



Da reconstrução da Shoah em *Ver: Amor*, de David Grossman

The Reconstruction of the Shoah in *Ver: Amor* by David Grossman

Vítor de Carvalho Teixeira*

Resumo: O romance *Ver: Amor*, de David Grossman, é marcado pelo desejo de reconstrução da Shoah pela ficção. Seguindo um modelo de escrita enciclopédica, o leitor se depara com uma expressão instável e cheia de ruídos, mas que intenta a todo custo fixar o múltiplo. O protagonista infantil de Grossman, Momik, vive nesse cenário caótico, querendo alicerçar uma casa e se proteger das intemperes que chegam com as dúvidas do passado. Assim, essa criança-arquivo registra tudo o que é possível e coleciona fragmentos da memória.

Palavras-chave: Enciclopédias. Coleções. David Grossman.

Abstract: The novel *Ver: Amor* by David Grossman, is marked by the desire to rebuild the Shoah by fiction. Following a model of encyclopedic writing, the reader is faced with a shaky expression full of noises, but who tries at all costs to fix the multiple. The infant protagonist of Grossman, Momik, lives in this chaotic scenario, wanting to build a house and protect yourself from the tempest that come with the doubts of the past. So, that child-file records everything what's possible and collect fragments of memory.

Keywords: Encyclopedias. Collections. David Grossman.

O verbete é, tradicionalmente, uma montagem que se constitui geralmente por uma entrada somada a uma categoria gramatical, mais gênero, variantes, fonte, área, definição, fonte daquela definição e do seu contexto.¹ Essa estrutura descrita por Angela Dionísio deixa emergir a potência da reunião dos verbetes, já que eles convocam para a sua órbita outros termos, que podem ser sinônimos, antônimos e referenciais, com os usos possíveis para que o sentido daquele termo se desenvolva e se alargue. Entretanto, “[...] entrecortad[o] pelo silêncio de peças ausentes”, o verbete, que carrega as propriedades de um texto colônia, é uma colagem fundamentalmente instável em seus componentes, que não adquiriram fixidez, sendo o gênero favorável para a expressão de subtrações, somas e rasuras.²

O título do romance de David Grossman, *Ver: Amor*, remete para o caráter indicial dos verbetes e deixa entrever o que essa narrativa vai oferecer. O uso do



título como construção específica e particularizante foi assumido e praticado no começo do século 16. Antoine Compagnon quando comenta o exercício de titulação no período romano clássico pondera que até então o título estabelecia um vínculo reto com a obra, traçando o território daquele texto frente aos outros textos do mundo. Aquele conteúdo estaria, então, guardado a partir de um elemento classificatório. A ordem das coisas é uma noção importante e desestabilizadora na leitura do texto de Grossman.

O romance do escritor israelense é organizado em quatro capítulos, “Momik”, “Bruno”, “Vasserman” e “Enciclopédia completa da vida de Kazik”, que mesmo divididos, se entrecortam e se conectam. São enlaces de referências, listas e enumerações, numa “verdadeira enciclopédia e rede dos possíveis”.³ Esses fragmentos conjugam lembranças, esquecimentos e coisas, pessoas e fatos não descobertos.

Ver: Amor apresenta ao leitor na abertura do seu primeiro capítulo o personagem Momik, um menino que exercita escritas e recolhe guardados para depositar tudo nos seus cadernos e na sua prodigiosa memória. Mas o desejo do menino supera a realidade, ele quer guardar tudo o que for possível, quer chamar para si um sem fim, quer “tudo tudo”. “[...] mas ele era obrigado a aproveitar a oportunidade e se lembrar de tudo tudo, e depois correr e anotar naquele caderno e também desenhar, pois há coisas que é melhor desenhar.” (p. 24). A forma do registro de Momik também se diversifica, ele desenha e escreve tudo aquilo que foi possível acessar pela via da experiência. Essa vontade de reter o mundo para si aparece como uma ânsia do menino. Ele quer dar ordem ao caos de conteúdos e referências percebidos pela sua realidade infantil que é constantemente invadida pelas palavras dos adultos, o seu principal ciclo de convivência.

O garoto, assim como a literatura contemporânea de vocação enciclopédica, quer fixar o múltiplo e tentar sobreviver ao caos da diversidade. Entretanto, como já havia advertido D’Alembert, a enciclopédia, esse sistema universal de saberes, é “uma espécie de labirinto, um caminho tortuoso”.⁴ Um projeto reconhecidamente impossível e limitado.

O projeto enciclopédico também é analisado por Umberto Eco, quando este associa a enciclopédia ao princípio da semiose ilimitada, categoria estabelecida por C. S. Peirce. Considera-se, nesse princípio, que o contato com um objeto nunca se realiza como exercício pleno e total e que é próprio à categoria do objeto, na sua relação com o signo e o interpretante, se multiplicar ao infinito, impedindo o acesso integral do objeto ao seu observador/pesquisador.⁵ A totalidade, então, não seria, para Eco, uma experiência possível.



Momik também sabe das falhas da enciclopédia, na sua leitura ele considera que “[...] a *Enciclopédia* o decepcionou desta vez [...]. Ela se empenha em ignorar muitas coisas. Como se estas coisas absolutamente não existissem. [...] e talvez ela tenha um bom motivo para isso, pois em geral ela é muito sábia.” (p. 53). Esse texto que deveria acumular todo o conhecimento do mundo, não satisfaz nem as necessidades desse jovem guardador.

Shlomo Efraim Neuman, uma criança encantada, de memória plena, um incansável colecionador do universo é também produtor de um texto múltiplo. Momik se apresenta de forma semelhante à tese da multiplicidade de Italo Calvino.⁶ Em um movimento que “indica aquilo que cresce em variedade e também se divide, que se separa em partes” o garoto faz das suas anotações um inventário que tem o seu eu pensante entrelaçado às outras vozes e olhares, perseguindo o múltiplo e o diverso.⁷

A convivência do tempo passado e do momento presente se combina nessas narrativas do menino. Momik rearranja um emaranhado de lembranças e citações, aos moldes do exposto por Walter Benjamin, entretanto, esse trabalho se situa na ordem do incontrolável, numa luta constante contra a dispersão.⁸ A expressão enciclopédica é exercida “[...] para ser um espaço móvel de articulações, combinação e invenção, assumindo um caráter menos totalizante que cartográfico e instaurando uma circulação livre e descentrada dos conhecimentos”.⁹

Ao estudar o conto “Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, Sergio Bellei, pensa nas forças presentes em qualquer acervo de informações.¹⁰ O crítico questiona qual seria a forma possível para se conservar uma biblioteca, como um reservatório que está submetido a um conjunto de forças paradoxais. Como relacionar a ordem e a desordem, o impulso dispersivo e as sistemáticas catalogações?

A enciclopédia, por princípio, padeceria do mesmo mal das bibliotecas. Esses empreendimentos em que as forças de controle se “mostram sempre desiguais ao enfrentar as forças contrárias de dispersão e disseminação” dão a dimensão impossível desses depósitos.¹¹ O projeto de uma narrativa que se pretende enciclopédica, escapando da tradição linear e sequencial, apontará, assim, para o mesmo abismo das bibliotecas e da enciclopédia propriamente dita. Para Bellei,

se a narrativa clássica tenta evitar, a todo custo, o ruído e a entropia (informações supostamente irrelevantes



acrescentadas ao texto), a narrativa enciclopédica cultiva o ruído e entrega-se a entropia, em uma proliferação de fragmentos justapostos que escapa às tentativas de organização sistemática. [...] pode-se dizer que o impulso enciclopédico constitui sistemas em que a pretendida integridade do original torna-se comprometida por contaminações viróticas capazes de disseminar informações impuras, já que a estrutura aberta de significações não consegue se proteger de interferências exteriores.¹²

Um sintoma desse discurso poroso são as rasuras e as falsificações, comuns também ao texto da advertência em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis. Lyslei Nascimento realça o sentido da palavra “avulso” na leitura dessa obra de Machado. Observa Nascimento que o vocábulo sugere um padrão de comportamento dos textos, serve para dizer “sobre o que está avulso ou fora de série. [...] A unidade, em Machado de Assis, parte, portanto, da tensão entre uma unidade imaginária e sua intrínseca multiplicidade”.¹³

Os ecos e os ruídos, a enumeração dos rastros, o foco de atenção para as ondulações de um mundo imprevisível são objeto da enciclopédica escrita de Grossman. Em seu arquivo forma-se um jogo, em que, as regras não estão previamente estabelecidas, como em Machado. Talvez Grossman não queria reestabelecer um conjunto coeso e linear, ou uma possibilidade fora de série. Mas, um exercício de recortes e colagens montando um bloco de intenções.

1 O trabalho com a montagem

O artifício do grifo é uma sobrecarga que o leitor exerce no momento da leitura. No texto gravado, como sugere Antonie Compagnon, o leitor se integra ao próprio objeto, abre a trama daquele tecido e penetra “entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras nas páginas”. O sublinhador convulsivo, o afirmado dono de seus livros, diria: “dilacero as fibras do papel, mancho e degradado um objeto; faço-o meu”.¹⁴

O leitor, ao acrescentar um ponto na folha de papel uniforme, age sobre aquilo que não lhe pertence inteiramente, surge pulsante um desejo de soma. Aquele tracejar, aquela fronteira que contorna um pequeno universo, implica no surgimento de um pequeno modelo, modelo pessoal, existência nova que carrega a genética de seu produtor leitor. A intenção do grifo é de ser anterior a citação, uma potência. Quando Compagnon comenta o trabalho da citação, trata



da realização desse embrião, chama o grifo e lhe concede nova função, que para um escritor, é no texto, a citação:

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, me ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou esteja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia – são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. Da citação, mascataria e tecelagem, sou a mão-de-obra. [...] É o papel em trabalho; é preciso imagina-lo crescendo como uma massa.¹⁵

Esse tracejar que demarca fronteiras e impõe limites serve ao leitor de Grossman para se pensar a lida do escritor na descontinuidade do mundo. Num mundo em que o fragmento é o único material possível para a reconstrução de um todo sólido e suficientemente resistente, que se mantém de pé como bloco, é preciso o exercício do grifo e da citação:

E até então, preveniu, não devemos esquecer que as palavras que usamos para escrever são apenas pobres trechos de histórias primitivas eternas: que nós todos construímos a nossa casa, a exemplo dos bárbaros, de fragmentos de estátuas e de imagens de antigos deuses, de migalhas de mitologias poderosas (p. 103).

Esse leitor infantil de Grossman parece compreender que “toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação -, mesmo quando considero no sentido mais trivial: já li outrora a citação que faço, antes (seria exato?) de ela ser citação”.¹⁶ O leitor da ficção se faz íntimo, se confunde com o próprio escrito que lê, ao recortar e colecionar, leitura e leitor formam um novo, um corpo biográfico que não vê um separado do outro, ou duas partes distintas compondo um bloco, mas um sólido homogêneo.

A ideia do citador sublinhador de Compagnon pode ser aproximado àquela do colecionador de Walter Benjamin. O dono de uma coleção se integraria



afetivamente naquele conjunto de objetos, se realizaria dentro dele e deixaria que a coleção revele traços pessoais do seu possuidor. Assim,

[...] para o colecionador [...] a posse [é] a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas. E assim, erigi diante de vocês uma de suas moradas, que tem livros como tijolos, e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela.¹⁷

Para o colecionador, o livro deverá compor a sua prateleira, mas não com a fim de fazer do livro um mero adereço, ornamento. O colecionador pretende guardar aquele objeto na segurança do lar, a estante abriga o livro e o protege da descontinuidade. A criança arquivo de Grossman, atrai para si uma nuvem de textos, registra tudo o que é possível por seus sentidos e recolhe a matéria física da memória: o fragmento, o que está em pedaços.

2 Montar um bestiário

Um dos fragmentos recolhidos por Momik entre quinquilharias num baú de guardados, estava o vigésimo sétimo capítulo da história das *Crianças do coração*, do escritor e seu tio-avô, Anshel Vasserman-Sherazade, que convida o seu leitor para acompanhar o grupo de personagem numa caminhada para a Lua na busca de um alento. A visita naquele astro menor seria um descanso para os viajantes que vivam um tempo difícil, carregado de dor na experiência com a truculência dos homens.

Nessa ida, na cabine de comando da “máquina do salto no espaço”, o tripulante Albert Fried especula sobre a existência de animais na Lua. Esse conhecedor dos hábitos e ciclos de vida animais já está com a sua caderneta em mãos para recolher tudo o que fosse possível dessa experiência nesse satélite terrestre. Fried “[...] sabia falar a cada um deles em sua língua como o Rei Salomão na sua época, e se apressou em achar sua caderneta para anotar nela todos os fatos científicos que haveria de observar dentro em pouco (p. 17). Esse amigo da lei e da ordem, que anseia pelo registro é silencioso e reflexivo, como também é Momik, o menino colecionar de *Ver: Amor*.

O animal é uma referência comum e múltipla no texto de Grossman. Esse recorte de jornal descoberto pelo protagonista do primeiro capítulo da obra marca o começo de um traço que vai se desenvolver ao longo dessa escritura.



Admitindo um conhecido e um misterioso, Fried, o personagem desse pequeno conto das *Crianças do coração* abre caminho para a especulação sobre um conhecimento animal dos animais não humanos que os homens possuem, realçando um desconhecido que ainda demanda por registro e pela catalogação.

As notas sobre os animais aparecem já tradição clássica, principalmente nos textos de Aristóteles (385-322 a.C), em *A história dos animais*, e em Plínio o Velho (23-79 d.C), em *História natural*. Ambos os escritos assumem, segundo Maria Esther Maciel, uma tônica enciclopédica para caracterizar aquele pequeno universo de animais que esses autores têm acesso. Tratados sob uma perspectiva ao mesmo tempo, taxonômica e ficcional, esses autores, vão se valer de um intenso exame bibliográfico, bem com das suas experiências de troca oral, das mitologias, das lendas e da própria vivência deles com o mundo, para montar o seu repertório. Para a crítica:

Tomados geralmente como o estranho por excelência, como o que só pode ser apreendido a partir de sua relação com o humano, os animais sofreram, ao longo dos séculos e milênios, múltiplas representações e interpretações, convertendo-se não apenas em signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão, mas também no nosso “possível ilimitado”, visto que assumem inúmeros registros, formas, intensidades e papéis em nossa imaginação.¹⁸

O trato de Grossman do texto com a lista de animais vai sedimentar-se numa multiplicidade de maneiras e abordagens. Os bestiários medievais, gênero que usa do conhecimento enciclopédico, se consolida nos séculos 12 e 13 e varia num padrão de texto descritivo casado à imagem, de caráter edificante, composto por animais reais ou os vindos do mundo da fantasia, formando uma longa coleção.

No seu exercício de investigador da vida cotidiana das pessoas da sua vizinhança, Momik é um leitor, anotador e arquivista que se esforça ao máximo para compreender o movimento daqueles corpos cansados, que estão apagados de vida. No seu ofício de colecionador, “como um 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 [...] e as referências



à “Terra de lá”, que insistentemente, mas em vão, ele quer descobrir onde fica.”¹⁹

É por Bela, a dona de um café vizinho a sua casa, que a criança arquivo toma nota de uma nova e inquietante novidade, a mulher comenta da Besta nazista. Uma coisa conhecida e guardada pelos adultos, mas que por um descuido escapa da boca da mulher. Quando foi inquirida do assunto, a vizinha “[...] torceu os lábios, não quis falar, e apesar disso deixou escapar e disse que a Besta nazista pode na realidade provir de qualquer animal, é só lhe darem tratamento e comida adequados – e então ela logo acendeu outro cigarro, e seus lábios tremiam um pouco.” (p. 21). Momik rapidamente compreendeu que é possível acessar a Besta, só era necessário ter a receita. E passado um tempo, numa iluminação, ele identificou os métodos possíveis e “em absoluto segredo, no depósito pequeno e escuro que fica em baixo da casa, ele está criando a Besta Nazista.” (p. 38).

Com um ouriço de face preta, uma tartaruga, um sapo, um lagarto que perdeu parte da calda, o fragmento da cauda do lagarto, um pequeno gatinho e um filhote de corvo, estava inaugurado o mini zoo, uma população numerosa e qualificada nas suas classificações. Momik escreve o seu bestiário particular. Sobre a jaula que aprisionou o pedaço da cauda do lagarto o garoto deixou um bilhete que informa: “Animal ainda desconhecido. Talvez seja venenoso.” Deste momento em diante a criança vai trabalhar para que a besta se concentre e se liberte nesses animais, deixando que ele tenha acesso aquele conhecimento que foi negado pelos lábios de Bela.

Borges, no prólogo do seu *Manual de zoologia fantástica*, tratando da vista de um menino ao jardim zoológico observa o aspecto aterrorizante e espetacular daquele ambiente catalogado. Para o escritor, a experiência em um zoo da realidade é tão estranha, quanto passear os olhos num jardim zoológico das mitologias. Mas “a população desse segundo jardim deve exceder a do primeiro, já que um monstro não é outra coisa que uma combinação de elementos dos seres reais e que as possibilidades da arte combinatória lidam com o infinito.”²⁰ O exercício de Momik ao reconstruir a Besta Nazista implica essa combinação. Ao enjaular, submeter a fome e ao calor, ao ambiente do depósito da casa e ao classificar e descrever, a criança redimensiona aqueles animais, produz um conhecimento forjado, parcial e despedaçado.

John Berger pondera que “o zoológicos no qual as pessoas vão ver animais, observá-los, é na verdade um monumento à impossibilidade de tais encontros. Zoológicos modernos são um epitáfio a uma relação tão antiga quanto o próprio homem.”²¹ O zoo é lido pelo escritor como um monumento vivo, a ser



visitado e olhado. Esse lugar que guarda fragmentos do mundo, como um museu, ativa a curiosidade do ser humano, mas o que se experimenta nesse lugar? Nessas vitrinas, que expõem e exploram as possibilidades do olhar, o que se desenrola entre o observador e o observado, que trocam de posição contínua e permanente?

A exposição de Berger aproxima os dois jardins zoológicos de Borges. Não teria, o zoológico da realidade e o jardim zoológico das mitologias, características tão distintas. Ambos seriam reservatórios de partes e pedaços, ali estão animais submetidos à montagem, convivendo em um cenário produzido por humanos. O que é natural se perde, mas as características desses animais editados se multiplicam. O zoo real também está falsificado e limitado. Na (im)possibilidade daquele ambiente artificial, os animais tomam outras formas e maneiras. No caso do romance, a pequena coleção animal de Momik não vai resolver as suas dúvidas ou produzir, pela crueldade, uma descrição suficientemente esclarecedora. Seus relatos sobre esse inventário de bens vivos são insatisfatórios e impossíveis, como são as enciclopédias. Esse pequeno jardim zoológico, vai confirmar o caráter infinito do universo e que o mundo e o conhecimento só é acessível de modo parcial, nunca por completo, nunca acabado.

Na catalogação dos animais e na criação do mini-zoo, os personagens de Grossman pretendem coletar e construir um conhecimento sobre as espécies. No entanto, os animais enlouquecem e apodrecem como todo saber estanque, no acervo da criança-arquivo que tenta vasculhar a memória no seu pequeno e insuficiente bestiário.

* **Vítor de Carvalho Teixeira** é graduando em Letras na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Notas

¹ DIONÍSIO, 2005.

² SILVA, 2010.

³ MAIA, 2013, p. 24.

⁴ MACIEL, 2009, p. 22.

⁵ ECO, 1989.

⁶ CALVINO, 1990.

⁷ MAIA, 2013, p. 24.



-
- ⁸ MACIEL, 2009, p. 26.
⁹ MACIEL, 2009, p. 25.
¹⁰ BELLEI, 2012.
¹¹ BELLEI, 2012, p. 82.
¹² BELLEI, 2012, p. 82-83.
¹³ NASCIMENTO, 2009, p. 44.
¹⁴ COMPAGNON, 2007, p.17.
¹⁵ COMPAGNON, 2007, p. 45.
¹⁶ COMPAGNON, 2007, p. 19.
¹⁷ COMPAGNON, 2007, p. 19.
¹⁸ MACIEL, 2008, p. 9-10.
¹⁹ SILVA, 2010.
²⁰ BORGES, 1966.
²¹ BERGER, 2003, p. 26.

Referências

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Hipertexto e literatura*. Porto Alegre: Edipucrs, 2012. O livro-biblioteca. p. 75-93.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1993a. (Obras escolhidas, v. 1) Livros infantis antigos e esquecidos. p. 236-243.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993b. (Obras escolhidas, v. 2) Desempacotando minha biblioteca; um discurso sobre o colecionador. p. 227-235.

BERGER, John. Por que olhar os animais? In: _____. *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003. p. 11-32.

BORGES, Jorge Luis; Guerrero, Margarida. *Manual de zoologia fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.



COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DIONÍSIO, Angela Paiva. Um gênero além do dicionário. In: _____. *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucena, 2005. p. 125-137.

ECO, Umberto. Minhas listas. In: _____. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 109-181.

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-341.

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

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias funcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACIEL, Maria Esther. *O animal escrito. Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MAIA, Claudia Cristina. *A imagem inalcançável do todo; coleções, museus e arquivos em Italo Calvino*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. Um bestiário universal: ironia e pessimismo na ficção de Primo Levi. Belo Horizonte: *Arquivo Maaravi: Revista de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, mar. 2009.

NASCIMENTO, Lyslei. Bestas apocalípticas e enciclopédias em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 40-57.

SILVA, Vivien Gonzaga e. As mil e uma vozes de *Ver: Amor*, de David Grossman. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 4, n. 6, mar. 2010.