

O crime na escrita: ética e estética em *Anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler
Crime in Writing: Ethics and Aesthetics in *Anagramas de Varsóvia* by Richard Zimler

Lyslei Nascimento*

Resumo: No romance *Os anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler, uma série de assassinatos brutais de crianças, durante a segregação dos judeus em guetos na Segunda Guerra, coloca o leitor diante desse mundo sem afeto e nem compaixão, de que falava Jorge Luis Borges, bem como na realidade transformada em pedra, como a dos sepulcros no texto de Italo Calvino.

Palavras-chave: Crime. Shoah. Richard Zimler.

Abstract: In the novel *Anagramas de Varsóvia* by Richard Zimler, a series of brutal murders of children, during the segregation of the Jews into ghettos in World War II, puts the reader in the face of this world without affection and nor compassion, mentioned by Jorge Luis Borges, as well as in reality transformed into stone, as the graves in Italo Calvino's text.

Keywords: Crime. Shoah. Richard Zimler.

O primeiro texto a que farei referência antes do romance *Os anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler¹ é “Deutches Requiem”,² de Jorge Luis Borges. Publicado em 1949, ao fim da Segunda Guerra Mundial, o conto traz um ponto de vista, no mínimo, inusitado, o de um torturador nazista, que, na noite que precede a sua execução, rememora sua vida e sua luta pela construção do Terceiro Reich.

Como responsável por um campo de concentração, coube a Otto Dietrich zur Linden a tortura e o testemunho do suicídio de um poeta judeu chamado, emblematicamente, David Jerusalém, a quem, segundo afirma, admirava profundamente. Esperando a morte sem nenhum temor ou remorso dos atos praticados, Linde acredita que o Nazismo impôs uma nova ordem ao mundo e, a partir dessa condição, um novo homem foi produzido graças à suas ideias e atuações. Esse “novo homem” seria engendrado a partir de um despojar-se do velho homem, que estaria viciado, para vestir o novo que é tentado por antigas ternuras de piedade. A ordem desejada nesse mundo idealizado pelos nazistas, sem afeto e nem compaixão, se daria mesmo que para isso a morte fosse convocada a trabalhar sobre o corpo do dissidente. Essa estética da ordem a qualquer preço Borges repudiou em todos os seus textos.

Esse conto de Borges é denunciador. Não se cala diante da dor dos outros, para usar a expressão de Susan Sontag.³ Ele evidencia a desumanização do homem e a sua conseqüente transformação em autômato que se autojustifica. Daí a busca, em muitos de seus textos, das raízes da violência. Não obstante, Borges não se detém na descrição pormenorizada, *ad nauseam*, da inscrição do sofrimento no corpo do indivíduo; ao contrário, reserva a referência do domínio da violência ao silêncio ou ao território estético. Essa espécie de pudor, chamaremos, em Borges, ética.

A tortura à qual é submetido o poeta David Jerusalém não passa de um gesto. A relação de Linde com o escritor judeu é pautada pela luta contra a compaixão que seria, nesse contexto, o único elo possível entre os seres vivos e, para o torturador, um retorno a um passado arcaico, representado, ironicamente, por David Jerusalém. No discurso de Otto Dietrich zur Linde, evidencia-se, no entanto, sua admiração ao poeta torturado:

Era um homem de cinquenta anos. Pobre de bens deste mundo, perseguido, negado, vituperado, havia consagrado seu gênio a cantar a felicidade. Acredito recordar que Albert Soergel, na obra *Dichtung der Zeit*, o equipara a

Whitman. (...) Jerusalem alegre-se de cada coisa, com minucioso amor. Jamais emprega enumerações, catálogos. Ainda posso repetir muito hexâmetros daquele profundo poema que se intitula *Tse Yang, pintor de tigres*, que está como que raiado de tigres, que está como carregado e atravessado de tigres transversais e silenciosos.⁴

David Jerusalém conseguiu em seus textos, como se pode observar, a captação de uma ordem múltipla, o infinito em cada individualidade metaforizada pelos tigres transversais e silenciosos, elementos que, no campo do imaginário, como o da escrita, atravessam a ordem. Assim, no discurso do seu algoz, David Jerusalém não é uma referência a um indivíduo, mas a todos os homens vitimados pela violência. A tortura infligida por Linde a David Jerusalém, um ponto cego no texto que se nega à descrição e à penúria, transparece no desejo exacerbado de civilização, a instauração da violência e da barbárie.

Em um toque de genialidade de Borges, no entanto, o testemunho da morte do escritor judeu migra, ironicamente, para a narrativa do seu torturador e ali se inscreve como uma força subliminar, silenciosa. O réquiem construído por Borges, então, faz falar a vítima, na boca impudica do seu algoz.

O segundo texto a que me referirei, antes de abordar o romance de Zimler, é a proposta “Leveza”, de Italo Calvino.⁵ Para o crítico, há coisas que somente a literatura, com seus meios específicos, pode dar, por isso, ele começa suas propostas para o próximo milênio com a conferência dedicada à leveza. Uma das imagens analisadas por ele, nesse texto é a do mito de Perseu e Medusa. Todos nos lembramos de que Perseu foi encarregado de matar a única górgona mortal. Para evitar a visão da Medusa, que petrificava quem a fitasse, ele a decapitou enquanto dormia, guiando-se por sua imagem refletida no escudo de Atena. Mas, lembra Calvino, a relação entre Perseu e a górgona não termina com a decapitação do monstro. Do sangue da Medusa nasce Pégaso, o cavalo alado, que irá ser cavalgado por Perseu e, com sua patada, fenderá o monte Hélicon, fazendo jorrar a fonte em que as musas irão beber. Calvino afirma:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.⁶

Outra narrativa a que se refere Calvino, que ilustrará essa leveza é retirada do *Decamerão*. Nela, relata-se que estava o austero poeta Guido Cavalcanti a meditar diante de uma igreja, entre os sepulcros de mármore, quando se vê acossado por um grupo de perseguidores:

[...] vendo Guido ali entre os túmulos, assim disseram: “Guido, recusas pertencer à nossa brigada; mas quando finalmente descobrires que Deus não existe, o que farás então?”. Ao que Guido, vendo-se cercado por eles, prestamente respondeu: “Senhores, podeis dizer-me em vossa casa o que bem vos aprouver”; e apoiando-se sobre um daqueles túmulos, que eram bem altos, levíssimo que era, deu um salto arrojando-se para o outro lado e, desembaraçando-se deles, lá se foi.⁷

Desse modo, o poeta-filósofo, afirma Calvino, com seu salto ágil e imprevisto, sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto a agressão espezinhadora e estrondosa, que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, jaz em um cemitério abandonado.

No romance *Os anagramas de Varsóvia*, de Richard Zimler, uma série de assassinatos brutais de crianças, durante a segregação dos judeus em guetos na Segunda Guerra, coloca o leitor diante desse mundo sem afeto e nem compaixão, de que falava Borges, bem como na realidade transformada em pedra, como a dos sepulcros no texto de Boccaccio. Ao desdobrar os crimes contra os judeus no gueto com os crimes contra as crianças, Zimler potencializa o mal, que se propaga de forma nefasta e arbitrária. Dentro ou fora do gueto, a violência é descrita por Erik Cohen, um narrador que, embora imerso nesse mundo miniaturizado pela violência, com ela não compactua.

A história narrada, de cunho policial, inclusive com os seus elementos tradicionais como o crime, o trabalho investigativo e a narração dessas duas narrativas, como queria Todorov,⁸ é permeada pela contingência da segregação, o que põe o leitor diante de uma narrativa labiríntica, em abismo, porque diante do mal, representado pelo Nazismo. Sua crueldade é estampada na tortura, no assassinato sumário e na violação de todos os direitos do indivíduo. A série de crimes contra crianças dentro do gueto reafirma a quase onipotência do mal e sua materialidade, exibindo, desse modo, a trágica da condição dos judeus durante o Nazismo.

Zimler registra o gueto como uma ratoeira, uma caixa de torturas, um labirinto de crueldades, que acaba por ser um testemunho do sofrimento humano ali perpetrado. Longe de confortar o leitor, ao recriar esse espaço de confinamento e, dentro desse espaço, a emergência do mal, o escritor reafirma seu compromisso com vozes que foram silenciadas pelos desmandos da história, do poder, dos vencedores, ao fazer o narrador, em contraponto ao projeto nazista, afirmar: “Depois que os alemães perderem, vão querer que esqueçamos tudo o que aconteceu. Um pessoa, lembre-se apenas de uma!, será o suficiente para estragar seus planos.”⁹

Essa mesma estratégia de dar voz aos silenciados está presente no romance de Zimler mais conhecido no Brasil, *O último cabalista de Lisboa*. Na trama, ao reformar uma velha casa em Istambul, em 1990, um estudioso da literatura sefardita descobre um manuscrito que narra com precisão “assombrosos acontecimentos do abril de 1956, em Lisboa. Durante as celebrações da páscoa, cerca de dois mil cristãos-novos foram mortos num *pogrom* e os seus corpos queimados no Rossio. A Igreja incitava o povo à matança, acusando os judeus de serem culpados da fome e da peste que assolavam a cidade. O pano de fundo histórico de *O último cabalista de Lisboa*, os eventos verídicos ali trançados com a ficção, constitui um libelo contra a amnésia histórica e também desdobram o mal na medida em que esse duplo crime é cometido em um contexto de violência e morte.

Em *Os anagramas de Varsóvia*, o contexto histórico é o isolamento dos judeus no gueto de Varsóvia (Polônia, 1940). Numa atmosfera sombria, o narrador, Erik Cohen, revela minuciosamente a Heiniek Corben, que esse espaço opressor pode ser ainda mais terrível quando o inimigo parece estar dentro da comunidade.

Logo no início, ele dá o tom da narrativa:

Na minha inquietação, quase tropecei num velho que morrera de frio à porta de uma pequena mercearia. Vestia apenas um a camisa toda suja e tinha os joelhos nus e terrivelmente inchados encolhidos contra o peito, numa tentativa de se proteger. Os lábios cobertos de crostas de sangue estavam de um cinzento azulado, mas tinha os olhos avermelhados, o que me deu a impressão de que o último dos seus sentidos a deixar este mundo fora a visão.¹⁰

Note-se, nessa descrição, o olhar do narrador para com o velho morto. Há preocupação em dizer que ele morrera de frio diante de uma pequena mercearia, provavelmente para onde se dirigira,

inutilmente, em busca de comida e calor. A interpretação do encolhimento do velho, “numa tentativa de se proteger”, também revela a empatia desse narrador que é, finalmente, na última frase reafirmada: “o que me deu a impressão de que o último dos seus sentidos a deixar este mundo fora a visão”. Nesse momento, o olhar do narrador que olha para o velho morto, encontra sua correspondência e, ao mesmo tempo, faz migrar a visão do velho para a sua narrativa. O último dos sentidos, a visão da vítima, vem habitar, portanto, o olhar desse narrador.

Representado pelos nazistas, o mal não tem fim, por isso, ele é desdobrado, repetido ao infinito, dentro do gueto, nos corpos das crianças encontradas assassinadas e mutiladas. Cohen e seu melhor amigo, Izzy, então, como as exemplares duplas de detetives das narrativas policiais, põem-se a investigar esses crimes.

Segundo o narrador, no mínimo dos mínimos, devemos aos nossos mortos o estatuto de pessoa única. Essa reivindicação, no entanto, extrapola a ficção. Para Zimler, os números são importantes, o inventário e a precisa contagem dos mortos pelo nazismo fazem parte do registro inquestionável do que poderíamos chamar de arquivo do mal. A ficção, no entanto, ao escolher, entre esses números, o humano que nele está inscrito, ao fazer a vida retornar a esses corpos mutilados e violados, concedendo-lhes, de novo, voz e vida, pode, mesmo que fragmentariamente, suplementar esse arquivo e, talvez, reverter a frieza das listas, do banco de dados, das tabelas, diagramas e gráficos. Desentranhando, paradoxalmente, dessas “provas” do delito, do crime do passado, esse corpo é redivivo, pela escritura, na contemporaneidade.

Por isso, os corpos são identificados e o leitor acompanha *pari passu* seu infortúnio, a história pessoal e íntima é, de alguma forma, recuperada, em suas franjas, mas como um tecido que se esgarçou, não com uma obscena representação de suas mazelas. Nesse sentido, o olhar do narrador se aproxima ao de Borges, mesmo quando está cara a cara com a morte:

Um único trauma pode deixar-nos tolhidos para sempre, e quando vi Adam deitado na parte de trás da carreta, soube que minha vida terminara ali. Um cobertor áspero cobria-lhe o corpo, mas via-se seu rosto de fora. Estava virado para o lado, como se tivesse ouvido alguém chama-lo do lado esquerdo logo antes de morrer. Tinha os olhos fechados e o cabelo desgrenhado, a pela pastosa e amarelada. (...) Ia pegá-lo para levá-lo escada acima, mas quando afastei o cobertor que o cobria, escapou-me um grito abafado; estava nu, e sua perna direita fora amputada logo abaixo do joelho.¹¹

Ao narrar a morte do sobrinho, Erich afirma-se tolhido pelo trauma e que sua vida terminara ali. Longe de obter proveito da cena violenta, que poderia ser expandida até alcançar sua forma mais despidorada ou obscena, um cobertor evita a visão direta, tanto do corpo morto, como também de sua nudez e mutilação. Como se verá no decorrer da narrativa e do descobrimento das outras vítimas, as crianças eram assassinadas porque tinham sinais de nascença e atendiam, assim, a um perverso interesse de um médico nazista. Elas eram mortas para que um mórbido arquivo, ou acervo, fosse composto de partes humanas e fotografias para exibição de essas marcas de nascença.

Por longo tempo, afirma Susan Sontag, algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas (os espectadores ou leitores) finalmente aprenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra, ou da violência.¹²

Há, no entanto, um tênue limite entre a representação da violência, a descrição, sobretudo do mal que se abate sobre os corpos, e a sua ostentação. A manipulação de imagens e palavras define o olhar do

narrador, do fotógrafo e do leitor/espectador. Esse limite deve estar circunscrito a uma contingência: a violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela, por isso, em Borges, nos exemplos de Calvino e em Zimler, a dura realidade tornada em pedra é circunscrita por um olhar empático e que provoca empatia.

A descrição da violência, a descrição de uma cena em que a violência deixe sua marca indelével não é na sua exibição total, no terror ou na perturbação que provoca, mas quando faz o leitor pensar, se identificar. Para Roland Barthes, em *A câmara clara*,¹³ a cena deve falar, induzir vagamente, a pensar. Vagamente, levemente, como queria Calvino. Por isso, a cena da violência é deslocada, não para o corpo violentado de Adam, mas para o cobertor áspero, que lhe cobre. Esse cobertor, ou o silêncio de Borges ao decidir não narrar a tortura ou o suicídio de David Jerusalém, coloca o leitor diante de um infrassaber. Ele permite que objetos parciais, detalhes e sombras falem da ausência.

Não é possível, sabe muito bem Zimler, aproximar-se de uma história do sofrimento sem perdas, sem simulacros ou simulações. A ética impede de expor, “usar as partes dos corpos para fazer alguma coisa que não seja humana”. Sendo assim, “a morte de uma criança é um acontecimento isolado no tempo, mas a recordação dela estende-se para abranger uma vida inteira”.¹⁴ Portanto, a morte de uma criança está resguardada de um possível olhar lascivo. O jogo literário, assim, se faz, como um tabuleiro de xadrez. Com casas brancas e negras. Espaços plenos e vazios, como se o texto, como um tabuleiro, deixasse falar suas peças narrativas.

No romance de Zimler, afirma-se que todos os templos são metáforas do corpo humano, logo, é o corpo que dá origem a um conceito de sagrado, ou seja, daquilo que é separado. O crime e o assassinato são, pois, no romance, vistos como uma forma de desarranjar o mundo, retirar dele, assim, tudo o que haveria de sagrado. A ficção de Zimler é, nesse sentido, humanística, no desafio de se aproximar do limite da expressão. “Imagem”, solicita o narrador, “tinta preta escorrendo para dentro de cada recordação. Tudo que sobreviver só pode ser cinzento.” Essa nota metalinguística aponta para o jogo de xadrez entre narrador e leitor, não sem marcar esse lugar em que o “cinzento” é essa zona em que se dá o encontro da escrita com a memória.

Uma imagem de leveza pode ser entrevista, ainda, a partir de um narrador que narra o crime e sua investigação depois de morto. Tal qual as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, temos, a inusitada e reveladora descrição que Erich Cohen faz de si mesmo:

[...] fomos ouvir Noel Anbaum cantar à porta do teatro Nowy Azazel. Seu acordeão fez dançar diante dos meus olhos um enxame de borboletas rubras e douradas – uma sensação estranha e magnífica, mas a que tenho me acostumado ultimamente; meus sentidos agora fluem muitas vezes juntos, como as tintas de um vitral a transbordar dos seus contornos. Será que, no fim, acabarão por se fundir completamente? Cairei dentro de uma paisagem excessivamente rica em sons, visões e toques, e sentir-me-ei incapaz de fazer às cegas o caminho de regresso a mim próprio? Talvez seja dessa maneira que a morte vai finalmente se apoderar de mim.¹⁵

Erich Cohen fora enforcado pelos nazistas e retornara ao gueto em forma de um *ibbur*, uma alma justa que precisa completar uma tarefa importante, cumprir uma promessa ou realizar uma *mitzvah*, mandamento religioso. Essa tarefa é narrar sua história para que Heniek Corben, o único a percebê-lo, a escreva e esta escrita seja testemunho dos crimes perpetrados, sua investigação e resolução.

Por fim, para concluir, relembro o conto de Borges com seu pudor de narrar a violência do corpo torturado do escritor David Jerusalém, bem como o poeta de Boccaccio, sobrelevando o peso do

mundo ao pular, levíssimo que era, sobre o muro de um cemitério, fugindo de seus perseguidores. Zimler, ao construir essa história na qual o mal é desdobrado, traz em sua narrativa o traço do pudor borgiano, bem como da leveza proposta por Calvino. Ainda, ao fazer com que o seu narrador seja a figura impalpável de um *ibbur*, delinea para seu leitor, também uma tarefa. Se após a morte, por meio da ficção, um testemunho pode ser convocado, na vida, muito mais poderá essa memória ser transmitida.

* **Lyslei Nascimento** é Professora de Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisadora do CNPq e coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG.

Notas:

¹ ZIMLER, Richard. *Os anagramas de Varsóvia*. Trad. Daniela Carvalhal Garcia. Rio de Janeiro: Record, 2010.

² BORGES, Jorge Luis. *Dutsches Requiem*. In: _____. *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1*. Trad. Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 1998. p. 641-646. (*O Aleph*, 1949).

³ SONTAG, Suzan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴ BORGES, 1998, p. 644.

⁵ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15-41.

⁶ CALVINO, 1990, p. 17.

⁷ BOCCACCIO citado por CALVINO.

⁸ TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-77.

⁹ ZIMLER, 2010, p. 359.

¹⁰ ZIMLER, Richard. *Os anagramas de Varsóvia*. Trad. Daniela Carvalhal Garcia. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 11.

¹¹ ZIMLER, 2010, p. 53-54.

¹² SONTAG, 2003, p. 17.

¹³ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 51.

¹⁴ ZIMLER, 2010, p. 57.

¹⁵ ZIMLER, 2010, p. 18.