

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Scheila Mara Batista Pereira Lopes

**A linguagem como instrumento de resistência em tempos de exceção no romance  
*Tudo o que tenho levo comigo*, de Herta Müller**

Juiz de Fora

2013

Scheila Mara Batista Pereira Lopes

**A linguagem como instrumento de resistência em tempos de exceção no romance**

***Tudo o que tenho levado comigo*, de Herta Müller**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Juiz de Fora

2013

Scheila Mara Batista Pereira Lopes

**A linguagem como instrumento de resistência em tempos de exceção no romance**

***Tudo o que tenho levado comigo, de Herta Müller***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em \_\_\_ / \_\_\_ / 2013

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Andréia de Paula Silva  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

*A meu pai, exemplo de perseverança e honestidade.  
Saudades.*

## AGRADECIMENTOS

À professora Prisca Agustoni, por ter acolhido minha proposta de trabalho, orientando-me com generosidade. Obrigada pela amizade e pela maneira segura e tranquila com que conduziu a organização desta pesquisa.

Ao professor Edimilson de Almeida Pereira, pelas orientações precisas no processo de qualificação, apresentando reflexões valiosas para o desenvolvimento de nosso trabalho.

À professora Rosvitha Friesen Blume, por ter apresentado, durante um simpósio, o texto da escritora Herta Müller, despertando em mim o desejo de estudá-la de forma mais detida.

À professora Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, por aceitar, com generosidade, presidir minha Banca.

A meus pais, José Reis e Maria Adélia, por todo o amor com que preencheram minha vida.

A meu marido, Sérgio, por acreditar em mim, mais que eu mesma. Seu companheirismo permitiu que chegássemos, como equipe, até aqui.

A meu filho, Francisco, tão pequenino e já renunciando a algumas brincadeiras com a mamãe, sem reclamar.

A meus irmãos Wemerson, Shirley e Juliana por alegrarem-se com minhas conquistas, estimulando-me sempre.

À minha família do coração, Ana Maria, José Maria, Lucimeiry, Myrna e Daniel pelo apoio incondicional ao meu projeto de mestrado.

## RESUMO

O presente texto propõe uma reflexão sobre a linguagem como instrumento de resistência e de elaboração e reelaboração de traumas vividos em tempos de exceção. Através da sobreposição das camadas sujeito-memória-história, a linguagem vai dando forma ao silêncio que envolve a necessidade de narrar o que foi vivido, mas que se confronta com a impossibilidade de relatá-lo, por parecer inverossímil. Para orientar nosso estudo, tomamos como objeto o romance **Tudo o que tenho levado comigo**, da escritora romena Herta Müller. A questão que move nossa pesquisa é como a linguagem vem sendo construída para narrar experiências traumáticas, vividas em períodos de exceção, posto que neles o sujeito sofre um processo de dessubjetivação e fragmentação da identidade. No decorrer deste estudo, traçamos características peculiares da escritura mülleriana que, política e esteticamente, constroem um discurso, convocando o leitor a olhar, numa perspectiva metonímica, a história existente por detrás de uma outra história que – oficial – oculta a dos oprimidos.

Palavras-chave: linguagem – testemunho – tempos de exceção.

## ABSTRACT

This paper proposes a reflection on language as a tool of resistance and (re)formulation of traumas experienced at times of oppression. Owing to the overlapping subject-memory-history layers, the language starts giving way to the silence that involves the necessity to report events that took place in a certain time, but it is confronted with the impossibility of narrating them as they seem not to be true. To guide our study, we based on the novel **The Hunger Angel**, by Herta Müller. The question that drives our research applies to how the language has been constructed to narrate traumatic experiences during oppression cycles. In the course of this research, peculiar features of the literature written by Müller will be outlined, thus constructing a discourse in a political and aesthetic way and drawing the attention of the reader to look at the existing history which stands behind another history in a metonymic perspective that – being official – conceals the history of the oppressed.

Keywords: language – testimony – times of oppression

*Apenas uma coisa permanecia ao alcance, próxima e protegida em meio a todas as perdas: a linguagem. Sim, a linguagem. A despeito de tudo, ela permanecia protegida contra a perda. Porém, teve de passar por sua própria falta de respostas através do silêncio aterrador e dos milhares de trevas do discurso assassino. Ela passou. Não me ofertou palavras para o que estava acontecendo, mas passou. Passou e pôde voltar à superfície, enriquecida por tudo aquilo.*

Paul Celan

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DO REAL</b> .....	15
1.1 A dessubjetivação da identidade em tempos de exceção.....	23
1.2 Ética na narrativa: a questão dos testemunhos de eventos traumáticos.....	28
1.3 Da poesia da imaginação à perlaboração do real.....	41
<b>2 A LINGUAGEM</b> .....	48
2.1 A força criadora da linguagem na narrativa mülleriana.....	55
2.2 A escrita por colagem na “percepção inventada”.....	66
<b>3 CONCLUSÃO</b> .....	74
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo refletir, a partir do auxílio de leituras teóricas e críticas, sobre a linguagem, a memória e o testemunho, aspectos vinculados a textos literários que lidam com a problemática da produção literária em tempos de exceção, uma vez que a obra em tela é a da escritora romena Herta Müller.

Escritora, poeta e ensaísta, Müller nasceu em 1953, na Romênia. Viveu sob a opressão do regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu<sup>1</sup>, tendo sofrido vigilância constante por se negar a colaborar com a Securitate, serviço secreto romeno. Precisou mudar-se para a Alemanha, onde vive desde 1987. Em 2009, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, em reconhecimento a seu trabalho como autora capaz de registrar, ao longo da sua obra construída com a publicação de livros de contos e romances, a ditadura e a opressão, que impedem o ser humano de ser livre, de refletir criticamente sobre a própria vida e de ter seus direitos básicos garantidos.

A partir da obra **Tudo o que tenho levado comigo** (2011), de Herta Müller, que narra a história de Leopold Auberg, jovem de 17 anos deportado para um campo de trabalho forçado, após a II Guerra Mundial, acompanharemos o trabalho de (re)construção e (re)elaboração do trauma vivido, através da linguagem, sob dois pontos de vista:

i. o da personagem, que representa a voz testemunhal, porém, ficcional, de quem esteve sob a repressão de um regime de governo que trabalhou para o processo de dessubjetivação e fragmentação do ser;

---

<sup>1</sup> Líder comunista, presidente da Romênia socialista de 1965 até sua execução em 1989. Seu governo foi marcado, na primeira década, por uma política aberta para a Europa Ocidental e para os Estados Unidos e, na segunda, por um brutal regime repressivo. Manteve um controle firme sobre a [liberdade de expressão](#) e sobre os meios de comunicação social e não tolerava qualquer tipo de oposição.

ii. o da autora, como a voz que, também sob o impacto de um sistema de vigilância ininterrupta – Müller viveu, conforme já pontuamos, o peso e o terror da repressão imposta pelo ditador Nicolae Ceaușescu, na Romênia – utiliza a linguagem como instrumento de resistência, capaz de dar forma ao silêncio que envolve a necessidade de narrar o vivido.

Foi precisamente o tratamento dado pela autora à linguagem que gerou em nós um encantamento por sua obra e o desejo de verticalizar a leitura de seus textos. Herta Müller, através de uma linguagem sintetizada, em que nomes não representam efetivamente a realidade, mas a subvertem, oferece uma reinvenção criativa de uma história não oficial e individual romena. As construções linguísticas no texto mülleriano permitem uma reflexão sobre como a memória e o tratamento dado ao passado interferem na composição do discurso elaborado no espaço da linguagem.

Por que não fazê-lo, então, sob a forma de um trabalho acadêmico, respaldado em reflexões teóricas que norteassem um diálogo cuidadoso entre a literatura em tempos de exceção e o espaço ficcional construído por Herta Müller, escritora importante no cenário da literatura contemporânea e ainda pouco trabalhada na academia brasileira? Porém, esse encantamento veio seguido de uma preocupação: as obras da autora são escritas em alemão, língua escolhida por Herta Müller para se expressar. Teríamos a barreira da língua, uma vez que não lemos em alemão. Recorremos, então, às obras da escritora já traduzidas em português e publicadas no Brasil, além de nos apoiar também na leitura de traduções italianas e espanholas, na intenção de construir um painel que se aproxime, via tradução, dos textos originais.

Sabemos das problemáticas que envolvem um trabalho mais aprofundado com textos em tradução, pois seguimos, em parte, o percurso de leitura realizada pelo tradutor para fundamentar nossa análise. Sendo o tradutor, primeiramente, um leitor, fará essa

leitura, de alguma forma, condicionada pelos conceitos e valores da sociedade em que vive.

Discutindo o processo de tradução, Theo Hermans (apud CAMPOS, 1987)<sup>2</sup> considera que “do ponto de vista da literatura-meta, todas as traduções implicam um certo grau de manipulação do texto-fonte para um propósito determinado”. Como o tradutor tem a tarefa de comunicar o que está dito num texto-fonte a um contexto-meta, a estratégia de tradução selecionada por ele para promover essa comunicação determina, até certo ponto, o tipo de contato que o leitor terá com a obra: um encontro doméstico, em que a obra traduzida traz apagamentos das diferenças linguísticas e culturais existentes no texto-fonte; ou um encontro estrangeirizante, em que o tradutor mantém as diferenças existentes entre as culturas fonte e meta, permitindo um intercâmbio maior entre tais culturas.

Reconhecemos todas as questões pontuadas acima. Contudo, é preciso considerar que a tradução é um processo de mediação cultural que contribui para aproximar obras e leitores. Não fosse assim, muitas obras de literatura escritas em línguas não ocidentais nem seriam comentadas, lidas e inseridas no cânone acadêmico, tanto no Brasil quanto em outros espaços culturais. Portanto, nossa escolha é consciente, imaginando contribuir para que os textos de Herta Müller sejam criticamente apreciados no contexto brasileiro.

Isso posto, consideraremos as questões apresentadas nos capítulos seguintes que, conquanto se apresentem divididas, voltam-se todas para a forma como a linguagem vem sendo construída para narrar experiências traumáticas, vividas em períodos de exceção.

No ambiente textual de Herta Müller, trabalharemos com a hipótese de que, ao realizar um movimento concêntrico, da margem (o olhar estrangeiro de uma imigrante do Leste Europeu, uma exilada) para o centro (Müller se vale de elementos centrais do patrimônio cultural alemão sem penetrar integralmente neles), propomos, a partir dessa

---

<sup>2</sup> CAMPOS, Giovana Cordeiro. *O livro de fala e os jogos de força na tradução*, in *Livro de Falas*, Juiz de Fora, 1987, p. 83-104.

modalidade de escrita, a característica da *escrita por colagem*, que, a nosso ver, constitui a marca maior dos textos de Müller, no processo de narrativa de experiências traumáticas.

Sabemos que esse espaço de discussões não comporta o estudo de muitas obras, porém, outros textos de Herta Müller serão trazidos para este trabalho, além da obra norteadora, com o intuito de confrontar marcas características da escrita da autora e reforçar afirmativas e observações a respeito destas características, tendo sempre em vista a hipótese que buscamos comprovar.

No que diz respeito a um tema fundamental que tangencia toda a produção artística em tempos de exceção, isto é, o papel das artes, em geral, e da literatura, em particular, no pós-guerra, as reflexões são inúmeras. O testemunho, um dos mastros fundamentais de nossa pesquisa, vem amparado nas reflexões de Giorgio Agamben e Theodor Adorno. Na relação testemunho e linguagem, consideramos relevante e norteador das reflexões que propomos o pensamento de Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg.

Com relação à memória e esquecimento, amparamo-nos, principalmente, em Paul Ricoeur. Nas discussões sobre trauma, fundamentamo-nos nas proposições de Sigmund Freud, sem, contudo, oferecer aqui uma leitura psicanalítica da obra, pois não é nosso propósito no presente estudo. Rosvitha Friesen Blume, uma das pesquisadoras pioneiras, no Brasil, em investigar e em divulgar a obra de Herta Müller, contribui com discussões valiosas sobre os vários aspectos e questões levantadas pela obra de Müller, dentre eles, a concentricidade e a confluência entre vida e obra da autora.

Isso posto, desenhamos um percurso para nossa pesquisa, que trará, no seu corpo, como capítulo 1, a apresentação do contexto de **Tudo o que tenho levado comigo**, doravante, **TLC**, refletindo sobre o tratamento dado por Herta Müller ao tema do testemunho em tempos de exceção, na construção de uma narrativa em que cada capítulo apresenta uma situação vivida pelo protagonista e por outros prisioneiros, abdicando da

banalização da violência nos campos de trabalho forçado. Também trataremos do contexto de escrita da autora, que produziu muitos de seus textos sob o regime ditador de Nicolae Ceaușescu. Atravessaremos o percurso da epistemologia do próprio testemunho, considerando questões colocadas acerca do que significa ser testemunha e que sentidos dessa palavra serão evocados, além de inquirir sobre o que foi testemunhado e como o foi, e o que levou um sujeito a tornar-se testemunha. Trataremos da memória e do entrelaçamento entre ela, a linguagem e o testemunho. Inicialmente, interessa-nos saber como se dá a (re)construção da memória no contexto de exceção, dentro da obra **TLC**, qual o seu sentido, como ocorreu o processo de seleção realizado pela autora dos eventos traumáticos que vieram à tona através da narração.

No capítulo seguinte, dedicado à linguagem, objetiva-se uma discussão a partir do tratamento dado a ela como instrumento de opressão, mas também como possibilidade de resistência, procurando identificar de que forma se dão essa opressão e essa resistência. Cuidaremos, ainda, de refletir sobre como a linguagem vem sendo construída para narrar experiências traumáticas e de que modo contribui para a elaboração de tais experiências.

Em uma subdivisão desse capítulo, verticalizaremos as discussões sobre linguagem, considerando que sobre ela, nesses casos, recai uma carga semântica maior no que diz respeito a um jogo de sentidos ambíguos. De fato, percebe-se, na obra de Herta Müller, a forte presença do implícito, escondido na hábil e profícua construção de imagens que procuram representar a presença de algo ausente. Nesse sentido, propomos que a modalidade de escrita construída a partir do processo de colagens é a responsável por esse jogo de sentidos ambíguos, sobre o qual se ergue a narrativa de mülleriana.

Encerraremos o capítulo 2 refletindo sobre o porquê dessa modalidade de escrita na narrativa mülleriana e sua imbricada relação com a linguagem como forma de resistência no cenário político dos tempos de exceção.

Na conclusão, estabeleceremos considerações a partir da observação do jogo memória-linguagem-testemunho na obra **TLC**, avaliando a metodologia aplicada ao presente estudo, confirmando ou reavaliando nossa hipótese de trabalho.

## 1. LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DO REAL

A fragmentação do sujeito, inserido em um mundo caótico e revolvido por constantes e rápidas mudanças, diante de catástrofes históricas e de um cotidiano caracterizado pelo choque, provoca um sentimento de insegurança e a perda da confiança neste mundo. Ameaçado por uma realidade social cujos valores e conhecimentos em permanente transição não lhe permitem sentir-se em um mundo estável, o sujeito renuncia a uma explicação totalizante e absoluta, incorporando técnicas à estrutura da obra que representem essa nova experiência histórica e pessoal.

Para Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, na sociedade moderna atual não há espaço para ilusões e projetos a longo prazo, isso porque nela tudo é efêmero, feito sem perspectivas de duração. Em seu livro **Modernidade líquida** (2001), sugere a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado do presente contexto que, como os líquidos, apresenta uma incapacidade de manter a forma.

Embora reconheça que a sociedade moderna anterior, a que ele chama de sociedade sólida, também estivesse sempre a desmontar a realidade herdada, a “derreter os sólidos”<sup>3</sup> (2003), Bauman adverte que o mundo fluido de hoje é moderno de um modo diferente. E o que distingue esta modernidade de todas as outras formas históricas do convívio humano é

“a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (ou a criatividade destrutiva, se for o caso: de “limpar o lugar” em nome de um “novo e aperfeiçoado” projeto: de “desmantelar”, “cortar”, “defasar”, “reunir” ou “reduzir”, tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro – em nome da produtividade ou da competitividade).” (BAUMAN, 2001, p. 36)

---

<sup>3</sup> Expressão empregada por Bauman em entrevista à Prof<sup>a</sup> Maria Lúcia Garcia Palhares-Buarque para o jornal **Folha de S. Paulo**, em 19/10/2003.

Esse caráter líquido da modernidade, onde tudo é temporário, distancia o presente do passado porque, enquanto este “derretia os sólidos” para novamente dar uma forma a eles, aquele, numa prática “desenraizadora”, tende a mantê-los em fluxo, voláteis, flexíveis, desregulados.

Diante desse contexto, é importante pensar sobre o papel da literatura a partir do questionamento da sua relação e do seu comprometimento com o real.

Pode-se dizer que a literatura é o espaço em que a linguagem surge não somente como representação do real, mas como instrumento para dar forma a ele. Dizemos isso, porque já é praticamente consenso entre os teóricos literários que a literatura não é uma simples cópia do mundo. Mas o pensamento nem sempre foi esse.

Platão, ao tratar do tema da representação do real, em **A República**, aborda a literatura entre outras manifestações artísticas, como uma forma imitativa de representar o mundo, e, por isso mesmo, afastada da verdade. Para o filósofo, a arte seria uma cópia mal sucedida de outras cópias e a representação do real, por seu intermédio, seria pura imitação. Dessa forma, a arte configuraria o lugar da ilusão e, por se distanciar da verdade, seria algo sem valor. Trabalhando o conceito de *mimesis*, o grande pensador aproxima, quanto ao sentido, o que é mimético do que é representação.

“De Platão a Aristóteles o conceito de *mimesis* sofreu uma contração considerável”, diz Paul Ricoeur (2000, p. 65). Aristóteles considerava a imitação como um espaço da semelhança e da verossimilhança, o espaço do reconhecimento e da representação. A imitação seria o momento de se apoiar no real para criar o novo e o original.

Na linha dessa discussão sobre literatura e real, o crítico Luiz Costa Lima (1981, p. 226) analisa que “*mimesis* não é imitação no sentido de cópia fotográfica”, pois ela se constrói num uso especial da linguagem, que não funcionaria como meio de informação, mas como espaço de transformação. Transformação, pois se remeteria ao real, mas de uma

forma que o metamorfoseasse. Costa Lima considera, ainda, que a obra de arte não é o espelho da realidade, mas também não é isolada do real, sendo justamente por esse valor que a literatura, e as artes em geral, ganha uma dimensão maior.

Logo, o objeto mimético – para Costa Lima –, trabalha não só a semelhança, mas a diferença também. Desse modo, a *mimesis* está relacionada à ideia do social, porque o nosso real é construído conforme a maneira que nos foi apresentado, e a imagem que temos dele. A forma como nos relacionamos com a realidade, determinará como será a representação que faremos dela.

A esse respeito, Terry Eagleton, na obra **Teoria Literária: uma introdução** (2001), considera que lemos as obras à luz de nossos interesses. E salienta que,

Seria ilusão pensar que poderia estar plenamente presente ao leitor aquilo que digo ou escrevo, porque o uso dos signos sempre implica alguma dispersão das minhas significações, implica sua divisão, e o fato de que jamais serão idênticas a si mesmas em todas as ocasiões. (p. 179)

O leitor de “**Dom Quixote: o Cavaleiro da Triste Figura**” (1605), de Miguel de Cervantes, apreciando a obra no século XVII, não é o mesmo leitor de Cervantes que se depara com ela no século XXI. Lemos conforme nossas crenças, nossos valores éticos e estéticos.

Como leitores, não chegamos ao texto livres de envolvimento sociais e literários anteriores. Eagleton (2001) admite que “nenhuma leitura é inocente ou feita sem pressupostos” (p. 135). Isso implica dizer, consoante o pensamento do autor, que não existe uma reação puramente literária, na qual o leitor promove um isolamento do ser histórico e social que é, para reagir unicamente às inscrições do texto. Ao contrário, esse

leitor abordará a obra literária com uma série de conhecimentos prévios, a partir dos quais as várias características dessa obra serão avaliadas.

E quando se trata da inserção da literatura de testemunho há que se pensar, ainda, na complexidade de se narrar o vivido. Valeria De Marco, no ensaio **A literatura de testemunho e a violência de estado**, afirma que

a fragmentação, a exposição da prevalência da forma, a pluralidade de vozes, a justaposição de imagens ou pontos de vista, a ruptura com a ilusão realista, os ensaios de representação dos movimentos psíquicos, o amálgama de diferentes linguagens, (...) a aversão à linearidade ou à referencialidade, a tendência a representar a crise da noção de sujeito no mundo da automação, da técnica e dos meios de comunicação de massa podem ser encontrados na literatura de testemunho, singularizados segundo a obra, em prol de sua eficiência estética. (2004, p. 61)

Influenciada também pelo contexto, a literatura, de igual modo, retribui tal influência, devolvendo-a na medida da reflexão sobre o real, a partir do narrado. No ensaio **Saudação**, texto integrante da obra **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio** (2012), que reúne um conjunto de ensaios de Herta Müller, a autora romena, sobre o papel da literatura no espaço real, diz, estabelecendo uma análise crítica do papel da literatura, que esta não pode modificar nada disso. Mas pode – e que seja a posteriori – inventar, por meio da língua, uma verdade que mostra o que acontece a nosso redor quando os valores descarrilam.” (p. 23)

A verdade inventada, “que mostra o que acontece”, nas palavras do escritor italiano Ítalo Calvino, “só a literatura, com seus meios específicos, pode dar” (2002, p.11). Dentre esses meios está o apontado pelo escritor argentino Ricardo Piglia, no ensaio **“Una propuesta para el nuevo milenio”** (2001, p. 3). Nessa proposta, o autor procura um diálogo com Calvino, retomando a pergunta “o que acontecerá com a literatura no futuro?”

– questão que gerou a conferência do escritor italiano, em 1985, em Harvard, sob o título **Seis propostas para o próximo milênio** (2002). Todavia, das seis propostas só foram apresentadas cinco, que são as que se encontram registradas após a morte de Calvino.

Piglia sugere, no referido ensaio, o que poderia ser a sexta proposta para a literatura: *deslocamento, distância, mudança de lugar* (as outras cinco são *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade*). A literatura – e as artes em geral – prova que há acontecimentos difíceis de serem narrados. Tais acontecimentos determinam uma relação diferente com a linguagem que, diante do contexto de instabilidade nas certezas, parece caminhar em um território de exploração de limites que levam a fronteiras, após as quais o que existe é o silêncio.

Daí, Piglia defender – considerando-se a necessidade de narrar situações extremas e não apenas informar sobre elas – o *deslocamento* como sexta qualidade que deveria persistir na literatura, pois este valor daria a outro – o que assume o papel de narrador – a permissão para dizer, condensar o que foi vivido e que quem viveu não consegue dizer. A literatura, hoje, “seria o lugar em que é sempre o outro que vem dizer”, reforça o escritor no citado texto, o lugar em que é possível “sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro” (2001, p. 4), a fim de que se conte o real, no espaço do literário, sem minimizá-lo nem banalizá-lo.

Esse deslocamento proposto pelo escritor argentino está presente na narrativa ficcional que analisamos neste trabalho. Herta Müller narra, da margem, a história de personagens que reconstroem a vivência nos campos de trabalhos forçados, assumindo o papel do outro que vem dizer a partir do que ouviu, e não do que testemunhou. E, especificamente no caso de Müller, também narra no papel de quem se reconhece no narrado por conta da experiência vivida em tempo de exceção.

Em se tratando de uma obra construída a partir de dois contextos – o de um narrador-testemunha ficcional e o de uma autora que experienciou, a seu tempo, situação de repressão e ameaça – **Tudo o que tenho levado comigo** (2011) organiza-se sob uma estética narrativa que reflete a precariedade do sujeito em um mundo caótico, fragmentado, estranho e marcadamente desumano.

O extermínio dos judeus, os campos de trabalho forçado, o totalitarismo, o autoritarismo, todos esses acontecimentos impactaram na sensibilidade da autora de tal maneira que gerou uma forma de escrita que nos comunica a complexidade e a desordem enigmática da construção da consciência das personagens e de seu meio. Cenários e acontecimentos vividos no campo, construídos a partir de uma linguagem elíptica, concêntrica, labiríntica e sugestiva (aspectos da escrita de Herta Müller que serão discutidos e aprofundados no próximo capítulo) e a justaposição de imagens perfilam na obra de Müller, expondo a cruzeza do que se viveu, para refletir sobre o passado, sem contudo, estandardizar a dor.

A história de **Tudo o que tenho levado comigo** concerne à história de uma vontade da autora de escrever um romance sobre a deportação dos alemães, ocorrida em janeiro de 1945, quando, após o avanço do Exército Vermelho em território romeno e a prisão e execução do ditador fascista Victor Antonescu, Stálin exige que todos os alemães residentes na Romênia contribuíssem para a “Reconstrução” da União Soviética, destruída durante a guerra. Homens e mulheres entre dezessete e quarenta e cinco anos viveram, a partir de então, um período de absoluta dessubjetivação e silêncio, sendo deportados para os campos de trabalhos forçados.

Herta Müller cresceu sentindo o peso desse silêncio dos que, por cinco anos, existiram em tais campos. A mãe fora uma dessas pessoas. Em casa, não se falava sobre os acontecimentos nesses tempos sombrios, senão de forma velada, em conversas furtivas

com outras pessoas deportadas. A autora não entendia o conteúdo delas, mas percebia o medo, conforme podemos ler no ensaio **Milho amarelo e sem tempo**, também integrante da obra **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio** (2012). Nesse texto, a escritora relata que a vontade surgiu do fato de ouvir a mãe dizer “O frio é pior do que a fome” ou “o vento é mais frio do que a neve”, ou ainda, “Uma batata quente é uma cama quente” (2012: p.123). Eram frases que se organizavam numa linguagem sintetizada, que substitui, segundo Müller, o relato sobre o campo.

Essas frases cifradas alimentaram seu desejo de entender o que havia por trás delas, pois eram perturbadoras e aparentemente desprovidas de sentido.

Em 2001, sempre sob o influxo dessas frases, começa a registrar conversas com antigos deportados do vilarejo onde viveu, na Romênia, principalmente com Oskar Pastior, que também havia sido deportado e se dispôs a colaborar com ela, a partir da (re)construção da memória trazida das experiências do campo. Pastior contava e Herta anotava. A autora observa, no citado ensaio **Milho amarelo e sem tempo**, que o amigo “sintetizava a língua de maneira diferente” da de sua mãe. Falava do “ponto zero da existência” (2012, p. 124). Esse “ponto zero” eram os cinco anos como prisioneiro, cinco anos em que o sobrevivente buscava manter-se vivo, manter-se humano.

No decorrer da conversa, Müller e Pastior compõem uma narrativa em que os detalhes, as minúcias ocorridas nos campos surgem de maneira espantosa, quebrados por uma linguagem poética, explicados até se tornarem irreconhecíveis, num trabalho em que, segundo a escritora, a realidade passou a ser dissimulada. A própria Herta, no ensaio **Um corpo tão grande e um motor tão pequeno**, da já citada coletânea de ensaios, referindo-se ao seu processo de criação, sublinha que sempre teve de verificar se “o inventado irreal poderia imaginar o acontecido real” (2012, p. 83)

A dissimulação do real foi construída partindo de palavras disponíveis e que identificavam o campo de trabalho, porque tinham um papel lá. Todavia, foram empregadas poeticamente, ampliando o significado delas, a fim de dimensionar a vivência como prisioneiro.

Dessa forma, amparada pela necessidade premente de narrar a experiência vivida nos campos pelos deportados, Müller faz surgir Leopold Auberg, jovem de dezessete anos, protagonista do romance **Tudo o que tenho levado comigo** (2011) que na madrugada de 15 de janeiro de 1945 foi levado pela patrulha russa, sem suspeitar do que lhe sucederia dali para diante. A viagem feita em vagões de transporte de animais já prenunciava, de longe, o indizível, mas a profundidade do que estava por vir ainda não fora alcançada pelos convocados: “O que poderia haver nas palavras DEPORTADOS PELOS RUSSOS passava pelas nossas cabeças, mas não pelo espírito.” (2011, p. 21), revela Auberg em **TLC**.

As memórias de Leo, construídas a partir de condições muito precárias, surgem repletas de lacunas e vão reencenando as dores vividas, as estratégias de esquecimento e de lembrança para manter-se vivo, além da imaginação e recriação de cenas, contextos e imagens que ora o levam para bem distante do campo, ora o atam a todo pormenor do cenário de repressão, humilhação e cárcere.

O fato de não reconhecer-se humano, embora humano, gera uma experiência de dor, de fragmentação, de anulação de um sujeito que se encontra à mercê do poder e do controle do outro. A fim de sobreviver, o prisioneiro se depara com a necessidade de permanecer nesse estado de submissão, procurando não ser notado. Ao apresentar Tur Prikulitsch, um interno que ajudava administrativamente na chefia do campo de trabalho, Auberg revela:

Tur Prikulitsch nunca trabalha, em nenhum batalhão, em nenhuma brigada, em nenhum turno. Ele manda, nisso é ágil e depreciador. Quando sorri, trata-se de uma cilada. Se sorrimos de

volta, o que somos obrigados a fazer, caímos no ridículo. Ele sorri porque anotou algo novo ao lado do nome na rubrica, algo pior. Entre os alojamentos na rua principal do campo de trabalho, eu me desvio dele, prefiro preservar uma distância que permita manter-me em silêncio.

[...] Na barbearia, Tur Prikulitsch é superior a mim. Ele diz o que tem vontade, nada é arriscado. Aliás, é até melhor quando nos ofende. Ele sabe que deve manter-nos submissos para que as coisas continuem como estão. (MÜLLER: 2011, p. 31)

A submissão absoluta faz com que, para esses deportados, a guerra não se acabe, ainda que o fim dela tenha sido anunciado. Alcançar a paz é algo impossível. Na verdade, é como se paz fosse um estado inatingível, incompreensível. O tempo de exceção tornou-se, para os prisioneiros, a regra. O que representa esse tempo e o impacto dele no sujeito, discutiremos a seguir.

### **1.1 A dessubjetivação da identidade em tempos de exceção**

Giorgio Agamben, na obra **Estado de Exceção** (2011), discute o que representa esse estado, tanto na ordem política quanto na ordem jurídica, destacando o quão ambígua é a intersecção entre o jurídico e o político, por conta da fluidez da fronteira entre um e outro. O filósofo italiano afirma que o estado de exceção caracteriza-se pela suspensão dos direitos relativos às liberdades individuais, e se apresenta como “a forma legal daquilo que não pode ter forma legal.” (p. 12)

Assim, Agamben trata como períodos de exceção movimentos de guerras, ditaduras, sistemas de opressão e, consoante o autor, um estado de exceção “tende, por fim, a tornar-se regra” (p. 21), uma vez que é necessário à existência do estado de direito. Em se tratando de governos fascistas, as demarcações entre um estado e outro não são claras, portanto, esse estado de direito é anulado e o cidadão, totalmente submetido ao poder

soberano. Instaura-se, então, por meio do estado de exceção, uma guerra civil legal que, conforme Agamben “(...) permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político.” (2011, p. 13)

A proposição de Giorgio Agamben quanto ao que é permitido em tempo de exceção traz ao cenário discursivo uma questão que vai além da eliminação física do indivíduo. Trata-se do que um governo totalitário pode causar na identidade de um cidadão que, embora tenha preservada, ainda que precariamente, sua integridade física, vê-se estilhaçado em sua subjetividade.

A esse respeito, Hannah Arendt, em **Origens do totalitarismo** (2011), aponta que o terror imposto por governos totalitários não restringe simplesmente os direitos e necessidades essenciais do indivíduo, mas retira-lhe todo o espaço, mantendo-o isolado do outro. Esse isolamento é premeditado, uma vez que a liberdade, para se concretizar, exige um espaço que o sujeito não mais possui. Arendt (2011) chama a atenção para a diferença entre “isolamento” e “solidão”. Pode-se estar isolado – isto é, num contexto em que não se pode agir porque não há ninguém para agir em conjunto – sem que se esteja solitário. Salienta a autora:

O isolamento é aquele impasse no qual os homens se veem quando a esfera política de suas vidas, onde agem em conjunto na realização de um interesse comum, é destruída. E, no entanto, o isolamento, embora destrua o poder e a capacidade de agir, não apenas deixa intactas todas as chamadas atividades produtivas do homem, mas lhes é necessário. O homem, como *homo faber*, tende a isolar-se com o seu trabalho, isto é, a deixar temporariamente o terreno da política. (2011, p. 527)

O que permanece, nessas condições, é o trabalho do indivíduo para manter-se vivo; desaparece a relação com o mundo, da mesma forma como surge o abandono do mundo

em relação a esse indivíduo que “já não é mais reconhecido como *homo faber*, mas tratado como *animal laborans* cujo necessário ‘metabolismo com a natureza’ não é do interesse de ninguém.” (ARENDDT, 2011, p. 527)

Enquanto o isolamento se refere unicamente à esfera política da vida, a solidão se refere à vida humana como um todo. O domínio totalitário, todavia, não se contenta apenas com o isolamento do indivíduo, destrói também sua vida privada. A solidão é a base desse domínio, pois sustenta a experiência de não se pertencer àquele lugar e a nenhum outro. E essa experiência é cruel por desenraizar o sujeito que, sem o sentimento de pertença, perde suas referências, perde-se em si mesmo e de si mesmo.

É então que o tempo vivido no regime opressivo do tempo de exceção torna-se, em vez da exceção, o paradigma cotidiano do “estar sempre em guerra”.

Nesse sentido, em **TLC**, Müller cria um diálogo instigante entre Léo e Kati-Plantão, deficiente mental que, não se sabe como, foi parar no campo. Através dele, o leitor é levado a refletir sobre as questões pontuadas acima.

[...] Ao lado do *zeppelin* estava Kati-Plantão. As mãos sobre um formigueiro fervilhavam enegrecidas. Ela as lambia e comia. Eu perguntei: Kati, o que você está fazendo.

Estou fazendo luvas para mim, elas fazem cócegas, disse.

Você está com frio, eu perguntei.

Ela disse: Hoje não, amanhã. Minha mãe fez croissants com semente de papoula para mim, ainda estão quentes. Não ande por cima deles, você pode esperar; afinal, você não é um caçador. Quando os croissants acabarem, os soldados serão contados em camadas. E então iremos para casa.

Nisso, suas mãos tornaram-se novamente de um negro fervilhante. Antes de lamber as formigas, ela perguntou: Quando a guerra vai acabar.

Eu disse: A guerra já acabou há dois anos. Vem, vamos voltar para o campo de trabalho. (MÜLLER:2011, p. 107-108. Grifou-se)

A indagação de Kati-Plantão é justa, afinal o período de exceção para os alemães não terminara, o estado constituído para excluí-los começara com o fim da guerra, marcando, para eles, o início de uma outra.

Giorgio Agamben, pensando de maneira mais apurada sobre o tempo de exceção, no já citado texto **Estado de exceção** (2011), diz que este “tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea.” (p. 13). Passou a ser uma técnica de governo que ameaça transformar estruturas constitucionais, posicionando-se entre a democracia – num contexto dito de “normalidade” – e o absolutismo. Assim, estado de exceção e situação normal caminham juntos, ainda que separados no tempo e no espaço, nutrindo um ao outro e, por isso mesmo, permanecendo opacos quanto à identificação precisa do limite de cada um. O indivíduo se move exatamente numa zona de absoluta indistinção entre fato e direito, entre vida e norma, entre natureza e política.

A carência de compreensão do que acontece e por que acontece em estados de exceção exige que sempre tenhamos de dar explicações e de nos explicarmos, a fim de reconhecer e lutar contra experiências de retorno a esses tempos de anulação dos direitos de cidadãos. É fato que tais possibilidades de retorno exigem vigilância, no entanto, nas palavras de Lacoue-Labarthe e Nancy, na obra **O mito nazista** (2002):

(...) a prudência reza que essa vigilância se desdobre em uma outra, que seria vigilante diante daquilo que não deriva do ‘retorno’, ou daquilo que não se deixa pensar tão facilmente como ‘reação’. Os retornos e repetições simples são bem raros, quando não inexistentes, na história. (...) mas existem outras espécies de repetição, que de resto podem se ignorar enquanto tais, cuja evidência é muito dissimulada, cujo procedimento mesmo é muito mais complexo e discreto – e cujos perigos não são menos reais. (p. 10-11)

Embora se referindo ao contexto dos campos de concentração da II Guerra Mundial, a reflexão proposta por Lacoue-Labarthe e Nancy podem estender-se a outros períodos de exceção por destacar a sutileza com que tais períodos vão se erguendo dentro de uma sociedade.

Os cuidados com a repetição dissimulada justificam a relevância da escrita de Herta Müller, que constrói em **TLC** uma realidade simbólica, não só como forma de (re)construir a identidade do sujeito, mas também como instrumento de resistência a esse retorno complexo, discreto e perigoso. Dissemos perigoso e discreto, porque os riscos que envolvem esse retorno podem não só deixar de ser notados, mas também minimizados, ainda que percebidos.

Nesse ponto, antes de avançar em nossas reflexões, queremos justificar a presença, nesta pesquisa, de autores e críticos que tratam de analisar a narrativa de experiências traumáticas vividas pelos judeus nos campos de concentração da Alemanha.

De início, pareceu-nos insólito e paradoxal aplicar as discussões elaboradas a partir do contexto da *Shoah* no ambiente de **TLC**, por tratar a obra exatamente da opressão e do sofrimento vivido por aquele que, antes, era opressor e, por isso mesmo, o algoz. Talvez estivéssemos usando o mesmo peso e a mesma medida para aproximar – pelo quilate da dor – judeus e alemães, sobretudo porque os primeiros foram as vítimas da crueldade dos segundos.

Para sentirmo-nos mais seguros na escolha feita, fundamentamos nossa decisão em Márcio Seligmann-Silva, no ensaio **Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas** (2008). Nesse texto, o autor discute criteriosamente a preocupação em mitificar o sofrimento de determinado grupo, considerando-o maior que o do outro. Seligmann-Silva parte do seguinte depoimento de Primo Levi: “o sistema concentracionário nazista permanece ainda um *unicum*, em termos quantitativos e

qualificativos” (LEVI, apud SELIGMANN-SILVA, 2008)<sup>4</sup>. Pensando na afirmação feita por Levi, considera Seligmann-Silva:

Seria moral comparar qual grupo dizimado sofreu mais? Aqui encontramos uma típica armadilha de nossa era politicamente correta e devemos, de preferência, não pisar nela e sim tentar desmontá-la. Radicalizar a singularidade da catástrofe, assim como condenar toda comparação entre os genocídios, por outro lado, pode gerar uma espécie de teologia negativa concentracionária, muito improdutiva e que apenas tende a reproduzir dois males: em primeiro lugar a própria situação do traumatizado na sua resistência à simbolização e, em segundo lugar, o discurso dos algozes que também visa estender um tabu sobre o discurso que recorde as atrocidades cometidas. (p.3)

O que se constata é que narrar o que se testemunhou ou contar o inenarrável tem sido alvo de muitas discussões, algumas das quais, passaremos a acompanhar na sequência.

## 1.2 Ética na narrativa: a questão dos testemunhos de eventos traumáticos

Por conta do indizível, nasceu, na literatura do pós-guerra, um “rigor ético” para se falar sobre as experiências de barbárie, porquanto foram vivências profundamente traumáticas. O cuidado com a banalização da violência ou das experiências de sofrimento nos campos de concentração, nos de trabalho forçado, leva alguns críticos a tornarem “tabu” as narrativas desses contextos.

Irving Howe é um dos autores que defende a ideia de que a *Shoah* não é representável, pois o horror vivido pelos sobreviventes vai além da capacidade psicológica e linguística de compreensão, marcando, assim, o ponto zero da existência de um ser. A natureza traumática dessa vivência impede sua transformação em experiência comunicável.

---

<sup>4</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, fev/2008.

Em seu ensaio **A escrita e o Holocausto** (1999), o autor sublinha que à situação de extermínio, por transcender a qualquer padrão ético, não cabem os arranjos estéticos de uma estrutura romanesca. Isso porque o narrador-testemunha deve ser fiel à realidade vivenciada, não podendo transformá-la, poetizá-la, imaginá-la. Os relatos advindos daí, por conta disso, não se organizam no espaço das palavras e pareceriam mais inverossímeis ainda à categoria do humano. Para Howe, Auschwitz não é matéria estética.

De pensamento diverso, Aharon Appelfeld, autor da novela **Badenheim** (1939), na condição de narrador-testemunha, reflete sobre os sentimentos contraditórios e sobre a situação precária da testemunha na sua relação com a memória que se constrói em um contexto de reificação do sujeito. Analisa, ainda, a difícil – quiçá improvável – integração do sobrevivente na sociedade de pós-guerra.

No ensaio **Depois do Holocausto** (1999), Appelfeld descreve que, primeiro, no campo de concentração, contar a experiência se tornou um estímulo e uma missão de sobrevivência para os prisioneiros. Mas, paradoxalmente, libertos fisicamente dos campos, viram-se divididos entre a vontade de relatar e o desejo de esquecer.

Appelfeld nota que ao encarar a escrita como meio de materializar a sua vontade de contar, a testemunha se deparava com renovada sensação de impotência, de que o vivido não poderia ser traduzido em palavras, pois ali, diante dela, ao redor dela, dentro dela enraizava-se o indizível.

Segundo o autor, havia ainda outro agravante: o mundo de pós-guerra tendia a uma postura de não querer ouvir, de promover um apagamento da memória e da dor causada por uma guerra que marcou a condição humana por sua cruel inumanidade.

Contudo, o narrador-testemunha alerta para o cuidado de não se revestir o Holocausto de uma aura mística, de colocá-lo no nível do incompreensível, obscurecendo a catástrofe que deve ser dimensionada à compreensão humana, respeitando-se sua

complexidade, a fim de propor constante reflexão para evitar possíveis retornos desses tempos bárbaros.

Para o escritor, a literatura e a arte em geral podem promover esse dimensionamento, pois, consoante Appelfeld, “o desejo de manter o silêncio e o desejo de falar tornaram-se mais profundos, e apenas a expressão artística [...] poderia tentar ligar aquelas duas necessidades imperiosas e difíceis”. (p. 82)

A expressão artística, como forma de conciliar silêncio e desejo de falar vem, agora, como instrumento de resistência e de enfrentamento da nova realidade de pós-guerra, rompendo paradigmas epistemológicos de uma arte idealizada e metafísica, que supõe sujeitos predefinidos, e não sujeitos históricos em construção.

Seligman-Silva, no ensaio **Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento** (2003) observa que

as novas formas de “representação” do passado foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra implicou. Elas podem ser reunidas, grosso modo, sob o signo da nova desconfiança diante de categorias universais. (p. 65)

Colocar em xeque categorias universais significa deslocar, para ressignificar, o papel da arte depois de Auschwitz. Daí a afirmação do filósofo alemão Theodor W. Adorno, em **Crítica cultural e sociedade** (1998), referindo-se à poesia: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (p. 26)

Apesar de ter provocado muita polêmica, Adorno não diminui o trabalho dos poetas, contudo chama a atenção para a necessidade de fazer das criações poéticas um espaço de resistência, rejeitando uma estética metafísica e totalizante, uma vez que a

catástrofe de Auschwitz trouxe uma profunda necessidade de reavaliação do pensar humano. Isso porque o sujeito não é mais dotado de uma unidade subjetiva, conforme as reflexões idealistas de Hegel, ao contrário, em Adorno, esse sujeito é incompleto, fragmentado pelas formas desumanizadoras. As concepções idealistas são colocadas em xeque, pois não há como explicar as barbáries ocorridas no centro dessas ideias iluministas.

Ginzburg (2002), no ensaio **Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios**, observa que “O ‘horror extremo’ da Segunda Guerra não admitiria, em perspectiva adorniana, uma representação idealista, com um sujeito lírico plenamente constituído. Essa plenitude seria incongruente com o horror presenciado na Guerra.” (p. 4)

Estamos, mais uma vez, diante da problemática da linguagem que se esvai, por conta da experiência aniquiladora vivida pelos sobreviventes dos campos. Mesmo referindo-se ao gênero lírico, esse esvaziamento da linguagem ocorre também no espaço da narrativa ficcional, conforme teremos oportunidade de acompanhar nos estudos realizados na obra **Tudo o que tenho levado comigo**, objeto de nossas reflexões no presente trabalho. Como exemplo, a fala do narrador do citado romance: “Não há palavra apropriada para o sofrimento que a fome causa.” (p.27). Ou seja, não há como traduzir linguisticamente o vivido, a experiência da fome absurda.

Mesmo obstaculizada pelo trauma, a linguagem é o instrumento por excelência na tradução da memória. O testemunho, dado a partir da narração, encarna o papel de contar como forma de resistência à repetição ou, ainda, como forma de sobrevivência. Todavia, a memória existe na contraface com o esquecimento. E se há esquecimento, como recuperar o passado?

Adorno procura pensar na conciliação das duas exigências paradoxais que recaem sobre a arte depois de Auschwitz: lutar contra o esquecimento, o recalque, sem, contudo,

transformar a lembrança do horror em produto a ser consumido, banalizado, desfigurado e, menos ainda, em mercadoria sensacionalista. Instaura-se a aporia. Conforme Seligmann-Silva (2003): “Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido”. (p. 106)

Para Adorno, um tratamento adequado da representabilidade do real trágico é aquele que tenta se aproximar, com dignidade e respeito desse real que, por si só, já se traduz por irreal ou surreal.

Primo Levi, ao relatar como deu conta de escrever sobre sua experiência no campo de concentração, diz que “utilizou a língua medida e sóbria da testemunha, não a lamentação da vítima, nem a raiva do vingador”. E mais adiante, diz Levi “o menos passional possível. É somente desta maneira que um testemunho completa sua função.” (LEVI *apud* CYTRYNOWICZ, 2003).<sup>5</sup>

Bem se vê que, na chamada “Era das Catástrofes” – expressão do historiador Eric Hobsbawm (1995) para referir-se ao violento resultado das experiências de destruição em massa no século XX – a arte passa a ser percebida como um arquivo histórico, pois desfila por ela um sem-fim de vidas danificadas, fragmentadas e dessubjetivadas pelo real que compõe o cruel na história.

No século XVIII, a discussão reinante entre os teóricos da estética era sobre a questão da representação do sofrimento. Muito foi dito sobre o conceito de “sublime” e da “teoria do trágico”. Schiller, por exemplo, afirma que a exposição do sofrimento, enquanto

---

<sup>5</sup> CYTRYNOWICZ, Roney. *O silêncio do sobrevivente: diálogos e rupturas entre memória e história do holocausto*. In: **História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p. 123-147.

puro sofrimento, nunca é o objetivo da arte. (SCHILLER *apud* SELIGMANN-SILVA, 2010).<sup>6</sup>

Já Adorno traz para a cena da arte a necessidade de apresentar um indivíduo totalmente assolado pelo sofrimento e pela dor que Schiller eliminou do campo estético. Salienta o filósofo alemão, em *Mínima Moralia* (1951):

Após a extinção do sujeito, a arte é o que menos se deixa salvar pelo empalhamento do sujeito, e o único objeto que dela seria digno atualmente, o puro inumano, furta-se ao mesmo tempo a ela por sua enormidade e sua inumanidade.” (p. 101)

Posto dessa forma, Adorno deixa claro o que realmente pretendeu ao afirmar ser impossível escrever poema após Auschwitz. Na verdade, o que o teórico alerta é que não se deve essencializar ou banalizar os fatos, mas conferir-lhe sobriedade quando da sua representação.

É então que se refere ao poeta romeno Paul Celan, dizendo que o hermetismo presente na obra desse escritor não é meramente esteticismo, pelo contrário, é resultado da fragmentação do estético sob a forma do sofrimento. Daí Adorno afirmar que seus poemas “querem exprimir o horror extremo através do silêncio” (ADORNO *apud* SELIGMANN-SILVA, 2010)<sup>7</sup>

Mas ainda há a questão: como pode o sobrevivente retomar a vida no mundo, ressignificá-la, retomar os vínculos e os laços que alicerçam uma vida cotidiana em um mundo que se tornou repentina e inexplicavelmente, do ponto de vista subjetivo, inteiramente estranhado e incompreensível? De que forma a linguagem opera no campo do trauma, da memória e do testemunho para materializar uma experiência trágica?

---

<sup>6</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 98.

<sup>7</sup> Id. *Ibid.*, p. 112.

Para tanto, torna-se necessário observar dois conceitos básicos que estarão presentes a todo momento nas discussões: TRAUMA e TESTEMUNHO, sobretudo por conta do que acarretam em termos de construção da linguagem.

Na medida em que tratamos aqui de uma literatura que se constrói em um tempo de exceção, tanto o vivido quanto o narrado por Herta Müller, a questão do trauma assume papel fundamental, pois redimensiona a relação entre a linguagem e o real. A narração do real se torna problematizada, pois este passa a ser encarado como um real traumático, em que o sujeito apresenta uma memória carregada de afetos represados, porquanto a experiência traumática não é passível de ser assimilada enquanto ocorre.

Sinônimo de um acontecimento factual e subjetivamente relevante pelos sentimentos desagradáveis que desencadeia, o trauma – pela intensidade dos estímulos que incidem sobre o psiquismo e pela impossibilidade deste de atenuar o impacto sofrido – acarreta o impedimento do processo de simbolização e de pensamento. Daí a necessidade do retorno ao vivido, através da repetição, como estratégia de domínio da experiência traumática.

Consoante pensamento de Márcio Seligmann-Silva, no ensaio **A literatura do trauma**, no dossiê organizado pelo autor para a **Revista Cult** (1999), “a incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta *après-coup*<sup>8</sup> da cena.” (p.52)

No intuito de resgatar a capacidade de simbolizar e de pensar, essa repetição deve visar não apenas à reprodução do contexto em que o fato ocorreu, mas à (re)construção de uma nova realidade, de um espaço simbólico de vida.

---

<sup>8</sup> Freud usa este termo para marcar a remodelação após o fato pela mente de eventos passados, dando-lhes um sentido.

Discutindo algumas das características do gesto testemunhal, Seligmann-Silva, no artigo **Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas** (2008), destaca que a simbolização do real “deve gerar uma retemporalização do fato antes embalsamado” (p. 2), trazendo, essa simbolização, uma tridimensionalidade. E justifica:

“Ao invés da imagem calcada e decalcada, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida.” (p. 2)

A tridimensionalidade advinda da simbolização permite que se olhe para o vivido traumático em sua dimensão de acontecimento factual datável, isto é, registrado no tempo; em sua dimensão de resgate, pela lembrança, do que se viveu e em sua dimensão de retemporalização da experiência, fazendo-a adquirir um valor positivo, menos traumático.

É claro que esta simbolização nunca é completa, pois algo da cena traumática sempre permanece ligado ao sobrevivente como um corpo estranho. Seligmann-Silva, no citado ensaio, reforça que, para o sobrevivente “sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico.” (2008, p. 2)

Por sua vez, a memória construída no trauma será concebida em torno de duas questões: *De que há lembrança? De quem é a memória?*

Márcio Seligmann-Silva, no já citado ensaio **Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento** (2003), propõe uma justa reflexão: é possível realizar uma tradução completa do passado, apropriar-se integralmente dele, se muitas das memórias a serem resgatadas se deram a partir de eventos-limites como as guerras e as ditaduras com

as suas práticas de repressão através da tortura e do “desaparecimento”? É possível conhecer o passado tal como ele de fato ocorreu?

Escreve Seligmann-Silva que narrar a história tornou-se uma tarefa complexa, porquanto se espera de quem a conta uma fidelidade que vai além da fidelidade de registro do relatado. Esse ir além não se alcança sem o trabalho da imaginação, sobretudo porque apenas o trânsito por ela poderia dar conta do que não pode ser diretamente apresentado e menos ainda representado. Mas como estender esse conceito de imaginação ao campo da política e da história?

Tais questões epistemológicas ocorrem porque as novas formas de “representação” do passado foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra implicou. Não há como se pensar em linearidade, mas em fragmentação.

Conceitos iluministas – que estavam na base da historiografia –, como o de progresso e o de ascensão linear da história, também deixam de ter sentido. Em contrapartida, observou-se mais e mais a ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.65)

Na análise de Seligmann-Silva, subjaz o pensamento adorniano presente no ensaio **Crítica cultural e sociedade** (1998), quando o filósofo novamente chama a atenção para a incongruência dos conceitos iluministas, afirmando que “o ataque ao todo retira sua força de que quanto mais o mundo possui a aparência de unidade e totalidade, maior é o avanço da reificação.” (p. 22) Reificação é aqui compreendida como o ato de extrair do sujeito a condição de ser humano e transformá-lo em objeto.

Outro ponto que se destaca na reflexão de Seligmann-Silva é que se, hoje, a “representação” do passado segue o percurso da memória, e se o registro dela é seletivo e emocional, nota-se que a história está agora sob a pressão das memórias que partem do

individual para o coletivo, numa soma de fragmentos que revelam um certo passado. Assim ocorre a narrativa de Leo Auberg (TLC), composta por relatos sobre o campo, entrecortados pelas memórias de sua infância, erguendo-se ambos imbricados a grande carga emocional de dor, de angústia, de dúvida.

Depois de trabalhar, em vez de mendigar pelo campo de trabalho, fui ao vilarejo russo. A porta do UNIVERMAG estava aberta, a loja vazia. A vendedora se inclinava diante de um espelho para barbear pendurado sobre o balcão, procurando piolhos na cabeça. Ao lado do espelho para barbear, a vitrola tocava *tatatataaa*. Isso eu conhecia do rádio de casa: Beethoven com as notícias extraordinárias da guerra<sup>9</sup>. (2009, p.55)

Herta Müller apresenta uma personagem que já no primeiro capítulo da obra vai ziguezagueando entre as sensações e experiências do campo e o distanciamento de si e de casa, da sua pátria, numa narrativa que se constrói a partir do testemunho.

O conceito de testemunho, em termos jurídicos, remete etimologicamente à voz que participa de um processo, em situação de impasse, e que pode auxiliar a desfazer uma dúvida. Além disso, a palavra “testemunho” associa-se a “mártir” – aquele que sofre grave ofensa que pode culminar na morte. Interessante reforçar que “mártir” vem do grego “*martur*”, testemunha.

Todavia, manteremos aqui o conceito aberto da noção de testemunha, entendendo que, nas palavras de Seligmann-Silva (1999), “não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; todos podem.” (p. 41)

---

<sup>9</sup> Leo Auberga faz referência à *Nona sinfonia* de Beethoven, que a concebeu como exaltação à liberdade dos indivíduos e foi, no correr do tempo, apropriada pelos Estados. Em especial, parte do quarto movimento, a *Ode à Alegria*, composta por Beethoven a partir dos versos de Schiller. A Alemanha nazista, com o uso metódico da música clássica "ariana" para a autoglorificação, encontrou na *Nona* a grandiosidade adequada aos seus propósitos funestos.

Para muitos sobreviventes, como é o caso do escritor espanhol Jorge Semprún (apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 4) prisioneiro no campo de concentração de [Buchenwald](#), a pessoa que melhor pode escrever sobre os campos de concentração é quem não esteve lá e entrou pelas portas da imaginação.

Sabemos que cada testemunho é singular. Não pretendemos, aqui, quantificar, menos ainda, qualificar, que experiência traumática é mais dolorosa, pois, do ponto de vista da vítima, cada catástrofe é única. Tomamos a fala de Semprún como depoimento que valida a narrativa de teor testemunhal tecida por quem não viveu o traumático, mas, pactuando com o sobrevivente, contribui para o testemunho dele. Esse, o caso de Herta Müller.

Embora não tenha vivido diretamente o contexto histórico retratado na obra, a autora guarda experiências e relatos de sobreviventes dos campos de trabalhos forçados e projeta no jovem Leo a representação simbólica das memórias colhidas por ela, numa tentativa, não tanto de traduzir o “real<sup>10</sup>”, mas dar uma forma a ele.

O tecido narrativo de **TLC** é construído a partir das memórias, conforme já o dissemos, de um sobrevivente dos campos de trabalhos forçados. Mas, é preciso considerar, de igual modo, que estas memórias também foram, no processo de criação da obra, ficcionalizadas. Esse fato contribui para o debate crítico sobre testemunho e literatura: o teor testemunhal apresentado em uma obra literária pode integrar-se ao campo da história como objeto de investigação do real? Que consequências advêm do fato de tais memórias carregarem ficção?

Sabemos que a fragmentação do real impossibilita sua passagem e tradução para o simbólico. Seligmann-Silva (2008) afirma que

---

<sup>10</sup> Registramos “real” entre aspas, porque estamos tratando-o aqui, consoante pensamento de Seligmann-Silva, no citado ensaio, como trauma – como uma ferida que não se fecha.

“A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens [...] trava a simbolização. Mas ao se reafirmar a singularidade absoluta do testemunho, barra-se a possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico sempre assombrado pela possibilidade de sua ficcionalização.” (p. 3)

A passagem para o imaginário, como estratégia para contar o indizível faz com que se estabeleça na literatura de teor testemunhal um pacto entre leitor e autor, de maneira que aquele perceba, a partir do que lhe propõe a narrativa, o literário e, quiçá, o literal na medida que este se deixa representar.

Giorgio Agamben, em **O que resta de Auschwitz** (2010), inicia suas reflexões relativas às experiências concentracionistas durante a Segunda Guerra Mundial, afirmando que no “campo, uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha” (p. 25). Estendendo o pensamento de Agamben à situação inversa que se deu no pós-guerra, vemos em Leo Auberg o grande desejo de sobreviver, embora obstaculizado pela dificuldade de narrar e de continuar vivendo, a fim de ser a testemunha do que significou o início da “paz” para os alemães. Em seus relatos, ele aponta o desejo de falar de si mesmo, do que deixou de ser, do que passou a ser, como base ao que igualmente ocorreu a tantos outros: “Talvez eu fale apenas de mim mesmo, quando relato isto hoje. Talvez nem de mim mesmo.” (2011, p. 23).

Contudo, reconhecer-se como testemunha não é tarefa das mais simples. Ser sobrevivente traz uma carga negativa de sentimentos: culpa por ter permanecido, quando muitos se extinguíram; medo de fracassar no testemunho, por serem os fatos relatados algo além do inimaginável, e solidão, por sentir-se estranho no que antes lhe era familiar.. Nas palavras de Leo Auberg: “Era o grande fiasco interior que agora eu estivesse vivo em

liberdade, invariavelmente só, e me tornasse uma falsa testemunha para mim mesmo.” (2011, p. 283).

### 1.3 Da poesia da imaginação para a perlaboração do real

Na narração do indizível há a necessidade de buscar a imaginação como forma de evocar o que não pode ser apresentado e representado. Contudo, a imaginação aqui não deve ser tida como invenção, mas como um grupamento de “registros ficcionais”, na expressão de Seligmann-Silva (2003, p.380), empregados na apresentação de fatos que, por transcenderem a verossimilhança, tamanha a barbárie, exigem uma reformulação artística, ou seja, estética, para a sua transmissão. Tal exercício deve ter um comprometimento ético com o “real”, sobretudo porque o testemunho apoiar-se-á na ficção, não para criar mais ficções, mas para (re)construir e expressar esse “real”. Empregar a imaginação é buscar a voz ética dentro da narrativa, para tornar compreensível, e até mesmo aceitável, o que surge como irreal.

A necessidade de manifestação do “real” esbarra na impossibilidade de recobrir o vivido com o verbal.

O dado inimaginável da experiência desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o *real* equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.

‘Ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar’, afirmou Friedrich Schlegel no limiar do século XIX, criticando justamente a falta de imaginação dos filósofos contemporâneos a ele. (SELIGMANN-SILVA, 1999,p. 41)

A imaginação, exteriorizada em forma de reflexão poética, perpassa o romance de Müller, nas descrições de Leo Auberg em relação ao vivido. A nosso ver, um dos mais

belos e dolorosos momentos narrativos de **TLC** acontece quando a escritora desenha o cenário psicológico-emocional dos deportados, no angustiante relato de Leo Auberg sobre os momentos da chamada, no grande pátio, finda a pesada jornada diária de trabalho:

Durante a chamada eu treinava formas de me esquecer de mim mesmo, não distinguir entre inspirar e expirar. E erguer os olhos sem levantar a cabeça. E procurar no céu um canto de nuvem onde fosse possível pendurar os ossos. Quando eu conseguia esquecer-me de mim mesmo e encontrava o gancho celeste, ele me segurava. Muitas vezes não havia nuvens, apenas o azul uniforme, como água aberta.

Muitas vezes havia apenas um cobertor de nuvens fechadas, um cinza uniforme.

Muitas vezes as nuvens se moviam, e não havia gancho que ficasse quieto.

Muitas vezes a chuva queimava os olhos e colava minha roupa na pele.

Muitas vezes o frio me devorava as vísceras a dentadas.

Em dias assim o céu me virava os olhos, e a chamada os trazia de volta – os ossos só tinham apoio em mim mesmo. (MÜLLER: 2011, p. 29)

A repetição da estrutura “muitas vezes” confirma, linguisticamente, a constância doída da opressão, do tratamento desumano a que foram submetidos os deportados. A expressão poética presente nessa descrição confirma o pensamento de Schlegel, citado por Seligmann-Silva (1999), no que tange à importância da poesia e da imaginação para a perlaboração do “real”, porquanto a experiência traumática não é passível de ser assimilada enquanto ocorre. É, então, que a linguagem, embora violada pelo sistema opressor e acompanhada de um forte desejo de silêncio, fortalece-se para limitar aquilo que não teve forma durante a sua ocorrência. Uma das estratégias müllerianas de realizar a perlaboração é apresentar Auberg reproduzindo relatos significativos durante sua narração. Os sentimentos de angústia e desolação do momento da chamada são relatados com a mesma intensidade quando o personagem descreve a fome:

E o Anjo da Fome se pendura bem dentro da minha boca, no meu véu palatino. É a sua balança. Ele abre os meus olhos e a pá de coração se desequilibra, vejo o carvão embaçado. O Anjo da Fome coloca meu rosto sobre seu queixo. Embala minha respiração. O balanço da respiração é um delírio, e que delírio. Levanto o olhar: lá em cima, um verão estático de algodão, o bordado das nuvens. Meu cérebro estremece: preso ao céu com um alfinete, possui apenas esse único ponto fixo. (MÜLLER: 2011, p. 89)

A tentativa de ressignificar a experiência traumática por meio de remodelação de sentidos se justifica, consoante pensamento de Seligmann-Silva, no citado ensaio (1999), porque “a incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena.” ( p. 31 )

Reminiscência também constante na narração é a fala da avó de Leo Auberg. Dita no corredor de madeira da casa do jovem, “EU SEI QUE VOCÊ VAI VOLTAR” aderiu como pele no pensamento dele, que delegou à frase a responsabilidade por ter sobrevivido. Evidencia-se aí o poder conferido à palavra e o significado que adquire quando em situações-limite.

Outro exemplo de ressignificação e/ou ampliação de sentidos está presente quando Leo narra a conclusão do trabalho de plantio de álamos negros, árvores de tronco e galhos brancos. Recorda-se do dicionário de árvores do tio Edwin e de como este estranha o nome da árvore, dizendo: “Como é possível que ela, com seu tronco branco, se chame ÁLAMO NEGRO.” (p. 76) Ao que o sobrinho pondera, no campo: “Eu não o contradisse. Apenas pensei comigo: Quem alguma vez, sob um céu tingido de negro, esperou metade da noite pelo seu fuzilamento sabe que o nome não é um engano.” (p. 77)

Seligmann-Silva (1999) explica essa resignificação: “Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua. O simbólico e o real são recriados na sua relação de mútua fertilização e exclusão.” (p. 45)

No artigo **Uma poética contra a ditadura: o ensaísmo literário de Herta Müller** (2011), Rosvitha Friesen Blume cita a pesquisadora Nina Brodbeck que, numa tese de doutorado sobre o medo na obra de Müller, diz que a autora “torna o medo literalmente visível, ao traduzi-lo em imagens” e que “seus textos, nos quais a ação muitas vezes aparece de modo fragmentado, são expressão de sua própria percepção profundamente traumatizada do mundo.” (BRODBECK apud BLUME, 2011)<sup>11</sup> Isso se aplica de igual modo à descrição da intensidade da fome que tomava a forma de Anjo da Fome.

O vento joga a sua neve fina, ele crepita em minha nuca. Exibindo a fome, o Anjo me acompanha até o monte de lixo atrás do refeitório. Cambaleio um trecho atrás dele, pendurado de viés pelo meu palato. Passo a passo, vou seguindo os meus pés, se é que não são os dele. O Anjo me deixa ir na frente. Não que ele fique tímido, apenas não quer ser visto comigo. Então eu curvo as costas, se é que não são as dele. Minha avidez é brutal; minhas mãos, selvagens. As mãos são minhas, o Anjo não toca no lixo. Empurro as cascas de batata para dentro da boca e fecho os olhos para sentir melhor as cascas de batata congeladas, doces e vítreas. (MÜLLER: 2011, p. 90)

A narrativa é tão densa e alicerçada em imagens, que se percebe a presença assustadora do Anjo da Fome e o serviço que este presta no processo de dessubjetivação, da perda de si como sujeito. Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio **Literatura do trauma**, parte integrante do já citado dossiê organizado por Selgmann-Silva na revista **Cult**, jun/1999, considera que “a mais nobre característica do homem, sua razão e sua

---

<sup>11</sup> BLUME, Rosvitha Friesen. **Uma poética contra a ditadura: o ensaísmo literário de Herta Müller**. Artigo apresentado no V Simpósio promovido pela UFJF, em maio de 2011, sob o tema *Literatura e Política*, p. 3.

linguagem, o *logos*, não pode, após Auschwitz, permanecer o mesmo, intacto em sua esplêndida autonomia.” (p. 51) Embora se referindo claramente a *Shoah*, a perda da autonomia se estende aos campos de trabalhos forçados por razões que não carecem de apresentação, isso porque, nos períodos de exceção, a destruição dos corpos humanos em sua dimensão física, contamina a dimensão espiritual e intelectual, minando a dignidade humana.

O narrador de **TLC** constata essa verdade e, talvez inconscientemente, junto com os outros, busca manter certa dignidade, estabelecendo limites para o que ainda pode ser considerado um ato humano no sentido de manterem-se vivos. A necessidade de permanecerem ancorados no mínimo de dignidade aparece de maneira clara, no capítulo “Do próprio pão ao pão da face”, em que Leo Auberg trata da armadilha presente na troca dos gramas de pão recebidos nas refeições. Os que desejam, permutam o pão com o outro, cada qual na esperança de levar vantagem e ganhar um pedaço aparentemente maior que o que possuíam. A medida era o olho. Evidente que todos pretendem vantagens. Quem não participa da troca é Kati-Plantão. Sobre a figura de Kati, considera Leo Auberg:

No campo de trabalho aprendemos a lidar com os mortos sem horrorizar-nos. Nós os desvestimos antes que endureçam: precisamos de suas roupas para não morrer de frio. E comemos o pão que eles haviam economizado. Após o último alento, a morte transforma-se em ganho para nós. No entanto, Kati-Plantão está viva, mesmo que não saiba onde se encontra. Mas nós sabemos e a tratamos como nossa propriedade. Com ela podemos reparar o que fazemos uns aos outros. Enquanto ela viver entre nós, pode-se dizer que somos capazes de qualquer coisa, mas não tudo. Esse fato talvez seja mais valioso que a própria Kati-Plantão. (MÜLLER: 2011, p. 124)

De alguma forma, ninguém se orgulhava do que era necessário fazer pela sobrevivência. E além da culpa, o eu do deportado é tomado pela vergonha. Giorgio

Agamben, em **O que resta de Auschwitz** (2010), recordando Heidegger, apresenta a vergonha como “um sentimento ontológico, que encontra seu próprio lugar no encontro entre o homem e o ser; tem tão pouco a ver com um fenômeno psicológico, que Heidegger pode escrever que ‘o ser mesmo traz consigo a vergonha, a vergonha de ser’”. ( p. 111)

O sobrevivente, além da solidão por sentir-se incompreendido e da culpa por ter sobrevivido, carrega esse sentimento de vergonha por ter se tornado alguém estranho a si mesmo e ao mundo, e por sentir-se repleto de morte e vazio de vida.

Essa vergonha está presente na confissão de Leo Auberg: “Ser um estranho é com certeza uma carga, mas ter vergonha de estranhos numa proximidade impossível é uma carga demasiado grande.” (MÜLLER: 2011, p. 273)

Por conta de uma alteridade que não pretende assumir, por vê-la estranha a si mesmo, o homem sente asco e tenta esquecê-la, aniquilá-la, negá-la.

No campo do indizível, claro está que o sentimento de que o vivido não pode ser facilmente contado, por não ser compreendido, é um dos piores que foram experimentados pelos sobreviventes após a libertação, porque lhes pesam a memória e a solidão. Ele volta do campo, mas nunca mais para casa, pois já não pode mais retomar os vínculos e os laços que o prendiam à vida que levava e às pessoas com as quais convivia, pois tudo agora lhe parece *estranho*, ele próprio é um *estranho*. Essa estranheza volve mais uma vez ao silêncio. “Só é possível contar quando somos capazes de transmitir nossas experiências. Eu achava bom que ninguém perguntasse nada, mas no fundo aquilo me doía.”, (MÜLLER: 2011, p. 270), pensa Leo Auberg, de volta a casa. E ao recordar a época do *peleosso*, expressão criada por Müller, elabora uma reflexão que evidencia a dificuldade de contar: “O ponto zero é o indizível. Estamos de acordo o ponto zero e eu: não se pode falar sobre ele, no máximo em torno dele. A boca escancarada do zero pode comer, não falar.” (MÜLLER, 2011, p. 250. Grifou-se.).

A nova condição de *estranho* justifica-se. A experiência de sobrevida no campo, mesmo que em grupos, foi individual e solitária. Como representá-la sem parecer ficção? Fica-se em torno do “ponto zero” e dentro, profundamente imerso na incredulidade diante da estranheza. Como o familiar (*heimlich*) tornou-se desconfortável (*unheimlich*). Para compreender essa relação, retomemos o conceito de *heimlich*, termo-chave para a psicanálise, tão bem apresentado por Freud em seu ensaio **O Estranho** (1919).

O psicanalista, ao retomar a palavra alemã *heimlich* para construir o conceito de “estranho”, diz tratar-se ela de “uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*.” (1985, p. 244)

Dessa forma, *heimlich* é, ao mesmo tempo, o que é familiar, agradável; pertencente à casa, não estranho, familiar, íntimo e o que está oculto e se mantém fora da vista. Linguisticamente, o que é *heimlich* passa a ser *unheimlich*. Reforçando essa ideia, Freud, no mesmo ensaio, exemplifica: “Ela não se sentia *heimlich* com ele.” (p. 240), deixando claro que “ela”, na verdade, não se sentia confortável com “ele”.

Em **TLC**, o protagonista relata com assombro:

Antes de eu ir para o campo de trabalho, havíamos passado dezessete anos juntos. Tínhamos compartilhado os grandes objetos, como portas, armários, mesas, tapetes. E as pequenas coisas, como pratos e xícaras, saleiro, sabonete, chaves. E a luz que vinha da janela e da lâmpada. Agora eu havia sido trocado. Sabíamos uns dos outros, o que deixamos de ser e nunca mais seríamos. (MÜLLER: 2011, p. 272)

Heidegger, em **Ser e Tempo** (1927), na refundação da ontologia e recolocação do problema do ser afirma que tempo e espaço entrelaçam-se na significação do ser, uma vez que presença e mundo se dão numa dupla pertinência e só se realizam a partir dela. Como pertencer a algum lugar após a experiência no campo? O desejo de

liberdade de Leo Auberg é sufocado pelas memórias que o mantém cativo a todos os objetos do campo, que lhe deixa como herança o silêncio, o desamparo, a orgulhosa inferioridade. O campo estava em tudo e em todos. O campo era ele. Como ser no presente algo que lhe fora roubado no passado? Como pensar em futuro?

Em entrevista ao jornal **O Globo**<sup>12</sup>, a autora afirma quem seu processo de escrita não pode ser considerado um artifício para superar as experiências opressoras pelas quais passou, mas evidencia o valor do testemunho através da literatura, dizendo que “ao escrever, conseguimos compreender melhor o passado. Mas, quando termino, estou de novo como comecei. Todo mundo vive com as suas recordações. Não podemos lavar as nossas cabeças por dentro e dizer: Agora é o momento zero.”

Ao final do romance, Leo Auberg e o leitor percebem ser impossível o retorno do protagonista para casa, pois, transformara-se o narrador, para sempre, em alguém paralisado pelas lembranças da escravidão no campo. Não há como proteger-se, conclui Auberg, “nem pelo silêncio nem pela palavra” (MÜLLER: 2011, p. 293). Mas o testemunho fica registrado na trama de dor, trauma e fragmentação como símbolo do que não se deve esquecer: uma visão idealizada e totalizante traz a subjugação e a negação do humano.

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida ao citado jornal em 29/07/11, a propósito do lançamento da edição brasileira de *Tudo o que eu tenho levado comigo*.

## 2. A LINGUAGEM

Este capítulo dedica-se a analisar o emprego da linguagem como instrumento de testemunho, considerando o contexto em que ela se realiza e os mecanismos linguísticos relevantes no processo de escrita da autora Herta Müller. Por isso, apresentaremos a seguir o conjunto de reflexões teóricas, quanto à linguagem, que guiará as discussões sobre ela.

A relação entre linguagem e realidade é densa e complexa, pois que é por meio da primeira que o ser humano procura (re)conhecer-se, bem como (re)conhecer e nomear a segunda. Tal fato problematiza-se quando se pretende refletir sobre o modo como esse processo de (re)conhecimento e de nomeação se constrói. As palavras designam de fato as coisas no mundo? Palavras e coisas se recobrem? É a linguagem a expressão perfeita de todas as realidades? O que é, afinal, a linguagem?

Partindo desses questionamentos, voltemos o olhar para a obra **O arco e a lira** (1982), do poeta e crítico Otávio Paz, em que o escritor mexicano escreve: “A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade.” (p. 37)

Essa proposição de Otávio Paz é o ponto central da discussão que o escritor apresenta sobre a linguagem e sua relação com o homem e com a realidade, em capítulo que dedica à linguagem, na citada obra.

Diante da linguagem, observa o autor, a atitude inicial do ser humano foi de confiança, pois entendia que signo e objeto pertenciam um ao outro numa relação de imanência. “Falar era recriar o objeto aludido”, destaca Paz (1982, p. 35). Mas o que se percebeu, a posteriori, foi que entre as coisas e seus nomes há uma distância estabelecida pela experiência histórica e cultural de cada comunidade. Dessa forma, o signo está no

lugar do objeto, mas não é o objeto, é dele uma representação que pode assumir variados aspectos, a depender da relação que a palavra mantém com esse objeto.

Georges Gusdorf, filósofo e epistemólogo francês, em **A palavra: função – comunicação – expressão** (2010), considera que “a palavra é a senha de entrada do homem no mundo” (p. 6). No momento em que se nomeia qualquer objeto da natureza, ele é individuado e, por isso mesmo, diferenciado do resto que o cerca. Passa a existir na consciência do sujeito que, então, entra no mundo simbólico.

Assim ocorre, por exemplo, nas narrativas bíblicas, ao atribuírem grande poder às palavras que, do ponto de vista teológico, são instrumentos de criação do universo. Em **Gênesis** (1:1-31), o surgimento das coisas se realiza pela palavra falada. “Deus disse: ‘Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras.’ Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita” (**Gen**, 1:2-3); O dizer e o fazer estão imbricados e se complementam.

A força criadora conferida à palavra também está registrada, de forma ainda mais explícita, no **Prólogo do Evangelho de João**, também conhecido como o **Quarto Evangelho**:

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

Ele estava no princípio com Deus.

Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. (João, 1:1-4)

Basta uma palavra para tornar presente o que está ausente. Na verdade, a palavra é a presença de uma ausência. Daí, Otávio Paz considerar que a “história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento” (p. 35), já que indivíduo e palavras são inseparáveis. Todas as criações humanas estão feitas de palavras.

Essa imbricada relação não caminha, contudo, ilesa. As crises por que passam as sociedades afetam as palavras, sobretudo no que diz respeito ao sentido delas. A esse propósito, ressalta Paz (1982):

“Não sabemos por onde começa o mal, se nas palavras ou nas coisas; quando, porém, as palavras se corrompem e os significados se tornam incertos, o sentido de nossos atos e de nossas obras também é inseguro. As coisas se apoiam em seus nomes e vice-versa.” (p. 36)

A crise de sentido das palavras, conforme apontado por Otávio Paz, desestabiliza a relação do indivíduo com a realidade exterior, porquanto a palavra é a ponte que o une a essa realidade, por representá-la.

Assim é que, no ensaio **In jeder Sprache sitzen andere Augen** (*Em cada língua os olhos são outros*), da coletânea de ensaios que Herta Müller publicou em 2003, comenta a escritora: “Quando a vida está toda errada, também as palavras despencam. Pois todas as ditaduras, tanto de direita quanto de esquerda, ateístas ou divinas, põem a linguagem a seu serviço.” (MÜLLER, apud BLUME 2011)<sup>13</sup>. A crise na sociedade, nesse caso, oprimida pela ditadura, também está presente na palavra, que se torna instrumento de opressão, de desconstrução de realidades e de isolamento do sujeito com a mesma intensidade com que atua como ponte entre esse sujeito e o mundo.

A questão torna-se ainda mais complexa quando se admite que, além de representar a realidade, a linguagem também desempenha a função de, ao nomeá-la, co-construí-la. O fato é que, ao representar o mundo pela linguagem, não estamos apenas espelhando a realidade social, como uma imagem do que existe, mas contribuindo, de igual modo, para a formação dessa realidade. Nesse sentido, constatamos que as coisas não estão no mundo da

---

<sup>13</sup> BLUME, Rosvitha Friesen. **Uma poética contra a ditadura: o ensaísmo literário de Herta Müller**. Artigo apresentado no V Simpósio promovido pela UFJF, em maio de 2011, sob o tema *Literatura e Política*, p. 2.

maneira como enunciamos, mas a nossa enunciação consiste em uma atuação linguística e intersubjetiva sobre o mundo e conseqüentemente em nossa inserção sociocognitiva nele.

A construção dos objetos que enunciamos não é dada de modo a exclusivamente representar algo, mas construída na relação que estabelecemos com o outro e com o mundo através da linguagem. Estamos, constantemente, tanto criando o que nos cerca, como nós mesmos e o tecido das relações sociais através da interação verbal. Nesse sentido, a linguagem nos torna, ao mesmo tempo, enunciador e enunciado, permitindo-nos a ordenação e a representação do pensamento.

Todavia, é preciso considerar que, embora falar da humanidade seja, de igual modo, falar da linguagem, esta não deve ser entendida como meio para cristalização da verdade, pois que não surgiu em função dela, justamente por não poder tocar os pensamentos e objetos em sua essência. O que criamos – ou destruímos – pela linguagem são conhecimentos mais próximos da interpretação do que da explicação da verdade, conhecimentos estes que possibilitam a construção de conceitos representativos dela e que, por serem representativos, podem, da mesma forma, ser desestabilizados, conforme já mencionado por Otávio Paz (1982), ao se referir à crise no sentido das palavras.

Essa também a ideia de linguagem apresentada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche que, em sua profunda investigação do pensamento ocidental, critica essa racionalidade pelo uso que fez da linguagem, não como forma de comunicar algo, mas como instrumento para forjar um mundo que fosse imutável em si, que não se alterasse, de maneira que pudesse ter sempre de antemão o que cada coisa é, na pretensão de fazer corresponder a linguagem ao mundo.

Esse tratamento dado à linguagem guia-nos, sempre de acordo com Nietzsche, para a composição do que é verdade e do que é mentira, visto que, ao nomear o que é verdadeiro, nomeia-se, de igual modo, o outro que lhe é contrário.

Em **Sobre verdade e mentira no sentido extramoral**, texto de 1873, o filósofo escreve que é justamente quando quer passar a “existir socialmente e em rebanho” (2005, p.54), que o ser humano busca por algo que deve ser aceito socialmente e pelo rebanho, a busca pelo que conceberá como a “verdade”. E a mentira, aqui entendida como o contraponto da verdade, será tudo o que for contrário às convenções desse grupo. Assim teria nascido a linguagem como instrumento de valoração moral, amparado no impulso à verdade.

Contudo, a essa linguagem que se sustenta no impulso à verdade, soma-se um outro impulso, o artístico ou intuitivo. Trata-se de dois impulsos que se repelem mutuamente e que são essenciais, respectivamente, à instauração e à utilização da linguagem. A concepção de Nietzsche sobre a linguagem é, então, metafórica.

Otávio Paz, em **O arco e a lira** (1982), dialoga com o filósofo alemão, na medida que define o homem como “um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo.” (p. 42)

Ainda no texto de 1873, Nietzsche pergunta:

O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. [...] Um estímulo nervoso primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em som! Segunda metáfora. [...]

Acreditamos saber algo das coisas mesmas, quando falamos de árvores, cores, neves e flores e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas que de nenhum modo correspondem às entidades de origem [...] ( § 1)

Ao afirmar que a linguagem não surgiu da essência das coisas, Nietzsche traz à discussão a ideia de linguagem como constructo de metáforas que, após longo uso,

parecem sólidas, “canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível [...]” (§ 1).

A palavra, criada a partir de um estímulo nervoso que se revelou em imagem até realizar-se nas interações sociais é resultado de um processo inerente ao ser humano no campo da linguagem: o de compor metáforas que o levem à organização e apreensão de um conhecimento interpretativo da realidade.

Nietzsche (1873), ainda no campo da linguagem metafórica, escreve:

Esse impulso à formação de metáforas [...] procura um novo território para a sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e em geral na *arte* [...] Aquele descomunal arcabouço e travejamento de conceitos, ao qual o homem indigente se agarra, salvando-se assim ao longo da vida, é para o intelecto que se tornou livre somente um andaime e um brinquedo em seus mais audazes artifícios. (§ 2)

A ideia do filósofo alemão sobre linguagem no espaço mítico e artístico encontra força nas palavras de Otávio Paz (1982), quando propõe que “Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas.” (p. 41)

Na proposição dos dois autores é indubitável a correlação linguagem-mito como grandes metáforas no espelhamento/construção da realidade. Nietzsche (1873) defende, ainda, que, ao superar o “travejamento de conceitos”, o ser humano ressignifica metaforicamente as coisas e as circunstâncias ao seu redor:

[...] e quando ele o desmantela [o brinquedo], entrecruza, recompõe ironicamente, emparelhando o mais alheio e separando o mais próximo, ele revela que não precisa daquela tábua de salvação

da indigência e que agora não é guiado por conceitos, mas por intuições. Dessas intuições, nenhum caminho regular leva à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações ; para elas não foi feita a palavra, o homem emudece quando as vê, ou fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos, para, pelo menos através da demolição e escarnecimento dos antigos limites conceituais, corresponder criadoramente à impressão de poderosa intuição presente. (§ 2)

O filósofo alemão deixa bem claro que se a palavra não pode aproximar-se da essência das coisas, pode, ao menos, desestabilizar o sólido mundo dos conceitos, oferecendo-nos alicerces para construções de tantas outras palavras-conceito capazes de representar novas – e até mesmo improváveis – realidades.

Entrando agora no mérito da análise da obra em tela, notamos esse papel da linguagem no momento em que o narrador de **TLC**, no intuito de nomear a nova realidade, como forma de apreendê-la, ressignifica palavras que, se antes trabalhavam na representação do conhecido, agora atuam como arquitetas de um estado de coisas diferente:

Há palavras que fazem o que bem querem comigo. Elas são muito diferentes de mim e pensam de maneira diferente do que são. Surgem na minha mente para que eu pense que há coisas primeiras que já esperam a segunda, mesmo que eu não queira. Lar. Como se eu precisasse dele.

Há palavras que me têm como alvo, se feitas exclusivamente para a recaída no campo de trabalho, com exceção da própria palavra RECAÍDA. Essa palavra permanecerá inservível quando me vier a recaída. Inservível é também a palavra LEMBRANÇA. Tampouco a palavra DANIFICAÇÃO serve para o caso de uma recaída. Nem a palavra EXPERIÊNCIA. Quando tenho de lidar com essas palavras inservíveis, sou obrigado a me fazer de bobo, mais do que sou. Elas, porém, a cada encontro se tornam mais duras comigo. (MÜLLER, 2011: p. 234-235)

A crise de sentido das palavras, percebida e vivida pelo narrador, evidencia-se na consciência que Leo Auberg tem de que a percepção da realidade depende do repertório de linguagens e esse repertório falta-lhe, já que está diante de uma realidade que ainda precisa ser representada e simultaneamente construída e, por isso mesmo, as velhas palavras oprimem-no por não darem conta das novas categorias de sentido que precisam nomear.

Aí está, inclusive, uma das dificuldades em se narrar experiências traumáticas: a ausência de palavras que, conforme já o dissemos, deveriam, a priori, tornar presença a ausência. Ser narrador dessas experiências implica, sobretudo, ser um (re)descobridor de palavras, pois, conforme Otávio Paz, na já referida obra **O arco e a lira** (1982), “a força criadora da palavra reside (...) no homem que a pronuncia. O homem põe em marcha a linguagem.” (p. 45).

E se esse sujeito está fragmentado em sua subjetividade, de que forma põe em marcha a linguagem? É o que pretendemos discutir nas páginas seguintes.

## **2.1 – A força criadora da linguagem na narrativa mülleriana**

No capítulo inicial de **TLC**, deparamo-nos com Leo Auberg, depois de transcorridos os cinco anos no campo de trabalho, vagando pelo tumulto das ruas. Enquanto caminha, segue mergulhado em inquietações e amargura, recordando as experiências traumáticas que vivera e que, nas palavras da personagem, conferiram-lhe uma “bagagem silenciosa”, à qual está definitivamente ligado:

Levo comigo uma bagagem silenciosa. Fechei-me tão profundamente e por tanto tempo no silêncio que nunca consigo abrir-me através das palavras. Apenas me fecho de outras formas quando falo. (MÜLLER: 2011, p. 13. Grifou-se.)

A revelação do narrador nos propõe duas considerações. A primeira: embora o silêncio esteja presente, existe a necessidade de falar, que se concretiza na tentativa de

abrir-se pelas palavras, ainda que Leo Auberg afirme não conquistar seu intento. A segunda – e que direciona nossas discussões sobre como a linguagem se realiza na narração de eventos traumáticos – é a confissão que a personagem faz ao dizer que se fecha de outras formas quando fala.

Percebemos, nesse ponto, que o leitor está em contato com a estratégia discursiva que permeará toda a narrativa em **TLC**: a do emprego de uma linguagem que, enquanto espelhamento e (re)construção de uma nova realidade, realiza-se por uma estrutura palimpsêstica, em que camadas sobrepostas de palavras e imagens estranhas entre si provocam um esvaziamento do sentido delas para, a seguir, preenchê-las com um novo e ampliado significado. O óbvio é desprezado nessa estratégia que, por caracterizar-se muitas vezes pelo hermetismo, exige do leitor um olhar perspicaz sobre cada signo apresentado.

Esse hermetismo deve-se ao contexto vivido tanto pela personagem-testemunha, na ficção, quanto por Herta Müller. A narrativa de Leo Auberg, constituída pela escrita de Müller, traz a subversão da linguagem que burla a vigilância para concretizar-se como instrumento de resistência ao sistema opressor. Observemos, no fragmento que segue, como o protagonista de **TLC**, ao usar a palavra **CIMENTO**, estabelece o jogo de palavras e imagens que, aparentemente, distanciam-se:

Era necessário tomar cuidado com o cimento, ele podia tornar-se um pesadelo. Não somente a partir de si mesmo, mas também em si mesmo, o cimento podia desaparecer. E então tudo ficava cheio de cimento, e já não sobrava mais cimento algum [...] O cimento é uma fraude, como poeira de estrada, névoa e fumaça – ele voa pelo ar, rasteja para dentro da terra, gruda na pele. É possível vê-lo por todos os lados, e impossível pegá-lo. (MÜLLER: 2011, p. 37 e 38)

Seguindo a trajetória da narrativa de **TLC**, o leitor pode ler a palavra **CIMENTO** como uma menção ao sistema opressor do tempo de exceção tratado na obra. Ao decodificar esse signo, notamos que o vocábulo em si foi esvaziado de seu sentido original

e redimensionado, conforme a nova realidade da personagem. Noutro contexto, CIMENTO e OPRESSÃO pouco ou nada apresentariam em comum. Neste, todavia, aproximam-se e se fundem de forma coerente e verossímil, já que são elementos que integram a vida de Leo Auberg no campo de trabalho forçado. A palavra CIMENTO sofreu a experiência de desenraizamento a que se refere Otávio Paz (1982), ao definir o processo de criação poética. Afirmo o escritor mexicano que

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra (...)

Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (p. 47)

Ainda que discutindo o processo de criação no campo do poema, podemos estender a reflexão de Paz ao trabalho poético que Herta Müller realiza com a linguagem na narrativa de **TLC**. Após o desenraizamento da palavra, o regresso dela não a traz de volta, exatamente como era, mas como precisa ser: necessária e insubstituível no contexto em que foi empregada, para aquele que a subverte na forma da estratégia discursiva que já destacamos, em “arranjos inéditos de conceitos”, na “demolição e escarnecimento dos antigos limites conceituais” (NIETZSCHE, 1873 –§ 2), e a qual, desse ponto em diante, pretendemos aprofundar.

No curto capítulo “profundas como o silêncio”, Leo Auberg avalia objetivamente a experiência vivida no campo de trabalho, à qual denomina “época de peleosso”. Sobre os cinco anos no campo, o protagonista se permite fazer cinco afirmações:

“1 movimento com a pá = 1 grama de pão.

O ponto zero é o indizível.  
A troca de salvação é um hóspede do outro lado.  
O ‘nós’ do campo de trabalho é singular.  
A circunferência tende ao absoluto.” (MÜLLER: 2011, p. 263)

Cada uma das cinco formulações do narrador de **TLC** contém, em si, cinco anos de campo de trabalhos forçados. São frases crípticas, já que soam aparentemente vazias de significados, porquanto imperturbavelmente estranhas em seu arranjo. Todavia, considerando o contexto em que foram construídas, adquirem uma dimensão enunciativa que permite sutilmente ao leitor entrar no campo, não para compadecer-se do deportado – embora não estejamos livres da compaixão – mas para acompanhar-lhe a substancialidade do vivido sem, contudo, alcançá-lo, visto que não o vivemos, substancialidade esta contada através de uma escrita alicerçada pelas palavras disponíveis no campo de trabalho e que executaram um papel naquele espaço.

Por se vincularem a esse espaço, é que o valor semântico de tais palavras amplia-se e sobrepõe-se à própria estrutura de sentido que lhe é familiar, criando uma imagem nova, estranha, mas com a propriedade de carregar em si a síntese do que está interdito: o relato do traumático.

Trata-se de uma linguagem sintetizada, em que cada signo evoca uma imagem capaz de desencadear, através de um único termo ou expressão, um conjunto de experiências.

Assim é que a frase “1 movimento com a pá = 1 grama de pão” (p. 263), por exemplo, condensa matematicamente a relação **TRABALHO-FOME**”, na qual a ferramenta “pá” está presente para lembrar ao deportado que trabalhar é mais importante que saciar a fome. À imagem da “pá”, soma-se, também, a condição de sujeito, numa inversão de funções, visto que o prisioneiro é quem, agora, torna-se ferramenta de trabalho. É o que Leo Auberg relata:

“Eu não precisaria da pá de coração. Entretanto, minha fome depende dela. Eu gostaria que a pá de coração fosse a minha ferramenta. Mas ela é o meu senhor. A ferramenta sou eu. Ela manda, eu me submeto. [...] Eu me obriguei a gostar dela. Sou submisso, porque ela é melhor senhor para mim quando simplesmente obedeço e não a odeio. Tenho de agradecer-lhe porque, quando trabalho com ela em troca de pão, me esqueço da fome.” (MÜLLER: 2011, p. 88)

A maneira como o narrador refere-se à pá – como sendo “pá de coração” – além de expandir o significado desse instrumento pela ironia presente na ligação servil entre o protagonista e ela, aproxima duas imagens estranhas entre si quanto ao sentido, embora semelhantes quanto à forma: a imagem PÁ e a imagem CORAÇÃO. No capítulo “Sobre a pá de coração”, momento em que trata do manejo da pá, valorizando quem a domina com destreza, Leo Auberg esclarece a origem do nome criado por ele para destacá-la dentre todas as outras comuns ao campo:

“A pá de coração possui uma lâmina, tão grande, do tamanho de duas cabeças juntas. Tem forma de coração e um côncavo profundo, onde caberiam até cinco quilos de carvão ou o traseiro inteiro do Anjo da Fome. A lâmina tem um longo pescoço com uma soldadura. Em comparação com a grande lâmina, o cabo da pá de coração é curto e termina numa trave de madeira.” (MÜLLER: 2011, p. 84)

Evocando em si mesmo a figura do coração, o instrumento que subjuga Leo Auberg, uma lâmina com formato de coração, traduz-se no desejo do personagem de afeiçoar-se a algo, tornando-o familiar e insolitamente companheiro. A expressão “pá de coração”, embora remeta linguística e imageticamente ao campo semântico do que é suave, porque terno, ultrapassa a fronteira do sentido usual e se reconfigura na poesia que une o

grotesco (subjugação nos campos) ao sublime (desejo de não perder a condição humana de sentir).

Esse jogo de sobreposição de imagem é objeto de reflexão de Otávio Paz (1982) que, ao discutir o conceito de IMAGEM na composição de um poema, destaca que ela “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.” (p. 120)

Herta Müller trabalha nesse campo de aproximação e de conjugação de realidades opostas, uma vez que o trabalho de escrita realizado pela autora em **TLC** perpassa imagens que são resultado de comparações com o inesperado, a partir de objetos reais como “pá”, “erva-armola”, “caixa de gramofone”, “cimento” e tantos outros que são descolados de si mesmos pelo contato com outros objetos e poeticamente colados numa realidade nova, própria e dissimulada.

A dissimulação ocorre, nesse caso, porque o relato de eventos traumáticos renuncia à obviedade, uma vez que esta, por se tratar de algo patente, claro e de fácil compreensão, remete ao familiar, ao passo que o evento traumático apresenta-se como experiência de inimaginável alcance.

No artigo **Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea de língua alemã** (2013), a crítica Rosvitha Friesen Blume, discutindo o ensaísmo poetológico de Müller, observa que “não são os acontecimentos exteriores, portanto, que estão em primeiro plano, mas a sua percepção subjetiva” (p. 60). Noutras palavras, embora parta do real, da experiência vivida ou recolhida da vida de outro sujeito, a narrativa mülleriana não privilegia o fato em si, mas ficcionaliza-o, num esforço contínuo

de, “através da invenção, recortá-la [a experiência] de modo irreconhecível, a fim de fazê-la caber na palavra” (MÜLLER, apud BLUME, 2013)<sup>14</sup>.

O que se observa é que a construção das imagens evocadas pelas palavras acontece de forma muito subjetiva, visto que, por diversas vezes, o que está imagetivamente registrado causa estranheza ao leitor, por nascer de um modo bastante particular de a autora relacionar-se com os acontecimentos exteriores. Por detrás da ausência de objetividade na percepção do mundo exterior está um olhar altamente seletivo, amparado nessa subjetividade. BLUME (2013) reitera que “a visão subjetiva da autora está sempre interessada no fragmento, no detalhe e na particularidade” (p. 60), pois trazem a precisão e se relacionam, por isso mesmo, com a própria vida.

BLUME, no já citado artigo, ainda expõe que, no ensaio **Dez dedos não se tornam uma utopia** (MÜLLER, 1995)<sup>15</sup>, Herta Müller explicita sua aversão a visões totalizantes e reforça a valorização da percepção individual da história a partir dos detalhes do que experienciou ou observou:

Mil detalhes produzem algo, mas não uma linha coerente da vida, nenhum acordo geral, nenhuma utopia. Detalhes não podem ser alinhados como peças de uma corrente ou em qualquer lógica linear do mundo. Nunca tive aptidão para o todo. Sempre procurava, com o maior desespero, imaginar como poderiam ser os detalhes que cruzavam o meu caminho. Isso nunca resultou numa teoria.

(MÜLLER, 1995:61)

A procura desesperada pelos detalhes que cruzavam o caminho de Herta Müller parece ter motivação nas frequentes invasões que a Securitate – polícia política romena sob

---

<sup>14</sup> BLUME, Rosvitha Friesen. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 16, n. 21, jun/2013, p.60. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-88372013000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372013000100004)>. Acesso em 17 jul. 2013.

<sup>15</sup> *Zehn Finger Werden Keine Utopie*. In: Hunger und Seide (MÜLLER, 1995: 50-61). Não disponível em português do Brasil. Traduzido por BLUME e citado em seu artigo.

a ditadura de Nicolae Ceaușescu – realizava na casa, no trabalho, na vida da autora, que, a cada instante, colocava-se alerta, na tentativa de descobrir se estava sendo e como estava sendo vigiada.

A constatação das “visitas” da polícia romena se dava a partir da observação dos detalhes: uma jarra, um bilhete fora do lugar, uma janela aberta e que havia sido deixada fechada, guimbas de cigarro, quadros de parede colocados sobre a cama, cadeiras viradas. Todos sinais da vigilância do serviço secreto, às vezes deixados propositalmente.

A presença constante e ameaçadora da Securitate na vida de Müller levou a autora a dizer no ensaio **Cristina e seu simulacro**, da já citada coletânea de ensaios **Sempre a mesma neve, e sempre o mesmo tio** (2012): “Cada viagem à Romênia é, para mim, uma viagem a um outro tempo, no qual eu nunca soube o que era acaso e o que era encenado em minha própria vida.” (p. 42)

O olhar que capta o detalhe como forma de manter-se atenta ao que acontece ao redor estendeu-se ao processo de escrita de mülleriana com dupla função: política – como forma de se opor à visão totalitária dos mecanismos do poder, burlando-lhes a vigilância via narração subjetiva do particular, tão invisível a esses sistemas opressores – e estética, pela carga poética e semântica que a narrativa tecida a partir do fragmento e do individual é capaz de compreender.

A valorização do detalhe faz parte do tecido narrativo de **TLC**, visto que cada atividade desenvolvida no campo é apresentada ao leitor minuciosamente. Os títulos dos capítulos, por exemplo, convocam o olhar daquele que lê para o que, aparentemente é minúcia, fragmento – “*Madeira e algodão*”, “*Cimento*”, “*Lenço e ratos*”, “*Álamos negros*”, “*Sobre o carvão*” – para citar alguns, e vão, a partir das pequenas descrições, costurando o enredo de um real ficcionalizado. O capítulo “*Blocos de escória*”, exemplifica a prevalência do detalhe:

Os blocos de escória são pedras de cantaria feitas com escória, cimento e leite de cal. [...] Um bloco recém-prensado pesava dez quilos e se desfazia feito areia molhada. Era necessário apoiar a pequena tábua na barriga e carregá-la, numa espécie de dança, coordenando língua, ombros, cotovelos, quadris, abdômen e joelhos com a flexão dos dedos dos pés. Os dez quilos ainda não se haviam transformado em pedra, não deviam perceber que estavam sendo carregados. Era preciso enganá-los, balançá-los em movimentos regulares, sem que oscilassem, e, ao chegar ao areal de secagem, empurrá-los num único movimento para fora da tábua. Um gesto rápido e regular, para que caíssem ao chão num suave sobressalto, sem sacudidas. Era necessário agachar-se, mantendo os joelhos dobrados até que a pequena tábua chegasse à altura do queixo; então, abriam-se os cotovelos como asas e deixava-se cair a pedra com precisão. (MÜLLER, 2012: 155 e 156).

A descrição meticulosa dessa atividade propõe ao leitor uma visão que, pormenorizada, expande a percepção da vida no campo de trabalhos forçados, posto que revelam sutilmente a condição de vida dos prisioneiros.

Todavia, o detalhe não pode ser levado, na obra de Herta Müller, à conta do que é fiel ao real, mesmo porque a literatura não é o real real, mas outra realidade que, ficcional, remete-nos àquele real. Conforme já dissemos anteriormente, ainda que parta do real, Müller ficcionaliza-o numa escrita de caráter muito subjetivo. Essa ficcionalização constrói-se a partir de um conceito central na escrita mülleriana, o da “percepção inventada”. A esse respeito, esclarece BLUME (2013):

Algo inventado é, por princípio, algo não real nem verdadeiro. Já a percepção advém justamente de uma impressão despertada pelo real, por aquilo que foi ouvido, visto, sentido, portanto, algo que deveria ser verdadeiro. Assim, esse conceito “percepção inventada”, em um primeiro momento, parece denotar uma contradição em si. Entretanto, ele serve a Müller justamente para explicar a relação entre realidade e ficção, que em sua obra é tão importante justamente por ter uma base tão marcadamente autobiográfica. (p. 62)

Percebe-se que a realidade é o ponto de partida para a “percepção inventada” de Müller, pois a autora busca, no que foi vivido ou recolhido de relatos dos deportados, o necessário para construir uma nova realidade, uma “realidade inventada”, dissimulada pela linguagem metafórica que desestabiliza conceitos, conforme já apresentado neste trabalho, na página 7. Assim, o espaço onde ocorre a narrativa, por exemplo, influencia a composição das imagens da obra de modo mediato, posto que estas não se tornam como ele. Ao contrário, o lugar é que se configura como as imagens na cabeça, consoante afirmação de Herta Müller (1991:53), citada no referido artigo de BLUME (2013: 64).

Em **Milho amarelo e sem tempo** (2012), Müller conta sua experiência de visitação ao campo, na companhia de Oskar Pastior, em 2004, quando foi   Ucrânia. O que viu, surpreendeu-a, pois as imagens que trazia consigo a respeito do lugar, criadas a partir dos relatos de Pastior, eram diferentes das observadas pessoalmente:

Até aquele momento, eu imaginava uma paisagem de montanha, porque Oskar Pastior sempre usava o vocabulário das montanhas para contar dos arredores do campo. Ele falava * ngreme e cortado e desfiladeiros*.

Não consegui me livrar do espanto – a região do campo é uma planície vasta. Apenas o entulho das minas de carvão interrompe a estepe verde, plana. (p. 132)

A imagem do campo de trabalhos forçados que Müller construíra, mesmo tendo a realidade como referente, não reproduzia o espaço concreto, verdadeiro, mas compunha um real inventado, visto que o real real apresenta-se como uma versão contingente do mundo, tamanho o absurdo da experiência vivida.

BLUME (2013) comenta que “o verdadeiramente literário tem, portanto, capacidade de convencimento, efeito, influência” (p. 64). A realidade criada pela “percep o inventada”, mais que verdadeira, torna-se autêntica, pois a ficcionaliza o do

vivido é um caminho que “se configura como reação necessária a uma experiência de vida adversa.” (BLUME, 2013: 64).

Como leitor, é preciso, pois, considerar que a narrativa em **TLC** traz o aspecto histórico enovelado pelo discurso de Müller. E, por isso, a distinção entre história e discurso, introduzida por Émile Benveniste e trabalhada por Paul Ricouer na obra **Tempo e Narrativa** (2010), é significativa nesse contexto. Na história, o locutor não está envolvido: “Aqui, ninguém fala; os acontecimentos parecem se narrar por si mesmos” (p. 241). Já o discurso, interpreta Ricouer, designa “toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira.” (p. 242)

Alcançamos aqui a complicada relação entre narrativa literária e narrativa histórica. Enquanto esta propõe-se a excluir tudo o que é estranho ao relato dos eventos, de forma que pareça não haver narrador algum, porque “nenhuma” pessoa fala, aquela caracteriza-se pela personalidade, marcando a presença de um *eu* e, por isso mesmo, de uma subjetividade.

Herta Müller transita entre a ficção e a história, pois que desenvolve em seus textos, sejam romances, contos ou ensaios, uma escrita que costura realidade e espaço ficcional. Ao lê-los, o leitor depara-se tanto com uma narrativa profundamente poética e criativa, quanto com trechos em que a autora compartilha experiências vividas ou colhidas por ela. São retalhos autobiográficos reinventados no espaço do literário, visto que vida e escritura de Müller são instâncias indissociáveis. Seu trabalho com a linguagem é alicerçado na sua história, desde a infância, passando pelos anos em que viveu sob a ditadura de Ceuaşescu, na Romênia, até os dias atuais, na Alemanha.

Assim é que, na obra em estudo, Herta Müller, no capítulo **Sobre o Anjo da Fome**, incorpora na fala do narrador uma reflexão pessoal sobre a morte:

Então já não é possível dar-se ao luxo de ter sentimentos muito detalhados. Pensa-se neles brevemente apenas.

A atmosfera insípida tinha de ser dissipada. A chegada de um luto amolecedor precisava ser espantada antes mesmo que surgisse. A morte torna-se enorme e sente falta de todos. Não se deve chegar perto dela. É necessário escorraçá-la como a um cão inoportuno.

Nunca mais mostrei tanta decisão contra a morte como nesses cinco anos no campo de trabalho. Contra a morte, não é necessário ter uma vida própria, apenas uma que ainda não tenha acabado totalmente. (MÜLLER, 2012:92)

No contexto de **TLC**, pode-se considerar que o leitor está diante das impressões e sentimentos do narrador-protagonista a respeito da morte. Nesse momento, Léo Auberg contabiliza 330 mortos. É março do quarto ano no campo e o narrador confessa que já não há mais espaço para chorar pelos que se foram. No “rastros matemáticos” e sob o jugo do Anjo da Fome, o que o prisioneiro deseja é manter-se longe da morte.

Ocorre, porém, que o trecho transcrito acima foi acrescentado à obra após a morte de Oskar Pastior<sup>16</sup>. Herta Müller vence o silêncio e a dor pela perda do amigo no trânsito da escrita. A autora está presente em cada palavra proferida pelo protagonista que, além de falar de si mesmo, também guarda linguisticamente o discurso paradoxalmente silencioso e doído da escritora.

## 2.2 – A escrita por colagem na “percepção inventada”

No ensaio **Se nos calamos, tornamo-nos desagradáveis – se falamos, tornamo-nos ridículos**, Herta Müller escreve:

---

<sup>16</sup> A própria autora, no ensaio **Milho amarelo e sem tempo** (2012), revela que, em diversos momentos da narrativa, procurou diluir a tristeza e o luto, tanto nos elementos que compunham o cenário da narrativa, quanto nas reflexões de Leo Auberg. O citado trecho de **TLC** é um desses momentos.

O vivido enquanto acontecimento não está nem aí com a escritura, não é compatível com as palavras. Os acontecimentos reais nunca podem ser apreendidos equitativamente com palavras. Para descrevê-los, os acontecimentos precisam ser modelados em palavras e completamente reinventados. Aumentar, diminuir, simplificar, complexificar, mencionar, passar por alto – uma tática que segue seus próprios caminhos e que tem o vivido apenas como pretexto. Quando se escreve, arrasta-se o vivido para outro *metier*. (MÜLLER, 2003 apud BLUME, 2013).<sup>17</sup>

Em cada palavra ou expressão, em cada cenário ou atividade apresentada pelo narrador em **TLC**, está presente esse cuidadoso trabalho com a linguagem na composição da realidade inventada. No capítulo *Os russos também têm seus truques*, Müller inventou a expressão “esquilos da terra” (MÜLLER, 2011:133) para designar as felpudas marmotas da estepe. E para descrevê-las do ponto de vista de um interno, foi preciso compará-las a tábuas de passar, quando mortas, lançadas para longe pelas rodas dos caminhões.

No já citado ensaio **Milho amarelo e sem tempo**, Müller explicita o trabalho com a linguagem ao afirmar que

Cada nova palavra é resultado da conversa com os objetos reais. [...] E, para permanecer próximo das coisas reais, é preciso fazer comparações com o inesperado no texto. Cada uma dessas comparações é resultado da conversa com os objetos reais. O melhor é quando a comparação não existe mais. Deixamos apenas a pontinha mais exterior da conversa com os objetos na frase escrita, catapultamos a comparação numa única palavra, a conversa é surpreendida numa metáfora. (2012:131)

Essa “conversa com os objetos reais” deixa clara a importância que a autora atribui às “coisas” ou aos “objetos”, a ponto de, muitas vezes, personificá-los, ressignificá-los,

---

<sup>17</sup> BLUME, Rosvitha Friesen Blume. **Hertha Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã**. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 16, n. 21, jun/2013, p. 65. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-88372013000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372013000100004)>. Acesso em 17 jul. 2013.

compondo imagens estranhas numa prática que, na presente pesquisa, chamaremos de “escrita por colagem”. Essa “personificação das coisas” está ligada à experiência de opressão vivida pela autora que se identifica com os objetos por se tornarem eles menos estranhos e perigosos que o Estado opressor.

Conferindo importância às “coisas”, Müller parece deixar claro que os sistemas totalitaristas exercem uma poderosa influência sobre a relação palavras-coisas, até mesmo na forma de percebê-las. Representando o rompimento da ordem de conceitos estabelecida, os objetos, na estrutura narrativa mülleriana, significam o contraponto, a rebelião contra esses sistemas que pretendem definir e modelar “verdades” que subjuguem o outro. É o *lugar de dizer* encontrado por Herta Müller, o espaço em que a linguagem, via metáforas, diz o que, a princípio, não poderia ser dito.

O filósofo francês Michel Foucault, em **A ordem do discurso** (2009), ao investigar a relação entre as práticas discursivas e os poderes que as permeiam, observa que

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (p. 9)

Como forma de burlar a “*interdição*” a que se refere Foucault, Müller vai tecendo conexões entre objetos, pessoas e acontecimentos numa colagem de imagens que se entrecruzam, subjetiva e inventivamente, vencendo o *olho do poder*. Essa colagem ocorre, grande parte das vezes, ao estilo do cubismo, movimento inaugurado em 1907, com a obra *Les Femmes d'Alger*, de Pablo Picasso. Nessa escola, os artistas decompunham intelectualmente as estruturas, a fim de analisá-las e recriá-las. O resultado dessa prática é

o retrato de um mundo reinventado a partir de olhares múltiplos e complexos de um objeto familiar que se tornava subjetivamente opaco.

Herta Müller une, subjetivamente, objetos a situações e vai tecendo a complexa teia narrativa em **TLC**. Dessa forma, no capítulo intitulado *Zepelim*, Leo Auberg conta

Ali, onde [...] a paisagem se faz mais nua e miserável, antes de tornar-se selvagem, cruzam-se algumas trilhas. E elas levam até um tubo enorme e enferrujado, um tubo Mannesmann de antes da guerra. Com sete a oito metros de comprimento e dois metros de altura. Uma das extremidades, a da cabeceira, em direção ao Jama, está soldada como uma cisterna. A outra, o pé, em direção ao terreno baldio, permanece aberta. Um tubo imponente, ninguém sabe como chegou ali. Mas, desde que chegamos ao campo de trabalho, ao menos sabemos para que serve. Todos o chamam de ZEPELIM.

O *zepelim* não flutua prateado pelo céu, mas dá asas à razão. Ele é um hotel de alta rotatividade, tolerado pela administração do campo de trabalho e pelos *natschalniks*. (MÜLLER, 2011, p. 95-96)

Um tubo Mannesmann enorme e enferrujado assumiu o status de um balão dirigível (*zepelim*) e, indo além, de um lugar de encontro entre as mulheres do campo de trabalho e os prisioneiros de guerra alemães. Justificando o nome, o narrador diz gostar de *zepelim*, pois “combinava com o esquecimento prateado de nossa miséria [...]” e “dormia e pertencia à ferrugem, assim como o carvão pertencia ao campo de trabalho, a relva à estepe, e nós à fome.” (p. 98)

O que deu origem a essa colagem *zepelim* – situação de opressão é a necessidade de a autora se colocar no lugar do indizível. Necessidade que organiza o encadeamento de imagens que não representam uma palavra, um conceito isolado, mas um contexto que muitas vezes será atingido quanto maior o conhecimento, por parte do leitor, da experiência da autora.

No item 2.1 deste capítulo, destacamos a visão subjetiva da autora, sempre interessada no fragmento, no detalhe. Voltaremos agora a essa questão, por parecer-nos que na base do processo de construção da “escrita por colagem”, está esse olhar dissector, atento ao que é particular.

No filme **O encouraçado Potemkin** (1925), de Sergei Eisenstein, o cineasta soviético narra a revolta dos marinheiros do encouraçado Potemkin, ocorrida em 1905. Os marujos, submetidos a uma condição desumana de vida, concretizada pela carne deteriorada que é servida a eles numa refeição, rebelam-se. O movimento aumenta: o pequeno grupo inicial ganha a solidariedade de todo o navio, depois, de toda a frota, culminando no apoio do povo. Opondo-se a essa luta está a repressão czarista, que pretende anular o desejo de liberdade da população.

Nessa obra, Eisenstein desenvolve a prática da montagem através de uma perspectiva metonímica que consiste em fragmentar a totalidade, reconstruir eventos e reconfigurar imagens e sentidos.

No artigo **A tela e o texto: literatura e trocas culturais no cone sul** (2000), a crítica Maria Antonieta Pereira trabalha as relações entre literatura e cinema desenvolvidas por Eisenstein. Nesse texto, escreve Pereira que

O recurso da metonímia se expande na técnica condensatória do *close* em que uma parte é destacada do todo. O ato de sublinhar um fragmento de imagem transforma-o em instrumento privilegiado de leitura de um conjunto maior. Nesse sentido, tomar a parte pelo todo ocasiona, simultaneamente, a restrição do global e a ampliação do fragmento que, por si só, passa a interessar como objeto de análise. (p. 617)

Segundo essa autora, o carácter metonímico do *close* questiona a própria existência do todo, uma vez que o descaracteriza enquanto totalidade fechada e o expõe como um grupamento de infindáveis fragmentos que se deve observar.

Recortar, colar e ressignificar compõem experimentos que, tanto na tela quanto no texto, possibilitam ao autor apropriar-se de cenas/eventos, próprios ou alheios, e deslocá-los para um novo contexto. Temos, então, um entrelaçamento de imagens que se superpõem em redes significativas e “inventadas” pela percepção de quem as teceu.

Todavia, ainda que “inventadas”, tais redes encerram em si os resíduos indiciais do detalhe que lhes deu origem, e que, por sua vez, mescla-se a esses resíduos compondo sentidos que permitem – pela subjetividade que possuem e pelo aparente distanciamento do real – às vozes oprimidas emergirem na narrativa.

Na dinâmica político-estética de recortar, colar e (re)compor histórias, Herta Müller, em **TLC**, via perspectiva metonímica, destaca o detalhe e o recoloca num ambiente novo, ao mesmo tempo em que lhe amplia o significado na já citada teia de superposição de imagens.

No capítulo **Lenços e ratos**, em que o narrador conta como ganhara de presente um lenço branco de batista que pertencera ao filho de uma velha russa, deparamo-nos com o seguinte relato:

Um lenço desses não tinha préstimo num campo de trabalho. Durante todos aqueles anos eu poderia tê-lo trocado no bazar por algo comestível. [...] A tentação existia, a fome era cega o suficiente. O que me detinha: eu acreditava que o lenço representava o meu destino. [...] Eu tinha certeza de que a frase de despedida da minha avó – EU SEI QUE VOCÊ VAI VOLTAR – se transformara num lenço de bolso. Não sinto vergonha de dizer que o lenço era a única pessoa no campo de trabalho que se preocupava comigo. Tenho certeza disso até hoje. (MÜLLER, 2012: 82)

O *close* na figura do lenço direciona, na perspectiva metonímica, a lembrança do protagonista com relação à frase dita pela avó, quando o rapaz forma levado pelos russos. Um detalhe-objeto ( o lenço), além de evocar o passado, ressignifica-se, dupla e simultaneamente, na imagem superposta do destino, que lhe garante o caminho de volta a

casa, e na imagem personificada de um ser único e solidário à dor de Leo Auberg, por preocupar-se com este.

Vimos, neste capítulo, que a “escrita por colagem” parece construir-se a partir da subjetividade e do olhar dissecador de Herta Müller. Dissemos, também, que a “percepção inventada” ficcionaliza o real, visto como ponto de partida, na escrita mülleriana, para a construção de um outro real. Esse trabalho cuidadoso de Müller deve-se a uma oposição e a uma resistência às experiências traumáticas vividas que, de forma alguma, tornam-se lugar-comum em suas narrativas.

Através de uma escrita poética, sintetizada e, muitas vezes, hermética somos instigados a não simplesmente ler, mas a decodificar o indizível através de imagens estranhas a si mesmas, mas permeáveis ao desejo do leitor de ir além, de alcançar o improvável e o inatingível: a dor do outro.

Nesse sentido, lembramo-nos de uma passagem de Heródoto e a apropriação dela por Michel Montaigne (1580), registrada no artigo **Um par problemático: representação e sujeito moderno**, de Luiz Costa Lima, texto integrante do livro **Psicanálise e literatura e Estéticas de Subjetivação** (2001). No texto de Heródoto, Psamenitus, derrotado por Cambises, reage de forma estranha durante a exibição dos prisioneiros que há pouco faziam parte de seu exército. Entre eles, estava sua filha, com vestes de escrava, assim como seu filho, juntamente com outros, a caminho da execução. Naquela situação, Psamenitus mantém o controle, contrariando o que era esperado. Porém, ao identificar entre os condenados um velho amigo, o personagem chora e se desespera. Ao ser indagado sobre aquela atitude pelo mensageiro do rei vitorioso, Psamenitus explicou: “Meu próprio sofrimento era demasiado para lágrimas, mas não podia senão chorar pela desgraça de um amigo, que perdera uma grande riqueza e, à beira da velhice, fora reduzido à mendicidade.” (Heródutus apud COSTA LIMA, 2001:214)

Montaigne retoma a passagem de Heródoto e reformula a resposta do rei deposto: “É, respondeu ele, que só este último desgosto pode ser significado por lágrimas; os dois primeiros ultrapassam de bem longe todo meio de expressão.” (MONTAIGNE apud COSTA LIMA, 2001:214)

Diante do drama vivido, ao rei derrotado faltaram palavras. As que existiam, tornaram-se insuficientes para falar do sofrimento que excedeu ao estoque disponível de respostas. Ergue-se o silêncio que, para ser vencido, necessita de uma linguagem singular, própria, que potencializa o sujeito em sua possibilidade de narrar o vivido traumático. É a conversão do silêncio em linguagem singular. Herta Müller, na retórica do indizível, construiu – e constrói a cada texto – essa linguagem singular.

Contudo, nos processos de representação, a autora estabelece um pacto com o leitor, posto que, nas palavras de Costa Lima (2001):

O escritor possui apenas a metade da palavra que escolheu porque, como sujeito fraturado, não comanda sua própria representação; o leitor é responsável pela outra porque o texto, sobretudo o texto literário, é uma estrutura com “lugares vazios”, organizado com articulações a serem suplementadas pelo leitor, (p. 217)

O crítico ainda acrescenta que esse pacto autor-leitor só é possível se percebermos a realidade não como um todo, mas como um compósito de detalhes, resíduos, “ruínas”, para citar Walter Benjamin. Dessa forma, o texto compreende o que é “passível de se ver com o que se lhe acrescenta; fato possível e invenção.” (COSTA LIMA, 2001:217)

Assim nos colocamos diante da narrativa de Herta Müller: como leitores que reconhecem em sua escritura não um texto que se atinge em uma interpretação e apenas na interpretação, mas como narrativa que se constrói e se reconstrói continuamente com o tecido das duras experiências vividas.

#### 4. CONCLUSÃO

Quando iniciamos esta pesquisa, os textos de Herta Müller, assim como a própria autora, surgiram como um desafio. A intenção primeira era traçar um caminho que permitisse entrecruzar MEMÓRIA-TESTEMUNHO-LINGUAGEM. Para isso, elegemos o romance **Tudo o que tenho levado comigo** (2011) como objeto de estudo que guiaria as reflexões sobre os temas destacados. Todavia, a cada capítulo lido, a escritura mülleriana ia se apresentando como uma variação de retalhos poeticamente recortados da realidade e colados num espaço que, ficcional, permitiam narrar o indizível.

Ainda no processo de reconhecimento do texto, deparamo-nos com uma linguagem profundamente críptica e sintetizada em que uma frase é capaz de tornar supérfluas muitas páginas. Por que expandir linguisticamente sentença como “Pai, uma vez você quis ensinar-me a assobiar quando alguém se perde.” (MÜLLER:2011, p. 128)? No capítulo **Como os segundos se estendem**, o narrador recorda a infância e lamenta não ter aprendido a assobiar, para poder fazê-lo agora, naquele campo. A fala de Leo Auberg encerra esse curto capítulo, rompendo como um elemento estranho ao que o protagonista vinha contando. Porém, no contexto da narrativa é a confissão do abandono, da solidão e da dor do prisioneiro.

Então, a proposta inicial da pesquisa ampliou-se. Não seria possível apenas entrecruzar MEMÓRIA-TESTEMUNHO-LINGUAGEM, como pretendíamos a princípio. Tornou-se primordial verticalizar os estudos no campo da linguagem, não só como instrumento de representação/construção da realidade, mas como estratégia de resistência política, estruturalmente amparada pelo estético, visto que cada palavra “colada” no texto era somente a aparência de algo que se construiu de forma palimpsêstica.

Nessa perspectiva, foi organizado o capítulo 1. Nele, discutimos a fragmentação do sujeito contemporâneo, que renuncia a explicações totalizantes, visto que elas não dão conta do mundo fluido de hoje. A metáfora da “liquidez”, proposta por Zygmunt Bauman, sustenta as proposições desse capítulo e conduz a reflexão para o papel da literatura na sua relação com o real.

O conceito de *mimesis* é evocado, partindo de Platão, passando por Aristóteles até alcançar os estudos do crítico Luiz Costa Lima, que considera que a obra de arte não é o espelho da realidade, mas também não é isolada do real. Assim, a *mimesis* está relacionada à ideia do social, visto que o nosso real é construído conforme a maneira que nos foi apresentado.

Nesse momento, voltamo-nos para os textos de Terry Eagleton e para a proposição dele de que lemos as obras à luz de nossos interesses. Há que se considerar os conhecimentos prévios construídos a partir das experiências históricas e sociais de cada leitor. A complexidade torna-se maior, quando se trata da inserção da literatura de testemunho, tema que passamos a discutir na sequência do capítulo. Em Giorgio Agamben, buscamos as reflexões sobre “tempo de exceção” e em Hannah Arendt, aprofundamos as análises sobre o terror imposto por governos totalitários e as consequências daí advindas em relação à identidade do sujeito.

As questões vinculadas à narrativa de experiências traumáticas foram apresentadas, considerando as discussões sobre como narrar experiências de barbárie, sem que elas sejam banalizadas ou estandardizadas. Nesse ponto do trabalho, vivemos um impasse: o texto selecionado como corpus literário narra a história de alemães feitos prisioneiros após o fim da II Guerra Mundial. Seria prudente, ou até mesmo coerente, ancorar nossas discussões sobre TRAUMA e TESTEMUNHO em autores e teóricos que falavam da representação da *Shoah*? Para vencer esta questão, julgamos sensato o pensamento de Márcio Seligmann-

Silva. O crítico defende, a partir de um depoimento de Primo Levi, que “radicalizar a singularidade da catástrofe” ou “condenar toda comparação entre os genocídios” é correr o risco de manter a resistência do sobrevivente à narração do vivido e, ao mesmo tempo, fortalecer o discurso dos opressores que almejam calar a voz do traumatizado.

No capítulo 2, dedicado à linguagem, procuramos traçar a relação dela com o homem e com a realidade. Vimos com Otávio Paz que indivíduo e palavras são inseparáveis, pois todas as criações humanas estão feitas delas. Essa imbricada relação traz consequências: as crises por que passam as sociedades afetam as palavras que se tornam, em regimes totalitaristas, instrumentos de opressão. Foi então que às reflexões de Paz unimos as do filósofo alemão Nietzsche no tocante à concepção metafórica da linguagem com que ambos trabalham. Tal concepção consiste em representar um elemento da realidade por outro.

Alinhando o pensamento dos dois autores à obra em tela, percebemos que o narrador de **TLC**, no intuito de nomear a nova realidade, de forma a apreendê-la, ressignifica as palavras, antes designativas do conhecido, agora, arquitetas de um novo estado de coisas. A crise no sentido das palavras, pela dificuldade de narrar experiências traumáticas, exige que o narrador seja, sobretudo, um (re)descobridor de palavras. De que forma realiza essa empreitada é o que discutimos no item 2.1

A partir desse momento, discutimos o processo de criação de Herta Müller: “a do emprego de uma linguagem que, enquanto espelhamento e (re)construção de uma nova realidade, realiza-se por uma estrutura palimpsêstica” (ver p. 9 deste trabalho) que renega o óbvio – essa a estratégia discursiva da autora e que perpassa toda a obra. Como há a sobreposição de palavras e imagens estranhas entre si, propusemos que o leitor se vê, muitas vezes, frente a uma linguagem hermética duplamente vinculada a contextos de opressão: a do narrador, testemunha-ficcional de uma experiência traumática, e a da

escritora, que, conforme já tivemos oportunidade de discutir, viveu sob regime ditatorial na Romênia.

Em 2.2, discutimos a **ESCRITA POR COLAGEM** atrelada ao conceito da **PERCEPÇÃO INVENTADA**. Aí estabelecemos reflexões acerca da subjetividade que gerencia o olhar da autora, orientando a seleção de palavras-imagens que vão se sobrepondo na criação do novo. Verificamos que na dinâmica político-estética de recortar, colar e (re)compor histórias, Herta Müller, em **TLC**, via perspectiva metonímica, destaca o detalhe e o recoloca num ambiente novo, ao mesmo tempo em que lhe amplia o significado na já citada teia de superposição de imagens.

Na realização deste trabalho, observamos que o processo de escrita de Müller contempla tanto o político quanto o estético e, por isso mesmo, o leitor se coloca diante de textos cuja fragmentação e subjetividade apontam para um olhar próprio da escritora em relação ao mundo que a cerca. Olhar que é ao mesmo tempo familiar e estranho. A estranheza vem da perda da naturalidade ao observar as coisas, devido a constantes perseguições da Securitate. Objetos e situações comuns são ressignificados: têm a ver com ameaças, com opressão, com medo. Uma ida ao cabeleireiro, por exemplo, passa a ser vista como possibilidade de perder a vida<sup>18</sup>. A vigilância constante não está apenas na presença do opressor, mas também nas coisas que externamente não aparentam nada.

Herta Müller, em **TLC**, aplica esse olhar estranho, a começar pelo título da obra: **Tudo o que tenho levado comigo**. A vida roubada das pessoas com seu pertencimento absoluto aos poucos objetos que carregam como prova de que elas ainda existem. “Tudo o que tenho levado comigo” – assim começa o romance – “Ou: tudo meu levado comigo. Levei tudo o que eu tinha. Meu não era. Ou tinha outra função ou pertencia a outra pessoa.”

---

<sup>18</sup> Herta Müller, devido a uma substância venenosa colocada em um produto de descoloração por uma cabeleireira aliada do serviço secreto, teve o couro cabeludo queimado.

(MÜLLER:2011, p. 11) Os objetos garantiam que o sobrevivente não perdera a razão. Daí serem ressignificados e personificados na obra mülleriana.

Dissemos no parágrafo inicial dessa conclusão que a obra de Herta Müller e a própria autora surgiram como um desafio para nós. E encerramos, afirmando que continuam sendo – obra e escritora – um desafio, diante da complexidade de caminhos que os textos nos oferecem à apreciação. Assim ocorre com os títulos de cada capítulo: “Sociedade de Entrelopo”, “Umagotadesorteemdemasia para Irma Pfeifer”, “Céu embaixo, terra em cima” são exemplos de construções poéticas, criadas a partir das vivências do prisioneiro e guardam vontades, angústias, fomes, saudades. As canções presentes em muitos deles – por fazerem, de igual modo, parte do campo – encerram em si mesmas uma representação do estado interior das personagens, variando conforme o contexto. Uma mesma canção poderia ser representativa da saudade, quando nos encontros noturnos, no acampamento; de uma cantiga de ninar nos trilhos, quando no vagão de cargas vivas; ou de uma cantiga de fome, quando se pretendia enganar o Anjo da Fome. Alguns símbolos recorrentes, como “cordeiro na nuca”, “cisne” ficaram para nós como material instigante para uma possível pesquisa futura.

O trabalho com a linguagem na obra de Herta Müller é um entrelaçamento entre as duras experiências vividas e colhidas nos sistemas de opressão, contudo passa à margem de uma linguagem simplória e vitimada. Pelo contrário, a escrita é contida, controlada, mas poética o suficiente para narrar a dor e afrontar o silêncio imposto. De Müller são as palavras finais: “Esse é o círculo vicioso: eu procuro viver, para não ter de escrever. E, justamente porque procuro viver, tenho de escrever a respeito”. (MÜLLER: 1991, apud BLUME: 2013, p.56).

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Crítica cultural e sociedade**. Tradução Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estado de Exceção**. Tradução Iraci D. Poleti. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008. (Coleção Estado de Sítio)

APPELFELD, Aharon. **Depois do Holocausto** in *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, n.2, 1999, p. 81-91.

ARENDDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Tradução Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BLUME, Rosvitha Friesen Blume. **Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã**. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 16, n. 21, jun/2013, p. 48-78. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-88372013000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372013000100004)>. Acesso em 17 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. **A “escrita concêntrica” de Herta Müller: o pós-guerra a partir das margens** in PETERLE, Patrícia e GASPARI, Silvana (orgs.). **Itália do pós-guerra em diálogo**. Niterói: COMUNITÀ, 2012.

\_\_\_\_\_. **Uma poética contra a ditadura: o ensaísmo literário de Herta Müller**. Texto apresentado no V Simpósio promovido pela UFJF, sob o tema *Literatura e Política*, em maio/ 2011,

\_\_\_\_\_. **Deslocamentos e exílios múltiplos em Herta Müller: confluências entre vida e obra**. *Fazendo Gênero* 9. Agosto. 2010. Disponível em: < [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278106743\\_ARQUIVO\\_FazendoGenero9-Rosvitha.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278106743_ARQUIVO_FazendoGenero9-Rosvitha.pdf)> Acesso em ago.2012.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DE MARCO, Valeria. **A literatura de testemunho e a violência de Estado** in *Lua Nova*, São Paulo, n. 62, 2004, p. 61.

EAGLETON, Terry. **Teoria Literária: um introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. In: *Obras Completas*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985, v. 12.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Palavras para Hurbinek** in NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 99-100.

\_\_\_\_\_. **Após Auschwitz** in SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura. O testemunho na Era das catástrofes**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p.89-107.

GUSDORF, Georges. **A palavra: função – comunicação – expressão**. Tradução: José Freire Colaço. Lisboa: Editora 70, 1995.

HARTMAN, Geoffrey. **Holocausto, testemunho, arte e trauma** in NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 207-235.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução Márcia Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1993; v. I.

HERMANS, Theo. **Translation Studies and a New Paradigm**. In: **The manipulation of literature: studies in literary translation**. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

HOBSMAWM Eric. **Era dos extremos. O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOWE, Irving. **A escrita e o Holocausto** in *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, n.2, 1999, p. 11-37.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEVI, Primo. **É isto um homem**. Tradução: ????. São Paulo: ROCCO, ???.

COSTA LIMA, Luiz. **Um par problemático: representação e sujeito moderno**. In: **Psicanálise e literatura e Estéticas de Subjetivação**. Giovanna Bertucci (org.). São Paulo: Imago, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MÜLLER, Herta. **Tudo o que tenho levado comigo.** Tradução Carola Saavedra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio.** Tradução Cláudia Abeling. São Paulo: Editora Globo, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Completas.** Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 3ª ed., 1983.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Livro de Falas.** Juiz de Fora: Maza Edições, 1987.

PEREIRA, Maria Antonieta. **A tela e o texto: literatura e trocas culturais no cone sul.** *Revista Iberoamericana*. v.. LXVI, n. 192, Julio-Septiembre, 2000, 617-623.

PIGLIA, Ricardo. **Una propuesta para el nuevo milênio.** *Caderno de Cultura Margem/Márgenes*. Belo Horizonte, mar Del Plata, Buenos Aires: UFMG, n. 2. Out/2001.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa.** Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história e o esquecimento.** Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

\_\_\_\_\_. **Entre retórica e poética: Aristóteles.** In: **A metáfora viva.** Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. p.17-75.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno in Text/Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Literatura de testemunho – Dossiê.** *Revista Cult*, junho/99.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento.** In: **História, memória, literatura. O testemunho na Era das catástrofes.** Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p. 59-85.

\_\_\_\_\_. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas.** In: **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, fev/2008. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005)>. Acesso em 26 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. **A história como trauma** in NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-99.