doença que afecta uma em cada cem pessoas no mundo,

caracteriza-se, no essencial, para os que dela padecem, pela incapacidade pensar de forma clara, de lidar com as emoções, de tomar decisões e de se relacionar com os outros. Para além destes sintomas, o doente esquizofrénico padece de percepções distorcidas da realidade, de alucinações e de ilusões e delírios.

Parece estar assim predeterminada, na obra em estudo, uma precedência no direito ao divino. O louco, em último recurso por não ter lugar na sociedade, por inconformidade às normas da sociedade onde habita, volta-se para Deus. Mais concretamente, são os loucos que estão próximos de Deus. Nesta acepção, àquele que sai fora da *realidade natural* são-lhes relegadas, como dádiva, as crenças dogmáticas.

A corroborar esta ideia, o gestor do hospício Rosenberg, o doutor Gomperz, brinda os seus doentes com leituras da Bíblia, reconhecendo-se neste acto uma pronunciada linha tendenciosa de compensação – ao que não sabe em que está a pensar deve-lhe ser concedido o pensamento da fé.

O paralelismo estabelecido entre louco e crente ressalta gritantemente num discurso intrincado – o louco debate-se com um lugar em sociedade devido à sua particular natureza, o crente soçobra num mundo que não é deste mundo.

Está sinteticamente apresentado um dos fios condutores de *Jerusalém* enquanto viagem de busca do além. Este além coaduna-se com a loucura do herói, presumivelmente antagónico de Mylia, Theodor Busbeck. Contrariamente aos seus colegas, Busbeck acredita em Deus e a sua cruzada científica na busca de uma equação matemática que permita avaliar se a sociedade evolui num desejo de fazer o mal, deixá-lo-á numa posição incómoda, anti-natural, chacota da comunidade médica, muito próximo, portanto de um visionário. Os seus pares, crentes na ciência e no seu poder redentor, relevarão a inutilidade de um estudo que ameaça a validade dos seus princípios deontológicos e éticos. Esta é, antecipadamente, a epopeia das visões possíveis de uma realidade maldita de crenças adiadas pelo e no homem. O que liga Mylia a Busbeck é a fé.

Centramo-nos, de igual modo, nas viagens de Hinnerk e Hannah, os marginais de uma sociedade que deles se alimenta e, invariavelmente, os condena.

Ressaltamos a viagem em espiral de Hinnerk condenado a matar e a ser morto por acaso, como qualquer soldado, continuamente obcecado pelo exercício do corpo. Um soldado é treinado para o exercício físico e para a preservação da sua vida, tornando-se diligente em acatar ordens e a utilizar armamento. A falta de orientação e acção provocam no ser que é destituído de enquadramento numa hierarquia rígida uma depressão que mais

não fará que agravar os traços que se tornaram na sua imagem de marca. No caso concreto de Hinnerk, manter a arma em funcionamento e criar simulacros de perigo.

Hannah é prostituta e corpo dos outros. A viagem de Hannah perfila-se de forma duplicada: o corpo/físico da prostituta viaja de uns corpos para outros ao ritmo dos passos que a levam a calcorrear, fisicamente, as ruas da cidade. O que liga Hannah a Hinnerk é o corpo. A mancha de Hannah marca repugnante; não menos a extensão do corpo de Hinnerk, a arma, de igual modo repugnante.

Dois pares de heróis da sociedade actual que contemplamos em imagens vertiginosas. Admitamos, um guião sociológico. O que faz mover estas personagens? A cadência da vida que tiquetaqueando impõe o ritmo da obra, a celebração do movimento: “Are we humans or are we dancers?”⁹⁴.

Consideremos *Jerusalém*, uma narrativa em verso, uma epopeia: a poética da obra é conseguida através do seu pendor aforístico⁹⁵ em que encontramos, constantemente, a presença do narrador que nos vai brindando com algumas intervenções pessoais⁹⁶; várias personagens de entre as quais, plausivelmente, se destaca um herói protagonista de elevada estirpe social – Theodor; o tempo onde constantemente nos deparamos com a “analepse” e a “prolepse”, já que a actuação de certas personagens nos leva a previsões eminentemente comportamentais; o espaço é a cidade mediado pelo interior das personagens; a acção é “grandiosa e solene” com diversidade de “episódios”.

A par das apontadas categorias da narrativa poderemos referir a existência do maravilhoso ou dos diversos maravilhosos: o maravilhoso pagão – a ciência; e o maravilhoso cristão – a fé. Se bem que possivelmente algo redutora, esta comparação subjaz na visão de um tipo de obra celebratória – a celebração da vida enquanto loucos, a celebração do mal enquanto motor da vida. E ao falarmos de motor o que pretendemos deixar bem claro, é a celebração da cinesse em todo o seu esplendor.

⁹⁴ Faixa “Human” do álbum *Day & age*, 2008, The Killers

⁹⁵ «Os dedos devem só tocar no que é espesso, no que é fundamental», *Jerusalém*, ed. cit., p. 8; « (...) 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(...)», *Ibidem*, p. 23; « A cor introduzida quase microscopicamente na beleza não visava porém o estado de beleza inerte; a cor não queria homenagens, mas sim entusiasmos.», *Ibidem*, p. 29; «um tempo de excitação, sim de pura excitação, de divertimento, e portanto de eficácia negativa, em suma tempo de não-humanidade, tempo onde não se constrói.», *Ibidem*, p.36 ; «Como um corpo perfeito a mesa exhibia medidas direitas, previsíveis. / Na mesa uma mancha de tinta tornava-se inoportuna (...) Uma mancha de tinta espessa, como se a tinta atribuísse a si própria a responsabilidade de tornar mais alto o tampo da mesa.», *Ibidem*, p. 96.

⁹⁶ Circulamos, obrigatoriamente, pelas frases em itálico, longos e curtos painéis que nos dão indícios precisos sobre um narrador disposto a analisar os pontos-chave das personagens ou a dar-nos, declaradamente, esses pontos-chave?

Alegadamente, o que nos interpela na obra é a narração do movimento. Como se narra o movimento, tornando-o palpável a cada página que lemos? Como lema principal do movimento, a repetição adquire visibilidade pelas fortes imagens de deslocação das personagens e do interior dos seus pensamentos. Assim, as personagens contorcem-se, evidenciando as características de objectos *nunca em repouso*, levando-nos a segui-las e, de alguma forma, a reproduzir os seus passos. É esta, a nosso ver, a característica fundamental que se destaca em *Jerusalém* convertendo-a numa obra emblemática onde dramaticidade, épica e lírica convergem numa simbiose magistral, traçando deste modo os fundamentos da visão da sociedade actual, sempre em transformação, em que cada cidadão, mero equilibrista, soçobra para tentar equilibrar-se, confrontando-se consigo (com o seu ritmo) e com os outros (e as suas cadências), numa dança universal das leis da física e da cosmologia.

4. Peões e lances

Estamos, portanto, num espaço físico urbano definido essencialmente por edifícios: igreja, hospício, clínica, cemitério, biblioteca e casas e locais: centro, ruas e jardins⁹⁷. A cidade compele-nos a idealizar um número ilimitado de habitantes e de vidas, um quotidiano agitado, determinado por regras de trânsito e por hábitos diurnos e nocturnos próprios.

Tomemos o espaço labiríntico de cidade como se apresenta nos dias de hoje, cartografado, sinalizado, sinalecticamente explorado, relembrando Manuel Lima e o desejo de redes infinitas que nos permitam navegar agilmente. A navegação será feita de noite.

Acompanhamos, a par e passo, cada personagem no intuito de expor como um percurso/personalidade é determinado/a por vivências concretas, pela educação, pela formação, pela profissão, pelos relacionamentos. A personalidade molda o percurso e vice-versa. O fatalismo evidente espelha-se na incessante *investigação* que nos é proposta.

⁹⁷ Aqui gostaria de referir *Dogville* de 2003 realizado por Lars von Trier. Este filme original, quer pelo argumento, quer pelo cenário, leva-nos a descobrir o incómodo de viver em comunidade, o que é a vida numa pequena sociedade. O ponto de partida do enredo é a ameaça que aparece do exterior, encarnada em Grace (interpretada por Nicole Kidman), pondo em causa a vida comunitária e as suas regras. Da partilha de vida com Grace à sua escravidão e abuso sexual, vários são os acontecimentos que levarão a heroína, no final, a ordenar a destruição da cidade e a mandar matar os seus habitantes. O que aproxima *Dogville* de *Jerusalém* é a forma original de retratar as cidades e o mal/horror que nelas dormita na forma de relações des/humanas. O retrato é especialmente concebido para expor, denunciar. No filme, a cidade não tem edifícios e o que os corporiza são linhas no chão. Elas são a janela de uns para os outros numa mesma vivência de terror. Em *Jerusalém*, são as linhas do percurso de cada personagem.

A cidade de noite embebe e engole tudo o que a visita. Os nossos passos, pelos de Mylia, encaminham-se para o edifício da igreja. Ela quer entrar mas, às quatro da manhã, a porta está fechada e um vagabundo aconselha-a a voltar para casa pois era perigoso estar sozinha na rua àquela hora. De uma porta lateral alguém a atende dizendo-lhe que a igreja está fechada. Queremos saber quem ou o que procura e, começa desta forma, a ser delineado o seu perfil. A personagem sente-se pressionada por várias vontades/dores que a atormentam: a vontade de andar, a vontade de urinar e, eventualmente, a vontade de rezar que, ao longo da sua explanação, nos conduzem inevitável e inerivelmente ao âmago da questão: tem medo.

O solilóquio interior revela-nos diferentes medos: das doenças⁹⁸; da incapacidade de comunicação⁹⁹; da sua condição feminina¹⁰⁰; da loucura¹⁰¹. Para superar estes medos Mylia justifica a sua presença naquele lugar como algo de carácter urgente a que tem de responder e, de facto, uma nova dor se lhe apresenta como um milagre¹⁰². Após ter escrito a palavra FOME¹⁰³ na parede da igreja, como se algo de mágico tivesse acontecido¹⁰⁴, sente-

⁹⁸ «Havia sido operada uma vez, depois outra, quatro vezes operada. E agora aquilo. Aquele ruído no centro do corpo, no miolo.», *Jerusalém*, ed. cit., p.7; «Fechar os olhos quando se tem medo de morrer?», *Ibidem* p.8; «Estar doente é ter dado um passo mau, um passo diabólico, murmurou Mylia», *Ibidem* p.8; «Ela que vem com a doença, uma doença que já está dentro e a vai matar num ano, dois, não mais.», *Ibidem* p.10.

⁹⁹ «Não há possibilidade de diálogo entre substâncias que nascem logo em campos opostos (...) tratava-se simplesmente de passividade absoluta de um lado, e do outro energia forte, que constrói ou destrói mas que modifica sempre.», *Ibidem*, pp. 9-10; «- Desculpe, senti uma dor.», *Ibidem* p.11; «Aproximava-se das pessoas apenas quando tinha a certeza de ser bem tratada», *Ibidem* p.14.

¹⁰⁰ «Nunca até ali se arrependera de ser mulher (ou tentara fazer algo “masculino”), mas naquele momento, de uma maneira estranha e desnecessária – pouco racional mesmo – sentia nojo em não ser homem. Como se tivesse falhado desde o início.» *Ibidem*, p.13.

¹⁰¹ «O outro grande medo de Mylia era o de alguém voltara a olhar para si e murmurar: eis uma louca! / Não queria voltar a parecer louca.», *Ibidem* p.14.

¹⁰² «Estou cheia de fome, já não vou morrer! É impossível morrer com tanta fome!», *Ibidem*, p.21.

¹⁰³ [em] «letras de tamanho muito pequeno, quase imperceptível», *Ibidem*, p.20.

¹⁰⁴ «Desde tempos remotos o homem concedeu à faculdade mimética alguma influência na linguagem. Houve, porém algum fundamento para isso: deve ter-se pensado no significado mais remoto da faculdade mimética e, sobretudo, na sua história. No entanto tais reflexões permaneceram, sobretudo, intimamente ligadas ao âmbito corrente e físico da semelhança. Todavia, quando da génese da linguagem, deu-se um lugar ao comportamento imitativo sob o nome de onomatopeia. Se a linguagem, como é evidente, não é um sistema convencional de sinais, então teremos que remontar sempre a ideias, tal como elas existiram na sua forma mais primitiva, como modo de explicação onomatopaico. A questão é: pode esta ser desenvolvida, adaptada a um melhor conhecimento? Alguém afirmou que «cada palavra é – e toda a língua – onomatopaica». É difícil alcançar a chave que possa estar nesta frase. Todavia o conceito de semelhança não física permite certas manipulações. É que se ordenássemos as palavras das diferentes línguas, com o mesmo significado, como se ele fosse um ponto central, verificar-se-ia que todas elas – muitas não possuindo a menor semelhança entre si – se assemelham àquele significado que está ao centro. No entanto, esta semelhança não se explica apenas na base nas relações das palavras com o mesmo objecto, nas diferentes línguas. Tal como a reflexão não pode, de modo algum, ser limitada à palavra escrita. E aqui é de salientar que esta – talvez em muitos casos mais expressivamente que a falada – esclarece a essência da semelhança não física através da relação da sua imagem escrita com aquilo que significa. Em suma, é a semelhança não física que reforça a ligação entre a palavra e o pensamento, entre a escrita e o pensamento e igualmente entre a palavra e a escrita. A grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens que o inconsciente do seu autor aí deposita.» Benjamin,

se inexplicavelmente imortal, imagem quiçá concedida pela vontade de comer. Corre a uma cabina telefónica, transmitindo a sua localização a Ernst. Depois, exausta, abandona o corpo num desmaio.

O desmaio de Mylia, *black-out* ou um cair na obscuridade da personagem, reforçado pelo negro físico da noite permite-nos, em analepse, seguir esta heroína trágica de um mundo real¹⁰⁵, através de um percurso pautado pelos encontros¹⁰⁶, indiferentemente ditados pela sua condição de doente¹⁰⁷ e que a levam, ocasionalmente (?), a envolver-se fisicamente com o esquizofrénico Ernst Spengler¹⁰⁸, sendo condenada pelo marido, de acordo com o director do Hospício, ao isolamento.

Quando se sabe que Mylia está grávida é, de acordo com o Director, acolhida de volta ao convívio com os outros doentes¹⁰⁹ e dará à luz Kaas, ainda hospedada no Hospício às expensas do ex-marido. Sem o filho e sentindo uma hostilidade crescer contra ela¹¹⁰, começa cada vez mais a isolar-se, construindo um muro invisível em relação a tudo o que a cerca¹¹¹ ou tornando-se violenta. Chega a fugir do Hospício com Ernst no dia em que o filho de ambos cumpria dois anos, para tentarem vê-lo, em casa de Busbeck, mas não conseguem, apesar do debate físico entre Ernst e o vigilante da casa do médico. Uma semana antes do quarto aniversário de Kaas, Mylia sai de Georg Rosenberg e acaba por poder ver o filho na presença de Theodor mas o miúdo não a considera sua mãe.

É já em liberdade que Mylia, após uma ida ao doutor Gothjens, ginecologista, descobre que a operação¹¹² feita durante o internamento no Hospício lhe causara problemas que a levariam a quatro operações ao longo dos anos que se seguiram¹¹³, acabando por lhe

Walter, “Teoria das semelhanças”, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, 1992, Relógio de Água, Antropos, pp. 67-68.

¹⁰⁵ «A nossa filha não tem saúde», *Jerusalém*, ed. cit., p. 31; «Desde criança que tem aparições, como ela gosta de dizer... diz ver a alma.», *Ibidem*, p.32.

¹⁰⁶ «Os primeiros anos de vida em comum de Theodor e Mylia Busbeck foram logo difíceis. Não era a diferença de idades – cerca de dez anos –, o problema era aquilo que se poderá chamar diferença de saúdes.» (p. 57) «Ela era doente da cabeça, como os miúdos das redondezas diziam, por vezes alto, cruelmente, para ela ouvir.», *Ibidem*, p.62.

¹⁰⁷ «Trouxeram-me para aqui (Hospício Georg Rosenberg). Foi o meu marido. O doutor Busbeck. É importante. Diz que eu vejo almas.», *Ibidem*, p.85.

¹⁰⁸ «Fizeram-no. À frente de outros doentes.», *Ibidem*, p. 109.

¹⁰⁹ «Mylia; o filho nasceu há duas semanas e ela ainda não viu./ O 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.», *Ibidem*, p.174.

¹¹⁰ «- Você nem sabe quanto dinheiro nos fez perder! – desabafara uma vez o doutor Gomperz a Mylia. Esta não compreendeu. Este quadro não está sujo, você está suja – disse Gomperz.», *Ibidem*, p.180.

¹¹¹ «Todos foram já desencorajados de interromper Mylia quando ela está a “ver a alma”», *Ibidem*, p. 182.

¹¹² [para] “fechar filhos”, *Ibidem*, p. 200.

¹¹³ «Até que a certa altura o médico, após 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.» *Ibidem*, p.200.

ser diagnosticada uma doença sem cura. Mylia, perspectivando um milagre ou vingança, decidiu agarrar-se à vida¹¹⁴.

No dia 29 de Maio, passavam, precisamente, quatro dias da data em que vira o filho completar doze anos, Mylia recebeu um telefonema de Gomperz (o sinistro director de Rosenberg) em que este lhe deu a morada e o número de telefone de Ernst Spengler já que este desejava muito falar com ela. Todo o dia esta chamada lhe trouxera lembranças do tempo passado e sobretudo das frases bíblicas continuamente invocadas pelo doutor Rulrich, impedindo-a de dormir. Foi com o desejo de entrar urgentemente numa igreja que ela saiu às quatro da manhã.

Ernst Spengler, nesse mesmo dia, tinha visitado o doutor Gomperz, no intuito de lhe dizer tudo o que verdadeiramente sentia¹¹⁵, a sua revolta pelos anos em que da boca do director ouvira : « ...que a saúde mental de uma pessoa não estava no que ela fazia, mas sim naquilo que ela pensava?...» (p. 226). Primeiro intimidado, apenas lhe pedira a morada de Mylia mas, quando se julgava pronto para lhe confessar as suas intenções, foi mais uma vez abafado pelo discurso manipulador do interlocutor. Decepcionado, após ter tentado, infrutiferamente, armar-se em forte, ainda o vilipendiou, já ao pé da porta¹¹⁶.

Não conseguira libertar-se daquela sombra negra que o perseguia: afinal o que o levava a viver? O seu andar desastrado? A sua incapacidade face a um homem como Thomas Busbeck, o pai do filho que tivera? O desejo de afirmação sempre adiado perante o chefe do hospício? A necessidade de medicação e a crença na salvação pela imposição de regras que se lhe afiguravam, agora confusas e inoperáveis? O que o poderia salvar de si mesmo?

Ele era esquizofrénico, mais um louco do Hospício de Georg Rosenberg, destacando-se pela sua forma peculiar de andar e pelo carácter de obediência com que aceitara a sua vida¹¹⁷, já que acreditava na cura pela disciplina. Mas os anos tinham passado e tinha regressado a uma vida quase normal mas sem objectivos¹¹⁸, sem guia, sem Mylia, sem Kaas, sem restrições. Restava-lhe, provavelmente, libertar os outros da sua incómoda

¹¹⁴ «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.», *Ibidem.*, p.200.

¹¹⁵ «Que nos últimos dias ti[e]nh[o]a pensado em matá-lo.» *Ibidem* p. 226.

¹¹⁶ «você é velho. Um velho entende? Se não o reconhecesse e me cruzasse consigo na rua seria tentado, apesar da minha fraqueza, a ajudá-lo a caminhar.», *Ibidem*, p.227.

¹¹⁷ «Gosto de estar aqui.» *Ibidem*, p. 86 [já que] «Os dias [em Rosenberg] eram isso mesmo: medicados.», *Ibidem*, pp. 203-204.

¹¹⁸ «A cada semana que passava, afastado dos métodos e dos hábitos do Georg Rosenberg, aumentava em Ernst a insatisfação com a forma como fora tratado.», *Ibidem*, p. 206. [Afinal] «A sua cabeça encontrava-se dentro dos limites de segurança – tanto para si como para os outros –», *Ibidem*, p.204.

presença. Nessa noite, por volta das cinco da manhã, estava preparado para se atirar do sótão da sua casa.

Foi nessa altura que o telefone tocou várias vezes até que ele se decidira a atender e a descobrir que a sua amiga (talvez a única ligação ou fio condutor de uma vida hipoteticamente normal e por que tanto ansiava) lhe pedia ajuda. Correu, então, desastradamente para a igreja. Ao chegar, não conseguindo levantar o corpo meio inerte, aceita ajuda de um homem que se mostra solícito.

De facto, Hinnerk Obst, um antigo militar¹¹⁹ que se encontrava nas redondezas após os seus passos o terem encaminhado, enigmaticamente, para a igreja e após ter matado Kaas Busbeck (e ter-se encontrado com Hannah e Theodor Busbeck), deparara-se com Ernst que tentava levantar Mylia.

Naquele momento¹²⁰ sentia-se aliviado por não estar a ser julgado. Este homem era constantemente confrontado com o julgamento frequente das pessoas com que se cruzava e sobretudo com os comentários das crianças da escola da sua rua¹²¹ que, ao vê-lo com o seu rosto onde sobressaíam «olheiras quase de animal nocturno» (p.66), se assustavam pois tinha «cara de assassino» (p. 67). Todas estas atitudes se tinham incrustado na maneira de ser de Hinnerk que, invariavelmente, passava os dias fechado em casa, em estado de tensão permanente, na defensiva, exercitando-se em alvos imaginários¹²². Este estado de tensão agudizara-se, ultimamente¹²³, e o comportamento de Hinnerk alterara-se e sentia-se

¹¹⁹ «Da guerra [Hinnerk] guardara dois objectos se assim os podemos designar: uma pistola, que levava sempre debaixo da camisa na parte da frente das calças, e uma sensação constante de medo, que precisamente por nunca desaparecer, por “nunca descansar”, adquirira com os anos um estatuto bem diferente das circunstâncias, quase teatrais, que interferem habitualmente na excitação de um corpo.» *Ibidem*, p. 65.

¹²⁰ «Aquele sensação de estar a ajudar alguém, por pouco significativa que fosse a sua ajuda, parecia ter modificado algo no seu organismo: um desvio da excitação. Agradava-lhe aquela disposição para ser útil e agradavam-lhe os olhares simples daquele casal.», *Ibidem*, p.240.

¹²¹ «esse homem com cara de assassino, [tinha-o] transformado num mito de monstro escolar que por vezes interferia até nas ameaças infantis. Eu chamo o homem, era uma expressão escutada no intervalo das aulas quando alguém exagerava nos insultos ou numa luta desigual. Mesmo certos professores menos sensatos utilizavam por vezes a ameaça de chamar o homem se uma ou outra criança não moderasse o comportamento.», *Ibidem*, p. 69.

¹²² «Por vezes, sem qualquer intenção de disparar, tendo até a arma 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 os seus movimentos, durante uns segundos...», *Ibidem*, p.69.

¹²³ «À medida que o tempo passava o pudor das crianças diminuía drasticamente, o que significava também que o receavam menos – a ele – Hinnerk.», *Ibidem*, p. 73. [Invariavelmente], «Hinnerk ria-se sozinho, daquelas pequenas crueldades infantis. Era ainda um homem forte, estivera na guerra, combatera, tinha matado vários inimigos, escapara a emboscadas, comera mal, enfrentara o frio numa noite em que um companheiro o socorrera, finalmente com um simples casaco. E Hinnerk tinha ainda ali, ali mesmo debaixo da camisa, uma arma. A crueldade daquelas crianças era, pois, perfeitamente ridícula, pensava. A qualquer momento ele poderia pegar na pistola e disparar sobre uma delas; seria um gesto fácil, uma brincadeira infantil. Por que são tão estúpidas estas crianças, pensava Hinnerk. Como podem arriscar tanto apesar do medo?», *Ibidem*, p.74.

irrequieto. Colocava a arma em cima da mesa e apreciava-a longamente. Aquele objecto fascinava-o¹²⁴ e ao fixá-lo, o seu espírito deambulava livremente.

Talvez por este tipo de atitudes e por saídas mais prolongadas do que lhe era habitual, Hannah sentia-se preocupada naquela noite do dia 29 de Maio, em que às três da manhã entrara em casa e não o encontrara. Ela era uma prostituta que trabalhava na Rua Klirk Plurch e que para além das suas rondas habituais visitava¹²⁵, regularmente, Hinnerk por quem se sentia responsável. Ela sustentava¹²⁶ aquele homem a quem a ligavam laços de ternura e cumplicidade. Afinal não lhe tinha ele permitido pegar na arma e treinar ao alvo? Era uma relação feliz e Hannah sentia-se bem com aqueles gestos e com aquele homem.

O decalque exaustivo da movimentação física das personagens de uns espaços para outros, dentro da cidade, bem como da exposição do que fizeram/foram/pensaram versus fazem/são/pensam leva-nos à visualização perfeita da fragmentação que povoa a noite de *Jerusalém*. Desta análise pretendemos evidenciar o mapear de seres complexos de uma sociedade global do séc. XXI em que o domínio da instauração de redes eficientes condena o indivíduo a tornar-se cativo dele próprio (no seu organismo), do mal acumulado (nos diferentes organismos a que ele se vê forçado a integrar) ao longo de séculos, agindo (aderindo, fugindo ou ignorando) como ao longo de séculos, numa busca contínua de espiritualidade através da fé, da vingança, mesmo, da impotência. A essência fundamental do ser humano, o seu retrato robot, é dissecada de forma multifacetada e exigente já que assistimos a um imenso painel de personalidades marcantes às quais não ficamos indiferentes.

A impossibilidade de sentimentos manifesta neste exercício de compartimentação viabiliza a narrativa em questão como podendo tratar-se de um excuro sem alma, uma análise fria em que a nossa atenção é dirigida pelas frases em itálico como sinalizadores reflexivos.

¹²⁴ «Subitamente baixou a cabeça e encostou o nariz à arma. A arma tinha cheiro, um cheiro particular.», *Ibidem*, p. 96; «Mais uma vez cheirou o cano e depois o punho... O punho da arma cheira a homem, neste caso particular: ao homem de nome Hinnerk Obst.» *Ibidem*, p.97; «entre o colocar do nariz junto ao punho da pistola e depois junto ao cano, uma mudança significativa: junto ao cano não surgiam outros vestígios olfactivos...Essa parte da arma não cheirava a homem, cheirava a outra coisa: a metal; ...eis algo que abre o apetite!», *Ibidem*, p.97.

¹²⁵ «a única mulher que frequentava a casa de Hinnerk. Ela, dada as circunstâncias, era como que a sua noiva.», *Ibidem*, p.70.

¹²⁶ «parte do dinheiro que ganhava deixava-o na casa do seu noivo...A expressão isto é o que sobrou da noite anterior tomava assim um duplo sentido: aquele dinheiro era uma sobra, não era o importante, o importante fora o sucedido de noite com ela.», *Ibidem*, pp. 70-71, «aquele era o único dinheiro de Hinnerk... [e ele] não o agradecera uma única vez a Hannah.», *Ibidem*, p. 71.

A título de exemplo, transcrevemos de *Jerusalém*, de forma descontextualizada, alguns excertos que corporizam determinadas personagens.

Focalizando-nos, por exemplo, em Mylia e acompanhando a evolução da personagem permitimo-nos destacar algumas das frases em itálico que nos propõem quer uma transcrição do seu pensamento, quer do pensamento de outrem sobre as suas atitudes. Este outrem é o narrador/coro que nos mantém em alerta constante:

MYLIA

Não quero a polícia, quero uma igreja. Sabe se estão fechadas a esta hora? (p.9)
não sou capaz. (p.14)
podem partir-me, ...Tocada pela mão boa. (p. 14)
procurar algo que estava fechado,(p.17)
milagre. (p.19)
isto é irresolúvel. A sua doença não se pode tratar. (p. 20)
a questão intacta. (p.20)
sua (p.20)
fome. (p.20)
Uma falha triunfal, (p. 42)
um calor de mamífero, (p.43)
Não se toca assim nas pessoas – (p.44)
lembra-te que já estiveste cá fora; (p. 176)
para não a deixarem “ir” (p. 181)
um acontecimento espiritual e não terapêutico (p. 200)
Tem de comer (p. 229)
pela medicina morre (p. 233)
Não posso morrer, assim, de repente, da outra dor, se esta dor agora está tão forte.(p. 234)
um acontecimento espiritual e não terapêutico. (p. 247)
Matei um homem - ...- Deixam-me entrar? (p. 251)

Apesar de se tratar de uma leitura hipotética ela apresenta claramente os traços, ainda que telegráficos, mas por isso idealmente contemporâneos de uma figura trágica que facilmente nos comove na sua fragilidade infantil de doente ou excluída. No fundo, uma personagem envolta numa teia, uma vítima, um cordeiro que adivinhamos manipulável.

Se efectuarmos o mesmo tipo de análise em relação a Ernst, encontramos, maioritariamente no final da obra, a personalidade de um desajustado em que a incapacidade física evidencia o desequilíbrio mental, tornando-o desta forma mais apto a atitudes imprevisíveis pelo inconformismo e pelo desejo de vingança:

ERNST

não sabia correr. (p. 55)
por um caminho não material. (p. 169)
como um louco, (p. 170)
incompetência na forma (p. 192)
como se estivéssemos em tempo de guerra (p. 201)
de nada acontecer agora (p. 203)
Sofreste tanto e agora tens apenas uma vida normal (p. 203)
aquele homem que persegue (p. 206)
excelentíssimo (p. 220)
esta mão insulta (p.223)
olhos que gesticulam (p. 231)
energia negra (p.236)

Declaradamente, em Theodor, descobrimos um ser complexo em que se debatem pulsações distintas que coexistem de forma coerente. A capacidade reflexiva de Theodor, contrariamente à das personagens anteriores, está explícita na expressão das suas vontades e na aceitação dos contrários que elas determinam.

THEODOR

mancha perigosa (p.23)
Procura pêlos púbicos, ..., uma compensação pública, (p. 24)
O mundo tem obrigação de me compensar pelos dias maus. (p. 24)
A temperatura da noite alarga os ossos, (p. 26)
Depois de uma conversa com dois coveiros macabros, ..., dirigimo-nos agora a um bordel.
A terapêutica da nostalgia foi realizada no cemitério, tratemos agora do pénis, (p. 26)
diferença de saúdes. (p. 57)
existencialmente, (p. 57)
normalidade (p. 59)
entrar nas cabeças estranhas, (p. 59)
os músculos fazem o que nós queremos e nós queremos algo de sensato. (p. 60)
normalidade espiritual (p. 60)
instinto científico (p. 61)
loucura do mal (p.160)
misteriosamente (p. 165)

Já em Hinnerk, um possível retrato, realça a dependência de um acto (matar) a que se obrigou a obedecer hierarquicamente, acto esse que se torna imagem de marca, essência:

HINNERK

cara de assassino (p.67)
o novo (p. 68)
Eu chamo o homem, (p. 69)
chamar o homem (p. 69)

vem aí o homem. (p. 73)
tu não és um homem (p. 74)
não quero ser como aquele homem (p. 74)
brincadeira infantil. (p. 74)
preparo-me para não responder verbalmente a uma ameaça (p. 74)
respeitável (p. 75)
não têm peso (p. 75)
um não estar no mundo (p. 75)
Não fazem ideia que, de um momento para o outro, posso decidir disparar sobre elas, e a sua existência termina. (p. 75)
falta de atenção (p. 75)
Não tinha vontade de brincar (p.95)
aborreciam-no (p. 95)
a mão tem de subir (p. 96)
de olhar (p. 97)
como um espectador. (p. 97)
Posso comer mais tarde, não posso evitar ser morto mais tarde. (p. 99)
fazer (P. 99)
metade do seu apetite (p. 190)
ainda não me conhecem (p. 190)
era apenas um miúdo (p. 190)
querer impressionar (p. 240)

De modo semelhante, o esvaziamento da personagem Hannah é reflectido nestas simples deduções da página 70:

HANNAH

do seu noivo, (p. 70)
isto é o que sobrou da noite anterior (p. 70)
aquilo (p. 70)
se a bala chegaria lá (p. 70)

Em Kaas a imaterialização e a incompletude permitem-nos defini-lo com uma pequena expressão:

KAAS

Como se estivesse num helicóptero, (p. 157)

A complexidade de Gomperz, mais propriamente de alguém que conjuga ambição e sentido prático, espelha-se no longo solilóquio abaixo transcrito:

GOMPERZ

não interessavam. (p. 104)

curado de (p. 104)

em que é que está a pensar, meu caro? (p. 104)

sabes em que é que deves pensar? (p. 105)

gestão prática da loucura (p. 107)

afastamento social temporário (p. 113)

acabaram de atirar-se para a frente do seu caminho. (p. 123)

Meu caro Theodor, não decide?! (p. 123)

Não decide cara inteligência? Para que serve então essa cabeça brilhante? Theodor Busbeck, se você visse agora a sua cara! Uma cara imbecil, meu amigo, como é possível, dirá, mas é isso mesmo que vejo daqui: a sua cara está branca, embalsamada. Como a de um ignorante frente às coisas. Meu caro Theodor Busbeck, se agora entrasse aqui uma ratazana ela subiria aos seus ombros e desceria pacatamente, roçando o rabo longo pelo seu nariz, e você não daria por nada; não se defenderia porque está a pensar! Mas as ratazanas não esperam que você acabe de pensar para agirem; elas prosseguem amigo Theodor, elas aí estão, de baixo de si e de mim. Elas não param de um lado para o outro, com os focinhos a cheirarem os restos que vamos deixando, a meterem-se por buracos pequenos, com as patas rápidas a percorrer, com o mesmo à-vontade, as trincheiras militares e as bibliotecas, tornando uma mesma coisa a nossa cultura e a nossa violência. Amigo Theodor Busbeck, se visse agora a sua cara! Cara de ratazana, caro Busbeck! Um investigador ratazana, que quer distinguir tudo com as suas teorias, que quer mostrar que uma biblioteca e uma trincheira militar não são feitas do mesmo material, mas não consegue; que falha. Caro Busbeck você precisa de reabastecimento: não limpou suficientemente a sua vida. Eis que os percalços surgem, precisa de reabastecimento urgente, de auxílio; o seu pescoço torna-se saliente de mais, as veias começam a mandar em si, vejo-as agora, a aproximarem-se da superfície. Meu caro Theodor, não morra no momento em que a vida precisa tanto de si, no momento em que a vida o chama. (pp. 123-124)

Não cometa mais erros, Busbeck, você precisa de reabastecimento, a sua cabeça não lhe chega. (p. 124)

Este exercício de carácter aleatório permite explicitar o canto do narrador/coro que sublinha a poética do texto, extrapolando o sentir magoado ou inconformado das diferentes personagens e os seus tormentos recônditos.

Concretamente, em Mylia, reconhecemos uma necessidade de ultrapassar a dor através de uma atitude terapêutica. Essa atitude passa pelas acções de entrar numa igreja, eventualmente, à procura de um milagre e de comer.

O texto caracterizador de Mylia enfatiza, pela presença dos vocábulos “dor”, “milagre”, “terapêutico” e “fome”, um ser em conflito que assume a culpa pelos outros: “matei um homem”. A fragilidade é acentuada pela sua definição como “falha triunfal” em busca de “um calor de mamífero”.

No texto em itálico de Theodor, a dualidade entre o púxico e o público, “Procura pêlos púxicos, ..., uma compensação pública”, bem como o duo de vocábulos “loucura” e “normalidade”, ampliado pela “diferença de saúdes” apontam para uma racionalidade, um

“*espírito científico*” que domina “*misteriosamente*”. A masculinidade da personagem ou, denodadamente, o seu humor negro sobressaem na primeira expressão acima transcrita.

O “poema” definidor de Hinnerk acentua, através da incidência nos vocábulos “*o homem*”, “*assassino*”, “*ameaça*”, “*disparar*”, a crueldade da personagem, bem como uma predestinação para o encurralamento [nele próprio] que, inevitavelmente, o levarão a fazer sofrer outros.

Já a pequena *quadra* referente a Hannah, releva, através dos pronomes demonstrativos invariáveis “*isto*” e “*aquilo*” a indefinição do que *para o que realmente aponta* a vida da personagem. A conjunção subordinativa condicional “*se*” reforça o carácter do seu percurso aleatório.

O epigrama de Kaas pode considerar-se um ajustamento da personalidade do rapaz à visão que os outros têm dele – alguém que está a voar. Não totalmente deste mundo, portanto.

O longo poema/discurso de Gomperz centra-se nas características-chave desta personagem: “*pensar*”, “*decide*”, “*cabeça*”. Desta enumeração salienta-se o facto de o médico gestor se sentir o único com cabeça para pensar e decidir. Todos os outros, inclusive Busbeck, não passam de loucos. O seu eloquente solilóquio demonstra a mesquinhez e a inveja do seu íntimo, não descurando ilustrar os seus dotes de orador (ainda que possivelmente seja, na maioria das vezes, um *auto-orador*, entendendo-se por esta designação alguém que faz discursos para si próprio). Um auto-bajulador em essência.

O que confere a todos estes textos o seu carácter poético é que eles, de forma subtil e inequívoca, evocam a imagem distorcida da personagem de quem falam. São pequenas melopeias de sujeitos que se auto-confessam.

Circulamos obrigatoriamente pelas frases em itálico, longos e curtos painéis que nos dão indícios precisos sobre um narrador disposto a analisar os pontos-chave das personagens ou dar-nos esses pontos-chave? A lista exaustiva desse corifeu que poderíamos enumerar ao longo de toda a narrativa constrói um mapa concreto das personagens recontadas por si próprias, criando a circularidade narrativa na voz de um narrador onisciente que recorre ao itálico no intuito de manifestar o pensamento interior e o seu desenvolvimento.

Apesar de descontextualizadas, palavras e frases, estas expressões revestem-se de elementos caracterizadores essenciais que nos permitem considerá-las autónomas no fluir dos acontecimentos onde se destacam como marcas evidentes de personalidades condenadas a pensar.

Será, pois, esse o fim último de cada indivíduo retratado – pensar, agir, movimentar-se – guerrear para sobreviver entre palavras e actos. O que nos propõe, finalmente, este mapa de percursos? Relembrar, persistir, sobreviver. É esta a Jerusalém universal.

5. Avenidas e vias rápidas

Os percursos tomados pelos peões, na noite citadina, são determinados de tal forma pela caracterização exaustiva e pormenorizada de cada personagem que seria impensável desviá-los de tais caminhos. Para cada passo dado, existe uma premissa indicativa, um relato conforme à vivência/personalidade que cada um veste. Por essa razão, e apesar da forma sinuosa como todos nos são apresentados, é-lhes dada uma velocidade de cruzeiro que nos instala a 250km/h no asfalto, não de uma auto-estrada mas das avenidas que, imaginariamente, nos põem a percorrer. E estamos convictos do poder da dinâmica instalada.

Mylia será o ponto de arranque – é à volta dela/matriz que a história é construída. Como caracterizar um louco? Como entrar na mente de um esquizofrénico? A posição incómoda de Mylia é visualizada desde a infância na perspectiva dos pais que, como sempre sucede, ao falarem do problema, simplificam. Mylia viaja entre a consciência segura de ser diferente pelo que ouve dos outros, pelas repreensões constantes e convicções que foi abraçando desde muito jovem. Estes são os traços definidores de uma instabilidade mental que será de certa maneira ecoada e reforçada pela forma como se deixa conduzir indiferentemente por quem lhe der um ponto de apoio.

Ernst, que para além de ser esquizofrénico tem uma deficiência motora, é mais um doente a cargo do Doutor Gomperz Rulrich. A história do seu caso mental é simples – ele inventa-se mundos desde a infância, cria quadros que o fixem a qualquer coisa em definitivo, com obrigatoriedade. Foi assim que o seu espírito aderiu facilmente aos tratamentos impostos em Rosenberg, foi provavelmente dessa forma que ele aderiu ao contacto com Mylia – um objectivo imóvel que, por um momento, lhe fixou a inquietação contínua que o povoa desde sempre. E nesse carácter inquieto e difuso continua, depois de sair do Hospício e de cortada a relação com Mylia, a procurar a análise correcta do momento que lhe permita avançar. De pensamento em pensamento, Ernst reconhecerá a malvadez de Gomperz e far-lhe-á uma visita que será, para todos os efeitos e na perspectiva de Ernst, um ajuste de contas. Essa vista permitir-lhe-á aproximar-se de um

objectivo que acabará com todas as outras inquietações – suicidar-se. Como instável que é, Ernst acabará por prosseguir o seu caminho de inquietação, fugindo após matar Hinnerk.

Kaas é o fruto de dois loucos, raiz da matriz arruinada de Mylia e da descoordenação patente de Ernst. Kaas é o deficiente adoptado que singra na convicção daquele que o ama verdadeiramente – Theodor Busbeck, que o coloca nas melhores escolas e o protege do resto da família e dos outros. Kaas é amado e é valorizado. Kaas conhece a dureza das suas limitações mas cresce a ultrapassá-las com a ajuda de especialistas. Apenas a ingenuidade da criança que é fraca, com um pai forte e protector, o levará a condenar um descuido de Theodor e, conseqüentemente, o levará a procurá-lo confiadamente a meio da noite. Kaas será brutalmente assassinado por Hinnerk que acaba por ser o protótipo do *assassino hollywoodiano*¹²⁷, um militar possuído pela sua arma que após cumprimento de serviço na guerra, se encontra desocupado.

A ocupação de Hinnerk é manter a pistola no prolongamento do seu corpo e identificar na pistola o que é esse prolongamento e o que é, ainda, o poder da guerra. Hinnerk carregava consigo o peso das lutas e confrontos que se lhe estampara no rosto adquirindo posse da sua cara sob forma de gigantescas olheiras – a sua face estava marcada pelo mal que os outros viam nessas feições. Hinnerk não podia aguentar a pressão desta identificação contínua – passava os dias a acariciar a arma e a praticar em alvos imaginários (crianças que tinham ajudado a construir o mito), fechado no seu apartamento e a única ideia que o alimenta é, fundamentalmente, matar. Como um assassino que é, será morto por descuido, após se ter exibido demasiado, ter, no fundo, partilhado uma proeza que continuaria a ser só e sempre sua.

Hannah, poderá sentir-lhe a falta. Porque, afinal, Hannah, prostituta da Rua Klirk Plurch, tinha alguém por quem se sentia responsável, ou, pelo menos, que lhe dava a oportunidade de ser ela a pagar, contrariando o seu *modus vivendi/operandi*, uma ilusão. Hannah é uma criadora de ilusões, é esse o seu papel. Maquilha-se e pinta-se para seduzir, cria a atmosfera da sedução, impõe a sedução – vende-se. Mais propriamente, vende o corpo. Um corpo que visto de perto, à luz, está carregado da idade da exposição e da avaliação. Um corpo que se desvenda a Theodor Busbeck na marca de uma queimadura.

¹²⁷ Relembra Robert de Niro, Travis Bickle, em *Taxi Driver*, 1976, realizado por Martin Scorsese – “Are you talking to me?” – perguntava a personagem vezes sem conta ao espelho, empunhando e testando a velocidade de sacar a arma.

Hannah não tem um apelido e nem tem a possibilidade de explicar ao conceituado médico a causa daquela «mancha preta»¹²⁸.

Theodor Busbeck era descendente de Thomas Busbeck, notável político e de uma mãe, provavelmente doméstica, sem nome. O peso da hereditariedade transformara-o, possivelmente, num médico creditado, mas ele era, acima de tudo, um investigador. As investigações de teor científico definem-lhe o carácter reflexivo e perspicaz se bem que exaustivamente complexo e tortuoso. O que o preocupa é estudar a saúde mental da História (diremos, Humanidade?). Para esse fim muitos dados são necessários e inúmeras consultas e extrapolações terão de ser desenvolvidas. Como determinar a fórmula correcta que permita fazer previsões credíveis?

Tais são os problemas fundamentais a resolver pelo doutor Theodor Busbeck. A sua persistência e crença cegas levá-lo-ão a definir fórmulas e o seu estudo partirá de dados muito concretos. O modelo escolhido é o Holocausto, episódio que levou ao extermínio de judeus, homossexuais, ciganos, deficientes, indiferentemente, pelo simples prazer que alguns tiveram, simplesmente, de exterminar. Ao fazer o estudo da frequência deste tipo de acontecimentos, ao longo da história, e ao ligar os países com mais probabilidade de praticar um acto semelhante aos países mais plausíveis de serem sujeitos a ele, poder-se-ia prognosticar o que poderia acontecer num futuro próximo. A tarefa árdua de uma empreitada do género faz-nos acreditar que o médico depressa se investe no papel de profeta. Aliás, sabemos que, de acordo com Theodor, «Quem não procure Deus é louco.» e, certamente, que este médico, habituado a lidar com doentes mentais e investido do desejo de curar, quererá marcar a diferença de uma forma mais abrangente. Theodor acredita que o seu estudo pode parar o mal. Este mal encontra-o no indizível e no inacreditável visionado em fotografias de montes de cadáveres acumulados – o mal não está no homem, está na História.

6. Parques de estacionamento

Apesar dos quilómetros percorridos pelos destinos das seis personagens e dos seus caminhos paralelos e cruzados, visualizamos momentos de pausa que identificaremos com espaços/contentores de dois tipos de seres: os mortos e os loucos.

¹²⁸«...na parte interior da coxa», *Jerusalém*, ed. cit. p. 245.

O encontro, algo fortuito, de Theodor com dois coveiros no cemitério perturba-nos, logo no princípio da narrativa. Busbeck fica intrigado com a actividade nocturna (três da manhã) num lugar como aquele e até pergunta: «- Que fazem? Comem mortos?»¹²⁹, pergunta algo ridícula que nos permite associações ao absurdo, não fora a compostura reencontrada, rapidamente, ao lobrigar dois uniformes e ao identificar-se como médico. A conversa é curta e Busbeck inteira-se de que há mortos nocturnos e é convidado a abandonar o local, não sem antes oferecer os seus préstimos. Esta distração no seu propósito (Theodor ia procurar uma prostituta) leva o nosso investigador a fazer um breve relatório mental cheio de humor: «A terapêutica da nostalgia foi realizada no cemitério, tratemos agora do pénis...» (p. 26).

Na sequência da narrativa é esta também uma distração prodigiosa. Sim, é de noite, a nossa personagem sente-se pressionada por urgências físicas de carácter lúbrico e é atraída pelo cemitério onde perscruta um movimento inusual e entra. Simples lembrança do pecado da luxúria? Alegoria de um banquete canibal que se perspectiva (literal e mentalmente)? Ou lugar de reflexão sobre a perenidade da vida? À noite o trabalho no cemitério não pára, há corpos a ent(e)(r)rar a todas as horas... O efeito de retardamento do encontro foi conseguido. Ficaremos, demoradamente, com o desajuste da imagem do médico e no aterrador contexto em que ela foi produzida. Uma (deliciosa?) fatia de humor negro que choca deliberadamente com as fotografias do holocausto analisadas por Theodor.

Falar dos loucos é falar do Hospício Georg Rosenberg – local de luxo, com vários pisos, mensalidades elevadas e jardim. Mas é, igualmente, falar de quem o dirige, Gomperz Rulrich, médico/gestor cuja principal teoria, em poucas palavras, se resume ao seguinte: para tratar os loucos é necessário controlar o seu pensamento. Esta brilhante teoria assevera-se algo ridícula, tanto para o seu colega, Theodor Busbeck, como para os próprios doentes que, detalhadamente, no capítulo IX, *Os loucos*, e no capítulo XXII, *Gomperz, Mylia, Lanz, Godicke, Wisliz, Gada, Thinka, Witold*, nos fazem compreender através dos seus discursos e acções o verdadeiro teor dos seus pensamentos. Gomperz, munido constantemente da Bíblia, da qual cita versículos apropriados ao momento, e da frase: «*em que é que está a pensar meu caro?*»¹³⁰, governa o seu mundo – auxiliado, por um lado da

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 25.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 104.

palavra divina e, por outro, da assunção clara da sua teoria iluminada. Gomperz acredita nestes princípios que mantêm o Hospício num lugar habitável.¹³¹

Tal como no cemitério, onde é necessária uma ordem e arrumação, no hospício as leis do controle médico são a regra. Os capítulos IX e XXII permitem-nos ver a desordem na sua pura expressão individualizada. Capítulos fantásticos, recolhas gravadas de conversas e acções aleatórias de mentes condenadas à exclusão. Imagem paralela da do cemitério onde o louco Busbeck faz uma incursão *mística*.

Chamamos-lhe, apropriadamente, em nosso entender, momentos privilegiados de introspecção, confronto com realidades que nos habitam e que pretendemos legar para o mais recôndito esquecimento. O convívio diário com a morte e a loucura é e sempre será perturbador. No nosso íntimo está registada, inevitavelmente, no código genético que nos enforma, a face dupla desta efígie sombria.

7. Beco(s) sem saída

O Capítulo XV intitulado *Europa 02* apresenta-se-nos dividido em nove partes (indicadas por números romanos – o Capítulo IX da obra corresponde a *Os loucos*), nomeadas na margem esquerda do texto, pela seguinte ordem: (I) Excluídos, (II) Registo, (III) Lei, (IV) Exame Médico, (V) Instrumentos, (VI) Exame Médico, (VII) Deslocamentos, (VIII) Doenças e (IX) Tortura. Este fascículo¹³² deixa-nos (e ao próprio Busbeck) irritados, no mínimo, perplexos. Com a aparência de «catálogo» (no entender de Busbeck) e o cariz de regulamento, esta brochura misteriosa vem interromper a cadência da investigação do médico, produzindo a intriga e aguçando a curiosidade do leitor que, num sobressalto, é arrancado à progressão narrativa. Esta descrição minuciosa do que pretende, a nosso ver, ilustrar o comportamento em sociedade, projectando-se desta forma

¹³¹ «Os alimentos não estavam isolados de uma certa ordem e disciplina que começava no primeiro metro quadrado do hospício e terminava, não apenas nas janelas, mas no que se podia ver das janelas. Até nos olhares através de janelas protegidas havia um sentimento, lançado pelos directores, de calma indispensável, como que dizendo: não olhes de mais, olha moderadamente.», *Ibidem*, p.172; «A vigilância tornava-se uma outra forma de não se estar sozinho, certos doentes impediam a solidão sentindo-se observados; uma espécie de calor que investia traiçoeiramente sobre as costas, vindo do olhar de alguns elementos, mas a que se adaptavam em pouco tempo.», *Ibidem*, p.174; «O aniversário dos doentes era utilizado como arma de pacificação, o sentido normal dos dias era interrompido e um objecto perfeitamente inesperado como um carrinho de mão poderia surgir, de repente, no jardim do Georg Rosenberg.», *Ibidem*, pp. 176-177; «Uma experiência era o contacto com a água, o meio apropriado para acalmar certas tentações agressivas.», *Ibidem*, p. 183.

¹³² «obra de ficção que o bibliotecário colocara sobre a [sua] mesa», *Ibidem*, p. 127 [e que ele vai folhear] «saltando páginas, voltando atrás.», *Ibidem*, p.127.

como um *pequeno* mas contundente vislumbre do que denuncia *O Reino* na sua totalidade, impele-nos a uma análise cuidadosa.

Não estarão aqui em causa as ficções identitárias criadas pelo ser humano (enquanto elemento preponderantemente integrado e integrador em comunidades imaginárias) a que aludimos no cap.1, p.16? Não será esta *Europa 02* a imagem irónica/angustiante em que se transformou a realidade absurda da nossa existência?

Começaremos por nos debruçar na parte Lei (III) que termina com o parágrafo: «Ninguém resiste. As pessoas aceitam a lei. Se não seria pior.»¹³³. Esta asserção incisiva ecoa a vida em sociedade e os seus preceitos. O comportamento social inscreve-se em regras impostas pela lei vigente.¹³⁴ Quem faz a lei? Quem determina, portanto, a acção? A Europa? Em 2002 o que foi determinante? O lançamento efectivo da moeda única? 2002, ano da conclusão da adesão de mais dez países à União Europeia, com alargamento previsto a mais dois em 2007?

As implicações deste tipo de suposições levam-nos a encarar este capítulo como uma sátira ao poder político instituído. Diremos, assim, que as directivas/o “regulamento interno” da política europeia são/é projectadas(o), no sentido de postas(o) em destaque, como um regulamento de um manicómio ou de uma sociedade ditatorial. A Lei (III) destaca-se como imposição – se alguém resistisse «seria pior»¹³⁵.

Este tom sarcástico, de fundo negro, completa-se através das outras partes e dos seus títulos inequívocos: Excluídos (I) – aqui a imagem da caixa «Quem comete um erro é excluído; é fechado dentro de uma caixa.»¹³⁶, metáfora para exclusão, metonímia de arquivo, armazém, depósito, prisão, remetendo-nos igualmente para burocracia¹³⁷, actividades mecânicas, aquelas em que a lei transforma a vida em sociedade; Registo (II) – aqui, a ideia de espaço e tempo entrecruzam-se. As pessoas estão confinadas a um compartimento individual do qual não devem sair sem serem registadas a não ser no tempo que lhes é dado para se registarem¹³⁸ – desigualdades sociais parecem estar aqui em manifesto, apesar de os dados capitais serem os da mensuração como os que figuram em qualquer B.I..

¹³³ *Ibidem*, p.131.

¹³⁴ «O que fazem é aleatório, mas nunca ilegal. Primeiro mostram a lei, o documento que determina a acção.» *Ibidem*, p.131.

¹³⁵ *Ibidem*, p.131.

¹³⁶ *Ibidem*, p.128.

¹³⁷ «As caixas são tantas que ninguém lhe dá importância. Pode estar lá uma pessoa que tu amas, mas nem olhas.» *Ibidem*, p. 128.

¹³⁸ «Para algumas pessoas o Estado de Registo pode demorar dez minutos e para outras dez dias.» *Ibidem*, p.129.

Em Exame Médico (IV) o que está em causa é a “marca”/tatuagem que é imposta após o exame – um exame, uma cruz ¹³⁹. Claramente, uma alusão às inspecções feitas nos campos de concentração e, de certo modo, às que são usualmente feitas para o ingresso na carreira militar ou, eventualmente, para qualquer cargo ou profissão a exercer. Em Instrumentos (V) há como que uma evocação da esterilização da vida pela forma como se relata a falta de contacto directo entre examinadores e examinados e a mediação/contacto que é exclusivamente feita por intermédio de instrumentos (corpos estranhos), convocando-nos para o mundo da técnica em que tudo o que é inventado é já prolongamento dos nossos corpos.¹⁴⁰ Quando sentimos instrumentos que não prolongam as nossas necessidades, hoje em dia, há, evidentemente, que ter medo.

Já em Exame Médico (VI), a visão interior é referida pelos cortes que são executados¹⁴¹ no intuito de reforçar uma observação pormenorizada e uma ablação de partes do organismo individual (justificada porque indolor para o paciente). Concretamente, Deslocamentos (VII) conduz-nos às ordens “superiores” de exílio, extradição e morte¹⁴² ligando-nos, indiferentemente, às mães da Praça de Maio na Argentina, a todos os que partiram a salto no tempo da ditadura, a todos os fuzilamentos dos campos de concentração e de qualquer guerra. Deslocamento, no sentido de espaço e de condição (de vivo a morto).

Do mesmo modo, Doenças (VIII) invoca o poder de etiquetagem, triagem feita por entidades superiores ¹⁴³.O poder de decisão é, verdadeiramente posto em causa, esventrado através de uma crítica e ironia contundentes que raíam o absurdo. Evidentemente que no rol deste regulamento, Tortura (IX) revela o tratamento completo a que somos submetidos de acordo com a lei imposta – aprendemos, após esta “limpeza corporal”, a torturar¹⁴⁴.

Há nesta constatação dolorosa a vileza da ordem e a crueldade da aprendizagem que leva o aprendiz a mestre do mal. Este é, portanto, grosso modo, “O manual do mal” que é seguido um pouco por toda a parte, sub-repticiamente. Chegamos a um mundo que está em estado de guerra, que nos mantém em guerra, um mundo que é necessário denunciar.

¹³⁹ «A cada Exame Médico marcam uma cruz nas costas da mão. Há pessoas que já fizeram dezenas. E todas as pessoas sabem que as doenças surgem com os exames médicos.», *Ibidem*, p.132.

¹⁴⁰ «Até sentires os aparelhos não tens medo. Depois sim.», *Ibidem*, p.133.

¹⁴¹ «Abrem uma fenda na pele e depois fecham-na... Outras vezes é diferente...Tiram pequenas coisas do teu corpo, não interessa o quê; não magoam.», *Ibidem*, p.134.

¹⁴² «Subitamente perdes o contacto com uma pessoa que cumprimentavas todos os dias.», *Ibidem*, p. 135.

¹⁴³ «Quem tem uma doença estranha deixa de ser doente, entra na categoria do criminoso.», *Ibidem*, p. 136.

¹⁴⁴ «Podem designar-te para torturar ou para ser torturado... Só quando entrares no compartimento é que verás quem vai ser torturado por ti...Nessa altura sentirás nojo, não tanto pelo acto de tortura, a que és obrigado, mas pela alegria sentida, momentos atrás, quando percebeste que não irias ser a vítima», *Ibidem*, pp. 137-138.

Consideramos fundamental este capítulo que funciona, no nosso parecer, por perfeita homotetia com a tetralogia na sua mensagem global.

Europa 02 pode ser o capítulo/fascículo de uma grande obra, cujos fascículos desfilariam continentes – 01, 02, 03 e por aí fora. O manual correspondente poderá ser encontrado à venda ou nas bibliotecas do mundo. A reter a forma pedagógica deste capítulo em *Jerusalém*, bem como o tratamento por tu nele utilizado pelo narrador – qualquer um, uma maior proximidade é requerida para a avaliação (descodificação) das instruções.¹⁴⁵

Não se trata também em *Jerusalém* de analisar a doença ao pormenor? Mas quem são os doentes? Quem são os médicos? Onde está o verdadeiro mal? Aonde a cura? Não se trata já do bem em oposição ao mal – os bens de branco e os maus de preto – preto no branco. Trata-se de uma doença congénita, cinza, sombra. A luz poderá provir prodigiosamente da fé?

O que torna, efectivamente, este capítulo eficaz é a forma quase *naïve*, como o mal/doença nos é contado. O mal universal inclassificável em que não há distinção entre o paciente e o médico – alterna-se o papel até nas convenções. Crítica arguta e subtil que converte os leitores em desconfiados. Não é o próprio Busbeck a pôr o livro de lado, irritado?

8. Vista aérea

Uma panorâmica aérea da cidade permite-nos adivinhar luzes. Pequenos pontos iluminados. É de noite e apenas o centro mantém algum fulgor. As zonas sombrias estão expostas por manchas mais negras onde adivinhamos alguns edifícios e locais pelo recorte – talvez os mais simples de identificar sejam as igrejas, jardins e cemitérios. Numa igreja particular adivinhamos o parque circundante e a proximidade algo relativa ao centro (não

¹⁴⁵ A aproximação a *Admirável Mundo Novo*, 1932, de Aldous Huxley, a *O triunfo dos porcos*, 1945, e 1984, 1949, de George Orwell, a *Fahrenheit 451*, 1951, de Ray Bradbury (adaptado ao cinema em 1966 por François Truffaut) a *Laranja Mecânica*, 1962, de Anthony Burgess (filme realizado em 1971 por Stanley Kubrick) e a alguns filmes como *Gattaca*, 1997 de Andrew Nicol e *Equilibrium*, 2002, de Kurt Wimmer (só mencionando as obras por mim conhecidas e os filmes visionados que me parecem, de algum modo, relacionados) substancia-se na caracterização de sociedades distópicas onde o autoritarismo impera. Em *Admirável Mundo Novo* o acesso ao Soma (droga que produz a euforia e o esquecimento) e em *Equilibrium* ao Proziium (droga que retira as emoções e a sensibilidade) permite-nos deduzir a existência de um mundo doente em que a lei fundamental é a eliminação da memória, memória que traz sentimentos controversos de amor e ódio que é preciso abafar com medicação.

são os passos de Hinnerk a fazer-nos prever essa hipótese?). A luz projecta as sombras dos que caminham nas ruas mas ninguém se apercebe como os candeeiros actuam.

O que torna tão atractiva *Jerusalém*, 3º Momento de *O Reino*, é a impossibilidade de captar, através de uma leitura sucinta, o peso da vida que ela encerra. Sejam, pois, meticolosos ao considerar que o pensamento humano é célere em promover uma cadeia ininterrupta de ideias que se organizam de acordo com a memória e a necessidade de responder às mínimas exigências do dia-a-dia e ao instante concreto.

Partindo deste pressuposto, como dar corpo ao pensamento através de uma narrativa literária? Como solicitar a visualização pormenorizada do pensamento de vários num espaço exíguo e como, inequivocamente, promover a lógica da evolução dos acontecimentos, para nos pôr a pensar? As linhas construídas impedem-nos de deduzir, levando-nos a presenciar. Indubitavelmente, o elemento presencial do comportamento humano, da humanidade, na sua multiplicidade de crenças e de reflexões conduz-nos a uma introspecção e implica-nos generosamente.

Por todas estas razões, parece-nos tarefa árdua desligar-nos do texto e do que ele encerra – não nos podemos afastar das características das diferentes personalidades que se nos expõem no seu íntimo. Porque elas são linearmente complexas e vivem determinadas por sentimentos que as unem em cadeia com o íntimo das outras. Como definir o íntimo de alguém? Como o narrar? Através das acções por ele perpetradas? Daí, hipoteticamente, o movimento contínuo que é exigido – o pensamento leva a uma acção que provoca um pensamento que leva a uma nova acção e a um novo pensamento, e assim sucessivamente.

Jerusalém é Mylia, no sentido em que o vocábulo *Jerusalém* faz parte da sua memória, palavra marcante de um salmo ouvido da boca provável de Gomperz. *Jerusalém* que apresenta a sua beleza e terror ao evocar maus momentos de alguém perturbado por circunstâncias várias às quais não são alheias a doença mental e a «visão de almas». *Jerusalém* é também a crença de Mylia na sobrevivência a todas as suas doenças. *Jerusalém* continua possivelmente a ser Ernst, ainda na cabeça de Mylia, como companheiro de clausura e, certamente, Theodor como seu profeta e salvador. *Jerusalém* apresenta-se em Mylia como uma nova dor, Kaas. *Jerusalém* é decididamente o que Mylia escolheu dos seus pensamentos para acordar para a vida e lutar. *Jerusalém* é a certeza que Mylia tem de existir fé.

Não podemos, infelizmente, e com toda a certeza, visualizar as vezes que o versículo do salmo 137 vem aos lábios de Mylia, mas podemos percorrer os passos de todos os que se cruzam com ela através dele, mesmo sem o proferir. Se optamos pela expressão

visualizar em detrimento de *narrar* é, certamente, porque a obra em estudo nos brinda com imagens, puros planos de pensamentos eloquentes. É impossível, diremos assim, abordar as várias personagens sem recorrer à descrição pormenorizada da sua forma de pensar. E ao caracterizá-las, assiduamente, virão ao nosso espírito as inúmeras expressões por elas ditas ou mentalmente evocadas. A título de exemplo, citaremos o comentário de Theodor aos pais de Mylia, após estes se queixarem que a filha vê a alma: «Se a sua filha vê a alma, ótimo. É o que se chama ver bem ao longe!» (p. 32). Nesta parte da narrativa, começamos a conhecer Theodor Busbeck de quem nos é dada uma ideia algo perversa e, igualmente, estranha – um médico com um pendor depravado que analisa deliciosamente fotografias pornográficas que o motivam a encontrar uma prostituta; um médico igualmente com algo de louco que visita um cemitério às três da manhã e fala com os coveiros querendo saber se eles comem os mortos. Sim, nesta fase da narrativa estamos perante um Theodor lúbrico e lúdico, provavelmente um caso perdido da medicina, em que vislumbramos o carácter de um ser *bon-vivant* que se ri da vida e dele próprio. Como falar de Theodor se não o pusermos a “falar-se”?

Esta necessidade de reprodução no que toca ao enredo (e quem diz enredo, neste caso concreto, diz, essencialmente, personagens) reporta-se a todos os passos desta encantatória narrativa, como se fosse improvável o seu reconto. Aliado ao pendor fotográfico/cinematográfico deste romance em particular, constatamos um elevado grau de poeticidade conferido pelos constantes aforismos a que o narrador recorre e ao cariz parabólico-alegórico das imagens que se sucedem, quer na caracterização das personalidades quer na elaboração dos seus percursos.

Consequentemente, estamos perante um território inovador na forma de *narrar uma sociedade* como a do séc. XXI. A confluência do humor negro com a ironia lapidar proporciona-nos as leituras inoportunas da dúvida. Sim, indubitavelmente, *Jerusalém* é um livro preto. Mas oportunamente um livro luminoso pela celebração da fé no mundo da ciência, ou mais correctamente, a celebração da escrita sobre o que ninguém, provavelmente, ousou ainda narrar – como sobreviver/conviver ao/no caos?

Capítulo 3 - CIÊNCIA, TÉCNICA E HUMANIDADE

Vint le moment où la souffrance des autres ne leur suffit plus; il leur en fallut le spectacle.

Amélie Nothomb, Acide Sulfurique

A tetralogia brinda-nos com uma panóplia de questões exacerbando a crueldade e a fascinação do que significa ser humano na era da ciência e da tecnologia, do que é ou não continuar a ser humano.

Como já referido, anteriormente, o ponto de partida destes livros pretos é: “como criar a História?”. Reduzir-se-á a História ao registo de guerras que permitem a criação e o desmoronamento dos reinos? Aonde o peso dos actos individuais e colectivos? Responsabilizar quem? O quê? Para responder a estas questões, entre inúmeras outras, e permitir as reflexões inerentes à natureza da presente história que vivemos, recorre-se a uma análise comportamental num momento de crise. *Um homem, Klaus Klump* permite o estudo aproximado das alterações despoletadas em determinada sociedade pela declaração do estado de guerra. A comunidade onde se insere Klaus e a sua personalidade sofrerão uma transformação visível ao longo das primeiras páginas do livro. Há o propósito de alertar o leitor, desde o início, para o compromisso de gravidade que tal situação implica.

Quando numa guerra és apanhado que sucede? Com quem e com o que é que te confrontas, concretamente? A descrição da guerra de forma assoladora tende a nivelar os que são invadidos com os que invadem. Os actos de uns e outros alternam-se, ocupando o mesmo lugar, à vez. Todos sofrem. A tortura é intensificada pela indiferença da causa dessa guerra que tem um nome fugidio de pátria.

A guerra transforma-se, assim, no mote que tem no Holocausto estudado por Busbeck a sua exposição e o seu modelo imediatos. *Jerusalém* representa, desta forma, no contexto de *O Reino*, uma explicitação, uma confrontação directa com uma realidade de todos apreendida e memorizada. Tudo o que sabemos do Holocausto, dos horrores e da desumanidade, ganha neste segundo livro preto um significado cumulativo já que todas as personagens (como, evidentemente, o leitor) interiorizaram o mal pela banalização e acomodação. Não vive já cada um a sua guerra?

Sim, uma guerra (não importa precisar qual) aconteceu há pouco, há alguns anos, há décadas... e continua patente, a produzir os seus efeitos, em todos os que caoticamente rodeiam a investigação sobre o Holocausto, na pessoa de Busbeck. Mas Theodor confirmamos o temível: o mal existe e, pior, estará a crescer? O eco da guerra está presente em todas as personagens que parecem exprimir a temível encarnação da ameaça que ela representa. O mal está em nós?

Estamos/estaremos(?) condenados já que permitimos, sucessivamente, a compartimentação/eliminação do ser humano pelo ser humano através da morte e da exclusão? O homem elimina os outros homens, recorrendo à ciência e à tecnologia, as

mesmas que permitem mil curas. O soldado e o médico são pares, almas gêmeas, alfa e ómega de um ciclo que é o nosso. Como conviver com esta dualidade?

É decididamente em *Aprender a rezar na era da técnica*, com o subtítulo *A posição no mundo de Lenz Buchmann* que reencontramos a evidência do *mundo às avessas* (por nós aludida/o no capítulo um) como pedra de toque desta magistral obra negra que é *O Reino*.

1. Da importância das crenças, da ciência e da técnica

Aprender a rezar na era da técnica, a nosso ver, adequa-se mais ao subtítulo de uma obra intitulada *A posição no mundo de Lenz Buchmann*. Este desejo de inversão do título para o subtítulo reforça a ideia do “mundo às avessas que percorre *O Reino* e que, neste seu último Momento está patente desde o paratexto. Ao longo da narrativa assistimos à vida de Lenz como se um diário/biografia/memórias se tratasse: sabemos das suas juventude, maturidade (“Força”), “Doença” e “Morte”, desse modo invocando em nós o quadro *As três idades (do ser humano) e a morte* de Hans Baldung Grien no que de belo e perfeito ele encerra – finitude, movimento cíclico, tempo, sabedoria, sépia/sombra.

Estamos, pois, perante uma análise exaustiva de uma vida que se nos reconta pelo desejo de aprender a rezar? Revemos desta forma os conceitos-chave da obra densa que é *O Reino*? Difícil de estabelecer num todo, um todo que faz parte integrante do primeiro. Esta ordem de ideias remete-nos, irremediavelmente, para a tentativa de elucidar o encadeamento de factos a ter em conta no percurso fatal de Lenz Buchmann, um médico brilhante, detentor de um nome auspicioso (Lenz é primavera em alemão) mas Buchmann é indiscutivelmente o “homem-livro”. A vida deste “homem-livro” começa na sua adolescência onde um pai forte e militar lhe impõe as regras de sobrevivência através da caça na floresta ou da violação de criadas. Estas regras não têm eco no irmão Albert, que apesar de “homem-livro”, não tem personalidade capaz para as interiorizar. O que marca esta família de “homens-livro” detentores de uma biblioteca fantástica que Friederich (o pai dos dois rapazes) acumulara? Primeiro, que a natureza não tem regras já que não tem história.

Aliás, os contactos com a natureza – na floresta/bosque – são marcados pela caça (os irmãos Lenz e Albert Buchmann são ensinados a caçar lebres – «o medo é ilegal» p.91) ou pela beleza da sua fúria («é que a natureza com que se convivia nos dias comuns, nos «dias

fracos», enganava.» p.94). Digamos que a natureza impõe vigilância ou sobrevivência. Também, enterrados na natureza, os vestígios de outras civilizações podem tornar-se perigosos porque «indomesticados» (p.154): «A maldade da natureza, que tinha no solo abaixo das ruínas o seu campo de humidade e de dureza adequados para o crescimento, estava ainda a desenvolver-se. Era ainda uma criança essa maldade. Quando chegar à fase adulta, aí sim, pensava Lenz será o nosso inimigo.» (p.183)

Esta obsessão pela Natureza e pela sua imprevisibilidade, escapando desta forma ao controlo do homem, manifesta-se em todo *O Reino*. Há uma predilecção, por parte do narrador, em exacerbar a intranquilidade da vida do homem, *bicho pequeno*, sempre à mercê duma tirania dormente que irromperá a qualquer minuto e será impiedosa. Em nosso entender, esta característica deve ser tida em conta em vários contextos e devidamente sopesada já que se nos afigura de importância capital para o reforço da carga subversiva destes livros pretos.

A opção do termo escrito com maiúscula aponta a definição de «*conjunto de seres e das coisas que constituem o Universo*»¹⁴⁶ mas, evidentemente, o que está em causa, em realce, é o confronto entre a Natureza (as forças, o mundo físico exterior ao homem) e o Homem. Daí esta dedução nos levar à questão do jogo subtil dos vários tipos de natureza em questão.

Debruçando-nos sobre a personalidade de Lenz Buchmann¹⁴⁷ adivinhamos o homem cuja natureza (características naturais) foi imensamente moldada pelo pai, Friderich Buchmann, personagem exibindo um registo duro, militar, carregado de convicções inabaláveis em relação à posição de vencedor/caçador na vida. Seja pois a natureza de Friederich determinada pela sua profissão (que acaba por determinar o seu hobby?) ou acentuada por ela. De igual modo, Lenz cuja natureza determinou uma obediência cega ao pai e a sua veneração desmedida, cria a sua própria natureza de cirurgião profissional e duro à imagem do progenitor. O mesmo não se passou com Albert que desmerece, pela fraqueza da sua natureza (idêntica à da mãe), o apelido que tem. Estão, grosso modo, dissecadas as relações familiares e as implicações genéticas na natureza dos seres humanos, sendo a herança masculina, no caso concreto da família Buchmann (mas o

¹⁴⁶ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, II Volume, ed. cit. (“Natureza”, p.2575).

¹⁴⁷ «O exemplo máximo do homem prático, porque reúne a máxima concentração de acção com a sua extrema importância, é a do estratégico. Toda a vida é guerra, e a batalha é, pois, a síntese da vida. Ora o homem estratégico é um homem que joga com vidas como o jogador de xadrez com peças de jogo.» Soares, Bernardo, *Livro do Desassossego*, 1998, Assírio & Alvim, pp.286-287.

mesmo se verifica na família Busbeck) determinantemente positiva e a herança feminina debilitante.

Falamos de hereditariedade no género humano como determinante na propensão de variados tipos de natureza – *ele sai ao pai, ele sai à mãe* –, constatações que remetem para a manutenção de uma estabilidade de carácter, ao longo de períodos longos (?) de tempo. Fica traçada desde já, através desta exposição abreviada, a divisão entre fracos e fortes. O código genético é um peso na natureza humana. A atestá-lo, a personagem Kaas. Os fortes preparam-se para enfrentar os perigos e debelar os fracos. Os fracos têm um papel subsidiário na História. Aliás, não contribuem para a sua feitura. Johanna, Joseph Walser, Hannah, Albert entre outros, são disso exemplo.

Em que situações nos deparamos, nesta tetralogia, com o confronto entre Homem e Natureza ou, melhor dizendo, um encontro entre estas duas entidades? No 1º Momento não nos esqueçamos da floresta onde Klaus Klump e os guerrilheiros se acoitam, como que emparelhando-se de forma perfeita. Já no 4º Momento, é o bosque o lugar de caça da família Buchmann, lugar pedagógico e temido. A par destes espaços verdes selvagens (bosque, floresta) é-nos feita referência aos espaços verdes domesticados, sobretudo as sebes que Klaus apara, o jardim do Hospício Rosenberg, o jardim à volta da Igreja onde está escondido o cadáver de Kaas e onde irá ficar o corpo

de Hinnerk. A Natureza parece sempre beneficiar a natureza humana, dando-lhe refúgio, ensinamento, apaziguamento ou local de repouso final.

É sobretudo Friederich Buchmann que nos põe alerta para os perigos da Natureza. Este discurso na boca de um militar ecoa a guerrilha e, conseqüentemente, as táticas de sobrevivência de caçador e presa, facilmente transpostos para a caça à lebre e ao manejo de armas. Igualmente, ecoa aqui o discurso narrativo do darwinismo¹⁴⁸, centrando-se no saber científico dos factos e na exploração do factor hereditariedade¹⁴⁹.

¹⁴⁸ «Se por um lado o princípio da sobrevivência dos mais aptos faz prever uma sociedade cada vez mais livre, gerando os seus próprios mecanismos de evolução (Spencer), por outro lado encoraja o egoísmo e a concorrência desenfreada, vendo-os como simples manifestações da lei natural. Deriva em grande parte deste paradigma a forma essencialmente negativa como alguns dos mais influentes escritores deste período representam o *struggle for life*, enquanto metáfora da violência social.» Santana, Maria Helena *Literatura e Ciência na ficção do século XIX, A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007, p.240.

¹⁴⁹ Relembremos Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, entre outros.

Do exposto no parágrafo anterior, urge clarificar a subjacência de uma filosofia positiva¹⁵⁰, de uma teoria do conhecimento baseada nas ciências naturais (observação e experimentação – indo ao encontro do que escrevemos acerca da arquitectura de *O Reino*¹⁵¹) que promove uma analogia entre os organismos naturais e os sociais (Spencer) onde o homem deve *contemplanar a natureza*, levando-o esta contemplação a atingir o aperfeiçoamento da humanidade¹⁵².

A referência a estas teorias releva da contextualização do discurso recorrente e preponderante Homem/Natureza em *O Reino*. À natureza se deve, igualmente, o facto de parecer afastar-se, demitir-se do seu papel de modelo para um homem que se projecta cada vez mais nela e dela parece emergir. Este contra-senso aponta para a desorientação do homem pós-moderno¹⁵³ em busca de valores e crenças, um homem naturalmente cidadão. Esta ideia vê-se reforçada no discurso pedagógico de Friederich Buchmann que propõe uma visão de uma natureza aterradora, dando a entender que o homem contemporâneo é similarmente aterrador e resta, pois, uma posição vigilante. Nunca o homem foi tão parecido com a natureza? Ou, como em tempo algum, o homem acredita que a natureza está totalmente dominada?

Paralelamente, apontamos para o nome sugestivo “Força”, denominação da Primeira Parte do 4º Momento de *O Reino* que nos conta a história de Lenz como um ser semelhante a uma força da natureza, capaz de arrastar, de destruir, de incomodar – numa só palavra de se impor. Porque Lenz (Primavera) é uma força em si próprio. Mais, ele é o herói do mundo post-moderno: o que domina a técnica e a reverte ao serviço da humanidade, enquanto médico; o que compreende a importância de uma biblioteca na formação do

¹⁵⁰ «O princípio de que a história humana se modela pela história natural constitui um dos alicerces teóricos da filosofia positiva. Neste sentido a epistemologia comtiana responde ao movimento científico do seu tempo, ao perceber a importância crescente dos «estudos orgânicos» no espaço confluyente das ciências do homem e da vida.» *Literatura e Ciência na ficção do século XIX, A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, ed. cit., p.39.

¹⁵¹ No subcapítulo Fronteiras deste estudo, p.25, partimos do princípio que os quatro Romances/Momentos ilustram o método científico que considera as quatro componentes/etapas: modelo, hipótese, lei e teoria.

¹⁵² «La notion du progrès matériel appartient réellement à la biologie. La répétition, en automatisant les capacités acquises, et l’heredité, en naturalisant les modifications artificielles, sont à la lettre les principes d’incarnation du progrès de la vie et les fondements de l’identité entre le développement des êtres et leur perfectionnement.» Santana, Maria Helena, *Apud* Auguste Comte, Op. Cit., p.11.

¹⁵³ Esta afirmação vai ao encontro da “celebração móvel” de Stuart Hall (expressão utilizada em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1997, p. 11) que se refere à característica fragmentária do indivíduo da sociedade pós-moderna, incapaz de completude.

indivíduo¹⁵⁴ (ou a importância de uma paternidade esclarecedora, iluminada?); o que menospreza o sentimento piegas e, conseqüentemente, incapacitante e «pouco profissional»; o que se predispõe a fazer a diferença na vida em sociedade, encarregando-se de a conduzir. Lenz foi aquele que aprendeu na natureza a lutar contra ela e se fez à sua imagem.

A predileção acentuada pela profissão de médico, sejam eles o psiquiatra Busbeck e Gomperz, seja ele o cirurgião Buchmann, marcante na tetralogia, aponta-nos para o desejo, por parte do narrador, de enfatizar a destacada posição que ela ocupa na sociedade. Os médicos, afinal, sempre foram determinantes na vida em sociedade, desde o xamane, passando pelo físico, todas estas entidades tiveram papel marcante nas comunidades do tempo em que foram os protagonistas da redução da dor dos males físicos e psíquicos. Foi, também, indiscutivelmente, a ciência médica que, de certa forma, moldou o viver em sociedade no que diz respeito à ética, aos princípios morais, à preservação do sujeito enquanto detentor do seu corpo, instância primeira e última da sua identidade.

Os avanços meteóricos da ciência, a par dos da técnica e tecnologia vieram alterar consideravelmente a noção de identidade do sujeito, uma vez que o corpo, inicialmente pertença exclusiva do indivíduo, passa a estar à disposição da sociedade, no que de mais recôndito ele encerra: o genoma. Este código genético e o seu estudo e operacionalidade permitem inimagináveis saltos de gigante no que toca à preservação e prolongamento da vida dos seres humanos. Altera, contudo, o conceito de corpo.

Tanto assim é que para Buchmann, o profissional eficiente, o doente não existe, é um mero *pedaço orgânico* a tratar. Há que repor o corpo em movimento (de acordo com o cirurgião prestigiado) e, dessa forma, se esvazia o conceito de identidade.¹⁵⁵ Esta noção é cara a Buchmann já que a moral não faz parte das qualidades de um corpo aceitável. A confirmá-lo, apontamos *Um episódio com uma doente terminal*, um dos subcapítulos de

¹⁵⁴ A biblioteca, originariamente pertencente ao pai, (ao longo da vida, Lenz e Albert haviam constituído uma biblioteca própria) funciona como fiel repositório de “intenções de acumulação de saber”. Claramente, não sabemos que volumes constam da Biblioteca de Friederich Buchmann mas sabemos que «Tratava-se realmente da herança do pai, mas a biblioteca não era uma herança material no seu sentido mais clássico, implicava uma posição, uma moral própria.», *Aprender a Rezar na era da Técnica.*, ed. cit., p.120; «Aquela biblioteca não era um objecto passivo, não era uma coisa que quer ser arrumada.», *Ibidem*, p. 121, no entender de Lenz.

¹⁵⁵ «A genética e, em particular, a imunogenética, com a descoberta do complexo HLA (*Human Leucocyte Antigen*), revoluciona a noção de doença, de identidade da doença e do doente. Descobre-se que a doença vem do interior (do nosso património genético), que ela está lá em latência; que existe uma identidade, um «self» biológico, inscrito nas células (e não na consciência) (...) Existe apenas um corpo, ou mesmo um órgão, ou mesmo uns tecidos, ou células doentes. / Ao fim da semiologia ou sintomatologia médica corresponde o fim do seu corpo, das suas palavras, da sua pessoa moral. Quer dizer da sua identidade.» Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, 1997, Relógio D'Água Editores, pp. 219-220.

“Força” em que uma doente pede a Lenz que ponha no correio uma carta em que se despede dos seus familiares. Após remoer sobre a finalidade da carta, sobre a sentimentalidade deste gesto, o cirurgião acaba por rasgá-la.¹⁵⁶

Esta incarnação do médico do séc. XXI em Buchmann, isento de princípios a não ser os profissionais, encontra um paralelismo exemplar no político em que ele se transforma (à imagem, certamente, dos políticos do séc. XXI). Tratar-se-á da sociedade como de um órgão doente. Lenz, cuja natureza compreende vícios desviantes, não hesita matar a mulher e o louco que os observava enquanto faziam amor (a convite do médico) quando este pretende ocupar o seu lugar durante o acto sexual.

Ao incriminar o louco Rafa da morte de Maria Buchmann compreendemos a facilidade que tem em ludibriar a sociedade que votou nele para seu representante. O distanciamento em relação ao outro, já importante enquanto médico, torna-se condição fundamental para a vitória enquanto dirigente político. E o acto criminoso impune, por nós referido anteriormente, ilustra uma entre várias das possibilidades de afirmar a supremacia dos fortes sobre os fracos, dos que nasceram para acabar com «A decadência do Reino humano».

Não podemos deixar de referir, ainda na linha de pensamento de que o corpo deixa cada vez mais de emprestar uma identidade ao sujeito, as horas dispendidas por Busbeck a olhar as fotografias de cadáveres do Holocausto. Para este investigador, determinado na descoberta da fórmula que lhe permita prever se o mal avança inexoravelmente, acompanhando o rumo da história, aquilo que descortina são amontoados de corpos, sem sujeito, sem tempo. Não é Busbeck que se distancia do que vê, os corpos, em si, apresentam-se distantes, imaterializados, como uma imagem estática, uma imagem congelada.

O que acontece com Buchmann, acontece com Busbeck: o que os rodeia parece-lhes alheio. Para Buchmann os doentes são como imagens de radiografias a consertar, para Busbeck as imagens dos cadáveres, são destituídas de conteúdo. Num caso ou noutro o que

¹⁵⁶ «A decadência do Reino humano estava naquela carta. Lenz percebia-o finalmente. (...) Aquela carta não era de facto do seu mundo, não era da sua física, da sua ciência, não pertencia ao mundo das suas máquinas de efeitos espantosos, das técnicas médicas cada vez mais modernas, dos comboios rápidos, não pertencia sequer ao mundo mais orgulhoso dos animais, ao mundo dos cavalos fortes. (...) Lenz vai noutra direcção: mais: é contra essa carta que ele vive e é contra ela que ele quer continuar vivo. (...) Lenz agarra na carta e rasga-a, uma vez, duas, três vezes: a carta está destruída.», *Aprender a rezar na era da Técnica*, ed. cit., pp. 74-76.

está em causa é *o médico na era da técnica*¹⁵⁷, senão vejamos: não é Buchmann que pretende fazer a diferença ao aceitar o cargo político no partido, passando assim de «um para muitos»? não é Busbeck que se preocupa com uma fórmula que pode ser fundamental para *salvar* o que resta de bem (se é que resta) na Humanidade?¹⁵⁸ Ambos criam a sua própria concepção de humanidade. Mas o que é a humanidade? Um painel de doentes? Doentes de crença? Eles próprios doentes. Como loucos.

A doença tem na tetralogia um peso significativo desde o seu primeiro Momento: A namorada de Klaus Klump tem uma mãe louca, Catharina, que «gostava de máquinas, gostava de interferir nelas.» (p.19). A própria Johana sofre de ataques epilépticos e acaba por ser considerada louca pelo amante Ivor, que a interna no mesmo hospício onde a mãe ingressara. Ortho fala de um irmão doente: «Até aos dezasseis anos lemos exactamente os mesmos livros, mas ele desde criança que tossia. Só nos separámos com a guerra. Fui para o exército e ele ficou em casa doente.» (p. 67) Clako, irmão de Herthe «não foi morto pelos soldados, mas as balas atingiram sítios importantes. Clako não mexe a coluna, não consegue falar. Só consegue fazer uns sons indistintos... Está numa cadeira de rodas.» (p.69)

No segundo Momento, o protagonista, Joseph Walser, é conduzido ao hospital depois do acidente em que perde o dedo indicador da mão direita e confronta-se com o movimento de doentes no hospital, sobretudo com as gargalhadas do doente deitado na cama ao lado da sua e, deixado à sua sorte, decide gritar para que o atendam. Saberemos em *Aprender a rezar na era da Técnica* que é Lenz Buchmann que o chama à razão « – Pois bem, senhor Walser, por favor, comporte-se./ O homenzinho ficou claramente embaraçado, e o Dr. Lenz virou-lhe as costas. Que importância tem um dedo? Um cobarde pensou.» (p. 46). Neste segundo Momento a doença não é explícita – há militares que são atingidos e civis fuzilados – já que o doente principal será, inequivocamente, Joseph na sua psicose compulsiva de coleccionador e na amputação que sofre do dedo.

Em *Jerusalém* é difícil considerar uma galeria de sãos. Mylia é esquizofrénica. Ernst Spengler também. Kaas apresenta uma deficiência motora e dificuldades na fala. O hospício Rosenberg alberga vários loucos. Similarmente a Joseph, Hinnerk sofre de uma

¹⁵⁷ Título do livro de Karl Jaspers, 1986, Edições 70, Lda., donde extraímos este extracto que nos parece relevante: «O tipo sacerdotal de médico dos tempos primitivos, o médico hipocrático, que trata racionalmente com um olhar imparcial para o todo do homem e a sua situação, o médico medieval que detém concepções especulativas autoritárias, todos eles foram há séculos, substituídos pelo moderno médico científico. O seu afazer já não é o sacerdócio, mas a humanidade.», p. 7.

¹⁵⁸ «Talvez seja das profissões de médico e de homem político que os perplexos entre os contemporâneos mais esperam. De ambas se exige hoje o impossível. Mas, na medida em que ambas cedem a estas falsas exigências, multiplicam o infortúnio.», *Ibidem*, p.37.

psicose da perseguição, dependendo da sua arma, «extensão do seu braço». Não por acaso, certamente, é aqui significativo o encontro de ambos, a entrelaçada e um aperto de mãos. Concretamente, Hinnerk ajuda Joseph a retirar um cinto a um cadáver que ficara abandonado com a cara desfeita. Hinnerk alega que é militar e que não se deve roubar mas acaba por ajudá-lo a levantar o homem de forma a que Walser recupere a fivela do cinto para a sua colecção. « – Como é o seu nome?/ – Joseph Walser – respondeu envergonhado./ – Hinnerk Obst – apresentou-se o outro./ Os dois homens apertaram as mãos.» (p. 149). O próprio Theodor Busbeck é considerado louco pelos seus pares.

A segunda parte de *Aprender a rezar na era da técnica* intitula-se “Doença”. Já na primeira parte encontráramos um doente, Albert Buchmann (que contrasta com o são Lenz) e o surdo-mudo Gustav Leignitz, sempre apoiado pela irmã Júlia. De igual modo, sobressai nesta parte, Rafa, o louco. Mas na segunda parte, “Doença”, é Lenz, um novo Lenz, que nos aparece debilitado pela operação realizada ao tumor da cabeça e que já se estendera a diferentes órgãos. Lenz vai-nos dando conta da sua degradação física e mental¹⁵⁹ e da sua dependência em relação aos Leignitz¹⁶⁰. A doença vai minando as suas capacidades e vai-lhe impondo uma movimentação diferente, «uma outra posição»¹⁶¹ na sociedade, muito diferente daquela que ocupara enquanto Dr. Buchmann ou o político Buchmann, vice-presidente do Partido.

Dir-se-ia que esta análise demorada da doença, levada a cabo por quem dela padece, oferece uma visualização intimista do que é passar de são a doente, sobretudo quando se trata de uma mudança de posição no mundo. A alteração, de saudável a doente, como a que se operou em Lenz Buchmann não é uma simples mudança de estado, acarreta com ela a destituição de poderes que o seu cargo, enquanto político, assegurava. Implica, paralelamente, “ter de ser conduzido” em vez de conduzir/mandar.

Podemos inferir da explanação anterior que a dupla sanidade/doença nos indica um posicionamento de indivíduos em relação ao corpo social em que se inserem devido a estarem/serem ou não doentes. Aqueles que são/estão doentes podem usufruir do apoio e da compreensão dos que os amam (caso de Johana para com a mãe; de Herthe para com Ortho; de Busbeck para com Kaas; de Júlia para com Gustav), podem ser alvos da

¹⁵⁹ «Lenz Buchmann tinha um cancro. Ou com mais exactidão: ele deixara de ser proprietário, o cancro tinha-o a ele – o poderoso Lenz estava transformado num objecto.», *Aprender a rezar na era da técnica*, ed. cit., p. 273.

¹⁶⁰ «A medida que as semanas foram passando a casa de Lenz Buchmann foi assim sendo, com delicadeza, invadida por outros objectos, objectos de outra família – tanto no sentido de família humana quanto no sentido de família de gosto.», *Ibidem*, p.268.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.302.

curiosidade médica (caso de Busbeck para com Mylia; do Dr. Selig para com Buchmann), podem, de igual modo, ser temas para o simples sarcasmo ou para uma venerada admiração (caso de Klober e Marga para com Walser; de Gomperz para com os doentes do Hospício; de Buchmann para com Rafa). Mas o que está verdadeiramente em causa é a sua visibilidade enquanto seres diferentes já que, contrariamente aos sãos, eles padecem de várias peculiaridades, várias dores, e tornam-se, por isso, passíveis de serem olhados, examinados.

Ao longo dos quatro Momentos da tetralogia somos confrontados com a morte, explícita na cor das capas dos livros que a formam, uma declarada metonímia preta de *O Reino* que é o nosso. A morte física dos soldados na guerra, os fuzilamentos, os corpos dos cadáveres amontoados nas páginas da pesquisa do Dr. Busbeck, o corpo morto invisível de Kaas, o de Hinnerk, o do desconhecido a quem Joseph rouba um cinto coabitam, lado a lado, com as possíveis mortes sociais e mortes psicológicas de algumas personagens da obra. Todas estas mortes se nos apresentam multiplicadas pelo corpo de um cavalo que apodrece na rua¹⁶² e a quem ninguém dá importância. Estigma da perda da individualidade, da consciência de um corpo vazio? Que corpo é este que parece funcionar como o espelho dos corpos que perecem e dos corpos que lutam para sobreviver? A morte de uma natureza pueril que preenche o sonho dos homens ou a consequência imediata do domínio da máquina que os homens criaram?

A proeminente utilização do vocábulo preto¹⁶³ no primeiro Momento da tetralogia destina-se a acentuar o lado preto da humanidade? Para nós, a resposta é,

¹⁶² «Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana (...) Está no meio da rua, já não passam carros, já não passam casais simpáticos de sombrinha na mão. Há um muro entre o ano passado e hoje. Um muro altíssimo: ninguém percebe o que sucedeu: como se constrói um muro no tempo? Como se tapa na cabeça das pessoas aquilo que aconteceu?», *Um homem Klaus Klump*, ed. cit., p.30; «O cavalo morto prossegue a morrer ainda mais na rua. (...) Ninguém passeia pela rua onde um animal que era tão forte e orgulhoso tem moscas que lhe defecam nos olhos.», *Ibidem*, p. 41; «A cabeça do cavalo está vazia, está mais pequena que a cabeça de um pássaro. A cabeça do cavalo é um balde preto, vazia por dentro.», *Ibidem*, p. 43. «Nessa noite, os companheiros de jogo tinham falado de um cavalo que estava há dias no meio da rua, morto cada vez mais decomposto, contudo ele nem sequer sentira curiosidade de perguntar onde era essa rua. Esperava apenas não passar por ela era tudo», *A máquina de Joseph Walser*, ed. cit., p.34.

¹⁶³ «havia animais pretos que de noite provocavam acontecimentos», *Um homem Klaus Klump*, ed. cit., p.38; «tirou uma flauta do balde preto (p.39) «Havia estúpidos animais pretos mesmo de dia.» (p.46) «As unhas estão pretas.», *Ibidem*, p. 56; «Klaus tinha os lábios pretos, como se falasse outra língua.», *Ibidem*, p. 71; «As palavras apareciam como uma inundação preta.», *Ibidem*, p. 71; «Uma inundação preta.», *Ibidem*, p.72; «Não há maneira de se ser fútil na guerra: só se é capaz de pensar na vida fantástica ou no corpo queimado, preto.», *Ibidem*, p. 87; «Que sons afinal eram aqueles – o da bala, o do gatilho a ser preparado, o da granada? O de um certo som preto (...) som preto que ele ouvira sair dos sítios onde uma bomba havia rebentado há segundos (...) Som preto, som exactamente preto como se existisse uma água grossa (...) água preta e grossa, que lembrava partes do corpo humano.», *Ibidem*, p.103.

indubitavelmente, afirmativa. De certa maneira, «A cabeça do cavalo é um balde preto, vazia por dentro.» (p. 43), como todas as daqueles que evitam deparar-se com ela.

A “Morte” é igualmente o título da terceira parte do último Momento de *O Reino* em que, lentamente, o solilóquio de Lenz que vigorara durante “Doença” é anulado pelas considerações do narrador que deduz, perante o que observa da decadência de Lenz, o que ele vai sentindo, permitindo, quando muito, breves incursões ao pensamento da personagem que se sobrepõe ao corpo que já não lhe obedece.

É-nos dado, neste último livro da tetralogia, um pequeno documentário vivencial/autobiográfico de alguém que, desde cedo, movido por convicções seguras acerca da sua posição no mundo, vai fazendo um percurso irrepreensível de acordo com o que se tinha proposto – a condenação/eliminação dos fracos (contemos aqui o irmão Albert e a mulher Maria) e dos sentimentais que excelam sentimentalidade (os que se apiedam da situação fragilizada de outros ou os que vivem momentos de angústia e solidão). Todos estes contribuem, no entender de Buchmann, para «A decadência do Reino humano»¹⁶⁴ e vivem num «mundo que só sobrevive porque tem alguém ou algo mais forte a protegê-lo»¹⁶⁵. No entender do médico «O lado em que se encontra, o lado para onde aponta a lâmina é outro»¹⁶⁶, querendo precisar que a ele cabe a tarefa árdua de dirigir e proteger os outros que não se identificam com o mundo das máquinas, da ciência e da técnica, o «mundo dos cavalos fortes»¹⁶⁷.

Mas quanto tempo pode durar tal convicção e arrojo perante o inevitável revés da sorte que tudo altera e transforma? Que máquinas, técnicas e ciência conseguem inverter o percurso inevitável para a morte? Podem adiá-lo, iludi-lo, torná-lo menos doloroso mas nunca conseguirão contornar a sua imprevisibilidade. O momento só pode ser vivido enquanto momento e que duração tem?

Revemos, distintamente, neste último Momento de *O Reino* todos os eixos temáticos que se entrecruzam nos três primeiros livros pretos. Persiste, contudo, uma ordenação que se exprime na concreta definição de um percurso. “Força”, “Doença” e “Morte” constituem as etapas formais da condição humana. Se essas fases resultassem, finalmente, em duas, “Força” e “Doença/Morte” (escolha que nos parece plausível de acordo com a Roda da Fortuna – mó de cima/ mó de baixo), o acento incide na dualidade “fracos e fortes”: na

¹⁶⁴ *Aprender a rezar na era da técnica*, ed. cit., p.74.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.75.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.76.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.75.

escolha entre ser fraco ou ser forte; na pura constatação de que se é fraco ou forte. A vida é, afinal, um jogo de sorte e azar.

A pessoa mais sã e lúcida do século da Ciência e da Técnica, Buchmann, vê-se manietada pela fatalidade da morte. E os seus valores, ainda que persistindo na fase da degradação e da consciência de uma doença sem cura, vão sendo apagados pela sua anulação entre os que, de repente, ficaram fortes e mais sãos que ele. Esta é a alegoria perfeita para o provérbio *quanto mais alta a subida, maior é o tombo*. Mas esta subida ganha proporções irónicas porquanto o protagonista ilustra a personagem do profissional político das nossas sociedades. É preciso ser um aluno diligente, ter um mentor que justifique os actos por mais ignóbeis que eles se apresentem, avançar de acordo com as crenças instiladas, dominar os meios técnicos ao seu dispor para se impor (modernizar-se), afastar-se dos que não pensam da mesma maneira, inclusive, eliminá-los e, por fim, reinar. Por quanto tempo? A duração de um, mais mandatos? Todos desejamos que os que subiram desta forma, morram. E, finalmente, o reino seja dos justos.

2. Onde a imagem prevalece

Ponhamos uma ordem a todo este emaranhado de direcções que nos são oferecidas na obra *O Reino* porque, mais que tudo, o que nos é mostrado é um caminho cheio de atalhos (uma rede imperfeita e infinita, um texto em HTML). Passando a especificar esta ideia e após tudo o que foi anteriormente referido, resta-nos propor uma leitura que tem por base o olhar. Assim sendo, o sentido final que de imediato é estimulado é a visão. Passamos, pois, de leitores a espectadores a convite das capas negras dos livros (quatro, para já) que compõem esta obra.

A predilecção da escolha de preto em detrimento de negro como quem afirma **preto no branco**, “por escrito”¹⁶⁸, dá-nos conta que o que se pretende evidenciar é a apresentação de um reino que em nós ficará impresso, em quadricromia (CMYK, sistema de impressão de cores baseado na subtracção das cores primárias e que é usado na indústria gráfica. O preto (K) é geralmente adicionado para realçar a cor e para imprimir um verdadeiro preto). Toda esta encenação não deixa de fazer sentido no mundo tecnológico e técnico que nos rodeia.

¹⁶⁸ *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea*, II volume, ed. cit., (preto, p.2955).

Aliamos estas premissas exteriores à epígrafe¹⁶⁹ do Momento inicial, *Um homem Klaus Klump*, que deixa o leitor perplexo, pelo menos o leitor que desconhece a obra *Uma viagem à Índia* de onde foi retirada¹⁷⁰ e procura contextualizar-se.

Como referido por nós no capítulo um, este cenário remete-nos para um país industrializado à beira de um colapso. Dir-se-ia, à primeira vista, uma imagem do séc. XIX em que a máquina se impôs e os homens, explorados, sobretudo as famílias operárias, vivem em subúrbios decadentes e mal frequentados. Este é, a nosso ver, um artifício perfeitamente válido de um percurso num jogo de computador. Vamos entrar no “nível um” e somos acolhidos com a descrição resumida do cenário que nos aguarda. O cenário é fictício (é essa a mensagem primeira para quem vai jogar) mas com a sua leitura começamos a ter de nos despir de quem somos e a vestir os adereços que servirão o nosso avatar no ecrã, de acordo com a época ou local que são retratados.

A nossa viagem começa com a apresentação das personagens nos seus afazeres habituais, breve momento de paz que, imprevisível e abruptamente, vai ser assolado pela guerra – uma maciça invasão e visão de máquinas. Esta imprevisibilidade é negada pela voz sábia do narrador onisciente que logo no início nos põe de sobreaviso sobre a materialidade das nações e a forte mobilização para a protecção da sua soberania¹⁷¹. Restamos assistir implicando-nos rumo aos acontecimentos desencadeados.

Visualizamos todo o tipo de máquinas e ouvimos os sons que acompanham a descrição dos vários movimentos. O propósito primeiro é encarnar as personagens nas suas lutas múltiplas de resistência e sobrevivência. Estamos num primeiro nível e tudo se passa com se se tratasse da apresentação de um modelo. Um modelo completo, já que a cronologia é longa e verificamos que o protagonista, ele próprio um modelo que testa e se deixa testar, acaba este nível com vida mas cheio de ferimentos.

Como será a guerra¹⁷² vista do exterior e contada do interior? Mais concretamente como criar uma imagem vívida de guerra? Os curtos capítulos deste livro preto vão do 1 ao 36 numa cadência vertiginosa. Uma parte II permite-nos imaginar o reduzido salto entre o

¹⁶⁹ Corresponde, na íntegra, à estrofe 20 do Canto VIII de *Uma viagem à Índia*.

¹⁷⁰ *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares foi escrita em 2003 (ano da publicação do primeiro volume da tetralogia) mas só foi publicada em 2010.

¹⁷¹ «A bandeira de um país é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza.», *Um homem, Klaus Klump*, ed. cit., p. 9.

¹⁷² “É a guerra aquele monstro que se sustenta das fazendas, do sangue, das vidas, e, quanto mais come e consome, tanto menos se farta. É a guerra aquela tempestade terrestre que leva os campos, as casas, as vilas, os castelos, as cidades, e talvez em um momento sorve os reinos e monarquias inteiras. É a guerra aquela calamidade composta de todas as calamidades em que não há mal nenhum que ou se não padeça, ou se não tema, nem bem que seja próprio e seguro: - o pai não tem seguro o filho; o rico não tem segura a fazenda; o pobre não tem seguro o seu suor; o nobre não tem segura a honra; o eclesiástico não tem segura a imunidade; o religioso não tem segura a sua cela; e até Deus, nos templos e nos sacrários, não está seguro.” Padre António Vieira, *Sermão histórico e panegírico nos anos da Rainha D. Maria Francisca de Sabóia*, 1668

antes (da invasão da cidade e conseqüente violação de Johana) e o depois. Depois vêm as peripécias de Klaus ladrão (por uma boa causa), clandestino, guerrilheiro, preso, louco e acomodado. Os *takes*/imagens prosseguem tendo como pano de fundo uma guerra que transpira no protagonista que a vai ilustrando para nós nas suas várias fases e conseqüências. Mas é a sensação de espiral que alimenta as páginas deste primeiro Momento. Uma espiral metálica, sonora e preta. É isso a guerra. E mesmo quando tudo já voltou ao seu lugar nunca mais nada será como antes. Pequeno retrato de vencedores e vencidos.

Passemos a um “segundo nível” e olhemos a guerra sobre uma diferente perspectiva: filosofemos sobre a guerra. No livro preto, *A máquina de Joseph Walser*, a guerra aproxima-se/continua na cidade: cronologicamente não há uma continuação do primeiro para o segundo Momento da tetralogia mas uma concomitância de momentos determinados. Assim, identificamos neste segundo Momento personagens que aparecem no primeiro, mesmo que só aludidas (a fábrica onde Walser trabalha pertence a Leo Vast; Walser ouve falar do assassinato de Ortho, um herói de guerra, durante a boda) e uma nova referência ao cadáver do cavalo preto ao abandono na rua. Visualizamos a imagem de desconforto e mesmo de repugnância de Walser ao ouvir falar da carcaça de um animal a apodrecer e observamos o protagonista dedicado a uma paixão por objectos metálicos de dimensões precisas com um certo assombro e estranheza. A estranheza que Joseph nos causa é corroborada pelo seu chefe e pela mulher.

Estamos já num patamar específico que nos vai, mais uma vez através do seu protagonista, mostrar uma guerra diferente, se bem que a mesma. Como é criada, ou quais as possibilidades de nos confrontar com uma nova imagem? Um jogo tem uma linha condutora mas tem de nos propor novos desafios de nível, para nível se não corre o risco de nos entediar. A proposta concreta deste Momento é, então, confrontar-nos em pormenor com uma faceta da guerra¹⁷³ ainda não explorada: nem todos se implicam numa luta que lhes é estranha ou muitos há cuja estranheza merece reflexão. A guerra é vivida numa fábrica (mudança de cenário do primeiro para o segundo nível – do exterior para o interior) onde máquinas precisam de uma atenção especial para funcionar e onde o operário pode perecer às mãos desses mecanismos poderosos. Encarnemos num novo protagonista, um mero espécime de operário subjugado pela sua tarefa diária, e sigamos o seu percurso. Joseph Walser serve a máquina e, inclusive, o seu hobby é coleccionar peças metálicas. A rotina diária que nós, nautas, vamos assumir, incarnando Joseph, não nos levará a grandes

¹⁷³ «- As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, são as máquinas que já aqui estão.», *A máquina de Joseph Walser*, ed.cit., p. 15.

sobressaltos e emoções. Confrontar-nos-emos, sim, com elementos paralelos que se nos colam e nos guiam. É o caso da máquina da fábrica e do encarregado Klober Muller.

As várias etapas (três partes) neste nível permitem-nos avaliar uma filosofia de vida¹⁷⁴ de alguém que não tem poder de decisão ou escolha. Tanto assim é que Walser precisa de pedir emprestada uma explicação possível para esta sua apatia e automatismo e é no discurso de Muller que ela, de forma irónica e mordaz, nos é explicitada (como se a linha de pensamento de Walser, por si só fosse oca). Considerado covarde, quer pelos amigos das sessões de jogo, quer pelo implacável Buchmann, Joseph prosseguirá provavelmente o seu caminho de colecionador compulsivo e inadequado.

A imagem poderosa que nos é proposta num “terceiro nível” (Momento) é a do movimento através do labirinto que é a cidade. O cenário deste nível é a noite, se bem que teremos de ir ao passado – vários dias, meses, anos – recuperar elementos que nos permitam avançar. O nosso olhar procura discernir na confusão instalada pelas personagens que se deslocam, quem seguir. Os locais sucedem-se e ora encarnamos os loucos ora os médicos, alternadamente, numa tentativa de chegar ao final. Aqui é a imagem do Holocausto que nos persegue. Igualmente, num desafio estranho, uma frase de um salmo bíblico assombra-nos e tentamos fazer ligações e um sentido que nos permita estabelecer a lei/regra que nos é proposta para sairmos deste nível com êxito e avançar para o seguinte. Porque em mais nenhum dos outros Momentos a sensação de aceleração é percebida. Há que avançar, parece ser este o lema, a lei imposta. A guerra, nas fotografias que incomodam Busbeck que com elas perde horas a fio e a guerra das palavras de exílio do salmo 137 invocado por Mylia sufocam o observador em que nos transformámos neste percurso/jogo.

Chegamos ao último Momento da tetralogia, um último “nível” e novas imagens portentosas. Apercebemo-nos que, contrariamente aos outros, este nível está bem demarcado cronologicamente para o protagonista, permitindo uma avaliação de atitudes e escolhas, de acordo com a idade e amadurecimento. Há, pois, metas a atingir, objectivos definidos. E o percurso adivinha-se imparável. Somos um médico culto e objectivo que se move no mundo da ciência com a determinação de um soldado que vai sempre um passo mais à frente. Perfeitamente visionário, este Buchmann que passa de médico a político, criando atentados para se impor no Partido. Este Buchmann que perante os nossos olhos de espectadores e jogadores vai agonizar e morrer, contrariando as capacidades brilhantes

¹⁷⁴ «Amigo Walser, conheço bem o seu carácter e a sua coragem, sei perfeitamente aquilo de que é capaz um homem como o senhor. Como os seus inimigos lhe devem ter medo! Você e muitos outros são o fundamento da cidade são o seu centro. O meu amigo jamais sairá daqui, jamais abandonará a sua casa (...) A sua pátria como a de todos os homens minimamente sensatos e de raciocínio útil está circunscrita a certas datas festivas e a certos anos mais pacíficos. (...) Em momento de confusão você afasta-se como qualquer animal que raciocine: a sua inteligência é admirável.», *Ibidem*, pp. 52-53.

que lhe eram imputadas. A imagem da sua “Doença” e da perda sucessiva das suas capacidades físicas e psicológicas remete-nos para a triste condição de mortalidade a que todos obedecemos.

Que nos diz esta tetralogia? Este texto imagético, ele próprio um produto exaltante do mundo de ligações que subjazem entre o que é mostrado e realçado e o que fica “mostrado” nas entrelinhas? Referimos o poder iconográfico como um despoletador de reacções numa sociedade que se rege pelo poder da imagem e com ela vive e respira. Esta obra não nos apresenta descrições que nos contem lugares e pessoas que a custo construiríamos nas nossas cabeças, ela apresenta-se-nos em quadros, cenas e alguns diálogos. Muito, efectivamente, há a comentar sobre as legendas, balões e títulos que as acompanham mas uma composição perspicaz resulta de um *layout* inequívoco, da intencionalidade e do público-alvo. O esvaziamento total das nossas capacidades de discernimento, condição primária para a recepção otimizada de qualquer ícone, não é conseguido totalmente já que somos empurrados numa busca incessante para a lógica da sua ordenação e preferência. Mas será a busca de sentido legítima, quando uma imagem vale por mil palavras?

3. A humanidade e as humanidades

Vivemos numa época de luzes e meteoros. A consciência aguda da disponibilidade de informação para tudo e para todos, a exposição a céu aberto de tudo e de todos transmite-nos uma urgência em nos pormos a par de tudo e de todos. Desta forma, a ilusão de que todos somos senhores de nós, construtores de crenças, médicos e doentes, loucos e sãos num só ser abala os edifícios dos sistemas que soçobram para nos acolitar. Registamo-nos numa época *à beira de um ataque de nervos*, do caos, num momento em que raros são os que sentem a urgência da politização que se perdeu com o capitalismo liberal que libertou os cavalos da individualização e da individuação. O regresso ao *struggle for life* é impensável, ninguém quer perder o jackpot da ciência e da técnica a que todos nos habilitámos. Todos somos iguais e todos temos os mesmos direitos e, acima de tudo, a convicção de que tudo sabemos.

Decorre desta ordem de ideias o facto de que o carácter apolítico da nossa sociedade é o seu traço mais evidente. Senhores todos, heróis, sem dúvida, e loucos também. O saber e a sua divisão ou controlo é o que distingue esta era tecnológica de todas as outras que fizeram História. Melhor dizendo, os governos e a forma como repartem o saber ditam a fé num conhecimento equitativo, completamente ilusório, que é a essência última do cidadão

do séc. XXI. Este cidadão é o espécime privilegiado de uma humanidade decadente que não se questiona e não põe em causa os dados que lhe são apresentados como factos.

A ideia de comunidade global em que vivemos tende a reforçar a anuência às pequenas *mises en scène* propaladas pelas redes sociais, tornando-as o âmago da nossa existência. E em nós nunca foi tão fundo o sentido de solidão e desumanidade. Há como que uma consciência massificada a que é vetado o distanciamento devido, pois as realidades factuais depressa são transformadas em manchetes e títulos de primeira página. No mundo da sugestão e do encantamento procuramos a verdade, fabricando-a. Mas neste contexto revela-se fundamental uma mimese que despoleta reacções e identificações, sob pena de que o afundar no marasmo das pequenas novelas televisivas e das *soap operas* seja a redenção exequível.

A obra *O Reino* traz-nos a universalidade de mensagens lúcidas sobre questões prementes e presentes nos dias de hoje. Estas questões multiplicáveis e sem resposta, plasmadas das sociedades em linha e da blogosfera fornecem um retrato fiel da decomposição e fragmentação da nossa condição post-moderna. A exorcização da morte, da angústia e da solidão carece de localização definida uma vez que é esse limbo que nos habita e que nos permitem habitar. Mais que atribuir uma identidade precisa – morte, guerra, loucura, ciência, técnica – às inquietações desconexas que nos controlam, permitenos o quarteto dos livros pretos em questão um reavaliar da condição desumana em que nos instalámos. Ou em que a pouco e pouco nos foram instalando. É este braço de ferro entre o que efectivamente controlamos e aquilo que nos é permitido controlar (ou que ficticiamente nos é dado assumir como da nossa vontade) que serve de fundação à tetralogia. Fundação no sentido literal de alicerce.

Na sequência do exposto, afigura-se-nos fundamental revelar as diferentes humanidades desta obra. Por humanidades entendemos todas as vertentes que se entrecruzam ao longo dos quatro livros e que põem em causa o sentido último de humanidade. Explicitando esta ideia, referimos o facto de considerar tais vertentes os elementos nevrálgicos do que se pode considerar realmente uma condição humana. Assim, será evidente que o homem enquanto ser se afirma pela dupla bem/mal, pelo claro/escuro e pelo reconhecimento de uma opção entre essas duas facetas. As escolhas não têm eco num mundo inventado e submetido às invenções que se fortaleceram para dar consistência à vida dos homens em sociedade. Estas invenções legitimam os actos mais controversos dos humanos, entre os quais o direito de matar outros humanos. Claramente que a guerra é a expressão da desumanidade massificada mas, por outro lado, a sua vivência e consequências despoletam o sentido de humanidade em qualquer ser. Humanidade no sentido de fraternidade e reconhecimento entre pares.

O mesmo se verifica em relação à brevidade da vida e à inevitável ocorrência da morte, essa zona cinzenta ou sombra que acompanha, em recorte, a caminhada dos vivos desde o berço. A humanidade reforça-se, se assim nos podemos exprimir, no reconhecimento do efêmero e da fatalidade. Esta convivência com a morte une-nos a todos, promovendo um ciclo infindo de justificações do “para que serve viver”, confinando-se, resumindo-se a crenças, religiões de todo o tipo.

Mas será que a morte retratada não é a morte de um ocidente desgastado, sem o brilho de farol que durante séculos iluminou o mundo? Não poderá ser, igualmente, o tal «desencanto (quebra do canto)» mencionado pelo próprio autor no decurso de uma entrevista e que já citámos no capítulo 1? E não estará essa desilusão relacionada com a quase inaudível mensagem dos antigos cujos cantos nos embalaram numa miragem de civilização dourada? A nossa civilização é errática, vaga porque, iludidos por crenças, mezinhas e máquinas, persistimos, vivemos já não como eleitos mas como simples elos de uma cadeia imensa.

A necessidade de uma formatação imediata cria resistências mas a renovação persiste na proliferação de novas crenças e novos actos de fé que se sucedem ininterruptamente (aqui faz sentido mencionar uma humanidade regida pelo voluntariado e pela distanciação e recriminação da imagem). Mas o grande fosso persiste porquanto a economia mundial e “o vil metal” promovem a ilusão de uma nova humanidade com super poderes que aos poucos se desmorona sob a forma de crises.

Decididamente, este é o tempo em que somos espectadores, mais que humanos, e essa é, provavelmente, a mensagem destes quatro livros pretos que, apesar de todas as violências, emanam humanidade. Porque a humanidade do médico e do cientista que pretendem valer a todos como deuses ali está presente a salvar da guerra, da morte e do metal que inferniza os nossos corpos mas que lhes promete mil curas. A perspicácia de uma brilhante teoria da verdade percorre estas páginas irónicas ou elas próprias têm o condão de criar, à imagem do nosso, um mundo de ficção vivo.

Legitimar *O elogio da loucura* ou “funcionar” como *O alienista*¹⁷⁵, estas podem ser algumas das teses defendidas por *O Reino*. Com a afirmação anterior pretendemos relevar

¹⁷⁵ «(...) o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e em Pádua. (...) – A ciência – disse ele a sua Majestade – é o meu emprego único; (...) – A saúde da alma – bradou ele – é a ocupação mais digna do médico.» Assis, Machado de, *Papéis Avulsos, O alienista*, José Alberto Braga, Mensagem, 2004, pp.7-8.

«- Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. (...), *Ibidem*, p. 35.

«Agora, se imaginais que o alienista ficou radiante ao ver sair o último hóspede da Casa Verde, mostrais com isso que ainda não conheceis o nosso homem. *Plus Ultra!* era a sua divisa. Não lhe bastava ter descoberto a teoria verdadeira da loucura; não o contentava ter estabelecido em Itaguaí o reinado da razão. *Plus Ultra!* Não ficou alegre, ficou preocupado, cogitativo; (...) Dizia isto, passeando ao longo da vasta sala, onde fulgurava a mais rica biblioteca dos domínios ultramarino de Sua Majestade. (...)», *Ibidem*, pp.56-57.

de Erasmo o facto de, no seu discurso, toda a sociedade nas suas diferentes classes e estatutos ser julgada através da loucura ou da falta dela. O mesmo se passa com a história de Simão Bacamarte, ao considerar necessário encerrar na Casa Verde, primeiro os loucos e depois os que estavam no seu perfeito juízo. Em nosso entender, a loucura que está presente na tetralogia de Gonçalo M. Tavares, quer encarnada nas personagens do hospício (que lá entraram, que de lá saíram), quer nas personagens que são acometidas de actos loucos ou são por outros assim consideradas, transforma a sociedade em que todos se movem num gigantesco manicómio.

Em suma, um mundo cão onde se vão registando casos de pura demência passíveis de uma análise fria, não permitindo, contrariamente ao que se passa em *O alienista*, a autocompaixão pela sugestão amarga do riso. Contudo, aos nossos olhos, esta loucura de *O Reino* ganha a dose certa de humanidade, subtilmente, através do não dito, no vazio invocado. A sociedade está louca mas vazia. Esvaziou-se de sentido. O vazio actua como um elemento opressor. Esta é a humanidade vazia em que deambulamos oprimidos. Não nos sentimos felizes e a clarividência com que o narrador nos confronta nas diferentes partes da tetralogia desperta em nós o sentimento de fraternidade há muito perdido.

CONCLUSÃO

Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, e as pessoas andavam de um lado para o outro, e encontravam-nos a eles, ao inferno e ao paraíso, e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade. As pessoas eram pequenas mas faziam muito ruído. E diziam: é o meu inferno, é o meu paraíso. E não devemos malquerer às mitologias assim, porque são das pessoas, e neste assunto de pessoas, amá-las é que é bom. E então a gente ama as mitologias delas. À parte disso o lugar era execrável.

Herberto Helder, *Os passos em volta*

A tetralogia é, em nosso entender, na sua essência, uma peça musical contemporânea em quatro andamentos. Daí a razão da sua instituição, no primeiro capítulo, em Momentos/Movimentos. A sua musicalidade advém, mormente, das partes que a compõem, elas próprias subdivididas noutras, como se de uma longa escada em caracol se tratasse, escada de mil degraus com patamares. A musicalidade prevalece na escrita clara, escorreita, a raiar a perfeição, pensada ao pormenor como se a colocação de uma nota num sítio, no lugar de outro, arruinasse a composição. A contemporaneidade espelha-se na profusão de notas inusitadas que contribuem para tonalidades amelódicas.

O Reino destaca, de forma poética, a queda da humanidade expondo-a como uma ferida aberta. Num mundo declaradamente negro percorremos o absurdo da existência em vários matizes de cinzento. Este pardo que se encontra colado às personagens, como sombra imperfeita, determina a indefinição das suas vidas e das suas personalidades. O detonador máximo é a guerra, geradora de desumanidade. A exploração da dor, da perda de significado da vida perante a evidência da morte, aporta para o texto os sentimentos de pungência e de desconforto, próprios de um *requiem* e de uma elegia.

Os quatro livros pretos investem as suas personagens de um ritmo acelerado, mais assemelhando-se a dançarinos que a seres humanos. O que perdura de cada personagem é um traço acentuado da sua passagem breve, uma marca da sua permanência num palco provavelmente giratório. Como para qualquer dança em que a coreografia é determinante o que sobressai é a colisão e a atracção entre pares. Referimos aqui a importância da dualidade, considerando-a uma das características preferenciais num bailado.

Nos quatro volumes predomina a imagética e o simbolismo icónico. Esta característica, própria do espectáculo, converte a obra em questão numa *performance*, um *happening* visual, ou numa projecção de diapositivos. O entrecortar está presente numa sensação de desfile descontínuo/contínuo que imprime o ritmo. A alma deste ritmo é conseguida pela ilustração do vazio. O vazio é o que está presente sem se dizer. Daí a expressividade da musicalidade e do movimento, conseguidas através da contenção da palavra e da exactidão do discurso.

O cruzamento entre narrativa, drama e poesia, bem como a transversalidade presente na abrangência a outras artes, notoriamente a música, a dança e o vídeo/cinema convertem *O Reino* numa obra emblemática e camaleónica.

Cada volume propõe uma aproximação diferente ao tema central. Esta aproximação é traduzida, desde logo, pela possível ligação a um género literário predominante em cada livro preto. O primeiro Momento apresenta-se-nos como o *Conto* (*Klaus Klump*); o segundo como *Um Ensaio* (*A propósito de Joseph Walser*); o terceiro, a *Tragédia* (*De Jerusalém condenação, redenção ou exílio?*) e o quarto, o *Romance Biográfico* (*A vida e a*

morte de Lenz Buchmann). Esta escolha não se nos afigura aleatória apesar de não determinante ou exclusiva. Parece-nos, contudo, após o debruçar demorado em cada um dos livros pretos, apresentar-se como a mais plausível e elucidativa para quem, pela primeira vez se questiona acerca de *O Reino* e pretende proceder ao seu estudo.

Do anteriormente exposto se infere que três das obras que compõem a tetralogia privilegiam, nos títulos, uma determinada personagem e, desde logo, se nos apresentam como narrativas nominais, construídas em redor do/a protagonista. Contrariamente, o terceiro Momento convoca-nos para a universal Jerusalém/*Jerusalém* suscitando, à partida, a estranheza pela escolha em tal contexto e, ao mesmo tempo, claramente, a curiosidade. A este facto não é de maneira nenhuma alheia a predilecção por nós experimentada na explanação que lhe foi atribuída, no segundo capítulo, e *Jerusalém* ter sido, precisamente, o volume que motivou este trabalho.

Tendo abordado a confluência de géneros e tendo feito alusão às diferentes artes patentes em *O Reino*, registando-se desta forma o seu carácter híbrido, propomos, ainda, um breve apontamento sobre os possíveis diálogos com outras obras de outros autores, percursos literários que se nos afiguram paralelos.

Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion é o longo poema escrito entre 1804 e 1820 por William Blake (1757 – 1827) que nos conta em quatro capítulos a queda e a redenção do Homem – «The poem is an attempt to tell the story of the fall and redemption of Man in the widest possible context.».

A obra está dividida em quatro capítulos. Cada capítulo tem vinte e cinco páginas iluminadas, perfazendo um total de cem. Cada capítulo é prefaciado, prefácio esse, parte em prosa, parte em verso, dirigido a um determinado grupo de pessoas: no capítulo 1, *To the Public*, o autor proclama o intento de levar aos leitores a mensagem de Deus; no capítulo 2, *To the Jews*, o autor mostra a sua convicção de que foi na religião dos druidas de Albion (Inglaterra) que a religião judaica teve origem; no capítulo 3, *To the Deists*, é um ataque vigoroso a todos o que professam religiões irracionais (Rousseau, Voltaire, Hume, Gibbon) e no capítulo 4, *To the Christians*, é um apelo a todos os cristãos para que acordem e tragam Jerusalém de volta para Albion. Neles se acompanha a viagem e as desventuras de Albion/Inglaterra/entidade masculina confirmando-se a sua auto-destruição pelo egoísmo, selfhood, onde Jerusalém/entidade feminina é exilada. As forças satânicas apoderam-se de Albion e a racionalidade alia-se às divindades para espalhar a guerra gerando o caos. No capítulo final Albion/ a humanidade, acorda para a redenção. Todo o poema gira, se assim nos podemos expressar sinteticamente a propósito de obra tão complexa e simbólica, em torno da busca de identidade espiritual num mundo de falsas religiões.

Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion, uma simbiose de tragédia e “visão profética”, só poderá ser verdadeiramente entendido à luz da obra de Blake, do iluminista e visionário e, sobretudo, através do conhecimento profundo do mundo criado pelo autor, onde convivem entidades bíblicas, mitológicas, druidas, seres inventados, países, cidades, etc. Podemos ainda ressaltar que muitas das personagens são ora entidades humanas, quer masculinas quer femininas, ora cidades e países instalando-se a metamorfose como um movimento profundo que vai da iluminura à escrita e vice-versa.

Elencamos, evidentemente, a concepção religiosa própria a Blake, expressa nos versos em que nos é dado a conhecer a profunda crença na capacidade e verdade do humano-divino: «God appears and God is Light/To those poor souls who dwell in night;/But does a human form display/To those who dwell in realms of Day .».

Paralelamente, Blake escreveu, entre 1804 e 1810, *Milton: a poem*, um poema épico, igualmente ilustrado, em que o herói é o escritor John Milton «who returns from heaven and unites with Blake to explore the relationship between living writers and their predecessors, and to undergo a mystical journey to correct his own spiritual errors.».

No prefácio deste poema aparece o célebre poema “Jerusalem”, posteriormente musicado e tornado uma canção tradicional, popularizado pelo grupo inglês Emerson, Lake and Palmer em 1973, hoje em dia um hino cantado nos PROMs Festivals equiparado a um hino nacional:

And did those feet in ancient time
Walk upon England's mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England's pleasant pastures seen?

And did the Countenance Divine
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark satanic mills?

Bring me my bow of burning gold!
Bring me my arrows of desire!
Bring me my spear! O clouds, unfold!
Bring me my chariot of fire!

I will not cease from mental fight,
Nor shall my sword sleep in my hand,
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant land.

Esta incursão a William Blake, à sua poesia, onde figuram dois poemas com o nome de Jerusalém é, de certa forma, o reflexo de um período da História em que viveu o poeta, período que podemos associar às revoluções americana e francesa, assim como à intensa proliferação de armamento, embrião da revolução industrial e ao surgimento das grandes cidades, bem como à perda de valores, surgimento de outros, fim de século e início de outro.

Apesar do peso da História e tudo o que um parágrafo como o anterior permite dizer ou indiciar, Blake apresenta-se-nos de uma forma quase única no panorama literário inglês, destacando-se pela originalidade e complexidade da obra, que o colocam numa posição de confronto com a forma de reinventar o mundo. As suas *profecias* tornam-se vívidas, proporcionando-nos o seu ofício de iluminista o visionamento de imagens que fixam o nosso olhar e nos perturbam pelo teor complexo das ilustrações que seguem, a par e passo a sua produção literária.

É nas iluminuras estelares de Blake que reencontramos um paralelo com as poderosas imagens criadas pela leitura/visão de *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares – corpos distorcidos, alongados quase musculados em pedra, seres monstruosos, cores sépia, noites, estrelas, astros, turbilhões de curvas. Ousamos dizer que se trata, tal como em Blake, de uma peregrinação interior em busca de respostas que concernem inquietações universais que tentam instilar a angústia, definindo o movimento contínuo a que somos compelidos por estarmos vivos. Porque nesta viagem por uma cidade que existe nos lábios e na mente de Mylia há, efectivamente, uma busca de espiritualidade, ou maioritariamente, de vingança (?).

Do mesmo modo, *O livro do desassossego* de Bernardo Soares (Fernando Pessoa 1888-1935) providencia um manancial de pontos comuns com *O Reino* tanto no que diz respeito à fragmentação da obra em si, aos pequenos textos incisivos emprenhados de reflexões filosóficas como no que toca às temáticas dominantes aí exploradas (o vazio, a incomunicabilidade, a civilização doente, a guerra, a ciência e a máquina).

Inúmeras são as comparações (ou as fundamentações para possíveis comparações) que tal obra promove. O manancial profícuo de trechos aí incluídos sustenta-se na riqueza lapidar da linguagem de Soares cujo pendor aforístico nos remete, de forma inequívoca, para o discurso dos narradores de *O Reino*. Tanto em Gonçalo Tavares como em Bernardo Soares vigora o brilho da reflexão e da máxima.

Olhamos o primeiro livro preto, *Um homem, Klaus Klump*, e associamos os fragmentos abaixo citados com a obra em questão, ao ponto de emparelhamos imediatamente o primeiro parágrafo deste volume com o primeiro extracto de “Sinfonia de uma noite inquieta”:

«A bandeira de um país é um helicóptero: é necessário gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza.»¹⁷⁶

32. SINFONIA DE UMA NOITE INQUIETA

«Dormia tudo como se o universo fosse um erro; e o vento, flutuando incerto, era uma bandeira sem forma desfraldada sobre um quartel sem ser»¹⁷⁷

35.

«... e um profundo e tedioso desdém por todos os que trabalham para a humanidade, por todos os que se batem pela pátria e dão a sua vida para que a civilização continue... »¹⁷⁸

«A minha aversão pelo esforço excita-se até ao horror quase gesticulante perante todas as formas de esforço violento. E a guerra, o trabalho produtivo e enérgico, o auxílio aos outros...tudo isto não me parece mais que o produto de um impudor, ...»¹⁷⁹

Fica muito visível nestes fragmentos o teor problemático de uma humanidade que vive em guerra para manter uma pátria, entidade infável quer para Bernardo Soares, quer para o narrador de *Um homem Klaus Klump*.

Já a segunda série de mini textos recolhidos remete-nos decididamente para *Jerusalém*. Assim, neles se apresentam pensamentos que certamente ecoam na cabeça científica e prosaica de Busbeck:

66. ENCOLHER OS OMBROS

«Mas assim é toda a vida; assim, pelo menos, é aquele sistema de vida particular a que no geral se chama civilização. A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado.... Manufacturamos realidades.....»¹⁸⁰

76. «... A meu ver, o historiador futuro das suas próprias sensações poderá talvez reduzir a uma ciência precisa a sua atitude para com a sua consciência da sua própria alma....»¹⁸¹

86. «Penso se tudo na vida não será a degeneração de tudo. O ser não será uma aproximação – uma véspera, ou uns arredores...

Vivemos um entreacto com orquestra.»¹⁸²

149. «...As vidas humanas decorrem na mesma íntima inconsciência que as vidas dos animais....»¹⁸³

¹⁷⁶ *Um homem, Klaus Klump*, ed. cit., p. 9.

¹⁷⁷ Soares, Bernardo, *Livro do Desassossego*, edição Richard Zenith, Assírio & Alvim, 1998, p. 68.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 98-99.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 106.

¹⁸² *Ibidem*, p.125.

¹⁸³ *Ibidem*, p.164.

E os últimos extractos encaixam à perfeição no último Momento de *O Reino*, na personagem de Buchmann, num dos seus possíveis discursos interiores:

176. A ESTALAGEM DA RAZÃO

«A meio caminho entre a fé e a crítica está a estalagem da razão. A razão é a fé no que se pode compreender sem fé; mas é uma fé ainda, porque compreender envolve pressupor que há qualquer coisa compreensível.»¹⁸⁴

250.

«Mesmo que eu quisesse criar,

A única arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito.

Por isso se desenvolveu a ciência. A única coisa em que há construção, hoje, é uma máquina; o único argumento em que há encadeamento o de uma demonstração matemática...»¹⁸⁵

Podemos considerar redutora e, mesmo absurda, a escolha de um número tão reduzido de textos retirados do *Livro do Desassossego* para justificar o pressuposto do paralelismo entre esta obra e *O Reino*, mas o que sobressai é a perspicácia em ambos os discursos, a sua semelhança temática, as preocupações que neles perpassam, separados que estão por um período de cerca de um século. Ou melhor, o contexto histórico da obra de Bernardo Soares impele-o a focalizar-se na análise e na reflexão sobre a civilização científica catalisada e gerada pela guerra (I Grande Guerra Mundial); o contexto histórico da obra de Gonçalo Tavares promove um enfoque na sociedade técnica e tecnológica do nosso tempo, originária em várias guerras (II Grande Guerra Mundial, Guerra do Golfo, Guerra do Iraque, entre outras). Na verdade, desvalorizando a redutibilidade que uma contextualização epocal pode conferir, é possível detectar parâmetros que fomentam a aproximação, diremos mesmo, a confluência de eixos temáticos, sendo um dos fundamentais o estádio do conhecimento e as teorias a ele ligadas, constituindo as revoltas sociais e as guerras um promotor da aceleração desse mesmo conhecimento.

Pelos motivos apontados não nos parece despidendo acrescentar que o período em que viveu William Blake (Revolução Americana, Revolução Francesa, Revolução Industrial) tenha de igual forma contribuído para muitas das inquietações patentes na sua obra, tornando-a mais que crítica e reflexiva, uma espécie de nova filosofia.

Porque, se é verdade que em *O Reino*, no *Livro do Desassossego* e em *Jerusalem, the Emanation of the Giant Albion* nos são apresentadas as inquietações universais de um mundo em constante mudança e aceleração, não menos verdade é que as diferentes vozes que as expressam, em diferentes momentos, são isoladas no contexto literário em que se

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.188.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.244.

inserir, não pelo conteúdo ou mensagem veiculados, antes pela novidade de expressão e pelo pendor dogmático. E é sobretudo, neste sentido que nos parece importante este apontamento.

De igual forma, gostaríamos de chamar a atenção para uma escritora contemporânea de Gonçalo M. Tavares, Amélie Nothomb, e para a radicalidade expressiva de uma escrita que a coloca num lugar, senão à parte, pelo menos único no género, no panorama literário internacional.

Esta escritora belga, nascida no Japão em 1967, e cujo primeiro livro data de 1992, ganhou com *Stupeur et tremblements*, em 1999, o Grande Prémio da Academia Francesa, romance que se focaliza nas questões multiculturais e no desenraizamento.

Invariavelmente, os seus romances dissecam um momento crucial na vida das personagens, analisado através do diálogo ininterrupto que elas entabulam, do princípio ao final da narrativa. A predilecção por este estilo dialogal empresta às obras o fôlego próprio das mensagens digitais (textos em *sms*) ou dos *happenings*, conferindo-lhes um carácter notoriamente dramático. O teor das conversas entre as diferentes personagens sublima uma visão perturbadora sobre as conflitualidades do homem do séc. XXI. O Homem é apresentado como o ser que tem o domínio da fala/expressão, instrumento privilegiado e legitimador fulcral dos seus actos. Mas a maioria destes actos é ignominiosa (assassínio, ludíbrio, manipulação) tal como o discurso que os encobre.

A tónica dominante dos temas em debate é a crueldade e o mal. Esta crueldade tanto pode surgir numa emissão televisiva chamada «Concentration»¹⁸⁶, numa entrevista de uma jornalista a um célebre Prémio Nobel da Literatura que não passa de um assassino¹⁸⁷, como nas considerações interiores de um sniper/tueur à gages¹⁸⁸. A escrita permite-nos adivinhar uma ironia mordaz patente nos diálogos e na escolha dos nomes da maioria das personagens¹⁸⁹, assim como nos títulos das obras, secos e contidos¹⁹⁰.

¹⁸⁶ «L'émission, qui s'appelait sobrement «Concentration», obtint une audience record. Jamais on avait eu prise si directe sur l'horreur.» Nothomb, Amélie, *Acide Sulfurique*, Éditions Albin Michel, 2005, p. 13.

¹⁸⁷ «- C'est normal. Le doute e la peur sont les auxiliaires des grandes initiatives.(...) Je vous ai exaspérée, je vous ai poussée à bout pour arracher vos derniers scrupules, et vous n'êtes toujours pas passée aux actes.» Nothomb, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Éditions Albin Michel, 1992, pp. 220-221.

¹⁸⁸ « Rien n'est vierge comme de tuer. Cette sensation s'apparente à aucune autre. On tressaille de plaisir en des regions difficiles à situer. Un tel exotisme libère.», .» Nothomb, Amélie, *Journal d'Hirondelle*, Éditions Albin Michel, 2006, p.20.

¹⁸⁹ A personagem principal de *Acide Sulfurique*, Pannonique (rebaptizada CKZ 114, após ingressar no concurso televisivo Concentration) tem um nome que se associa claramente a Panóptico, o célebre edifício prisional projectado por Jeremy Bentham no séc.XVIII que alterou completamente o sentido de disciplina em sociedade – vigiar o maior número possível (de prisioneiros) sem ser visto. O protagonista de *Journal d'Hirondelle*, um assassino profissional (pago para matar, indiferenciadamente), começa por se auto-intitular Urbain (como o Santo homónimo) e depois Innocent (o próprio invoca para a seu novo nome de assassino, a passagem das escrituras que aborda o massacre dos santos inocentes a mando de Heródoto). Pretextat é o nome do protagonista de *Hygiène de l'assassin* que mais não faz que criar pretextos, ao longo da entrevista que concede, para justificar o assassinato que perpetró quando jovem.

Os leitores são confrontados, através dos discursos urdidos pelos narradores das diferentes narrativas, com os problemas mais díspares. O absurdo extravasa de uma verborreia incontida, desocultando o vazio da época que vivemos. O fascínio que as narrativas *nothombianas* provoca advém da singularidade das situações criadas e de um virtuosismo de linguagem que, frequentemente, recorre à reflexão filosófica e ao preciosismo científico.

Ao trazer a estas páginas uma breve nota sobre Amélie Nothomb, Bernardo Soares e William Blake pretendemos estabelecer um possível elo de ligação entre a *glorificação* do desencanto, expressa nas obras destes autores, e «a quebra do encanto» que ecoa em *O Reino*.

Os pontos convergentes são a pretensa descrição de uma humanidade onde o Homem já raramente experiencia sentimentos. Os escritores mencionados (neles incluindo Gonçalo M. Tavares) têm, em comum, a capacidade de ficcionalizar dramas maiores. E por dramas maiores entendemos as eternas questões da necessidade de crenças e da incapacidade de suportar a solidão de decisões tomadas num universo condenado à perenidade. Aos nossos olhos, aparecem-nos, assim, em parábolas/ alegorias invocadoras de desejo e necessidade de fé. O dom da auto-reflexão e da predisposição para a ironia, amarga, crítica ou sombria, reveste-se, contudo, de forma particular em cada escritor.

Em Blake, está patente a necessidade da criação urgente de uma nova doutrina que redima a sua terra natal, a velha Albion, do poder encantatório da máquina (mills, wheels)¹⁹¹ e da ciência¹⁹².

A necessidade de *trazer* Jerusalém para o seu país, significa a redescoberta, por parte dos leitores, de uma nova fé em que Deus se unifica ao Homem. Este, embebido de Luz e Sabedoria, salva humanidade e, concretamente, o país condenado em que Inglaterra se havia transformado aos seus olhos. O impacto da mensagem é sobrevalorizado pelas gravuras que ilustram as poderosas lutas com que se debatem, no texto em verso branco, as múltiplas entidades criadas pelo autor. O questionamento, significativamente interior, que habita os seres/países/divindades do mundo alegórico de Blake, é engrandecido pelo poder da imagem.

¹⁹⁰ Para além dos apontados, a título de exemplo, referimos: *Les Combustibles, Les Catilinaires, Péplum, Mercure, Cosmétique de l'ennemi*.

¹⁹¹ «(...) cruel Works/of many Wheels I view, wheel without wheel, with cogs tyrannic/Moving by compulsion each other: not as those in Eden: which/Wheel within Wheel in freedom revolve in harmony & peace.(...)» [Pl. 15, l. 6], Blake, William, *Selected Poems, Jerusalem*, Chapter: I, Penguin Books Ltd, London, Penguin Classics, 2005, p. 257.

¹⁹² «(...)That I may awake Albion from his long and cold repose/ For Bacon and Newton sheathd in dismal steel their terrors hang/ Like iron scourges over Albion, Reasonings like vast Serpents/Infold around my limbs, bruising my minute articulations (...)» *Ibidem*, p. 257.

Em Bernardo Soares, um ser comum revela-nos o seu desentendimento do mundo. Um desentendimento que ganha visibilidade num registo diarístico, proporcionando a consulta de reflexões dispersas, de sensações contraditórias e de uma série de referências a autores que nos permitem traçar uma linha preferencial de leituras ou teorias a rebater ou a louvar. É um mundo intimista que nos é revelado através de desabafos e deduções filosóficas. Guardamos, após a leitura do *Livro do Desassossego*, a imagem de um ser multifacetado e interiormente complexo, mas, essencialmente, uma personagem carente, em busca de uma crença.

Nas obras de Amélie Nothomb, as personagens digladiam-se com palavras, escondendo desta forma a falta de comunicação e de credibilidade existente entre elas. Possivelmente, a imagem de palco (no sentido de local privilegiado de exposição e actuação) ou ringue de luta permanecerá nos leitores de forma persistente, narrativa, após narrativa. A fé no outro é, indiscutivelmente, a derradeira crença a morrer. Mas todas as personagens sobrevalorizam os seus pontos de vista. A cada um, a sua crença.

Em *O Reino*, a angústia imagética do mal que a todos pertence e a todos condena coloca-nos numa incapacidade de crença mas, paradoxalmente, num diálogo constante com ela.

Todas as obras, por nós sumariamente referidas nesta conclusão, são híbridas, recorrendo ao poder explícito ou implícito da imagem, do som (pelo ritmo imposto) e promovendo, conseqüentemente, outra arte que não a literária.

Do mesmo modo, a convocação de uma multiplicidade de modos/géneros literários (narrativa/drama/lírica/ensaio/diário/biografia) empresta-lhes o cunho fragmentário característico do homem reflexivo e necessariamente pedagógico. Com esta asserção, pretendemos realçar a vertente, quiçá oculta, que as torna, a todas, excepcionais e marcantes nos tempos em que foram publicadas. Promotoras das mais veementes críticas ou acirrados debates, desencadeadoras de grandes paixões e ódios, convidam ao exercício salutar do pensamento crítico.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, V. de Sousa, *Logos*, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, volume 4, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1992.

ANDERSEN, Benedict, *Comunidades Imaginadas*, Lisboa: Edições 70 Lda., 2005.

ANDRIEU, Bernard, *A nova filosofia do corpo*; trad. Elsa Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, D.L. 2004.

ARENDT, Hannah, *A condição humana*, Antropos, Relógio D'Água, 2001.

ARISTÓTELES, *Poética*, 7ª Edição, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

ARNAUT, Ana Paula, “Romance(s) Histórico(s)” in *Sociedade e Ficção*, coord. de Ofélia Paiva Monteiro, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, 2007.

ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo / Antonin Artaud* ; trad. Fiama Hasse Pais Brandão, Lisboa: Fenda, 1989.

ASSIS, Machado de, *Papéis Avulsos, O alienista*, José Alberto Braga, Mensagem, 2004.

BENJAMIN, Walter *Estéticas do cinema /... [et al.]* ; selecção, apres. e notas de Eduardo Geadá ; [trad. de Tereza Coelho... et al.], 1ª ed., Lisboa, D. Quixote, 1985.

BENJAMIN, Walter, “Teoria das semelhanças”, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Relógio de Água, Antropos, 1992.

BENJAMIN, Walter, *Imagens de pensamento*; ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BÍBLIA PASTORAL, Lisboa: Imprimatur, Edições Paulistas, 1993.

BLAKE, William, *Quatro visões memoráveis*; trad. e notas Manuel Portela, 1ª ed., Lisboa: Antígona, 2006.

BLAKE, William, *Selected Poems, Jerusalem*, Chapter: I, Penguin Books Ltd, London: Penguin Classics, 2005.

BRAUNSTEIN, Florence, *O lugar do corpo na cultura ocidental / trad. João Duarte Silva*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

BRECHT, Bertolt, *Brecht: selecção de poesias, textos e teatro* / Bertolt Brecht; apresent. Ana Barradas. Lisboa: Dinossauro, 1998.

CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milénio*; trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1993.

CLAUSEWITZ, Carl von, *Da Guerra*, 1972.

CORREIA, Hélia, *Montedemo*, 2ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

DAMÁSIO, António R., *O Sentimento de Si*, 5ª edição, Publicações Europa América, 2000.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-movimento : cinema I*, introd. e trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição* ; trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado; pref. José Gil, Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA, II Volume, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

FADA, Sebastiana, *O teatro do absurdo em Portugal*; trad. José Colaço Barreiros, 1ª ed., Lisboa: Cosmos, 1998.

GEDEÃO, António, *Movimento Perpétuo, Obra Completa*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Relógio D'Água Editores, 1997.

GRAVES, Robert, *Os mitos gregos*, trad. Fernanda Branco, 3ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 2005.

GROTIUS, Hugo, *O direito da Guerra e da Paz*, vol.1, 2004.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire – Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, 1996.

HASSAN, Ihab, Pluralism in Postmodern Perspective, in Callinescu, M., Fokkema, “Exploring PostModernism”, workshop in *Postmodernism* at the XI International Comparative Literature Congress, Paris 20-24, Agosto de 1985.

HISTÓRIA E PRÁTICA DAS CIÊNCIAS: FILOSOFIA, CIÊNCIA, EPISTEMOLOGIA / organização de Manuel Maria Carrilho, Lisboa: Regra do Jogo, 1979.

JASPERS, Karl, *O médico na era da técnica*, Edições 70, Lda., 1986.

LEPECKI, Maria Lúcia, *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística, Literária) (actualização, 2º volume), Porto: Figueirinhas, 2003.

LYOTARD, Jean-François, *A condição pós-moderna*, 3ª ed., Lisboa: Gradiva, 2003.

MARTIN, Paul, *A mente doente: cérebro, comportamento, imunidade, e doença* / Paul Martin ; trad. Maria Alice Costa; rev. científica. J. Félix Costa. 1ª ed. Lisboa: Bizâncio, 2001.

MYSS, Caroline, *Anatomy of the spirit: the seven stages of power and healing* New York: Three Rivers Press, 1996.

NOTHOMB, Amélie, *Acide Sulfurique*, Éditions Albin Michel, 2005.

NOTHOMB, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Éditions Albin Michel, 1992.

NOTHOMB, Amélie, *Journal d'Hirondelle*, Éditions Albin Michel, 2006.

PAPINI, Giovanni, *Gog*, Lisboa: Livros do Brasil, Lda, 1948.

PIRES, José Cardoso, *Corpo-delito na sala de espelhos*; pref. Eduardo Lourenço, Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

PLATÃO, *Fédon*, 2ª edição, Guimarães Editores, 2003.

Quatro histórias com barão: balão de viagem / João Borges da CUNHA. *O rapaz que não se tinha quieto* / Rita Taborda DUARTE. *O barão foi para o boneco* / Filipe FARIA. *Nove insultos a nove animais* / Gonçalo M. TAVARES; coord. e rev. Maria Helena Melim Borges [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 2005.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.

Revista *actual* do Jornal Expresso de 8 de Dezembro de 2007.

SANTANA, Maria Helena *Literatura e Ciência na ficção do século XIX, A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2007.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 11ª edição, 1995.

SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, 1998.

TAVARES, Gonçalo M., *A máquina de Joseph Walser*, 2ª edição, Editorial Caminho, SA, 2006.

TAVARES, Gonçalo M., *A perna esquerda de Paris; seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.

TAVARES, Gonçalo M., *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Editorial Caminho, SA, 2007.

TAVARES, Gonçalo M., *Investigações geométricas*, 1ª ed., Porto: Fundação Ciência e Desenvolvimento, 2005.

TAVARES, Gonçalo M., *O homem ou é tonto ou é mulher*, 1ª ed., Porto: Campo das Letras, 2002.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Calvino*; desenhos Rachel Caiano, Lisboa: Caminho, 2005.

TAVARES, Gonçalo M., *O senhor Henri*; des. Rachel Caiano., Lisboa: Caminho, imp. 2003.

TAVARES, Gonçalo M., *Um homem: Klaus Klump*, 2ª edição, Caminho, 2003.

TAVARES, Gonçalo, M., *Matteo perdeu o emprego*, Porto Editora Lda., 2010.

TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS, 3ª ed., Porto: Almedina, 1999.

TROUSSON, Raymond, *Prometeu na literatura* / Raymond Trousson; trad. Evaristo Santos... [et al.]. Porto: Rés, [D.L. 1992]

VIEIRA, António, *Sermão histórico e panegírico nos anos da Rainha D. Maria Francisca de Sabóia*, 1668.

ŽIŽEK, Slavoj, *Violência*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

WHITMAN, Walt, *Song of myself, (Leaves of grass) Canto de mim mesmo*, Lisboa: Sociedade Editora de Livros de Bolso, Lda., 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *O livro azul / Ludwig Wittgenstein* ; trad. Jorge Mendes; rev. de trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1992.

WEBGRAFIA

Uma entrevista por mês, Novembro 2005, (questões elaboradas por leitores), html.editorial-caminho.pt

www.circuloleitores.pt, artigo: 107981, 19/1/2009.

www.difusorabiblica.com/db50anos.htm

<http://aprenderjapones.blogs.sapo.pt/7743.html>.