



Entre a memória e o esquecimento: a representação da dor em *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares

Natália Ubirajara Silva*

Resumo: no presente artigo, analisamos como é ficcionalizada a pulsão de morte no romance *Jerusalém*, de Gonçalo M. Tavares. Também procuramos verificar de que modo é problematizada a relação entre memória, esquecimento e experiências traumáticas, na qual a pulsão de morte apresenta importante papel.

Abstract: in this article, the fictionizing of the Death Drive through the novel *Jerusalém*, by Gonçalo M. Tavares, is analyzed, as well as the managing of the relation between memory, forgetfulness and traumatic experiences, in which the Death Drive has an important role.

Palavras-chave: pulsão de morte; dor; memória; esquecimento; ficção

Keywords: Death Drive; pain; memory; forgetfulness; fiction

João Barrento, ao questionar a sociedade atual, realiza uma constatação: apesar de continuar a existir dor em nosso tempo, não se chega a uma “catarse colectiva” (BARRENTO, 2001, p. 69). Em meio a guerras e atos de barbárie, vivemos apenas um simulacro dessa catarse, o que Barrento chama de “espectáculo da dor”; a vivência da dor é espectralizada, excluída, anestesiada, tornou-se um fantasma fechado no quarto dos fundos, sinalizando uma “perda da capacidade de sentir a grande dor do mundo” (BARRENTO, 2001, p. 72).

São identificadas por BARRENTO (2001) duas pulsões: a de morte e a lúdica. A pulsão de morte se traduziria na aceitação do sofrimento como fundamento da existência. Há a percepção de que “a dor e a infelicidade são dolorosamente necessárias” (BARRENTO, 2001, p. 81). Por sua vez, na pulsão lúdica, dominante na modernidade, dor e morte são presenças fantasmáticas, talvez como reação histórica ao excesso de dor pedido às gerações da primeira metade do século XX (grandes guerras mundiais, por exemplo). Ao espectralizar o sofrimento humano, recaímos no hedonismo e no afã de ser feliz a qualquer custo, vivendo

* Mestranda em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas. Email: natisil1@gmail.com

em um “estado de ‘férias permanentes’” (BARRENTO, 2001, p. 74). Deixamos de lado – tentamos descartar – tudo o que pode vir a nos causar dor.

Mesmo espectralizada, a dor sobrevive ainda em alguns redutos. Para BARRENTO, a arte “cria espaços em que a dor é, não excluída, não travestizada [...], mas serenamente convocada: e a arte mostra então como ela é uma parcela inalienável da condição humana. Como quase sempre, é a arte, e não a sociedade, a revelar essa consciência” (2001, p. 81). A criação artística, portanto, seria uma válvula de escape da dor e sofrimento represados. KEHL concorda com essa visão, apontando que “o Mal é banido das representações coletivas e ressurge, imperativo, na literatura” (KEHL, 2000, p. 142). Assim, tendo presente que a dor e sua consciência crítica migraram para a arte, consideramos a narrativa, tanto oral como escrita, lugar em que o horror, aquilo que é espectralizado, pode ser falado e se concretizar. Nesse sentido, vale resgatar o que nos diz ONG (1998):

a narrativa oral é muitas vezes caracterizada por uma descrição entusiástica da violência física [...] Representações de violência física crua, fundamental em muitos poemas épicos orais e outros gêneros orais, e que subsistem em muitos dos primeiros produtos da cultura escrita, diminuem gradativamente ou se tornam marginais na literatura narrativa posterior [...] A narrativa literária, à medida que se aproxima do romance sério, finalmente traz o foco da ação cada vez mais para as crises interiores, distanciando-se das meramente exteriores (ONG, 1998, p. 55-56)

A violência física descrita cruamente, presente nas narrativas épicas orais (como a *Ilíada*, por exemplo, “narrativa-mãe” da literatura ocidental), acabou se tornando, como aponta ONG (1998), quase que exclusiva da narrativa oral. A narrativa escrita distanciou-se desse tipo de descrição, centralizando-se nos conflitos do Eu, nos sofrimentos da interioridade. Percebe-se que a literatura não só foi atingida, como também contribuiu, muitas vezes, para a espectralização da dor. Com a concepção de que a obra literária deve ser edificante e tratar de assuntos que “elevem o espírito”, a descrição objetiva e crua da violência, dor e sofrimento físicos foi afastada ou, nas poucas vezes em que aparece, é mero simulacro, o espetáculo que BARRENTO (2001) constata. Enquanto na oralidade se manteve, poderíamos dizer, um equilíbrio de pulsões, a narrativa escrita passou cada vez mais a externar a pulsão lúdica. A sociedade contemporânea, que almeja ser feliz e ter prazer a todo custo, acaba por exigir obras que não produzam grandes perturbações e questionamentos, e nem tratem de realidades indesejáveis, como o sofrimento e a infelicidade.

Dor, memória e esquecimento são questões que surgem ao lidarmos com a narrativa, seja ela oral ou escrita. Muitas vezes não queremos resgatar as experiências traumáticas; por outro lado, esquecemos aquilo que não resgatamos. Se não trouxermos à tona aquilo que nos

machuca, corremos o risco de espectralizar a dor, recaindo no “estado de férias permanentes” apontado por BARRENTO (2001). Na arte, lugar em que ainda subsiste a consciência crítica da dor, os traumas emergem, são representados: “o ‘Mal’ na literatura [...] é a memória do que a vida civilizada nos obrigou a deixar para trás, mas de que não devemos esquecer” (KEHL, 2000, p. 143). As narrativas oral e escrita são lugares em que se busca, na memória, o que não deve ser apagado, o que é doloroso mas vale a pena lembrar. Ficcionalizar a dor é um modo de reavivar a memória, garantindo permanência às experiências de sofrimento. Estas serão, para os que as ouvirem e/ou lerem, legado e lição. Só a “retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo indefinidamente, mas a ousar esboçar uma outra história” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

No romance *Jerusalém* (publicado originalmente em 2005), de Gonçalo M. Tavares, é empreendida essa trabalhosa tarefa de resgatar na narrativa escrita a representação da dor e a problematização da memória e do esquecimento. Gonçalo M. Tavares (2006) toma a dor silenciada e se arrisca a falar sobre a catástrofe. Em *Jerusalém*, os doentes, os loucos e outras figuras reprimidas na representação são resgatados e postos em confronto com aquilo que é dito normal e racional. O narrador de *Jerusalém* é o que GAGNEBIN chama de “narrador sucateiro”, que “não tem por alvo recolher os grandes feitos” (2006, p. 54), mas sim aquilo que é deixado de lado, esquecido e rejeitado. O narrador sucateiro segue rastros, recolhe restos, transmite o inenarrável. Segundo GAGNEBIN (2006), há duas “sucatas” que o narrador pode coletar: 1) o sofrimento indizível; 2) o anônimo (aquele não deixa rastros), não recordado pela tradição dominante. Em *Jerusalém*, o narrador trabalha com esses dois tipos de restos que sobram da vida e da história oficiais.

Os principais rastros seguidos pelo narrador de *Jerusalém* são os do horror da II Guerra Mundial. Não há referência direta, mas isso se infere a partir de alguns elementos, como o catálogo “Europa 02”, lido por uma das personagens. Além disso, embora o espaço seja inominado, os nomes das personagens são de origem alemã. Alguns deles, inclusive, têm relação com personagens históricas, principalmente filósofos e estudiosos, numa provável pista do autor¹. Português, Gonçalo M. Tavares exerce a posição de “terceiro”, segundo a concepção de GAGNEBIN: “não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado” (2006, p. 57); “inscrevendo um possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo” (PIRALIAN *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 57).

¹ Em *Jerusalém* temos as personagens Ernst Spengler, Dr. Gomperz Rulrich e o Hospício Georg Rosenberg, que podem remeter o leitor a Oswald Spengler (filósofo alemão que considerava a derrota alemã na I Guerra Mundial sinal do declínio da civilização), Heinrich Gomperz (filósofo positivista) e Alfred Rosenberg (conselheiro de Adolf Hitler).

Nós, leitores, nos tornamos, pelo ato de leitura/escuta, testemunhas do que esse “terceiro” nos narra. Somos nós que levaremos adiante essa lembrança.

Pode-se dizer que *Jerusalém* tem um clima kafkiano, tanto pela indeterminação espaço-temporal, como pelo olhar realista e objetivo diante do absurdo (emprego de uma linguagem direta para narrar o insólito, o bizarro e, nesse caso, o desumano). Fragmentado, o romance apresenta ao leitor trajetórias de personagens que se entrecruzam num período de quatro dias decisivos (25 a 29 de maio), narrados de maneira a-linear. Há ainda *flashbacks* relativos à vida de algumas das personagens, e uma prospecção a alguns anos depois, já no desfecho da narrativa. Como assinala MORAES, não se pode narrar o absurdo linearmente (2000, p. 155). Na representação da catástrofe, dá-se um “prolongamento do instante através da sua renovação incessante” (MORAES, 2000, p. 155) por meio da repetição de trechos, riqueza de detalhes monstruosos e lentidão.

Em *Jerusalém*, a dor é uma constante, principalmente na trajetória da personagem Mylia, internada no Hospício Georg Rosenberg pelo marido, o médico Theodor Busbeck. Ao vagar pela cidade durante a madrugada, anos após sua saída do hospício, ela sente duas dores diversas: “a dor que a ia matar, a dor má, assim ela a designou, e, do outro lado, a dor boa, a dor do apetite, dor da vontade de comer, dor que significava estar viva, a dor da existência, diria ela” (TAVARES, 2006, p. 15). Aqui, a dor é mostrada como algo inerente à condição humana; vista quase sempre como algo negativo, ela também pode ser índice positivo: senti-la significa estar vivo. A dor má a que se refere Mylia é uma doença adquirida em consequência de sua passagem pelo Georg Rosenberg. Lá, ela havia engravidado de outro paciente, Ernst Spengler; o filho, Kaas, acabou registrado como filho de Theodor. Após esse “incidente”, Theodor assinou o divórcio e foi providenciada uma cirurgia, sem o consentimento de Mylia, para que ela não tivesse mais filhos. Anos depois, após sentir dores fortíssimas no baixo-ventre, Mylia recorre a um médico, que revela: “a operação para ‘fechar os filhos’, como Mylia dizia, tinha corrido mal [...] ao máximo ela viveria dois anos. Mais do que isto seria um milagre. Nas suas palavras, seria *um acontecimento espiritual e não terapêutico*” (TAVARES, 2006, p. 180).

No final da narrativa, Mylia está presa e com 48 anos de idade, e a dor no baixo-ventre persiste. Isso comprova que sua dor não era consequência de um mal físico, e sim memória corporificada da violência e trauma sofridos:

Ela estava viva porque sucedera um milagre, *um acontecimento espiritual e não terapêutico*. A dor no ventre mantém-se – uns dias mais forte outros dias mais atenuada – mas Mylia está viva e habituou-se ao modo de se ligar àquela dor e à doença desenvolvida no Hospício Georg Rosenberg.

‘Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg...’

E, de facto, era impossível Mylia esquecer-se. A minha mão direita não secou, pensava por vezes, ao mesmo tempo que acariciava o próprio pescoço (TAVARES, 2006, p. 224)

Como o médico afirma a Mylia, “mesmo que queira o seu corpo não poderá esquecer a passagem por Georg Rosenberg” (TAVARES, 2006, p. 180). O ex-interno Ernst Spengler também passa por esse processo: “apesar do esforço, esse passado no Georg Rosenberg deixara os seus restos sobre os anos seguintes, os anos de aparente liberdade, os anos em que a doença de Ernst já não se manifestava” (TAVARES, 2006, p. 184). O passado deixa marcas que não são dissipadas ao longo do tempo. Por mais que não se fale dele, ele “está lá”, latente.

A citação do salmo 136 (137) é recorrente nos trechos referentes a Mylia Busbeck e Ernst Spengler. Remetendo ao exílio do povo hebreu na Babilônia, o salmo diz: “Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, que minha mão direita se paralise” (BÍBLIA, 1991, p. 769). Esse salmo nos remete à memória, mas opera-se uma inversão; em vez da lembrança saudosa de uma terra prometida e desejada, evoca-se a lembrança do horror: “Se eu me esquecer de ti, Georg Rosenberg, que seque a minha mão direita” (TAVARES, 2006, p. 181), “profecia negra” repetida por diversas vezes na narrativa. Ela sinaliza o não esquecimento: Mylia, muitos anos depois, diz que sua mão direita não secou, pois as marcas ainda são carregadas consigo (a dor ventral é o maior sinal).

Ao contrário da pulsão lúdica que move a atualidade, Mylia não quer se apagar as lembranças negativas, estabelecendo um paradoxo: é preciso não se esquecer daquilo que se quer esquecer. O tempo do terror é resgatado a cada instante; não deve ser esquecido, para que não seja revivido. O passado se torna lição e advertência aos que vierem depois. Não se esquecer pode ser um jugo; porém, a memória também pode ser uma forma de resistência e conservação. As cartas de parentes que os loucos recebiam eram uma ligação com a vida passada, um meio de evadir-se do espaço repressivo: “cada carta tornava-se num recuo do louco em direcção à sua vida passada [...] era um processo de memória [...] Era este o sentido de qualquer carta: não te esqueças!” (TAVARES, 2006, p. 160). Não se esquecer da vida “lá fora”, para além do exílio forçado no hospício, da liberdade tolhida.

A dor também requer silêncio. Não se trata do silêncio que a espectraliza, mas da própria impossibilidade de falar. O sofrimento que ainda está latente é indizível: “Georg Rosenberg terminou há muito, a mão não secou e não é o momento de falar com Ernst” (TAVARES, 2006, p. 222). A mão não secou: por não ter esquecido, Mylia ainda não quer falar do passado. É aqui que se mostra a necessidade do “terceiro”, do que não viveu a experiência, mas que dela fala para que outros a conheçam, a fim de que esse trauma não seja

espectralizado. A própria Mylia, “no olho do furacão”, não estava preparada para narrar seus traumas, mas eles podem ser resgatados por outrem.

Paradoxalmente, aquilo que está reprimido na memória e no silêncio requer verbalização para ser expurgado. Ao contrário de Mylia, Ernst confronta o passado:

O director Gomperz [...] transformara-se gradualmente na figura do perseguidor, figura que desde a infância mais o aterrorizava [...] Ernst lembrava-se bem do alívio que sentia quando, ao ouvir histórias infantis em que alguém perseguia o menino, pensava na hipótese de o menino, em vez de continuar a fugir, se virar, e dirigir-se ao perseguidor dizendo: aqui estou eu, não precisa de me perseguir mais, agarre-me. (TAVARES, 2006, p. 187)

Ernst temia o diretor do Georg Rosenberg, o Dr. Gomperz, como o menino ao perseguidor. Porém, ao visitar o hospício anos depois e reencontrar o médico já idoso e alquebrado, seus medos caem por terra:

Director Gomperz, estive a observá-lo com algum cuidado [...] não sei se já reparou: 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. Vou deixar de pensar em si, director. O perseguidor, afinal, é um velho. Percebe? O menino está contente, consegue entender isto? (TAVARES, 2006, p. 206)

Vemos, desse modo, que é preciso assumir e verbalizar o trauma e confrontar o real para banir os fantasmas. O retorno de Ernst ao hospício ressignificou seu passado. O contato com a dor escondida ‘no quarto dos fundos’ trouxe novos sentidos à sua experiência. Enfrentar o que nos assombra é também um modo de entender a nós mesmos e a nossa história.

O sofrimento se torna fantasmático devido ao seu descarte pela sociedade moderna; a experiência da dor é resto, excrescência. Nesse sentido, o hospício, lugar em que são abandonados aqueles que transgridem a ordem estabelecida (tanto racional quanto moral), é uma espécie de “caixote de lixo” da existência, “casa feita para eliminar os mistérios” (TAVARES, 2006, p. 92); o que não quer que se pense ou faça vai para o lixo. O narrador é o sucateiro que recolhe esses restos, coletando a fala dos loucos, na qual eles externam seus pensamentos e anseios.

Os relatos concernentes à vida no Hospício Georg Rosenberg demonstram que a própria memória é suscetível a procedimentos de controle. Havia no hospício objetos e pensamentos considerados “resíduos perigosos” (TAVARES, 2006, p. 93), que não eram de interesse aos donos do poder e que, por isso, deveriam ser esquecidos e banidos: “O que era atirado para o caixote de lixo de cada indivíduo não era, pois, seleccionado pelo próprio, mas sim pela terapêutica” (TAVARES, 2006, p. 93). Estar “curado de” significava ter eliminado aquilo que os médicos, donos da razão, determinavam. Na contramão do que pretendiam os

“normais” (dos quais o diretor, Gomperz, é o maior representante), o leitor acaba tomando como justificada a loucura de Mylia, Ernst e dos outros internos. No ambiente opressor e hostil a que estavam submetidos, a loucura se torna o único meio não só de evasão, mas de oposição, resistência e sobrevivência: “Mylia [...] desde sempre trouxera ao pescoço uma cruz, que, de repente, se tornou um sítio de refúgio [...] Quando a sentia nos dedos isolava-se, de imediato, mesmo que rodeada de homens e mulheres barulhentos que a puxavam: *para não a deixarem ‘ir’*” (TAVARES, 2006, p. 163-164).

Os limites também eram impostos ao olhar. Quando os loucos se aproximavam das janelas, único elo com o mundo exterior, o apelo dos médicos era “não olhes de mais, olha moderadamente” (TAVARES, 2006, p. 156), numa clara interdição do que pode ser visto ou almejado. O louco precisava se resignar com a realidade do hospício; a proibição de olhar pela janela era um veto à imaginação de mundos outros e à lembrança do mundo exterior. Os próprios pensamentos dos loucos eram regulados:

Perceber aquilo em que eles pensavam era também um objectivo; existia uma atenção excepcional em redor daquilo que nunca se vê: o interior da cabeça. Uma das mais perturbantes perguntas do doutor Gomperz, a qualquer doente, era precisamente esta: *em que é que está a pensar, meu caro?* [...] nenhum dos doentes poderia provar que dizia a verdade. Como provar que se está a pensar num determinado assunto?
Assim, em última análise, a cura completa, que depois de ter passado pelos actos do doente terminava nos pensamentos, era determinada por um evidente puro arbítrio (TAVARES, 2006, p. 93)

Michel Foucault (2006), em *A ordem do discurso*, aponta como um dos procedimentos de exclusão do discurso a segregação da loucura. “O louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros” (FOUCAULT, 2006, p. 10); “era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas” (FOUCAULT, 2006, p. 11). Atribui-se loucura a alguém baseando-se apenas na transgressão à ordem que esse alguém comete. Considera-se louco aquele que lida com a dor por meio de discursos e atitudes próprios, que escapam à ordem da razão (como Mylia ao agarrar-se à cruz). *Jerusalém* mostra que muitas vezes é o contrário que ocorre: louco é quem tenta lidar com os traumas de uma maneira conseqüente e racional. Quanto a isso, temos o caso de Theodor Busbeck, psiquiatra e autor do projeto megalômano de mapear as futuras manifestações do horror na História.

Busbeck pretendia criar um gráfico, tendo como vetores o horror e o tempo. Seu objetivo era achar a fórmula das causas da maldade na História (os atos de maldade eram, para ele, o verdadeiro motor da História). Theodor equipara horror e loucura, procurando dar à História o mesmo tratamento que dava aos seus pacientes, num “desvio do objecto da sua

investigação – do louco individual para a *loucura do mal* ao longo da história” (TAVARES, 2006, p. 144). Para ele, perceber os hábitos de pensamento do louco é normalizá-lo, e seu intento era perceber os hábitos de horror na trajetória da humanidade. “No percurso dos séculos ele procurava exactamente o mesmo: perceber como pensa a História para formular uma *normalidade*, e assim a poder controlar” (ibidem, p. 54). Theodor se propôs a realizar esse trabalho “racionalmente, com ponderação, lógica, seqüência” (TAVARES, 2006, p. 47), levando-nos ao questionamento: será possível falar com lógica e racionalidade sobre algo irracional, ilógico, bárbaro? Será a atitude dita racional a melhor maneira de lidar com a dor e a barbárie, que escapam à razão? O próprio Busbeck levanta a questão: o que acontece ao se normalizar o pensamento que embasou os campos de concentração, o desumano? A pesquisa de Busbeck, mostra a não-existência de uma linha divisória entre o discurso “normal” e o discurso do louco. Talvez louco seja aquele que pretende ser racional ao lidar com temas que transcendem nossa compreensão.

No quinto volume de sua obra, o mais controvertido quando da publicação de sua pesquisa, Busbeck realiza uma “profecia negra” (TAVARES, 2006, p. 193): baseado no gráfico de sofrimento de cada povo, prevê as manifestações do horror nos próximos séculos. Uma tabela enunciava quais povos seriam alvo de massacres ou responsáveis por massacrar, numa tentativa insana e megalômana de racionalizar o irracional. Sua profecia era “numérica, quantitativa, exacta” (TAVARES, 2006, p. 194), havendo inclusive precisão no número de vítimas: “este povo sofrerá um massacre onde serão exterminados cerca de seiscentas mil pessoas” (TAVARES, 2006, p. 194). Ao traçar um perfil do horror nos séculos vindouros, Busbeck ultrapassa os limites estabelecidos da razão, inserindo seu discurso no campo da loucura. Tentando normalizar o absurdo (o horror ao longo da História), acabou por produzir um discurso ilógico, abrindo ao leitor o questionamento sobre quem é o verdadeiro louco: os internos do Georg Rosenberg, dia a dia reprimidos em seus atos e pensamentos, ou o médico, que tenta imprimir lógica ao absurdo. Ao tentar recordar e analisar as experiências traumáticas por meio desse discurso pretensamente lógico, o psiquiatra se mostra tão louco quanto os internos do hospício – ou os loucos é que são tão normais quanto o psiquiatra. Há diversos modos de lidar com as sobras da memória: Mylia, em face da dor, silenciou; Ernst tentou enfrentar seus medos; Busbeck buscou falar racionalmente e com ponderação. O discurso do médico, ironicamente, se tornou o mais inaceitável da narrativa.

Conforme KEHL constata, o ato de narrar o horror gera um impasse entre expor ou recalcar os traumas vivenciados (2000, p. 140). Os riscos de se falar sobre ele são apontados: “[...] Theodor permanecia pasmado a folhear páginas umas atrás das outras onde as

fotografias do horror se multiplicavam e, por isso, iam perdendo força, intensidade, escândalo” (TAVARES, 2006, p. 41). Aquilo que é visto, por mais bárbaro² que seja, vai perdendo força, ou seja, é normalizado. Por outro lado, se o horror e a dor não forem contemplados, correremos o risco de esquecê-los, encobrindo os seus rastros, recaindo na espectralização apontada por BARRENTO (2001).

Analisando o percurso da maldade por entre os séculos, Theodor percebe duas atividades (cf. TAVARES, 2006, p. 127): exercer o horror (instinto de carrasco) e ser vítima do horror (instinto de sobrevivência). Essa tensão permeia toda a narrativa de *Jerusalém*: força *versus* fraqueza, energia *versus* passividade, carrasco *versus* vítima. Já no início do romance o tema da opressão é apresentado ao leitor por meio da comparação entre os sapatos e pés de Mylia e os homens:

Era evidente que os sapatos [...] obedeciam ao movimento dos pés. Ossos e músculos têm vontade, o material de que são feitos os sapatos, não. O material de que são feitos os sapatos é treinado para obedecer, sobre isso não tinha dúvidas. Obedeçam sapatos, murmurou Mylia, com uma perversão ingênua. Como as substâncias se separavam logo à partida entre as que avançavam com a vontade própria e as que esperavam com obediência estática (e nisso dividiam-se como alguns homens)! Os sapatos eram a obediência pura, a escravidão mesquinha, enojavam-lhe naquele momento; a sabujice destes materiais em relação ao homem (TAVARES, 2006, p. 9)

Percebe-se um nivelamento: os sapatos estão para a obediência e passividade, assim como os pés estão para a vontade própria e a energia (que pode construir ou destruir). Essa mesma divisão, como o trecho nos aponta, pode ser atribuída aos seres humanos: há os subjugados, que devido à sua fraqueza só podem obedecer, e os opressores, que avançam de acordo com sua própria vontade, valendo-se dos que se deixam submeter. Na obra de Theodor – cinco livros com mais de 800 páginas cada – os quatro primeiros volumes se interessavam pelas situações em que a força se confronta com a fraqueza. Busbeck elenca duas categorias: “povo emissor de sofrimento” e “povo receptor de sofrimento” (TAVARES, 2006, p. 192). A História terminaria quando um povo fosse emissor e receptor de sofrimento na mesma proporção, num equilíbrio (grau zero) entre sofrer e fazer sofrer, violência e dor sofrida e exercida.

Ao longo da narrativa, percebemos que isso vale não só para o coletivo (História), mas também para o plano individual. Em *Jerusalém*, quase todas as personagens infligem sofrimentos e, ao mesmo tempo, sofrem, são vítimas; o grau zero, hipoteticamente, teria sido atingido. Hinnerk Obst, ex-combatente, assassina de maneira brutal o filho de Mylia e Ernst,

² Empregamos o termo “bárbaro” no sentido atribuído por Wolff, que considera bárbaro tudo o que nega o respeito pelo outro, assistência, conciliação, sentimentos humanitários; a barbárie é a desumanidade incontrolada (cf. WOLFF, 2004, p. 23).

Kaas Busbeck e, logo depois, encontra Ernst e Mylia e os ajuda, ou seja, se solidariza com os pais daquele que foi morto por ele. Kaas, por sua vez, é apresentado num primeiro momento como menino de saúde frágil, com deficiências físicas e problemas na fala mas, como aponta o narrador, “não era apenas alguém que sofre. Havia nele, como em todos os seres vivos, um instinto de resistência que por vezes o levava mesmo a atacar” (TAVARES, 2006, p. 147). Assim, o menino que poderia ser tomado como ‘coitadinho’ mostra ser não só ‘receptor de sofrimento’, mas também emissor:

Theodor [...] uma vez observara isto: o seu filho Kaas, com quatro anos, sozinho na sala com a avó – que perdera já quase por completo a visão – e, entre os dois, circulava o cão da casa [...] Kaas, de quatro anos, ri-se da velha que já nem percebe em que lado está o cão, e, de repente, sem qualquer razão aparente, dá um pequeno murro, com a mão fechada, nas costas da avó [...] A sua mãe deu um pequeno grito quando recebeu o murro de Kaas, este riu-se e murmurou algo. Theodor percebeu o que o seu filho dizia, com ar de troça e com o jeito enrolado: Foi o cão, o cão!
[...] e com nitidez Theodor viu a cara daquela criança adquirir uma satisfação impressionante, viu-o puxar o braço direito o mais atrás possível e dar, nas costas da velha Busbeck, com toda a força que tinha, um violento segundo murro (TAVARES, 2006, p. 147-148)

Também há momentos em que se é carrasco e vítima simultaneamente no catálogo “Europa 02”, referente ao Holocausto e seus procedimentos cruéis. Nesse catálogo, encontrado por Theodor enquanto elaborava o seu gráfico, um narrador anônimo comenta os métodos utilizados pelos seus opressores:

Quando te dizem: Tortura, não sabes se te chamam para torturar ou para ser torturado. Depois de te dizerem essa palavra, tens de o seguir. Não há uma terceira alternativa: ansiarás por torturar [...] As torturas são executadas no compartimento daquele que escolheram como , carrasco. Por isso, quando vês que se dirigem para o teu compartimento não consegues evitar a alegria: cerras os punhos, dás um urro de satisfação (TAVARES, 2006, p. 124-125)

Preferimos torturar a sermos torturados; é mais fácil causar dor do que sofrê-la. Ao mesmo tempo em que nos submetemos à tortura, humilhação e violência, sentimos alívio quando é outro quem está a padecer. Nos mais diversos contextos, seja na vida privada (como Kaas e Hinnerk) ou na guerra, causamos dor e também a sofremos. Assim, nenhuma vítima é totalmente inocente, nenhum algoz é totalmente bárbaro, e faz parte da condição humana vivenciar esses dois papéis.

A problematização da tensão entre algoz e vítima também permite que se repense a condição de Portugal, embora não haja menção direta ao país no romance. Ao constatar que todos somos, na mesma medida, carrasco e vítima, o narrador rompe com a visão essencialista do “Espírito Português” e da “Raça Lusitana”, caráter monolítico baseado na saudade, no gênio aventureiro e no temperamento messiânico (cf. PASCOAES *apud* REAL, 1998, p. 54). Os questionamentos de Portugal se resumiam à percepção de que sua grandeza era nada se

comparada à grandeza européia; esse era praticamente o único conflito de consciência. É a partir de 1961, com a Guerra Colonial, que Portugal, após quatro séculos de colonização, percebe que é carrasco, e não apenas vítima. O arquétipo do português, misto de sonhador e homem de ação, com extrema capacidade de adaptação “a todas as coisas, ideias e seres” e mesclando “ação, abnegação, sacrifício e coragem” (DIAS *apud* SANTOS, 1999, p. 59), mostra ser apenas uma construção, com definições que podem se aplicar a qualquer outro povo (cf. SANTOS, 1999, p. 60). Essa faceta autolaudatória é tão-somente um dos lados da moeda: Portugal também cumpre o papel de infligir sofrimento. O mesmo português que se vê atrasado e injustiçado (principalmente no final do século XIX e início do século XX) é aquele que procura dominar o outro pelas armas. Negando a sua pretensa capacidade de assimilação, subjuga os povos das colônias e chega a guerrear treze anos numa luta sangrenta e inglória para tentar manter o domínio que lhe escapava das mãos. *Jerusalém*, ao negar que exista algo essencialmente bom ou mau, traz à tona o outro lado: a condição de Portugal como algoz, espectralizada durante quatro séculos.

Concluindo, dor, sofrimento e violência têm sido realidades renegadas pela sociedade moderna. Em vez de se formular o luto para melhor enfrentá-lo, a modernidade prefere abafá-lo nos esconderijos da memória. Por meio de Mylia e Ernst, vimos que as experiências de sofrimento e violência, mesmo quando isoladas e silenciadas, permanecem ativas na memória; é preciso aprender a vê-las como parte da existência, e não como um peso. Embora haja conflito entre silenciar ou falar sobre nossos traumas, a vivência da dor seria esquecida se um terceiro, seguindo os rastros da memória, não entabulasse essa tarefa de recolha. O narrador de *Jerusalém* abre a porta do “quarto dos fundos” e permite que a dor seja liberada, questionada e representada.

Jerusalém indica dois modos de verbalizar a pulsão de morte e tirá-la do esquecimento: ficcionalizar (abrindo as portas à imaginação, descrevendo detalhadamente, levando o leitor à catarse, para que este seja uma testemunha do narrado) ou tecer um discurso que se pretende lógico e baseado no “bom senso”. Essa segunda via, escolhida pela personagem Busbeck, se mostra improdutiva. Trazer à tona aquilo que até então é presença fantasmática, os medos trancafiados no abismo de nossa memória, é papel da representação. *Jerusalém* é prova de que a narrativa, seja ela oral ou escrita, é lugar no qual se pode formular uma consciência crítica sobre realidades que ainda não compreendemos: dor, memória e esquecimento.

Referências

- BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: _____. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001. p. 69-82
- BÍBLIA. Salmos. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1991. p. 657-777
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 137-148
- MORAES, Eliane Robert. A memória da fera. In: NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 149-156
- ONG, Walter. Sobre a psicodinâmica da oralidade. In: _____. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus, 1998. p. 41-91
- REAL, Miguel. Centros históricos imaginários. In: _____. *Portugal - ser e representação*. Algés: Difel, 1998.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1999.
- TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-43