

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rosenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 530p.

### **As mil e uma vozes de *Ver: amor*, de David Grossman**

Vívien Gonzaga e Silva\*

Talvez a imagem de um quebra-cabeça interminável possa constituir uma boa figuração da *Shoah*. As peças, em seus recortes aleatórios, encontram-se soltas, dispersas pelo mundo, ou guardadas em desordem na memória daqueles que vivenciaram um horror que provavelmente nunca encontrará seu termo.

Essa é, também, a maneira como se configura o romance *Ver: Amor*, de David Grossman, primeiro título do escritor israelense publicado no Brasil. Quatro longos capítulos, com vozes e registros diversos, mas entrelaçados pela referência ao mesmo tempo opressiva e fugidia da *Shoah*, que encenam o movimento dessa memória nos últimos 65 anos. Nessa imagem, a do quebra-cabeça, é possível vislumbrar os limites da inteligibilidade dessa memória, sabendo-se, todavia, irrecuperável em sua totalidade, para sempre entrecortada pelo silêncio de peças ausentes.

Momik, fascinante protagonista do primeiro capítulo, vai construindo, com seu fantasioso olhar de criança, uma versão do mundo, então habitado por seus pais, alguns amigos e vizinhos cujas histórias, em algum momento, teriam convergido sob a experiência da guerra, há pouco terminada. Esse pequeno universo, povoado por adultos, é regido pelo não-dito, por meias palavras e olhares enviesados, e sobre ele paira a sombra de um monstro, a ameaçadora “Besta Nazista” que o pequeno Momik quer encontrar e vencer, pondo a salvo todos aqueles que o circundam. Imbuído desse desejo, o menino irá manter um cativo secreto, onde aprisiona pequenos animais capturados nas redondezas da casa. Depois de uma conversa com uma amiga da família, Momik havia entendido, literalmente, que a Besta poderia provir de qualquer animal, bastando que lhe dessem o tratamento adequado. Assim, Momik põe sob suspeita, em caixotes de madeira organizados no porão, um ouriço, um sapo, uma tartaruga, um filhote de corvo e mesmo um gato, alimentando-os e observando, com rigor científico, qualquer sinal que pudesse revelar a Besta, empreendendo uma busca que o levará muito além dos jogos infantis.

Em visita ao Brasil, para o lançamento do romance *A mulher foge*, em 2009, Grossman declarou, em entrevista, “ser impossível que as palavras recriem a vida”, mas disse, também, que elas são quase “passagens para emoções e sensações, e elas criam a realidade”, uma realidade feita com palavras, com histórias que contamos a nós mesmos, como faz Momik, ensaiando, à idade de “nove anos e um quarto”, o ofício de escritor, que decide abraçar a partir de então, escrevendo em seu “caderno de espionagem” tudo o que ouve, vê, deduz. Como dedicado detetive, ele registra as ações dos vizinhos e as palavras que o pai grita à noite, enquanto dorme; ali ele anota os códigos inscritos nos braços de todos que ele conhece e as tentativas para decifrá-los, as crises de choro da mãe e as referências à “Terra de Lá”, que insistentemente, mas em vão, ele quer descobrir onde fica.

Mais que tudo, em seu caderno, Momik reproduz, diligentemente, a fala balbuciante do avô, na verdade, seu tio-avô, Anshel Vasserman, que Momik vê, pela primeira vez, numa tarde, quando “o homem mais velho do mundo” chega numa ambulância usando um pijama de listras azuis, e que é deixado em sua casa, sem maiores explicações, para ali permanecer por exatos cinco meses, tempo coberto pela narrativa dessa primeira parte do romance.

Os períodos curtos, a permuta de vozes narrativas, as bruscas passagens de cena, tudo, nesse primeiro capítulo do livro, acompanha o ritmo da curiosidade infantil de Momik, enquanto, aos poucos, a

contracena se desvela para o leitor, evidenciando a difícil experiência dos judeus imigrados para o recém-criado Estado de Israel, muitos dos quais sobreviventes dos campos nazistas.

Na segunda parte do romance, Grossman parte de uma referência explicitamente factual para criar uma narrativa alegórica, cujo lirismo só torna mais contundente o episódio a que se refere. Trata-se da morte do escritor e pintor polonês Bruno Schultz, tragicamente assassinado a tiros por um oficial nazista que, por conta de um desentendimento de jogo, queria vingar-se de outro oficial, que mantinha Schultz sob suas ordens particulares. “Matei o seu judeu”, teria dito o assassino ao encontrar-se com o seu desafeto.

Em “Bruno”, o texto de Grossman torna-se introspectivo, dobra-se sobre si mesmo para trazer à superfície a vida de Momik, já adulto, uma vida que, desde a infância, transcorre pela escrita, e prossegue, nesse capítulo, enredada à biografia e ao próprio texto de Schultz. Mescladas a poderosas imagens criadas por outros escritores e pintores, Kafka, Proust, Goya, Munch, todas as histórias são escritas e reescritas por Momik, que se vê, então, como um instrumento, “a mão que escreve”. O ambiente onírico, fantasioso, mantém finos canais de comunicação com a vida do gueto, com a história da ocupação nazista, com a *Shoah*, porém, essa versão mostra uma história que escapa a todo instante, como se essa contínua reescrita pudesse transformá-la em outra, diversa.

A narrativa se desenvolve no tempo da escrita, como se lêssemos o texto no exato momento em que Momik recria a vida de Schultz, acompanhando, num jogo metalinguístico, a pena de Grossman, ao dar voz a seu narrador que, por sua vez, se posta no exato lugar de Schultz, confunde-se com o escritor que foi Schultz.

O efeito dessa escrita vertiginosa é surpreendente, pois nada na biografia do escritor polonês faz supor que sua vida ou sua morte pudessem redundar na beleza alcançada no romance do escritor israelense. Aqui, na imaginação de Grossman, Bruno escolhe seu destino, rompendo com a fatalidade de ser uma “coisa” entre tantas outras apropriadas pelos nazistas, que se viam no direito de se desfazerem de uma vida como se desfaz de um objeto sem valor. Apenas na ficção, a morte de Schultz pôde adquirir um significado distinto daquele se cristalizou numa rua do gueto ucraniano de Drohobycz e, então tocar novamente a vida: “Pela primeira vez em muitos anos, não se sentiu perseguido. Mesmo se o capturassem agora, não reconheceriam nele a pessoa que estavam procurando. Capturariam um recipiente vazio”. Nesse momento, Bruno já está além do medo, já não está preso à culpa de ser judeu que impregnava os moradores do gueto. Está pronto para escapar de seus alcoses, escolhendo mergulhar no mar, transformando-se em um imenso salmão e desaparecendo nas águas, acolhido por um brilhante cardume, que se fecha “murmurando como um acordeão gigantesco e macio, e Bruno navegou com ele”.

Em uma entrevista, David Grossman declarou sua admiração por Clarice Lispector, cuja poderosa imaginação ele considera tão rica quanto à desencadeada pela voz de Bruno: “Eles dividiam a mesma fantasia”. Em sua densidade poética, em sua escritura melancólica, em seu movimento reflexivo e no profundo lirismo das imagens, pode-se reconhecer, nessa narrativa, muito da autora brasileira, cujas raízes, de algum modo, sempre estiveram ligadas aos judeus do leste europeu, talvez mais próximas de Schultz do que é possível supor antes da leitura do belo texto de Grossman. Há, quem sabe, um “sopro de vida” que une todos esses textos e seus criadores, uma percepção em comum acerca do humano, que, ao fim, nos permite dizer que, se Clarice Lispector não tivesse produzido essas linhas, provavelmente Grossman o faria: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos”.<sup>1</sup>

Se a ideia de que a *Shoah* impõe uma interdição à linguagem como forma de representar a realidade perpassa todo o romance, na terceira parte do livro, ela se tornará o próprio motivo da narrativa tragicômica que se desenrola.

Aos 60 anos, prisioneiro no campo de concentração, Anshel Vasserman quer morrer, mas, talvez “por um defeito de nascença”, não consegue. Milagrosamente, sobrevive ao fuzilamento, ao caminhão, ao gás ignóbil. Levado à presença de Neigel, ou melhor, “Herr Neigel”, comandante do campo, Vasserman tenta se explicar, e, mais uma vez, Momik “oferece a caneta” para que a história de vovô Anshel comece a ser contada, numa transcrição imaginada do absurdo diálogo entre a vítima e seu carrasco.

A cena é risível, mas é exatamente em “Vasserman” que o horror máximo se mostra, com as descrições da vida e da morte nos campos de extermínio, um paradoxo que, ao longo desse capítulo, vai suscitando uma questão: seria o humor um recurso adequado ou seguro para se abordar o mal extremo?

Grossman diz ter escrito *Ver: amor* consciente de que, um dia, teria que contar a história da *Shoah* a seus filhos, mas, para o escritor, conhecer essa história implica perder a inocência. Talvez, seja esse o motivo para que o velho Anshel, por trás de imensa dose de ironia, preserve certa candura na narrativa imaginada por Momik, e é provável que este, ao escrever, esteja recuperando um pouco da infância, quando ficava seguindo o avô e registrando sua fala *non-sense*.

Mas este é outro momento: “O tempo urge e a tarefa é imensa. Temos uma história a contar”, diz o avô, impondo o inadiável nesse encontro imaginário. E Momik atende à convocação, deixando-nos entrever algo de incompreensível na relação de proximidade que se forma entre Vasserman e Neigel, “por cima das bordas das trincheiras”. Por inúmeros motivos, Nigel deseja manter Vasserman para seus serviços pessoais, principalmente por ter crescido lendo suas histórias e, secretamente, admirar o judeu “que não sabe morrer”. Por sua vez, Vasserman não quer entristecer o comandante: quem sabe o que ele passou e como o estragaram na *SS Führerschule*, pois é óbvio que uma pessoa não

se torna assassina sem perder a alegria, e se eu pelo menos soubesse como uma pessoa como este Nigel se tornou assassino, talvez eu pudesse dar a minha pequena contribuição para mudá-lo e consertá-lo, *et!*<sup>2</sup>

O desejo da criança de transformar a “Besta Nazista” parece acompanhar o Momik adulto, espelhado na fala do avô. Ocorre que Neigel apresenta incontáveis propostas para justificar a manutenção de Vasserman ao seu lado (cozinhar, costurar, passar a ferro, consertar, pintar, jardinagem), “algo que o ajude a continuar vivo aqui, e até a viver melhor”, todas as sugestões prontamente recusadas por Anshel, “A bem da verdade, Excelência, não desejo isso”. Por fim, os dois estabelecem um pacto. Vasserman teria que contar uma de suas histórias toda noite, e, em recompensa, Neigel tentaria matá-lo: “Como a Sherazade, mas ao contrário. Atirarei em você toda noite. Isto com a condição, naturalmente, de que a sua história seja boa. Uma vez terá que dar certo, não?”<sup>3</sup> No curso do capítulo, Herr Neigel e Anshel Vasserman se movimentam numa espécie de “zona cinzenta”, fazendo lembrar o olhar lançado por Primo Levi sobre as relações muitas vezes cruéis que se estabeleciam, no interior campos, entre os prisioneiros judeus, que acabavam por mimetizar seus perseguidores, num contexto certamente desprovido do humor e da leveza que perpassa essa fabulação de Grossman/Momik.<sup>4</sup>

Pode-se dizer, no limite, que vovô Anshel cumpre um papel emblemático no romance de Grossman, como uma estranha e hiperbólica metáfora do sobrevivente, sendo aquele que teve não apenas um encontro frontal com a morte, mas vários, e deles escapou apenas para contar o que isso significa, para falar do horror desse encontro que se repetirá, a partir de então, todos os dias, ou melhor,

concentrando nessa repetição a própria sobrevivida. Como centenas de sobreviventes da *Shoah*, como milhares de judeus que estiveram na Terra de Lá e voltaram, Anshel nunca foi capaz de contar essa história, mas, com seu balbúcio incessante, com seu discurso afásico, deu ao pequeno Momik as pistas para que ela nunca se perdesse: “Herrneigel”, “Kazik”.

Quando nome “Kazik” surge pela primeira vez no romance, Momik era apenas uma criança, e vovô Anshel o pronuncia como “se desse um presente” ao pequeno detetive, que o anota, tentando decifrar o enigma que se instala em seguida: “o avô fez por um momento a forma de homenzinho, anão ou neném, e o aconchegou um pouco junto ao coração, como se faz com um neném, e continuou a sorrir o tempo todo para Momik um sorriso bom”.<sup>5</sup>

É somente quando Vasserman se prontifica a desfiar suas historietas para o comandante que o nome Kazik irá reaparecer, como um assombroso bebê que, acometido por uma doença semelhante à progéria, deveria cumprir todo o ciclo da vida humana em 24 horas. Porém, Kazik é apenas o personagem de uma das histórias inventadas por Vasserman, a última narrada a Herr Nigel, no capítulo anterior, e deixada em suspenso, como uma armadilha na qual o comandante nazista se vê capturado. Transformado, enfim, pela força da palavra, Nigel se põe, então, a suplicar a Vasserman que não deixe que sua história faça mal à criança. No entanto, deixar essa narrativa em aberto é também uma cilada pela qual Momik aprisiona o avô, prolongando-lhe a vida para sempre.

“A enciclopédia completa da vida de Kazik”, quarto e último capítulo do livro, traz de volta, assim, os personagens da infância de Momik e da Terra de Lá, inclui na ficção, como num vórtice, nomes e episódios das histórias de Vasserman, lado a lado com personagens do universo factual, o próprio Hitler tem ali seu espaço garantido. Desse modo, o romance se encerra, sob a forma de verbetes, retomando toda a narrativa, fazendo conexões, situando fatos, descrevendo, detalhando, classificando, ordenando, como faz toda enciclopédia, e assim, a partir de entradas, sinónimas e remissões, estabelece a incômoda circularidade da ficção dentro da ficção, e aponta para o infinito, como faz toda enciclopédia.

*Ver: amor* não se enquadra na categoria do testemunho ou do relato de memórias, mas configura uma espécie de continuidade desse conjunto de narrativas que, desde o fim da Segunda Guerra, se prestou a recolocar na ordem do dia o terrível acontecimento, tornando públicos os horrores vividos por milhões de judeus por trás dos muros dos guetos e dos campos nazistas.

A maneira incomum que Grossman utiliza para retomar a história da *Shoah*, pela ausência de linearidade, pela multiplicidade de focos discursivos, pela mescla de linguagens, pela construção intertextual que retalha e recompõe incontáveis narrativas disseminadas ao longo da segunda metade do século XX e ainda agora, corroboram a maneira como esse episódio nublou definitivamente nossa compreensão acerca do que é possível e impossível no âmbito das ações humanas, e mesmo qualquer pretensão de entendermos o conceito de “humano”. O choque provocado pela *Shoah* não atingiu apenas àqueles que, nas mãos dos soldados de Hitler, vivenciaram a morte ou a sua iminência; também não ficou de herança somente para seus descendentes diretos, mas incorpora, hoje, um arquivo comum a toda a humanidade. No entanto, essa história parece destinada a ser narrada apenas parcialmente, apenas pelos fragmentos que se intercambiam, se interceptam, tangem-se em precárias conjunções, para se dissiparem logo adiante, prontos a estabelecer novas conexões, a apresentar novas versões do que aconteceu.

A despeito da impossibilidade de se representar a terrível catástrofe, seja pelo relato testemunhal que se propõe fiel aos fatos, seja pela ficcionalização literária, muitas vezes mais verossímil, seja pela documentação acumulada e catalogada pelo conhecimento científico, seja ainda pelos incontáveis monumentos e imagens difundidas pelo cinema, pela poesia, pela pintura, o fato é que essa narrativa

está em curso, confrontando a impossibilidade de se falar sobre aquilo que emudece, e a escrita de *Ver: amor* atesta esse fato, mesmo que, ao fim da leitura, ainda fique ecoando a fala de Ashel Vasserman: “Temos uma história a contar”.

-----

\* **Vívien Gonzaga e Silva** é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

### Notas

<sup>1</sup> LISPECTOR, 1999, p. 13.

<sup>2</sup> GROSSMAN, 2007, p. 251.

<sup>3</sup> GROSSMAN, 2007, p. 255.

<sup>4</sup> LEVI, 2004.

<sup>5</sup> GROSSMAN, 2007, p. 45.

### Referências

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rosenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GROSSMAN, David. Ser judeu é ser um eterno outsider. Entrevista. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <[http://servicos.estadao.com.br/login?url=http://www.estadao.com.br/estadaodehoje-/20090916/not\\_imp435566,0.php](http://servicos.estadao.com.br/login?url=http://www.estadao.com.br/estadaodehoje-/20090916/not_imp435566,0.php)>. Acesso em 26 maio 2007.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luís Sérgio Henriques. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Pulsações. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.