

A memória vicária em *Ver: amor*, de David Grossman

BERTA WALDMAN

Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária, livre docente e professora titular de Literatura Judaica na Universidade de São Paulo

RESUMO Os sessenta e três anos passados desde o final da Segunda Guerra Mundial anunciam um novo período em relação ao Holocausto. É difícil definir o que está mudando precisamente, mas se pode afirmar que a memória do Holocausto está saindo da alçada dos sobreviventes para consolidar-se na ficção, pois rareia cada vez mais o relato direto das testemunhas, quase todas mortas. Nesses anos, a necessidade do debate não diminuiu e afeta romancistas, contistas, poetas, dramaturgos, filósofos, historiadores, demonstrando quão profundamente esse período obscuro se enraizou nas experiências israelense e judaica. Meu propósito é analisar a obra de David Grossman *Ver: amor*. O autor pertence à segunda geração pós-*Shoá* e sua obra não expressa uma experiência vivida. Apoiando-se na memória coletiva por ele ficcionalizada, Grossman empreende, no livro, quatro tentativas distintas de representar a *Shoá* (os quatro capítulos) para apontar a sua impossibilidade de dar conta do fenômeno.

PALAVRAS-CHAVE Shoá, Holocausto, memória, ficção.

ABSTRACT The sixty-three years gone by since the end of the Second World War announce a new era regarding the Holocaust. It is hard to define what is exactly changing, but it is possible to say that the memory of the Holocaust is leaving the survivors' sphere to consolidate itself in fiction, since the direct narrative of the witnesses (almost all of them dead) is rarer than before. During these years, the necessity of the debate hasn't diminished and affects novelists, short-story authors, poets, playwrights, philosophers and historians, showing how deeply this dark period is embedded in Jewish' and Israeli's experiences. In this paper, I examine David Grossman's *See under: love*. The author belongs to the second generation post-*Shoah* and his work doesn't express a lived experience. Relying on the collective memory fictionalized by him, Grossman undertakes in the book four distinct attempts at representing the *Shoah* (the four chapters) to point out the impossibility of realizing the phenomenon.

KEYWORDS Shoah, Holocaust, memory, fiction.

O TÍTULO DESSA APRESENTAÇÃO TEM POR BASE A PERGUNTA: COMO LEMBRAR O QUE NÃO se viveu? (YOUNG, 2000 apud SARLO, 2007). Sabe-se que fatos não experimentados podem ser lembrados se fizerem parte de um cânone de memória familiar, escolar, institucional, política (lembro que meu pai lembrava..., lembro que na escola ensinavam..., lembro que aquele monumento lembrava... etc.), e se traduzem num discurso distante de quem exerce a memória a partir da experiência vivida¹.

A memória mediada ou vicária está na base dos textos de escritores que compõem a segunda geração pós-*Shoá*. Os sessenta e três anos passados desde o final da Segunda Guerra Mundial anunciam um novo período em relação ao Holocausto. É difícil definir o que está mudando precisamente, mas se pode afirmar que a memória do Holocausto está saindo da alçada dos sobreviventes para consolidar-se na ficção, pois rareia cada vez mais o relato direto das testemunhas, quase todas mortas. Nesses anos, a necessidade do debate não diminuiu e afeta romancistas, contistas, poetas, dramaturgos, filósofos,

historiadores, demonstrando quão profundamente esse período obscuro se enraizou nas experiências israelense e judaica.

É importante lembrar que o Estado de Israel se funda em 1948 e muitos dos que ali aportaram eram sobreviventes dos campos de concentração. A imagem do extermínio dos judeus, entretanto, não se coadunava com a euforia da criação do país, cuja história passa a ser construída sobre um pata-mar heróico, deixando de lado a memória das vítimas que, no entanto, insiste em se manter².

Primo Levi escreve que a verdade sobre os campos de concentração é a morte em massa, sistemática, mas são os que conseguiram escapar desse destino que falam dela, em lugar dos mortos (LEVI, 1990, p.47). Também Agamben (2008, p.67) vê no testemunho a problemática de um sujeito ausente, uma primeira pessoa que sempre surge substituindo outra. Os que testemunham não conheceram a função última do campo, cuja lógica não se operou por completo sobre eles. Os mortos não falam, e o silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho dos sobreviventes. Essa vicariedade, entretanto, é distinta da “memória vicária” a que se refere o título da exposição, porque neste caso se sai da esfera do testemunho, tornado impossível, para buscar na memória ficcionalizada uma tentativa de entendimento da *Sboá*. Quanto à legitimidade ou não de a literatura tratar desse tema, não cabe aqui discutir, mas não custa acentuar que “a verdade” não se deposita nem no testemunho, nem na ficção. Em *Os afogados e os sobreviventes*, a ponderação de Primo Levi é muito precisa ao registrar que, se no fim da Segunda Guerra Mundial os dados sobre as deportações e sobre o massacre nazista não estavam disponíveis e nem era fácil determinar seu alcance e especificidade, num sentido contrário, o decorrer do tempo provocou alguns efeitos historicamente

negativos. “A maior parte das testemunhas de defesa e de acusação desapareceu e os que restaram e concordam em testemunhar dispõem de lembranças cada vez mais desfocadas e estilizadas frequentemente, sem que o saibam, lembranças influenciadas por notícias havidas mais tarde, por leituras e narrações alheias” (LEVI, 1990, p.6). Assim, importa ponderar que, mesmo no testemunho, interfere um grão da memória vicária, que extrapola a experiência pessoal.

Um dos resultados mais vigorosos e originais da tentativa de entender a *Sboá* na literatura israelense é *Ver: amor*, de David Grossman (2007a). Pertencente à segunda geração pós-*Sboá*, o autor traz para seu romance personagens escritores com estilos diversos, abrangendo desde a linguagem infantil (Momik) e a poética (Bruno) até a prosa neutra de uma enciclopédia, passando pelo hebraico europeu fora de moda na voz de Vasserman, entre outros. Esses estilos, postos lado a lado, compõem uma engrenagem bizarra de tons e modos narrativos que refletem, entre outras coisas, a necessidade e a incapacidade da imaginação de compreender a *Sboá*. Há também nessa escolha um sinal de resistência ao discurso oficial que coloca o Holocausto lado a lado com a história judaica de redenção. Assombrados pela história europeia do século XX, seus narradores não tratam a experiência traumática no registro frontal do testemunho, mas sempre sob a forma oblíqua, tentando entender como a corrente do tempo se retarda no campo gravitacional das coisas esquecidas e como incorpora os rastros singulares que a passagem dos homens e os acontecimentos deixam no espaço.

Dividido em quatro partes, a primeira – “Momik” – é a única que adere às normas do romance realista. As outras partes – “Bruno Schulz”, “Vasserman” e “A enciclopédia da vida de Kazik” – são interligadas por personagens que atravessam o

romance e pela onipresença de Momik, que, uma vez adulto, torna-se escritor e narrador do livro. Em “Momik”, o narrador cola-se às personagens e incorpora suas falas, marcando com sua entonação o meio-fio entre seu discurso e o dos personagens. Salta à vista e aos ouvidos a sonoridade do iídiche, porque o mundo retratado é o dos judeus do leste europeu, falantes desse idioma, sobreviventes do Holocausto e imigrados a Israel.

Momik Neuman é, no início, uma criança curiosa em saber o que seria a “terra de lá”, de que tanto ouvia falar. Como os sobreviventes calavam essa experiência, acabaram suscitando sua curiosidade, e o menino passa a atuar como um detetive, ao recolher dados, informações, objetos que pudessem conduzir à compreensão dos campos de concentração e do Holocausto.

Grossman constrói um Momik racional, calculista, colecionador de objetos, anotações e informações, pesquisador metucioso, que registra em seu caderno tudo o que ocorre no bairro, no qual ele é o único menino.

O que ele pretende, como nos romances de detetive, é refazer a cena do crime, isto é, “montar de novo, como num quebra-cabeças, a *Terra de lá*, que desapareceu” (GROSSMAN, 2007a, p.25). Nesta terra, o antagonista é a *besta nazista*, de que tanto ouve falar, e que entende literalmente: *animal nazista*. Mas que animal é esse? Segundo uma personagem: [a besta nazista] “pode provir de qualquer animal, é só lhe darem tratamento e comida adequados” (GROSSMAN, 2007a, p.21). Assim, Momik, em conformidade com sua compreensão literal, começa a propiciar, dentro de um porão, o crescimento da besta nazista, alimentando diariamente um minizoológico, à espera de que ela se revele.

Cercando o enigma de outro lado, Momik pesquisa o Holocausto em bibliotecas, coleta fotogra-

fias dos campos e informações mais precisas, que lhe servissem de subsídio para extrair de seus animais a besta nazista e, assim, lutar contra ela. Um dos recursos utilizados é levar o tio-avô Anshel Vasserman e outros sobreviventes dos campos de concentração para seu minizoológico para que o ódio aos judeus fizesse a besta se revelar.

Pesquisando também do ângulo da besta nazista, e querendo sentir o que ela sente, o menino parte dos prolegômenos: – O que é ódio? Como se odeia? Por que se odeia? Por que o ódio aos judeus? – e começa a registrar “cientificamente”, “como um judeu olha para os soldados, como um judeu tem medo, como é um judeu num trem, como cava uma tumba” (GROSSMAN, 2007a, p.78). E vai se enchendo de ódio, sentindo “uma espécie de prazer em fazer algo mau” (GROSSMAN, 2007a, p.80). Desta forma, Momik experimenta em si a eficácia da educação nazista:

e agora também esses judeus malcheirosos, que em algum livro ele via que os góis chamavam de judeuzinhos e sempre pensou que isto é uma ofensa gratuita, mas agora ele sentia de repente o quanto isso combinava exatamente com eles e sussurrou judeuzinhos, e sentiu como um calor agradável por toda a barriga, e como todo seu corpo se enchia de músculos e disse em voz alta judeuzinhos, foi o que lhe deu forças. (GROSSMAN, 2007a, p.96)

Sem censuras e abolindo os maniqueísmos, a divisão entre bons e maus, perpetrador e vítima, o autor lança seu personagem num aprendizado apoiado pela razão, mas ele fracassa. Por meio desse fracasso, o autor ressalta no romance os limites da razão, a mesma razão iluminista que serviu de apoio à ciência e que deu respaldo à ascensão do nazismo.

Nessa primeira parte do livro, somos apresen-

tados a alguns sobreviventes do Holocausto que interagem de modo singular com Momik. O mais importante é o tio-avô do protagonista, escritor e egresso de um sanatório. Sobrevivente de um campo de concentração, Vasserman entra na vida de Momik doente, surdo, velho e repetindo um discurso em bloco e incompreensível, que o menino interpreta como uma história que está sendo contada para uma criança chamada Herrneigel. Momik encontra numa biblioteca um episódio de uma história das *Crianças do coração*, de autoria de Vasserman, e identifica-a como grande literatura (“era a história de maior tensão e a mais interessante que alguém já havia escrito...”) (GROSSMAN, 2007a, p.18).

É a partir da população de egressos dos campos de concentração que vivem nesse bairro (Vasserman, Ginsburg, Zaidman, Tsitrin, Munim e Marcus), que Momik, já adulto, vai escrever a sua história.

Bruno

Abandonando o registro realista, na segunda parte, Grossman arma uma situação surreal. Momik aparece adulto e está fazendo um trabalho acadêmico sobre Bruno Schulz (CATÁLOGO, 2007), escritor polonês assassinado por um nazista da SS. Na história reinventada de Momik, Schulz escapa da morte, salta no mar Báltico, entra em comunhão com os peixes e vira um salmão. É a passagem mais lírica de toda a obra, porque o fluxo de pensamento e a “realidade” se confundem. Momik é, agora, um homem dividido entre o passado em que empreendeu uma busca racional e o presente em que vive através da obra de Schulz, uma experiência artística. Embora a figura de Schulz presida apenas a segunda parte, percebe-se por todo o romance o desejo quase enlouquecido – à moda do escritor e artista plástico polonês – de discernir a

verdade através do manto absurdo do cotidiano.

Em entrevista, indagado por que ele passa do realismo à metáfora, em *Ver: amor*, David Grossman responde:

Porque a máquina genocida da Shoá tinha algo de diabolicamente surrealista: câmaras de gás, campos de extermínio, experiências com o corpo. Tudo isso orquestrado como uma metáfora da maldade humana e do seu poder infinito de criar mais e mais horrores ... (GROSSMAN, 2007b).

Em um depoimento, David Grossman conta que *Ver: amor* começou com Bruno Schulz³. Conta ele que depois da publicação de seu primeiro livro, um dia um homem que ele não conhecia – Daniel Shilit –, natural da Polônia, que vivia há muito em Israel, lhe telefonou. Ele tinha lido o seu livro e lhe disse, “você certamente foi influenciado por Bruno Schulz”:

Eu era um escritor jovem, educado, e não quis argumentar com ele. Mas até aquele momento, eu sequer tinha ouvido o nome Bruno Schulz. Ainda assim, de forma modesta e polida, eu lhe disse que ele aparentemente tinha razão, e disse para mim mesmo que tentaria conseguir o livro. Naquela mesma noite encontrei uma cópia do livro na casa de um amigo, peguei-o emprestado e o li. Li o livro inteiro sem saber nada a respeito do escritor. Eu o li como alguém lê uma carta de um irmão perdido. Eu o li com aquela atenção de que aquelas palavras estavam escritas apenas para mim, e que somente eu poderia realmente entendê-las.

E então cheguei ao fim do livro e li o epílogo escrito pelo falecido Yoram Bronowski e ali soube, pela primeira vez, a história da morte de Schulz. [...] Um oficial da SS no gueto de Drohobycz utilizava Schulz como seu serviçal, e o fez decorar as paredes de sua casa. Schulz era também

muralista. Aquele oficial brigou com um outro por causa de jogo. Por acaso o segundo oficial encontrou Schulz na rua e atirou nele para se vingar do “proprietário” de Schulz. Conta-se que o assassino anunciou depois ao outro oficial: “Matei o seu judeu”. Ao que o outro respondeu que faria o mesmo com o judeu do inimigo.[...]

Escrevi *Ver: amor*, entre outras razões, para vingar o assassinato de Bruno Schulz. Foi uma atitude que tomei contra a sua morte e também, é lógico, contra a descrição insultante do assassinato, esta descrição tão nazista: como se seres humanos fossem intercambiáveis. Como se fossem engrenagens, elementos de um aparato com partes substituíveis. [...]

E assim, em *Ver: amor*, resgatei Bruno Schulz de sob os narizes dos críticos e historiadores da literatura e o trouxe à praia de Danzig e ali ele pulou ao mar e juntou-se a um cardume de salmões.

Como se sabe, o salmão nasce em água corrente de rio. Após algumas semanas, eles nadam para o mar, para a água salgada. Juntam-se em cardumes de milhões. E então, um dia, como se tivessem recebido alguma mensagem oculta, todos retornam e começam a nadar de volta. Nadam por alguns meses. Enfrentam quedas de água de vários metros. Chegam ao lugar onde nasceram e ali desovam e morrem. São muito poucos os que sobrevivem e partem para uma nova viagem.

Desde a minha infância este ciclo de vida me extasiava. Não sei o motivo. Talvez eu sentisse simpatia por eles terem que saltar corredeiras. Talvez houvesse algo neles que me parecesse judaico, na fagulha que de repente se acendia em seus cérebros e os trazia de volta ao lugar onde tinham nascido, contra todas as dificuldades.

E talvez eu fosse atraído pelo salmão porque senti que não há nada na vida deles exceto esta viagem. Suas vidas são de fato como uma viagem vestida em carne, como se eles descobrissem na ondulação da água o impulso da vida em

sua nudez. E talvez haja aqui a conexão oculta que eu fiz inconscientemente com as histórias de Schulz. Não tenho certeza disto. Porque ler as histórias de Schulz me deu a sensação de que em geral experimentamos/conhecemos a nossa vida principalmente quando ela nos vai deixando, quando envelhecemos, ou perdemos a força ou perdemos algum membro da família ou amigos. E então dizemos para nós mesmos, bem, houve algo aqui e não existe mais.

E quando escrevi o livro, principalmente o capítulo sobre Bruno quando ele nada com os salmões, fui capaz, por alguns momentos, de tocar a própria fonte da vida, em seu impulso original, como se os salmões a estivessem criando em sua viagem pelas ondas. De repente eu soube de um modo muito físico que posso pedir mais e que a vida é maior do que a conhecemos. Assim, para mim, mesmo *Ver: amor*, que é uma história a respeito da Shoá, não é em absoluto uma história a respeito de morte, mas, de fato, uma tentativa de entender a própria vida. E o que nos perturba tanto é que a Shoá pôde ocorrer do modo que ocorreu. Porque talvez, assim me parece, o assassinato maciço e anônimo pôde ocorrer de forma tão eficiente apenas em um mundo em que a própria vida, a idéia de vida de humanidade, tornou-se algo anônimo, sem sentido, vazio. (GROSSMAN, 2002).

Embora extensas, as palavras do autor explicam seu apego ao escritor e artista plástico Bruno Schulz e dimensionam as motivações de sua escolha de “falar” através dele.

Em 1934, Bruno Schulz publica um livro de contos cujo título, em português, é *Lojas de canela*, e um segundo livro de contos, em português denominado *Sanatório*, em 1937 (SCHULZ, 1994, 1996). Nos contos, Schulz faz uma ronda metafísica na sua província natal, com uma calma inquietante, ressaltando a monotonia fúnebre, obsessivamente repetitiva, típica da província centro-europeia O principal cenário de seus livros

é a penumbra iluminada com velas, dando relevo a cortinas, ao labirinto do apartamento paterno, seus armários enormes, os sofás profundos, as camas desfeitas, os quadros carcomidos, as paredes forradas com papéis pintados, que ganham uma estranha vida própria, as paredes gretadas e com fissuras que traçam desenhos como os que chamavam a atenção de Leonardo da Vinci. Os incríveis “quartos esquecidos” de uma habitação que nunca contou com um número determinado de quartos. Iluminada pela lâmpada de petróleo que cria um dia artificial, a policromia outonal da loja paterna imersa em penumbra é objeto de páginas extraordinárias. A fascinação pela variedade de objetos e livros, pelas publicações de clubes secretos que se encontram nas lojas lançadas num lusco fusco e as escadas utilizadas para alcançar as estantes muito altas, os álbuns de selos, às vezes de países desaparecidos, velhos semanários com suas ilustrações e anúncios, as menções a fotografias, o fotógrafo e seu tripé, tirando fotos instantâneas da abóbada celeste. As lojas, a farmácia, a doceria, o barbeiro, o bairro dos ricos, o Liceu onde o narrador estudou. Na pena de Schulz, ressuscita-se o paraíso perdido da infância, a pequena cidade de província contemplada pelos olhos da criança, o mundo anterior à morte de seu pai adorado, “comerciante sonhador”, como o conheciam em sua cidade, que morre repetidas vezes nos contos de Schulz, mas nunca totalmente.

Pode-se traçar aqui um paralelo literário entre Grossman, em sua ânsia de refazer um mundo que não conheceu, e Schulz, que busca reconstruir e manter vivo o mundo de sua infância assegurada por um pai, com cuja morte vem a reboque o mal humano, as guerras e injustiças que assolaram o século XX.

Entende-se, assim, que enquanto pesquisa a obra de Schulz, Momik passe a outro patamar e

retorne ele também aos acontecimentos de sua infância. A obsessão por escrever a história do encontro de Anshel Vasserman com o alemão Neigel cresce, e esse será seu próximo veículo.

Vasserman

É num quarto branco e vazio que Momik depara com a própria vida e, nela, sua relação com um mundo de palavras representado por Vasserman. Desfaz-se, aqui, um dos enigmas da primeira parte do romance: Herr Neigel, que parecia ser uma criança a quem o tio avô contava sua história, desponta em nova segmentação como Herr Neigel, comandante do campo de concentração em que o tio avô tinha vivido.

Como se pode notar, os planos imbricam-se, as mudanças de posição são constantes, as partes se dobram e desdobram, criam fundos falsos e estruturas em abismo, como uma caixa chinesa.

O leitor acompanha o relato em que, levado à presença do comandante nazista, Vasserman conta-lhe que era o autor de *Crianças do coração*. O comandante, entusiasmado, declara-se fiel leitor de suas histórias e mantém o velho como “judeu de casa”, para que ele continuasse a escrever e lhe contar histórias.

Em seus passos, o narrador começa a desconstruir a oposição entre carrasco e vítima, ao humanizar as duas personagens (Vasserman e Neigel), através da ficção. Elas fazem um pacto: Vasserman contará a Neigel as histórias que for escrevendo e, em troca, o alemão promete dar-lhe um tiro na cabeça ao final de cada relato, porque o velho não quer mais viver, ao contrário de Sherazade em *As mil e uma noites*, que narra para postergar a morte. Passado muito tempo da publicação das narrativas de Vasserman, o velho mantém as mesmas personagens, porém envelhecidas. Elas passam a fa-

zer parte de um grupo de resistência que vive no Zoológico de Varsóvia. Ali encontram um bebê, Kazik, cuja vida inteira – de bebê a velho – dura 24 horas. Juntam-se a este grupo os sobreviventes enlouquecidos do bairro em que Momik viveu a infância e, aos poucos, Vasserman começa a ampliar sua história e a inserir as personagens próximas de Neigel num mundo destruído pela guerra; vai-se armando, assim, a história do Holocausto miniaturizada no zoológico, que nos remete ao minizoológico idealizado por Momik na infância, de onde sairia a besta nazista.

Ligados pela ficção, carrasco e vítima tornam-se quase cúmplices, e, embora não explicitamente, as atitudes e palavras de Neigel começam a se transformar enquanto Vasserman desvenda aos seus olhos, através da ficção, a realidade do Holocausto.

Pouco depois, Momik tenta sair do quarto branco, mas já não consegue. O tio avô Vasserman reaparece e pede-lhe que escreva sobre o menino Kazik.

A enciclopédia da vida de Kazik

A quarta parte conta a história completa da vida de Kazik, através de uma série de entradas da enciclopédia (de onde vem o título *Ver: amor*). Não é arbitrário o recurso ao modelo enciclopédico. Ao contrário. Ele sinaliza uma forma que, em princípio, contém todo o saber, mas que, no romance, não alcança seu objeto de conhecimento. Acentue-se que as definições enciclopédicas, em geral, não se esgotam em seu verbete, remetendo para outros, numa remissão infinita.

Vasserman não ignora que, apesar do verdadeiro milagre, que é a aparição da criança no enredo, tal fenômeno se dá numa circunstância muito pouco favorável: como criar vida num contexto de morte? Para manter certa coerência, Vasserman introduz o princípio da destruição no próprio cor-

po de Kazik. Devido a uma doença congênita, o bebê completará o equivalente ao ciclo de vida de um ser humano em apenas 24 horas.

Anshel Vasserman tenta me ajudar. Não há dúvida quanto a isto: o bebê. Esta é a ajuda que Vasserman pretende prestar. Mas já não há força para este bebê. Não há força para criar uma nova vida. O que já existe representa uma grande carga: por exemplo, certa noite Neigel matou com sua pistola vinte e cinco prisioneiros judeus (GROSSMAN, 2007a, p.336).

Tal constatação invade também o enredo de Vasserman, quando Kazik quer conhecer o que existe além da barreira que seus tutores erigiram ao seu redor, para que ele não visse o caos e a morte fora do zoológico:

Vasserman contou como Kazik caiu ao chão. Não conseguiu mais aguentar a vida. Pela última vez pediu a Oto que o ajudasse a ver o mundo em que vivia. A vida além da cerca, que nem sequer conseguira provar. A um aceno de cabeça de Oto, Herotion rompeu uma abertura nas barras da jaula. Não foi a vista do zoológico que apareceu ali, mas a visão do campo de Neigel [...]. Kazik viu torres de vigília, altas e frias, cercas eletrificadas, uma estação de trem que não conduzia a lugar algum, a não ser à morte. Sentiu o cheiro da carne humana sendo queimada por mãos humanas, ouviu os gritos e o resfolegar de um preso que fora pendurado pelos pés durante uma noite inteira. [...] Os olhos de Kazik se arregalaram. Uma única lágrima conseguiu romper a aridez que havia neles e em seu caminho de saída feriu o olho até sangrar. Seus lábios balbuciaram algo e Fried curvou-se para ouvir. Então o médico [Fried] se empertigou, com um olhar assustado: “Ele quer morrer, Oto” (GROSSMAN, 2007a, p.502-503)⁴.

Ainda que debruçado sobre catástrofe e mor-

te, é a pulsão de vida que o autor assinala a partir do título do romance, quando remete o leitor ao verbete *amor*, apesar de frisar, no corpo do texto, que só na ficção o amor vence; na vida, a corrente forte e tirana separa os homens, induzindo-os ao ódio.

Contar o livro sob a forma de uma enciclopédia talvez auxilie o leitor a perceber o contorno episódico da obra, mas ele terá que olhar por trás dos episódios, para um plano mais abstrato, para enxergar os temas vastos como a morte e o amor, a arte e a barbárie, a raiz da existência, os sentidos e não-sentidos da vida que servem de solo ao romance.

Bruno Schulz dizia que a realidade é a sombra da palavra. Neste caso, filosofia seria, no fundo, “a exploração criativa da palavra”. Como Schulz, Grossman procura, em seu romance, redefinir o mundo. Sua originalidade, entre outros elementos composicionais, reside no fato de que essa redefinição é parte da experiência do horror.

Finalizando, chamo a atenção para a ruptura que David Grossman opera nos meios convencionais literários. Em lugar da narrativa totalizante, linear, com começo, meio e fim, que sugere que a vida tem um sentido compreensível, o autor, através de sistemas não lineares, de discontinuidades, da colagem, da ambiguidade, dos fragmentos, da contravenção, da enciclopédia pós-moderna, desafia o leitor, lançado no caos de conflitos morais, estéticos e sociais, a ler uma história delirante que é a da Segunda Guerra Mundial, e nela o Holocausto.

Nascido em 1954, David Grossman não chegou a viver os tempos da ocupação polonesa pelos alemães nazistas e os campos de concentração. Ele é filho de uma geração que sobreviveu ao Holocausto. Assim, seu esforço em entender o que ocorreu se dá em diferentes direções, que não se somam. A

desconexão das partes vai formando uma espécie de jogo, que cabe ao leitor, convocado a participar do processo de construção do romance, montar. Mas se trata de um jogo infinito, ao qual se retorna, porque não se completa. Daí a sensação de fracasso de Momik, o escritor/personagem, que não consegue escrever o livro almejado. Nesse panorama feito de livros e verbetes, o valor literário deste romance está na importância atribuída à linguagem, ao ato de escrever, que é performativo e transparece na própria escritura, em sua volúpia amorosa em redefinir o mundo, mas também nos vários personagens escritores que atravessam o romance e no modo labiríntico como intertrocam seus lugares e posições, culminando em Vasserman, personagem fantasmático feito de palavras. Apesar de voltado à referencialidade, à Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto, esse caudaloso texto também se debruça sobre si mesmo e tenta entender o mistério da criação, levando o leitor a experimentar uma grande aventura, que só se obtém através da arte.

NOTAS

1 Maurice Halbwachs mostra que a memória individual apoia-se e enraiza-se numa memória coletiva, memória dos diversos grupos nos quais vive o sujeito: grupo familiar, de trabalho, de amigos, religioso, político, artístico, cultural, etc. É de dentro desses grupos que se constrói a memória de cada um: é com eles e neles que ela se estrutura. Assim, “memória coletiva”, no sentido que lhe atribui o autor, é uma corrente de pensamento contínuo, de uma comunidade que não tem nada de artificial, pois não retém do passado senão aquilo que dele é ainda vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém (HALBWACHS, 1968, p.70).

2 É paradoxal a situação exposta, pois, de um lado, o apoio internacional à criação do Estado de Israel se dá em grande parte em consequência da Shoá; por outro lado, o Estado não é criado pelos sobreviventes, nem eles são bem recebidos. Ao contrário, predomina o canaanismo, a “memória” em boa parte imaginada dos heróis dos tempos bíblicos, como os macabeus.

3 Também Philip Roth (1995) refere-se a Bruno Schulz. Em seu trabalho, o narrador busca um ancestral morto – Schulz – cuja morte é traumática e precisa ser recuperado do anonimato, assim como seu manuscrito que se perdeu – *O Messias*.

mi_m0411/is_1_51_ai_85068470/. Consultado em 22 de novembro de 2008.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Traduzido por Nancy Rozenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. “Ver: amor, de David Grossman” in *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, D3, 19/05/2007b.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. 2.éd. revue e augmentée, Paris: PUF, 1968.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ROTH, Philip. *The Gost Writer*. New York: Vintage Books, 1995.

SARLO, Beatriz. Pós-memória, reconstituições. In: _____. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 90-113.

SCHULZ, Bruno. *Sanatório (Sanatorium pod Klepsydra)*, Warszawa, 1937). [tradução e apresentação Henryk Siewierski, revisão da tradução, Nelson Ascher], Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SCHULZ, Bruno. *Lojas de canela* (título original *Sklepy Cynamonowe*, Warszawa, 1934). Tradução, posfácio e notas por Henryk Siewierski. São Paulo: Imago, 1996.

YOUNG, James. *At memory's edge. After-images in contemporary art and architecture*. Nova York/Londres: Yale University Press, 2000.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio *Lo que resta de Auschwitz*. Valencia: Pretextos, 2000 [1998]. [Em português: *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.]

CATÁLOGO da exposição *Bruno Schulz – El país tenebroso*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.

GROSSMAN, David. “Holocaust, Storytelling, Memory, Identity: David Grossman in California; See *under: love: A personal view*”. Traduzido por Nancy Rozenchan. *Judaism*, Winter 2002. Disponível em <http://findarticles.com/p/articles/>