

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

Gerhard Richter e Herta Müller ou: quando as imagens se posicionam.

Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Pelotas, 2017

Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Gerhard Richter e Herta Müller ou: quando as imagens se posicionam.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C961g Cuadros, Lóren Cristine Ferreira

Gerhard Richter e Herta Müller ou : quando as imagens se posicionam / Lóren Cristine Ferreira Cuadros ; Helano Jader Cavalcante Ribeiro, orientador. — Pelotas, 2017.

101 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Gerhard Richter. 2. Gulag. 3. Herta Müller. 4. Holocausto. 5. Literatura comparada. I. Ribeiro, Helano Jader Cavalcante, orient. II. Título.

CDD : 809

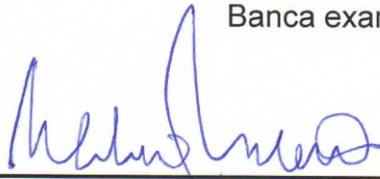
Lóren Cristine Ferreira Cuadros

Gerhard Richter e Herta Müller ou: quando as imagens se posicionam

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

21 de dezembro de 2017

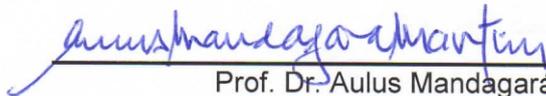
Banca examinadora:



Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina



Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aos meus pais, João Élio e Ieda,
companheiros de jornada.

Agradecimentos

A meus irmãos, Leno e Melissa, pelo incentivo, carinho e mesmo a distração eventual. A Laura, pelas discordâncias e o companheirismo que vieram a caracterizar nossa amizade e que tanto contribuíram na construção destas linhas. Às colegas de Pelotas, Yasmin, Natália, Isadora, Viviane e Camila, cuja parceria tornou os dias mais leves. A Márcia Klee, amiga querida dos tempos de CRInter, a quem muito estimo. Aos professores: Miriam Barreto El Uri e Sílvia Costa Kurtz dos Santos, pela inspiração; Beatriz Viégas-Faria, José Carlos Marques Volcato e Roberta Rego Rodrigues, iniciadores da minha carreira acadêmica, por compartilharem seus conhecimentos; Aulus Mandagará Martins e Rita Lenira de Freitas Bittencourt, que aceitaram ler estas páginas e cujas observações foram de extrema valia para o cumprimento desta etapa. Ao meu orientador, Prof. Dr. Helano Ribeiro, pela paciência, confiança e meticulosidade sem as quais este projeto não teria se concretizado. A meus pais, João Élio e Ieda, pela perseverança de todo dia e por me ensinarem, cada um a seu modo, a ser resiliente.

“When you have been in pain for so long
and for so many months it has been the same, you resist it,
but it remains a reality in which you are caught.

It is a reality that wants only to see me dead.
And yet I do not die. I am like someone who is nauseous
and does not vomit, who does not surrender
despite the pressure of Authority”.

Pier Paolo Pasolini – 1971

Resumo

CUADROS, Lóren Cristine Ferreira. **Gerhard Richter e Herta Müller ou: quando as imagens se posicionam**. 2017. 51 f. Projeto de pesquisa (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

O artista plástico alemão Gerhard Richter tem causado certa controvérsia com sua abordagem do Holocausto que utiliza a técnica da pintura abstrata. Uma de suas obras mais recentes, “Birkenau”, tem como pano de fundo as fotografias tiradas pelos prisioneiros judeus que integravam o *Sonderkommando* em 1944. Alguns críticos acusam o trabalho de Richter de esconder a verdade de Auschwitz. Por sua vez, o romance “Tudo o que tenho levado comigo”, da escritora romeno-alemã Herta Müller, é constituído por uma série de imagens poéticas que são produto da visão pictórica de seu narrador, Leo Auberg. Aos dezessete anos, o jovem romeno é deportado para um *gulag* após a ocupação de seu país pelas tropas soviéticas e encontra na observação da beleza dos elementos de seu cotidiano no campo de trabalhos forçados uma forma de resistir à violência física e psicológica a que é submetido. O presente trabalho tem como objetivo sugerir que em vez de encobrir os horrores dos campos de concentração e de trabalhos forçados, a estetização presente nas obras de Richter e Müller evidencia a crueldade dos crimes cometidos pelos nazistas e soviéticos.

Palavras-chave: gerhard richter; *gulag*; herta müller; holocausto; literatura comparada.

Abstract

CUADROS, Lóren Cristine Ferreira. **Gerhard Richter and Herta Müller or: when images take a stance**. 2017. 51 f. Research Project (Master's Degree in Comparative Literature) – Graduate Program in Languages and Literatures, Center for Languages and Communication, The Federal University of Pelotas, Pelotas, 2017.

The German artist Gerhard Richter has caused some controversy through his use of the abstract painting technique to approach the Holocaust. One of his most recent works, "Birkenau", uses as its background images the photographs taken by some of the Jewish prisoners who were part of the *Sonderkommando* group in 1944. Some critics accuse Richter of hiding Auschwitz's truth. On its turn, "The Hunger Angel", a novel by Romanian-born German author Herta Müller, consists of successive poetic imagery arising from the picturesque vision of its narrator, Leo Aberg. At the age of seventeen, the young Romanian is deported to a *gulag* after the occupation of his country by Soviet troops and finds in observing the beauty of the elements of his daily life at the forced labor camp a way of resisting the physical and psychological violence to which he is subjected. This research project aims to suggest that instead of concealing the horrors of the concentration and forced labor camps, the aestheticization found in Richter's and Müller's works emphasizes the cruelty of the crimes committed by the Nazis and Soviets.

Keywords: comparative literature; gerhard richter; *gulag*; herta müller; holocaust.

Lista de Figuras

Figura 1	Os quatro quadros de “Birkenau” de Gerhard Richter	20
Figura 2	Segunda tela em detalhe.....	20
Figura 3	Negativo nº 277.....	76
Figura 4	Negativo nº 278.....	76
Figura 5	Negativo nº 282.....	78
Figura 6	Negativo nº 283.....	78
Figura 7	Recorte do negativo nº 278.....	80
Figura 8	Recorte do negativo nº 282.....	81
Figura 9	O terror da guerra.....	83
Figura 10	Capitalismo e barbárie.....	83
Figura 11	Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith.....	85
Figura 12	<i>American Nocturne</i> : referência perturbadora.....	85

Sumário

1 Imagens e questionamento	12
1.1 Imagens que encobrem e revelam	12
1.2 A irrepresentabilidade e o olhar refratado pela obra de arte	15
1.3 Politização da arte e resiliência estética	21
1.4 <i>Souvenirs</i> da tortura: biopoder, tentativa de registro e ocultação	23
2 Imagética e redenção	31
2.1 Malas feitas e viagens sem volta	31
2.2 Onisciência <i>versus</i> subjetividade	33
2.3 Legitimidade da ficção como testemunho e impacto narrativo potencializado pela imagem.....	34
2.4 O subjetivismo como arma contra o inimaginável	38
3 Imagética e redenção	50
3.1 Imagem espelhada: construção de si, construção do outro	50
3.2 Imagem linguística: neologismos e o lirismo do cotidiano.....	59
3.3 Imagem contingente: a legitimidade do relato secundário e a percepção do outro.....	67
4 Imaginação: do real ao ficcional	72
4.1 Imagem-sintoma: do afloramento à potência de contestação	72
4.2 Imagem dialética e imagem crítica: ruínas que denunciam	86
5 Considerações finais	94
Referências bibliográficas	97

1 Imagens e questionamento

1.1 Imagens que encobrem e revelam

Famoso por seu estilo eclético, Gerhard Richter foi considerado pelo jornal inglês *The Guardian* como “o Picasso do século XXI”. No ano de 2015, um de seus quadros, *Abstraktes Bild*, de 1986, foi leiloado em Londres por aproximadamente trinta milhões de libras¹, quebrando o recorde de maior valor pago pela obra de um artista vivo. Outro trabalho conhecido de Richter é o vitral multicolorido de vinte metros de altura instalado na Catedral de Colônia em 2007.

Nascido em Dresden no ano de 1932, Richter é o filho mais velho de um casal de classe média. Seu pai trabalhava como professor até ser recrutado pelo exército alemão. A Segunda Guerra Mundial teve um profundo impacto na vida do jovem Richter, que precisou se mudar com a mãe e a irmã mais nova para a pequena cidade de Waltersdorf e chegou a participar de um programa de iniciação à Juventude Hitlerista.

O conflito ainda fez com que tivesse de lidar com prisão do pai, mantido em cárcere pelos americanos até 1946, e também com a perda de dois tios maternos mortos em combate. O novo status social da família no período pós-guerra foi ainda outra adversidade: Horst Richter precisou trabalhar como operário de uma fábrica de tecidos por não poder retornar de imediato à carreira docente, uma vez que havia se filiado ao Partido Nacional Socialista (embora tal filiação fosse compulsória a todos os professores durante o regime).

Em entrevista concedida a Jan Thorn-Prikker no ano de 2004, o pintor declarou lembrar-se

[...] dos soldados alemães batendo em retirada; dos comboios; dos aviões russos que voavam baixo, atirando contra os refugiados; das trincheiras; das armas espalhadas por toda parte; da artilharia pesada; dos carros estragados. E, por fim, a invasão dos russos [...] os saques; os estupros; um imenso campo onde as crianças às vezes ganhavam sopa de cevada² (RICHTER, 2004).

¹ QUINN, B. “*Gerhard Richter's Abstraktes Bild sells for a record-breaking £30 million in London*”. (2015). Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/11/gerhard-richters-abstraktes-bild-sells-for-a-record-breaking-30m-in-london>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

² Exceto quando especificado, todas as traduções do inglês para o português ora incluídas foram realizadas pela autora do presente projeto. O trecho em questão, por exemplo, foi traduzido a partir do seguinte excerto: “*The retreating German soldiers, the convoys, the low-flying Russian planes shooting at refugees, the trenches, the weapons lying around everywhere, artillery, broken down cars. Then the invasions of the Russians [...] the ransacking, rapes, a huge camp where us kids sometimes got barley soup*”.

O artista fala com frequência sobre o pavor e o fascínio exercidos sobre ele pelo conflito e a guerra de maneira geral é tema recorrente em suas telas. Outro fato interessante é que, além de sua experiência como cidadão alemão no período pós-Segunda Guerra Mundial, a obra de Richter é também fortemente influenciada pelo Holocausto.

Desde 1962, o pintor reúne em um projeto denominado “Atlas” fotografias e demais registros acerca dos horrores ocorridos nos campos de concentração. Já a série *War Cut II*, de 2004, é composta por pinturas abstratas formadas por camadas de tinta predominantemente vermelha e baseadas em materiais sobre da Guerra do Iraque.

A mesma técnica foi utilizada em “Birkenau”, série de quatro quadros criada no ano de 2014 e exposta no museu Frieder Burda da cidade de Baden-Baden de 6 de fevereiro a 29 de maio de 2016. As telas que integram a obra têm como base as quatro fotografias tiradas no verão de 1944 pelos prisioneiros judeus que faziam parte do grupo conhecido como *Sonderkommando* no campo de Auschwitz-Birkenau.

Assim como ocorre com a Guerra Civil Espanhola na “Guernica”, de Pablo Picasso, com o “Exército de Terracota de Xian” ou mesmo com os corpos petrificados de Pompéia, “Birkenau” opera no domínio da estetização da morte. Não por acaso, diversos críticos se opuseram com veemência à obra de Gerhard Richter, afirmando que o trabalho do artista plástico disfarça ou suaviza a atrocidade do massacre levado a cabo pelos alemães.

A estética da desumanização é tópico central também no romance “Tudo o que tenho levado comigo”, publicado por Herta Müller em 2009, ano em que a autora recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. O livro é narrado pelo protagonista, Leo Auberg³, deportado para um campo de trabalhos forçados na Ucrânia aos dezessete anos tal como ocorrera a todos os membros das famílias romenas de ascendência germânica considerados capazes para o trabalho pelas forças soviéticas que ocuparam o país.

Leo relata sua experiência de cinco anos de sofrimento, exaustão e fome constante no campo de Nowo-Gorlowka e o subsequente trauma que o perseguiria por toda a vida. Contudo, os horrores do trabalho forçado são expostos ao leitor por meio da criação de imagens poéticas. Ao longo da narrativa, diversos capítulos se

³ Supõe-se que a personagem tenha sido baseada no poeta e tradutor romeno Oskar Pastior, grande amigo de Herta Müller que permaneceu durante cinco anos em um campo de trabalhos forçados e com quem a autora pretendia escrever conjuntamente o romance. Pastior faleceu no ano de 2006.

concentram em elementos físicos da dura realidade enfrentada pelo protagonista, porém, dando uma forma extremamente poética a esse cotidiano de aflição:

O Anjo da Fome me olha ali no céu e responde: Cavalgue de volta.
Eu digo: Assim, eu morro.
Se você morrer, farei que tudo se torne laranja, e você não sentirá dor,
promete.
Cavalgo de volta, e ele mantém sua palavra. Enquanto morro, o céu sobre
todas as torres de vigilância é laranja, e não dói (MÜLLER, 2011, p. 154).

Assim, é possível perceber que as duas obras mencionadas apresentam como traço comum aquilo que ora convencionamos chamar de estética da desumanização. Além disso, ambas trazem à tona a questão da abordagem das atrocidades decorrentes de conflitos bélicos. Com frequência, afirma-se que apenas registros ditos confiáveis – fotografias, provas físicas, testemunhos etc. – devem ser utilizados ao fazer-se referência a catástrofes da dimensão do genocídio judeu e críticas⁴ como aquelas feitas às telas de Richter apenas reforçam tal conjectura.

Tomando como tema fundamental a análise comparativa do romance “Tudo o que tenho levado comigo”, de Herta Müller, e da obra de arte intitulada “Birkenau”, de autoria de Gerhard Richter, o presente trabalho pretende abordar a problemática da relação entre arte e crimes de guerra. A pressuposição de que há uma forma ideal ou correta de fazer referência ao sofrimento dos campos de concentração ou de trabalhos forçados, por exemplo, apresenta-se como um entrave à rememoração por vias artísticas de atrocidades que não devem ser esquecidas, sob o risco de virem a se repetir.

Partindo da noção de potência associada à imagem, defendida por autores tais como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, a pesquisa desenvolvida se justifica por sua sugestão de que é possível debater os horrores da guerra de modo austero e realista por meio da arte, ilustrada pelas duas obras analisadas, e pretende contribuir com os estudos literários e/ou semióticos cujo foco principal volta-se para o trauma de guerra.

Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo discutir como a estetização empreendida pelas obras analisadas não oblitera a barbárie ocorrida por detrás dos muros de Auschwitz-Birkenau e dos *gulags*, mas enfatiza o sofrimento das vítimas camuflado pela aparência de perfeita ordem apresentada ao restante do

⁴ Ver seção 1.2.

mundo pelos regimes nazista e soviético durante a Segunda Guerra e no período que se seguiu ao conflito, respectivamente. Ademais, também serão discutidas as formas como a degradação da condição humana é apresentada em cada obra e como cada um dos artistas evidencia a ocultação executada pelos nazistas e soviéticos ao revelar o esforço de registro do crime nas duas narrativas.

1.2 A irrepresentabilidade e o olhar refratado pela obra de arte

Em uma reportagem sobre “Birkenau”, de Gerhard Richter, o *website* da emissora alemã *Deutsche Welle* associa o trabalho do artista à seguinte frase: “*Birkenau*: escondendo a fábrica da morte dos nazistas” (DEGE, 2016)⁵ e acrescenta que “[...] em vez de ilustrar o Holocausto, Richter esconde os horrores habilidosamente através da abstração” (DEGE, 2016)⁶. A matéria ainda relata o posicionamento dos críticos quanto aos quadros, destacando que estes afirmam que “[...] as pinturas apenas retratam – e, portanto, glorificam – os horrores do Holocausto apesar das camadas abstratas que escondem as fotografias originais” (DEGE, 2016)⁷.

Já outras publicações optam por se concentrar nos aspectos estéticos da obra. Por exemplo, a resenha da *The Artists Information Company* ressalta que “[...] as cores – preto e branco com manchas vermelhas – sugerem luz refletindo na água, talvez em uma referência às piscinas nas quais as cinzas humanas eram jogadas em Auschwitz-Birkenau” (DICKINSON, 2015)⁸. O *The Telegraph*, por sua vez, destaca que as imagens “[...] lembram paisagens nevadas, de um frio amargo, salpicadas com o sangue fresco das vítimas dos campos de concentração” (SOOKE, 2015)⁹.

Em resenha postada em dezembro de 2014, o autor não identificado responsável pelo *blog Doctor Magiot* sugere que Richter partilha da mesma preocupação de todo o povo alemão quanto à decisão de como levar a vida de maneira normal após o genocídio. Ele afirma ainda que o pintor

⁵ “*Birkenau - hiding the Nazis' death factory*”.

⁶ “*Rather than illustrating the Holocaust, Richter skillfully hides its horrors through abstraction*”.

⁷ “[...] *the paintings merely depict - and therefore glorify - the horrors of the Holocaust despite the layers of abstraction hiding the original photographs*”.

⁸ “*The colouring – black and white with patches of red – suggests light reflecting on water, perhaps referring to the pools of water at Auschwitz Birkenau into which human ashes were thrown*”.

⁹ “[...] *resemble bitterly cold, snowbound landscapes, flecked with the fresh blood of victims from the concentration camps*”.

[...] não parece ter o objetivo de representar, explorar, cavar mais fundo, investigar. Ele quer obscurecer deliberadamente. Se abster. Enfrentar a realidade de peito aberto é difícil demais. Esta é a única maneira de encarar o Holocausto? Devemos nos esconder dele? Permanecer conscientemente inconscientes? Na saída, voltamos à escultura de vidro. Sua transparência é um choque de frivolidade (AUTOR NÃO IDENTIFICADO, 2014)¹⁰.

É possível perceber que o autor supracitado vê o trabalho de Richter como uma entre tantas possibilidades válidas de encarar os fatos e, ao fazer analogia a uma escultura de vidro, indica que o excesso de transparência ou objetividade, por vezes, pode acabar incorrendo na futilidade. Entretanto, a forma como o artista plástico alemão aborda o extermínio em massa realizado durante a Segunda Guerra Mundial tem gerado controvérsia devido ao uso da técnica da abstração que, supostamente, esconderia uma realidade que deve ser sempre lembrada a fim de que não se repita. Auschwitz seria, portanto, “impintável¹¹”.

Segundo Christian Lotz (2015, p. 79), ao sobrepor tinta às fotografias, “[...] a relação entre a pintura e a fotografia e também a forma como ambas se relacionam com a imagem representada são modificadas ao deixarem em aberto se essa imagem representada existe ou não¹²”. Essa potencial incerteza quanto à concretude do referente é uma das razões que levam vários críticos a rechaçarem trabalhos de artes visuais como forma de lembrança do que ocorreu, por exemplo, nos campos de concentração.

Por outro lado, quando Adrian Searle afirma que “[...] as pinturas abstratas de Richter estão sempre prestes a dizer algo ou a se transformar em alguma imagem, mas não chegam a fazê-lo” (SEARLE, 2015)¹³, parece sugerir que, ao invés de apagar a realidade de Auschwitz, em “Birkenau”, o artista abre novas possibilidades

¹⁰ “[...] *The aim of his work appears not to be to represent, to explore, to dig further into, to investigate. He wants to deliberately obscure. To take leave. To face up squarely is simply too much. Is this the only way to face the Holocaust? Must one hide from it? Must one remain consciously unconscious? On the way out, you return to the glass sculpture. It's transparency is a shock of levity.*”

¹¹ De forma semelhante, no romance “Tudo o que tenho levado comigo”, Herta Müller trabalha na esfera do “irrepresentável” ao abordar a experiência dos sobreviventes dos campos de trabalhos forçados estabelecidos na União Soviética, sobretudo no período pós-guerra. A emergência de externar o indizível, característica do testemunho, constitui a base de ambas as narrativas artísticas.

¹² “[...] *the relation between painting and photography and the relation to the depicted image are modified by leaving open whether the depicted image exists or not.*”

¹³ “*Richter's abstract paintings are always on the verge of saying something or resolving into some sort of image, but they don't.*”

de interpretação para a sua obra. De fato, o Holocausto é inegável e a preservação da memória é o único meio de evitar o esquecimento de sua gravidade. A rememoração é a única forma de impedir que a crueldade extrema seja considerada inimaginável.

Contudo, a determinação de uma maneira única de abordar o assunto parece um aspecto problemático diante da emergência da necessidade de se preservar a memória. Nesse sentido, o que se pretende sugerir no presente trabalho é que ao "obscurecer" a verdade de Auschwitz, a obra de Richter faz lembrar como as atrocidades foram escondidas em plena Europa, inclusive por meio do uso de estratégias como a construção de estruturas arquitetônicas que visavam camuflar o que acontecia além das grades e muros, fato denunciado por sobreviventes como Filip Müller, cujo testemunho Georges Didi-Huberman (2004, p. 26-28) retoma em seu estudo.

O teórico francês também discorre acerca da imagem como potência, "[...] uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). A imagem crítica discutida pelo autor se opõe a toda interpretação limitadora, pois baseia-se na noção de potência, caracterizada justamente por sua possibilidade de não realização. Assim, o fato de uma imagem não assumir um sentido único e objetivo – seu não-fechamento fundamental – é a chave que permite lê-la através de múltiplas perspectivas, incluindo, no caso das obras ora analisadas, àquela da crítica de ordem política.

Amplamente discutido na filosofia ocidental, o conceito de potência encontra sua base firmada em Aristóteles. Em sua "Metafísica", o autor articula a existência de tal elemento por intermédio de sua relação de codependência com a noção de ato. Assim, para *vir a ser* ato, é preciso que haja potência. Do mesmo modo, tudo o que existe em potencial invariavelmente tornar-se-á ato em determinado momento. A mudança constitui o fator de transição de um ato para outro que a princípio existia apenas em potência.

A noção de potência também se encontra arraigada no cerne das proposições de Baruch de Espinosa. Adriano Pereira da Silva (2012) toma por base os escritos do filósofo para asseverar que todo modo finito de existência depende de si mesmo na medida em que se defende do mundo exterior, recuperando-se constantemente e protegendo-se contra toda forma de ameaça externa. A essa persistência em

continuar a ser, Espinosa dá o nome de *conatus*. Segundo o autor,

[...] pertence à essência de uma coisa aquilo que, uma vez dado, a torna necessariamente existente e, quando tolhido, faz com que tal coisa deixe de existir, ou seja, a propriedade sem a qual algo não existe nem pode ser concebido e que, por sua vez, também não pode existir nem ser concebida sem que exista a coisa em questão (ESPINOSA, 1980, p. 69)¹⁴.

Sendo assim, quanto maior o instinto de autopreservação, tanto mais dependente de si mesmo é o ser. Silva (2012) destaca ainda que o filósofo holandês propõe que os seres complexos – especialmente, o homem, que possui a consciência como característica fundamental – tornam-se mais semelhantes a Deus quanto mais ampliam seu *conatus*, pois o esforço de preservar a si próprios faz com que contemplem progressivamente sua posição no todo da existência.

Além disso, todas as ideias corresponderiam a variações do pensamento divino, do qual derivaria a mente humana. Desse modo, quanto mais adequadas nossas ideias, mais poderiam ser consideradas provenientes da estabilidade infinita e atemporal representada por Deus. Ainda conforme Espinosa, corpo e alma trabalham paralelamente, logo, a alteração de um dos fatores modifica o outro. A formação de ideias adequadas na mente de um indivíduo engendraria um efeito de ordem física, tornando-o mais livre e feliz e, por conseguinte, mais semelhante a Deus.

Portanto, a ideia adequada corresponde à potência, tendo em vista que leva o indivíduo a agir em busca do aperfeiçoamento de si, a fim de alcançar essa liberdade ideal. Por sua vez, as emoções decorreriam de um eventual aumento ou diminuição da potência que conduz o indivíduo a aperfeiçoar-se ou não. Tudo aquilo que atua sobre a potência de agir do corpo humano afeta também a potência de pensamento da mente e vice-versa. De qualquer modo, segundo propõe Baruch de Espinosa, a noção de potência está centrada na ideia de *ter a possibilidade de realizar-se ou não*.

Giorgio Agamben aprofunda-se no conceito, ilustrando-o através do exemplo do escrivão Bartleby, criação de Herman Melville. Ao teorizar a respeito da forma da famosa expressão proferida pela personagem (*I would prefer not to*), o autor italiano afirma que

¹⁴ “*Digo que pertenece a la esencia de una cosa aquello dado lo cual la cosa resulta necesariamente dada, y quitado lo cual la cosa necesariamente no se da; o sea, aquello sin lo cual la cosa – y viceversa, aquello que sin la cosa – no puede ni ser ni concebirse*”.

Jaworski, por seu lado, observou que a fórmula não é nem afirmativa nem negativa, que Bartleby 'não aceita nem rejeita, avança e retira-se no seu próprio avançar'; ou seja, como sugere Deleuze, que ela abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido. Mas também, na perspectiva que nos interessa, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer) (AGAMBEN, 2015, p. 29).

Enquanto imagem, "Birkenau" apresenta a um só tempo a dupla potência de ser e de não ser sobre a qual versa Agamben. Se por um lado, na condição de obra de arte, o conjunto não tem um compromisso estrito com nenhum fim específico, por outro, pode ser lido como denúncia e crítica ao ocorrido em Auschwitz. É interessante que sejam elaboradas diferentes formas de rememoração, pois somente assim a memória poderá ser conservada.

Além disso, devemos levar as imagens em consideração "[...] apesar da nossa própria incapacidade para olhá-las como merecem" (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17)¹⁵. Em outras palavras, mesmo que não as compreendamos em sua totalidade, é necessário voltar nossa atenção àquilo que apresentam. Situação semelhante pode ser encontrada no romance de Herta Müller, uma vez que as imagens poéticas criadas pela autora têm a mesma característica da pintura de Richter. Se sua escrita torna quase pictórica a expressão da experiência do *gulag* pela personagem protagonista, também expõe com excelência a cruel realidade do trabalho forçado vivida pelos romenos de ascendência germânica.

¹⁵ "[...] *Pese nuestra propia incapacidad de mirarlás tal y como se merecerían*".



Figura 1 – Os quatro quadros de “Birkenau” de Gerhard Richter

Camadas de tinta formando composições abstratas baseadas nas quatro fotografias do *Sonderkommando*.

Fonte: *BERLINER ZEITUNG*, 2015.



Figura 2 – Segunda tela em detalhe.

Pontos de transparência são praticamente nulos nas pinturas que compõem o conjunto.

Fonte: GERHARD RICHTER.COM, 2014.

1.3 Politização da arte e resiliência estética

Sob forte influência marxista, o trabalho de Walter Benjamin tem como um de seus conceitos centrais a noção de *Ursprung*, literalmente, um “salto para a origem”, retorno ao passado que tenciona entender o presente. O tom nostálgico é uma das marcas de sua crítica do fascismo por meio da analogia da perda da aura devido à produção em massa permitida pela evolução da técnica na modernidade.

Caracterizada como “[...] a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987a, p. 170), segundo o teórico da Escola de Frankfurt, a aura sofre um “atrofiamento” decorrente dos processos de reprodutibilidade técnica que é análogo à desvalorização da arte: aquilo que antes se apresentava como algo único se torna tão banal e facilmente substituível que esquecemos seu real valor.

Embora a reprodução em massa possa garantir a maior disseminação de uma obra, a atualização por ela implicada não possui a autenticidade do objeto fonte, visto que “[...] mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1987a, p. 167). O autor via a arte como aliada do questionamento político, o que fica claro quando discorre acerca da figura do narrador, afirmando que a verdadeira narrativa “[...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1987c, p. 200). A arte reproduzida por meio da técnica, por sua vez, seria desprovida dessa aplicabilidade.

Esse posicionamento é reforçado quando Benjamin afirma em seu famoso ensaio “O autor como produtor” que mesmo “[...] as melhores [opiniões] não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem” (BENJAMIN, 1987b, p. 131, acréscimo nosso). Em outras palavras, o teórico defende que a arte se torna útil por meio do engajamento político.

Contudo, a noção de potência trabalhada por autores tais como Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e os já mencionados Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman nos mostra que trabalhos artísticos não necessitam apresentar características específicas para discutir questões políticas, pois não consistem em algo definido, mas podem ser compreendidos como abrangendo determinado assunto em um dado momento, dependendo da perspectiva daquele que olha. Assim, *a arte não é, mas pode*.

A exigência de certas particularidades a obras de arte pode levar a incorrer em definições estanques, como as famosas palavras de Theodor Adorno que atestavam a impossibilidade de haver poesia após Auschwitz, ignorando o potencial questionador e testemunhal da expressão artística. As críticas a “Birkenau”, de Gerhard Richter, se enquadram nesse paradigma, uma vez que desconsideram o aspecto instigador do conjunto em função da premissa superficial de que ele esconde a barbárie sob o véu da estética abstrata.

Em Richter, a fotografia se configura de acordo com a concepção freudiana, ou seja, é um vestígio, a denúncia de uma realidade passada que torna a tomar forma no momento em que entra em contato com o observador: o “agora da cognoscibilidade” benjaminiano. Neste ponto se faz relevante a visão de Susan Sontag acerca da materialidade fotográfica, pois, segundo a teórica, “[...] uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 1977, p. 86).

Não obstante, em “Birkenau”, a pintura abstrata também não é “apenas uma imagem”, mas, unida à fotografia, assume novo significado. O mesmo se dá no caso das imagens formuladas por Herta Müller em seu romance. Enquanto se poderia julgar seu lirismo como fator atenuante à perversa realidade do sistema de trabalhos forçados instituído pelo governo soviético, a forma poética assumida por cada elemento do cotidiano de Leo Auberg em Nowo-Gorlowka é justamente o aspecto responsável por dar a dimensão do sofrimento e da resiliência experimentados pelo protagonista, traços fundamentais da narrativa em questão.

O romance de Müller apresenta a arte como forma de resistência, posto que é a capacidade que Leo possui de ver seu labor no campo com certo olhar poético que o ajuda a sobreviver às pressões diárias e à extenuação física, frustrando as expectativas de seu principal opositor, como pode ser observado no excerto destacado abaixo:

Após uma semana trabalhando no porão, Tur Prikülitsch aparece novamente atrás de mim no espelho da barbearia. Eu estava barbeado pela metade, ele levantou o olhar oleoso e os dedos limpos e perguntou:
Como vai o trabalho de vocês no porão.
Agradável, eu disse, cada turno é uma obra de arte.
Ele sorriu por cima do ombro do barbeiro, mas não tinha a menor ideia de que era verdade. Ouvia-se o ódio fino em seu tom de voz; suas narinas brilhavam, rosáceas; em suas têmporas, pequenas veias de mármore.

Como seu rosto estava sujo ontem, disse ele, e suas entranhas saíam por todos os buracos do seu gorro.
Não importa, eu disse, o pó do carvão é aveludado e tem a grossura de um dedo. Mas após cada turno o porão fica limpo, porque cada turno é uma obra de arte (MÜLLER, 2011, p. 171).

Em Herta Müller, a potência apresenta mais de um sentido. De fato, a sucessão de imagens pode ser compreendida como crítica à situação imposta às minorias germânicas da Romênia ocupada pelos soviéticos, porém, sem que o discurso presente na obra assumira uma forma deliberadamente política. Entretanto, a poeticidade imagética vista por Leo Auberg em meio a um cenário de desumanização, também *pôde* – entre tantos desfechos possíveis – levá-lo a sobreviver cinco anos em tais circunstâncias:

1.4 *Souvenirs* da tortura: biopoder, tentativa de registro e ocultação

Conforme exposto anteriormente, as fotografias do *Sonderkommando* denunciam os crimes cometidos no campo de Auschwitz-Birkenau. As quatro imagens borradas são um atestado de atos hediondos praticados contra a vida humana com base em uma deturpada noção de superioridade biológica, um dos pilares do Nacional-Socialismo.

De modo similar, “Tudo o que tenho levado comigo” remete à deportação dos descendentes de alemães da região da Transilvânia após a Segunda Guerra Mundial. Por descenderem dos inimigos derrotados, tais indivíduos foram obrigados a trabalhar na reconstrução da União Soviética depois da ocupação da Romênia pelas tropas do Exército Vermelho.

Michel Foucault é um dos principais teóricos a discutir a ideia de domínio político baseado em aspectos de ordem biológica. Tanto a Alemanha Nazista quanto a União Soviética pós-Segunda Guerra possuíam meios técnicos e políticos que lhes permitiam se valer daquilo que o filósofo francês conceitualizou como “biopoder”, isto é, o poder de tornar o corpo sujeito ao Estado. Os efeitos dessa lógica de dominação do outro visto como ameaça não poderiam ser diferentes: “[...] ou a biopolítica produz subjectividade ou produz morte. Ou torna sujeito o seu objecto ou objectiviza definitivamente” (ESPOSITO, 2010, p. 55).

A premissa em questão se fez verdade tanto no caso dos campos de concentração quanto no sistema soviético de trabalhos forçados. Desta forma, ao longo do romance de Herta Müller, o olhar do protagonista revela ao leitor que a degradação de sua condição humana faz com que os prisioneiros se sujeitem progressivamente aos guardas russos.

Tais circunstâncias demonstram que de fato “[...] o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 1999, p. 129). Em ambos os casos aqui analisados é possível perceber que a sujeição dos capturados atinge seu ápice ao serem forçados pelos captadores a viver em condições totalmente desumanas. Desse modo, quando Irma Pfeifer cai no fosso de argamassa em Nowo-Gorlowka, sua morte é definida como *umagotadesorteemdemasia*¹⁶ (MÜLLER, 2011, p. 70).

Conforme propõe Emmanuel Lévinas, a certeza da mortalidade é o elemento fundamental da transcendência humana. Assim, “[...] a característica mais forte e marcante da relação do homem com a existência é o poder, o poder de morrer” (RIBEIRO, 2015, p. 36). Todavia, nos campos de concentração e nos *gulags* mesmo essa última válvula de escape – a certeza da finitude – é controlada pelo opressor.

Leo Auberg consegue subverter essa lógica de dominação por meio da resiliência: “Quando o Anjo da Fome me pesar, enganarei a sua balança. Serei tão leve como o pão que economizei. E igualmente difícil de morder. Você vai ver, digo a mim mesmo, é um plano curto de longa duração” (MÜLLER, 2011, p. 227). Ao invés de combater a degradação a que é submetido, deixa-se levar pelo meio em que se encontra inserido e passa a se ater à estética de cada detalhe de sua nova realidade. Em última instância, sua transcendência não se dá através do poder de morrer, mas pela determinação em viver, quer subjugado pelos russos ou não.

Ademais, nas duas obras analisadas, o reconhecimento da violência contra a vida pelos prisioneiros os impulsiona a arriscarem-se por um registro da perversidade por eles enfrentada. Na narrativa de Herta Müller, Leo sela em recipientes de vidro os restos da rala sopa servida pelos russos: “Havia três semanas, eu guardava a sopa de repolho nos dois belos frascos que não queria jogar fora só por estarem vazios” (MÜLLER, 2011, 162). No entanto, seu plano de guardar os *souvenirs* – embora nem ele próprio soubesse exatamente o que faria com eles – é descoberto pelos guardas,

¹⁶ A expressão apresenta a grafia encontrada no título do 10º capítulo do romance de Herta Müller. Os neologismos são uma das principais características de “Tudo o que tenho levado comigo”.

que o veem como uma potencial denúncia. Então, quando deixa o campo, o jovem não possui nenhuma prova física das condições em que vivera.

Já no caso dos integrantes do *Sonderkommando*, forçados a dar cabo dos corpos dos demais prisioneiros judeus como forma de prolongar a própria vida, sua arriscada busca por um registro fotográfico da brutalidade ocorrida em Auschwitz surte o efeito desejado. A fotografia se apresenta aqui como registro confiável e o traço ficcionalizante associado à sua própria natureza narrativa, que poderia dar vazão a críticas e dúvidas, acaba por ter efeito benéfico, pois a imagem fotográfica pode “[...] acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva [...], mas não acessíveis ao olhar humano” (BENJAMIN, 1987a, p. 168).

A lente do *Sonderkommando* foi capaz de captar aquilo que fugia aos olhos dos passantes e revelar a bestialidade de Auschwitz. Nas quatro fotografias, o olhar que destaca os detalhes não tem por objetivo guiar a interpretação do observador, mas apenas tornar inegável uma realidade que era, no mínimo, elusiva aos olhos de muitos. Qualquer crítica que ponha em dúvida a veracidade das imagens em questão com base no potencial ficcionalizante inerente à técnica fotográfica não pode se sustentar diante do registro irrefutável da materialização do horror.

Além disso, independentemente da forma de arte na qual se apresente, não há narrativa que não incorra em recuperação memorial: tudo o que criamos se baseia no que já conhecemos e a contemporaneidade nos revela que um nível considerável de ficcionalização é intrínseco a esse processo, posto que a própria memória é fragmentada e indissociável de fatores como a repressão, que pode gerar recordações fictícias.

No momento de sua concepção, cada fotografia feita pelos prisioneiros correspondia ao tempo presente, porém, um presente mediado pelas pressões da condição a que eram sujeitos; um presente cuja crueldade era tão intensa, que não seria crível não fosse pelos registros ainda hoje acessíveis. Já no momento de sua “leitura”, as quatro fotografias revelam um tempo passado e, então, uma nova camada de mediação é adicionada. Entra em cena a memória do observador, distanciada temporalmente e que, portanto, só pode reconstruir o momento registrado com base em sua própria experiência e conhecimento a respeito daquilo que é retratado. Por consequência, esse distanciamento faz com que sempre haja o risco de se banalizar aquilo que “ficou para trás”, implicando a necessidade da rememoração da barbárie.

Todavia, o fator subjetivo não afeta negativamente o status de registro das fotografias. Não há como questionar que as cenas mostradas nas imagens do *Sonderkommando* de fato aconteceram e o aspecto do inegável é de grande interesse para Walter Benjamin, para quem a imagem, anacrônica por definição, se relaciona com o passado e o presente ao mesmo tempo. *A fotografia é o agora que traz à luz a memória.*

Benjamin acreditava que, ao contrário dos meios tradicionais (como a contação de histórias, por exemplo), os meios relacionados à técnica (como o romance moderno, o cinema etc.) ficcionalizavam a realidade, suavizando seu impacto sobre o receptor e, por consequência, permitindo que barbarismos se perpetuassem. Entretanto, o teórico via a fotografia como uma possibilidade positiva em meio à futilidade, uma vez que a entendia como elemento dotado de aura.

Segundo Benjamin, esse aspecto aurático concedia às imagens fotográficas o poder de alterar a história. Entretanto, nem toda foto poderia ser utilizada de modo a cumprir com os objetivos estabelecidos pelo autor, pois, conforme as compreendia, as fotografias podiam ser comerciais ou políticas e apenas esta segunda categoria poderia engendrar questionamentos. Enquanto Benjamin exigia a politização da arte, Didi-Huberman vê na potência a maior capacidade política. Para ele, o anacronismo intrínseco à imagem é responsável por originar essa potência, que pode levar à conscientização política de forma mais efetiva. Assim, o "não posicionar-se" é também um posicionamento que pode exercer influência sobre o observador.

O autor francês concorda com a premissa benjaminiana de que o passado não é um absoluto fechado, mas que vem ao presente por meio das ruínas e cinzas que não puderam ser destruídas, isto é, dos vestígios que ficaram para trás e que impedem que se recorra à ideia do inimaginável, fazendo cair no esquecimento aquilo que jamais deverá ser banalizado. Porém, seu posicionamento converge também com o da americana Susan Buck-Morss, que propõe que,

[...] o entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos – ‘energias excessivas’ do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória (BUCK-MORSS, 1996, p.21-22).

Sugere-se aqui que, tal como o cérebro desenvolve estruturas que o permitem proteger-se contra o excesso de estímulos, também a consciência acabaria por “anestesiarse” contra imagens diretas – isto é, da ordem do registro dito “oficial” – de atrocidades devido à constante exposição a tais conteúdos. Se a imagem propositadamente política perde sua força de choque, o objetivo inicial de sensibilizar contra o retorno à barbárie é igualmente perdido.

Buck-Morss (1996) versa a respeito da estetização e posterior espetacularização da política iniciada pelos futuristas na virada do século XX e conduzida ao extremo pelos regimes fascistas. Tal perspectiva instauraria um processo de autoalienação do homem, levando-o a fruir a própria destruição como prazer estético. A autora (1996, p. 12) ainda destaca que Benjamin delega à arte a função de “[...] desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade”. Contudo, esse processo de desalienação não deve ser conduzido por meio da exigência de uma arte politizada ou do estabelecimento de quaisquer formas ou conteúdos específicos a serem abordados por ela.

Quando nosso sistema sensorial é “anestesiado” pela demasiada exposição a imagens explícitas de conflitos bélicos e outros eventos traumáticos, a banalização desses acontecimentos é favorecida. A resposta ao excesso de estímulos torna-se imediata e quase mecânica e a função primeva do emprego das imagens em questão deixa de ser executada. Faz-se necessária, portanto, uma reconfiguração desse uso, a fim de garantir a preservação do arquivo dos crimes de guerra.

Didi-Huberman desvincula a obra de arte do valor de culto enfatizado por Benjamin. Segundo ele, a aura consiste em um ponto intermediário entre o olhar do observador e o olhar refratado daquilo que é observado, pois “[...] ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

À vista disso, a possibilidade de reproduzir uma obra em grande escala via técnica não implica o “atrofiamento” da aura, posto que o distanciamento em relação à obra original perdura. O fenômeno aurático volta para si “[...] um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149). Isto posto, é correto afirmar que a manifestação da aura está alicerçada em seu poder de evocação da memória.

Tais considerações validam o uso que Gerhard Richter faz das fotografias tiradas pelos soldados do *Sonderkommando* no campo de Auschwitz-Birkenau em 1944. Desse modo, é possível sugerir que, ao invés de esconder o Holocausto, ao “transformar as fotografias em camadas de tinta”, principalmente em tons de cinza, verde e vermelho, Richter pode estar fazendo referência a todo o sistema de camuflagem que escondia as ações condenáveis ocorridas no Terceiro Reich e que culminaram na efetivação do plano de extermínio que ficaria conhecido como “Solução Final”. Confrontado com o fato de que atos de tamanha desumanidade foram cometidos em meio à civilização europeia industrializada em pleno século XX, e que, ainda assim, os crimes foram encobertos com tal facilidade, o observador estranha a “ocultação” presente na obra de Richter.

O conjunto de telas pintado pelo artista é “estranho”, remetendo ao conceito de *unheimliche* formulado por Sigmund Freud, que o caracteriza como sendo tudo aquilo “[...] que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1969, p. 277). Do mesmo modo, por meio do uso da abstração, o artista plástico traz à baila o arquivo que o Nacional-Socialismo tentou queimar.

Também o véu estético tecido por Herta Müller ao formular as sucessivas imagens que compõem “Tudo o que tenho levado comigo” deixa ver claramente os atos cruéis realizados nos campos soviéticos. Ao contrário do que se poderia supor, o aspecto poético que perpassa o romance não torna digerível a tirania do sistema *gulag*, mas serve como ferramenta contra a atenuação de tal realidade. A qualidade pictórica que marca a relação da personagem protagonista com os objetos de seu cotidiano de trabalho forçado é o que revela ao leitor o imenso esforço psicológico depreendido por Leo a fim de sobreviver à sua experiência na Ucrânia.

O carvão, o cimento, os blocos de escória etc.; cada elemento é um refúgio para o jovem romeno. Dentre estes, a “pá de coração” é eleita como sua favorita, pois com ela transforma o carregamento de carvão em acrobacia:

[...] E então você joga o carvão com um grande impulso, da lâmina de coração para as nuvens, de forma que a pá fique reta na horizontal, no ar, ou seja, segurando-a apenas com a mão esquerda pela trave. É belo como um tango, ângulos agudos num mesmo ritmo (MÜLLER, 2011, p.86).

A catarse provida pelo reconhecimento do sublime no mais rústico dos trabalhos garante a Leo a resiliência de que precisa para resistir ao suplício a que é submetido. Desse modo, as imagens poéticas de Müller não escondem, mas trazem

à tona as condições desumanas enfrentadas por aqueles que passaram pelos campos de trabalhos forçados, impedindo, assim, que se perca o arquivo e que os crimes de guerra ali ocorridos sejam obliterados.

Versando sobre esse tipo de esquecimento, Jacques Derrida (2001) aponta que as teorias formuladas por Sigmund Freud a respeito do inconsciente mostram que os princípios que regem a psique são os mesmos que predominam na historiografia. Dessa maneira, “[...] a pulsão de morte [...] ameaça de fato todo principado, todo princípio arcôntico, todo desejo de arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 23), pois, em atuação idêntica àquela que exerce sobre a memória humana, a repressão permite que o mal de arquivo, isto é, o esquecimento daquilo que deve ser lembrado, se efetive.

Isto posto, quando o autor francês sugere que “[...] a vida já está ameaçada pela origem da memória que a constitui” (DERRIDA, 1971, p. 185), também se refere à tendência autodestrutiva do arquivo, conceito cuja etimologia, segundo o teórico, remete ao mesmo tempo às noções de começo e de comando. Em outras palavras, ele é espaço da memória, mas também responsável por determinar o que chegará à posteridade, definindo como a história será vista no futuro.

Em “Mal de arquivo” (2001), Derrida nos mostra que o arquivo em potencial é justamente aquilo que esquecemos com mais facilidade e que o caráter de retorno leva o mal de arquivo em direção ao mal radical. A rememoração constante se faz necessária a fim de que não incorramos mais uma vez na barbárie. Assim, contra o “extravio” ou “queima” do arquivo surge a arte, não necessariamente como posicionamento político intencional, mas como potência, conforme é possível observar tanto nas telas de Gerhard Richter quanto no romance de Herta Müller.

“*Para saber hay que imaginarse*”, clama Georges Didi-Huberman (2004, p. 17) ao comentar a necessidade das imagens contra a banalização. Apenas as imagens parecem ter o poder de trazer o aterrador à tangibilidade. Contra a noção do inimaginável, que transforma a atrocidade em algo absurdo demais para ser real – segundo os testemunhos de vários sobreviventes, os próprios nazistas recorriam a esse pressuposto para ameaçar os prisioneiros –, somente as imagens são suficientes.

As imagens poéticas que dão forma à obra de Herta Müller, bem como as pictóricas que compõem “Birkenau” de Gerhard Richter são também “imagens apesar de tudo”: a própria condição humana dos dois autores os impossibilita de dar conta de

toda a sevícia que constituiu a essência das ideologias opressoras abordadas em suas obras. Não há palavras para tratar o extremismo dos discursos de ódio, porém, a imagem, se não é uma completude, certamente é potência.

Em *Imágenes pese a todo* (2004), Didi-Huberman destaca o desespero dos judeus diante da queima iminente do arquivo pelos nazistas, que declaravam continuamente que não deixariam restar quaisquer registros do horror, mas também diante da percepção de que, ainda que algo restasse, pareceria irracional demais para ser verdade. Atuando contra esse potencial esquecimento, as abordagens de Richter e Müller questionam a estipulação de formas fixas para a rememoração.

As telas de “Birkenau” e o romance da autora nascida na Romênia levantam uma discussão acerca da ocultação de crimes gravíssimos e nos levam a questionar se o véu não era transparente o suficiente para fazer com que o que estava escondido pudesse ter sido evitado. Desse modo, ambas as obras surgem como ferramentas de resistência ao esquecimento dos horrores e ao não-questionamento daquilo que nos é apresentado como verdade absoluta. Por fim, quando não resta nada, resta a potência, a única arma contra a consolidação do inimaginável, posto que a verdade de tantos campos como Auschwitz-Birkenau e Nowo-Gorlowka gritava para ser reconhecida e ainda hoje alguns a negam.

2 Imagética e redenção”

2.1 Malas feitas e viagens sem volta

Nascida na cidade de Nitchidorf, na Romênia, em 17 de agosto de 1953, Herta Müller – como muitos dos habitantes da região da Transilvânia – tem ascendência germânica. Por certo, tal fato teve importantes implicações na vida da escritora. Vivendo sob as duras condições e a vigilância constante impostas pelo regime do ditador Nicolae Ceausescu, Müller chegou a sofrer retaliações por se recusar a cooperar com o *Securitate* – o serviço secreto romeno.

Lançado em 1982, seu primeiro romance, “Nadirs”, só foi publicado depois de passar por severa censura e somente em 1987 a autora conseguiu a autorização de que precisava para emigrar para a Alemanha Ocidental. Desde então, Müller se estabeleceu no cenário internacional como um dos grandes nomes da literatura contemporânea. Além de ter sido marcado pela conquista do Prêmio Nobel de Literatura, o ano de 2009 também foi importante na carreira da escritora devido ao lançamento de “Tudo o que tenho levado comigo” (*Atemschaukel*, em alemão).

O romance foi baseado nas experiências da própria mãe da autora e também de seu grande amigo, o poeta e tradutor romeno Oskar Pastior, nos campos de trabalhos forçados estabelecidos na União Soviética após a Segunda Guerra Mundial. O livro é narrado pelo protagonista, Leo Auberg, jovem romeno deportado aos dezessete anos para o campo de Nowo-Gorlowka, na Ucrânia, exatamente como ocorrera a todos os membros das famílias romenas de ascendência germânica com idades entre dezessete e quarenta e cinco anos, considerados aptos para o trabalho braçal.

Ao longo da narrativa, Leo relata sua experiência de cinco anos no campo e o trauma que levou consigo mesmo muito tempo após ter retomado sua liberdade. Müller buscou a inspiração para a figura do protagonista em Pastior, que também permaneceu em um campo de trabalhos forçados pelo mesmo período de tempo. O projeto de escreverem conjuntamente um livro sobre o tema acabou não se concretizando devido à morte do amigo em 2006.

Divulgada em 2010, a informação de que Pastior atuara como informante do *Securitate* durante a década de 60 foi um choque para a autora. Ainda assim, Müller afirma que a compreensão foi sua reação imediata à descoberta. Em entrevista para

Maya Jaggi, do *The Guardian*, no ano de 2012, a autora declara:

Falta conteúdo a seus escassos relatórios. Ele tentou de tudo para não causar problemas para ninguém. Foi tudo por causa de seis poemas que escreveu sobre o campo que foram encontrados nos anos 1950 e considerados antissoviéticos. Ele não aguentaria ir para a prisão por 20 anos (MÜLLER, 2012)¹⁷.

Dentre os fatores usados para chantagear o poeta, o fato de ser homossexual em um país onde isso era passível de sanções penais certamente teve grande influência na decisão de Pastior.

A repressão da homossexualidade é aspecto compartilhado também pela personagem de Leo Auberg. Narrado em primeira pessoa, o romance “Tudo o que tenho levado comigo” expõe o sofrimento físico e psicológico a que eram submetidos os prisioneiros do sistema *gulag* vivendo sob a pressão da exaustão e da fome constantes. Entretanto, a violenta realidade dos campos é exposta através da criação de imagens poéticas.

Determinado a sobreviver, o protagonista passa a ver os elementos concretos que integram sua rotina de trabalhos forçados através de uma perspectiva lírica e essa estratégia acaba conferindo a ele a resiliência de que precisava para enfrentar a angústia de seu cotidiano. Observa-se, assim, que ao estabelecer a impressão de uma autobiografia ou obra testemunhal em seu romance, Herta Müller traz à luz de maneira oportuna temáticas que necessitam ser lembradas de modo a não serem reprisadas.

Pretende-se sugerir no presente capítulo que, tal como a ficção é intrínseca ao relato autobiográfico – o indivíduo não tem como ser mostrado em toda a sua complexidade e cria uma “faceta literária” para si –, o “testemunho em segundo grau” é igualmente válido como meio de evitar a perda do arquivo. Defende-se ainda que as imagens poéticas presentes no romance são tão relevantes para o fim supracitado quanto as fotografias que servem de registro da barbárie perpetrada em situações de conflito bélico.

¹⁷ "His few reports are devoid of content. He tried everything not to get anyone into trouble. It was all because of six poems he wrote about the camp that were found in the 50s and seen as anti-Soviet. He couldn't cope with prison for 20 years."

2.2 Onisciência *versus* subjetividade

A voz do narrador é a única identificável no romance. É esta figura de contornos indefinidos o ponto de convergência entre o conhecimento acerca de um fato e o relato do mesmo. A partir de sua voz são construídas todas as demais, de modo que mesmo quando as personagens de um romance “falam”, somente chegarão ao leitor por intermédio da consciência do narrador.

Em outras palavras, o processo narrativo depende do nível de informação que a figura narradora detém, logo, associa-se intimamente ao seu ponto de vista. Conforme propõe Oscar Tacca (1978, p. 65), “[...] o narrador não tem uma *personalidade*, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: *contar*”. Dessa maneira, não lhe é permitido falsificar ou questionar as informações que revela. Quaisquer dúvidas que possam tomar forma através do narrador correspondem, na verdade, à formulação feita por este de questões que pertencem às personagens, ao leitor ou, em alguns casos, mesmo ao autor.

Cabe ao narrador decidir como a informação será passada, porém, é necessário que defina previamente como ela foi recebida. Essa escolha origina o ponto de vista que guiará a narrativa. Tacca (1978, p. 68) nos mostra que o narrador pode se localizar fora dos fatos que relata (configuração em 3ª pessoa, classificada como onisciente, equisciente ou deficiente) ou dentro da narrativa (configuração em 1ª pessoa, que só poderá ser equisciente).

A primeira categoria foi intensamente explorada pela estética realista durante o século XIX, inaugurando uma tradição narrativa ainda hoje bastante utilizada. No entanto, o novo século trouxe consigo a crise do modelo realista, posto que passou-se a argumentar que a condição humana é oposta à onisciência, logo, o narrador que apresentava tal característica se afastava da realidade. Por sua vez, a emergência das teorias psicanalíticas trouxe consigo a noção de impossibilidade de fechamento do indivíduo, que também exerceu grande impacto sobre a literatura modernista. Além disso, percebeu-se ainda que, ao contrário do que se acreditava durante os anos áureos do realismo, enquanto figura humana, nenhum narrador pode ser imparcial. Tal asserção decorre do fato de que a subjetividade está atrelada à formação ideológica de todo indivíduo e não há como nos desvencilharmos de nossos pontos de vista.

A respeito desse tópico, Oscar Tacca (1978, p. 72) salienta também que “[...] se o realismo se caracterizar por uma imagem do mundo e da vida, *nas suas próprias condições de apreensão*, [...] o romance pretensamente *realista*, o romance impessoal e onisciente, é o menos realista de todos”. Por conseguinte, o relato em primeira pessoa, parcial e fragmentário por excelência, seria mais adequado enquanto simulacro do que aquele que o precedera.

Essa outra tendência confere humanidade e maior naturalidade à narrativa, uma vez que “[...] a narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de se conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens [...]” (TACCA, 1978, p. 73). Posicionado no interior do enredo, quer como protagonista, coadjuvante ou mera testemunha dos fatos transcorridos, o narrador em primeira pessoa sintetiza a possibilidade humana de relatar uma história.

2.3 Legitimidade da ficção como testemunho e impacto narrativo potencializado pela imagem

A narração em primeira pessoa é elemento fundamental do romance ora analisado. A subjetividade propositada é cabal para que a narrativa seja tão impactante quanto a temática abordada exige. Dessa forma, o leitor acompanha o jovem Leo Auberg em seu dia-a-dia em Nowo-Gorlowka, compartilhando de sua aflição e esperança.

Dissertando acerca da personagem do romance, Antônio Cândido (1987, p. 67) afirma que, “[...] na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade”. Assim, à personagem é concedida uma série necessariamente limitada de características. Todavia, estas são organizadas de modo a passarem a impressão de amplitude, da mesma maneira como “[...] numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras” (CÂNDIDO, 1987, p. 60).

O resultado dessa operação estética é uma reprodução da complexidade humana, por definição, irreduzível aos limites da página, quer se trate de um relato autobiográfico ou não. Por isso, embora a quantia de informações fornecidas a

respeito da personalidade ou mesmo do passado de Leo Auberg seja relativamente restrita, o conhecimento que o leitor tem da personagem é suficiente para que se possa inferir a dimensão de sua complexidade.

Diana Klinger (2012, p. 15) se apoia nas proposições de Nietzsche para afirmar que “[...] o núcleo do narrável na autobiografia e nas memórias – a experiência – equivale à transformação do indivíduo: ‘como me tornei o que sou’ [...]”. A metamorfose em face de uma situação de conflito parece estar na essência do relato autobiográfico e é enfatizada no romance de Müller: para o protagonista, a experiência da dura realidade do campo confere à liberdade e às relações familiares um novo sabor.

Prestes a ser conduzido ao trem que o levaria à Ucrânia, Leo afirma: “[...] tinha, porém, pena de minha mãe, que ignorava o pouco que me conhecia. Que, quando eu estiver longe, pensará mais em mim do que eu nela” (MÜLLER, 2011, p. 14-15). Não obstante, anos mais tarde, a descoberta de que os pais tiveram outro filho durante o tempo em que fora mantido prisioneiro é recebida com pesar e mesmo rancor.

A transformação pode ser vista com mais clareza quando a personagem passa a apreciar através de uma perspectiva estética os elementos de seu cotidiano de trabalho. Assim, o protagonista expressa, por exemplo, seu apreço pelo resíduo de carvão transformado em blocos para construção:

[...] Mas a escória-de-uma-vez-por-turno, a escória fria, essa eu amo [...] A escória fria é doce e crédula, quase carente – um pó arenoso cor violeta, com quem se pode estar a sós sem perturbações. Ela ficava na fileira de fornos ao fundo do porão, tinha suas próprias portinholas e um carrinho próprio com barriga de alumínio, sem grades. O Anjo da Fome sabia o quanto eu gostava de estar a sós com a escória fria. Na realidade ela não era fria, mas morna, e recendia a lilás ou a pêssegos silvestres com penugem e damascos de verões tardios (MÜLLER, 2011, p.86).

Tomando emprestados os termos utilizados por Klinger (2012), é possível afirmar que, no romance em questão, a ilusão de uma “escrita de si” permite a efetivação de uma “escrita do outro” e, mais do que isso, a escrita de um outro que – mesmo devido à própria impossibilidade de converter em fala a experiência traumática –, de outra forma, não poderia falar por si. Ao pôr em movimento as engrenagens de uma espécie de “memória da memória”, Herta Müller rememora por intermédio da arte literária os horrores vivenciados pelos prisioneiros dos *gulags* de forma tão eficaz

quanto o faria o testemunho de um sobrevivente.

Sem dúvida, “[...] a construção da figura do ‘outro’ vinculada à presença marcante da primeira pessoa desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a ideia de *representação*” (KLINGER, 2012, p. 12). Todavia, tal característica não consiste em um entrave na medida em que seja levada em consideração a impossibilidade de representar o indivíduo em sua totalidade – mesmo quando efetuada por ele próprio. De modo análogo, quando Gerhard Richter converte em abstrações as fotografias do *Sonderkommando*, sua abordagem do ocorrido em Auschwitz não é mais ficcional do que seria o testemunho de um sobrevivente, posto que a própria condição humana, a arbitrariedade da linguagem, a formação ideológica do indivíduo e o trauma seriam alguns dos fatores que impediriam o relato dos fatos em suas dimensões exatas.

Uma vez transcorrido o fato, converte-se em linguagem e não mais corresponde ao ocorrido, não podendo, portanto, reproduzi-lo com “acuidade matemática”. Nesse sentido, toda forma de arte dedicada à rememoração da barbárie é tão válida quanto o relato testemunhal, pois, mesmo este jamais poderia equivaler a uma transcrição imparcial dos acontecimentos.

Ademais, conforme destacado anteriormente, devido à dimensão de sua complexidade, o próprio indivíduo se vê incapaz de representar a si mesmo com exatidão em todos os seus pormenores e tal fato é potencializado pelo trauma. Por conseguinte, aquilo que convencionou-se chamar aqui de “testemunho em segundo grau” – a consolidação de uma “memória da memória” identificada nas obras de Gerhard Richter e Herta Müller analisadas na presente pesquisa – não seria menos adequado à retomada de eventos traumáticos que o testemunho dito tradicional.

Com efeito, Paul De Man (2012, p. 1) pondera

“[...] não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor *faz* é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato [...]”?

Seu questionamento aponta para o fato de que a própria autobiografia é uma criação de caráter ficcional. Tal conclusão pode ser alcançada ao observar-se que a) no que concerne à esfera do romance, como salienta Antônio Cândido (1987), toda personagem é um compilado de poucas características, cuja elaboração visa emular a profundidade da condição humana; b) mesmo se considerarmos o relato

autobiográfico como “denotação do real” ou materialização narrativa de uma série de fatos, em função da extrema complexidade que lhe é inerente e da própria insuficiência da linguagem para dar conta da totalidade do homem, o indivíduo só pode escolher algumas de suas características para serem atribuídas à personagem que a ele corresponde na narrativa; c) tais características são moldadas segundo diretrizes estabelecidas por todo o sistema e o aparato técnico por trás da publicação de uma obra autobiográfica, pois, enquanto produto comercial de alta rentabilidade no século XXI, a esse gênero só interessam determinados temas e acontecimentos da vida do indivíduo em questão.

Somados, esses três fatores tornam plausível a afirmação de que a personagem autobiográfica é “[...] não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção [...]” (DE MAN, 2012, p. 1). Então, se a própria escrita autobiográfica pressupõe níveis de ficcionalização, como é possível que, devido à sua suposta “ausência de factualidade” imanente, narrativas ficcionais como o romance de Herta Müller não possam ser consideradas como contribuições legítimas e produtivas para a rememoração e a manutenção do arquivo da barbárie, de modo a evitar sua reincidência?

É importante notar que “[...] por mais salutares que sejam, convenções sobre a narração da verdade podem ser prejudiciais à maneira como alguns escritores transformam histórias sobre o trauma em linguagem”¹⁸ (GILMORE, 2001, p. 3). Se, como observado anteriormente, é impraticável que um indivíduo possa abranger todas as particularidades de si ao transformar a própria experiência em narrativa, a determinação de formas específicas para a rememoração do trauma e a recusa da ficção como meio para a realização desse objetivo não parecem razoáveis, já que a autobiografia apresenta nível de “incompletude” similar àquele encontrado na ficção. Desse modo, o protagonista da narrativa autobiográfica de um sobrevivente dos campos soviéticos de trabalhos forçados não corresponderia ao autor enquanto indivíduo, mas a um “reflexo ficcional” deste da mesma forma como a personagem de Leo Aueg reflete a realidade de milhares de vítimas e sobreviventes dos *gulags*. De maneira similar, as pinturas do conjunto “Birkenau” são tão reveladoras da realidade de Auschwitz quanto o testemunho de seus sobreviventes, necessariamente perpassado por traços ficcionalizantes que decorrem mesmo da formulação via

¹⁸ “[...] *Conventions about truth telling, salutary as they are, can be inimical to the ways in which some writers bring trauma stories into language*”.

linguagem.

Como salienta Leigh Gilmore (2001), existe um consenso acerca da irrepresentabilidade do trauma por meio da língua. Ao mesmo tempo, a cura pela fala é vista pela psicanálise como a única via possível para a expressão daquilo que ficou recalcado no inconsciente. Com frequência, tentativas de conciliar os dois lados da questão acabam por “[...] gerar afirmações incompatíveis que tanto metaforizam quanto literalizam o trauma. Por exemplo, para abordar uma dessas perspectivas, não é possível falar ou escrever sobre o trauma de qualquer outra forma que não a literal. Ao fazê-lo, corre-se o risco de negar o trauma”¹⁹ (GILMORE, 2001, p. 6).

As imagens poéticas evocadas pelo protagonista de “Tudo o que tenho levado comigo” não suavizam a crueldade dos campos de trabalhos forçados, mas, em verdade, têm potência para corroborar a crítica que a autora romeno-alemã faz de tais horrores e evidenciam por contraste a implacabilidade das condições a que os prisioneiros eram submetidos. Quando Leo divaga sobre a forma como a busca da poeticidade do dia-a-dia o mantinha vivo em Nowo-Gorlowka, afirma que isso lhe permitia esquecer da situação que enfrentava: “[...] 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” (MÜLLER, 2011, p. 29). Também ao falar sobre o constante trabalho de construção desenvolvido no campo, seu discurso torna-se repleto de lirismo quando declara que “[...] o cimento corrói gengivas. Ao abriremos a boca, os lábios se rasgam como o papel dos sacos de cimento. Calamos a boca e obedecemos” (MÜLLER, 2011, p. 39). Em ambos os trechos, a poeticidade da linguagem não atua em detrimento ou esconde a veracidade dos fatos ocorridos sob a vigia do sistema *gulag*, mas antes a evidencia tanto quanto o fariam fotografias que expusessem o tema diretamente ou ainda o testemunho de um sobrevivente marcado pelo uso da linguagem dita neutra.

2.4 O subjetivismo como arma contra o inimaginável

De acordo com Walter Benjamin (1987c, p. 200-201), “[...] o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está

¹⁹ “[...] Attempts to meet these expectations generate incompatible assertions that both metaphorize and literalize trauma. For example, to take one view, trauma cannot be spoken of or written about in any other mode than the literal. To do risks negating it”.

definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”. Moldada pela vivência ao longo dos anos, a sabedoria torna o indivíduo único. O narrador deixa marcas de sua presença nas histórias que conta. O relato das circunstâncias em que tomou conhecimento daquilo que está prestes a narrar é um desses vestígios.

Com o advento da imprensa, a informação tomou o espaço outrora ocupado pela narrativa e sua efemeridade subjacente levou ao estabelecimento de fórmulas para a construção narrativa e da cultura da transitoriedade informativa. Nos são expostos os mínimos detalhes relativos a um acontecimento, não restando oportunidade para a imaginação por parte daquele que recebe o texto. A narração entra em declínio, pois “[...] metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987c, p. 203). Quando nos habituamos a receber todos os dias os fatos já acompanhados de explicações e configurados de acordo com preceitos formulaicos, mesmo o acontecimento mais lúgubre deixa de nos impactar.

Conforme propõe Benjamin, tal traço perpassa também a arte narrativa naquilo que concerne ao romance moderno, caracterizado pelo destaque dado ao contexto psicológico, que corresponderia a uma espécie de “excesso de informação”, já que visa a explicitação do interior da personagem. Ao contrário do que ocorre no caso da informação, o leitor deve ser livre para interpretar a narrativa. Ainda de acordo com o teórico,

[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1987c, p. 201).

O romance resulta da insularidade decorrente do ritmo industrial das grandes cidades na era da reprodutibilidade técnica. Diferentemente da narração atrelada à tradição oral, o momento de criação desse gênero não pressupõe uma situação de contato entre uma coletividade, mas consiste no trabalho de um indivíduo isolado, cujo produto será lido por outro indivíduo igualmente isolado.

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1987c, p. 204), porém, com o tempo tornando-se artigo de luxo em meio ao concreto dos espaços urbanos, não há mais lugar para a discussão da experiência e da sabedoria que dela verte. Já não há ouvidos para o conhecimento trazido pelo homem

que percorre terras distantes e por aquele que conhece a fundo o próprio chão – o aprendiz e o mestre, conforme ilustra o autor alemão.

Na época das epopeias, o trabalho sofria aperfeiçoamento constante – cada narração correspondia a uma elaboração diferente e aprimorada – e a certeza da finitude era uma presença ininterrupta e natural: sempre haveria alguém para dar continuidade à obra, quer se tratassem das esculturas, tantas vezes finalizadas pelos aprendizes após a morte dos mestres, ou mesmo das narrativas orais disseminadas por vários séculos. Fechado em si mesmo, o romance seria, portanto, uma forma imperfeita em sua essência. Uma vez concluído, não pode ser alterado pelo autor; Finalizada sua leitura, não há mais nada para ser imaginado pelo leitor.

“No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação [...] Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 1987c, p. 207). Iniciado com as estratégias de higienização e estetização que assinalam a transição do medieval para o moderno, esse processo de afastamento da morte culmina com a efemeridade que se apodera da produção artística, principalmente naquilo que concerne à narrativa.

Ignoramos a finitude humana da forma como nos convém e vivemos como se a fonte de nosso tempo fluísse pela eternidade. Entretanto, é possível conjecturar o verdadeiro impacto que a iminência da morte exerce sobre a arte posterior aos genocídios ocorridos durante as Grandes Guerras Mundiais. Sensível como um nervo exposto, a questão da fragilidade do homem diante do aparato técnico duplica o peso da certeza da mortalidade. Entre outras peculiaridades, o ritmo frenético do cotidiano evita que se pense sobre o assunto e faz emergir a cultura da abreviação e do isolamento, indo de encontro à busca da perfeição característica das narrativas helênicas.

Benjamin (1987c, p. 209) sugere que, ao contrário do fato que serve de matéria prima para o historiador e exige verificação, a narrativa é da ordem do “fluxo insondável das coisas”. Portanto, o plano da salvação atuaria como um de seus pilares. Contudo, essa salvação assume aqui o sentido pretendido por Nikolai Leskov – cujos contos foram tomados pelo autor alemão como modelo de narrativa bem-sucedida –, pertencendo ao justo, que não é necessariamente o indivíduo que age de modo correto, mas aquele que possui um conhecimento aplicável que pode ser transmitido.

A função elementar da narrativa seria aquela encontrada nos contos de fadas, isto é, realçar/garantir o predomínio do homem sobre o mito através da transmissão da sabedoria. A experiência é o instrumento adequado para o corte das amarras. Assim, também a experiência traumática da Solução Final e do sistema *gulag* deve ser passada adiante de modo a impedir sua recorrência. Para esse fim, a arte se mostra tão qualificada quanto o próprio registro testemunhal, como atestam as obras de Gerhard Richter e Herta Müller analisadas na presente pesquisa.

Benjamin (1987c, p. 212) ainda ressalta que o romance impõe um fim à história, pressupondo que tudo o que havia para ser dito sobre o indivíduo foi dito e buscando resumir em suas páginas o sentido de uma vida. No entanto, o autor mostra que a vida humana é interessante quando em curso. Por sua vez, a rememoração²⁰ é limitadora e sua naturalização – e mesmo certa avidez por lembrar – representa uma desvalorização da complexidade do indivíduo. Na esteira dessas proposições, a tendência autobiográfica da contemporaneidade poderia ser vista como uma tentativa de submeter a experiência do indivíduo a moldes narrativos similares àqueles associados à informação, porém, ela abre espaço para a possibilidade de combater a pulsão arquiviolítica²¹ que Jacques Derrida (2001) denomina “mal de arquivo”, isto é, a tendência autodestrutiva do arquivo que não deve cair no esquecimento.

Enquanto forma de arte, o romance é dotado de potência, inclusive, para resgatar o arquivo em vias de desaparecimento. Theodor Adorno (1983) afirma que a evolução do romance ao longo dos tempos tornou o subjetivismo cada vez mais presente, transformando-o em parte integrante da estrutura do gênero. Além disso, a forma narrativa em questão precisava se afastar do relato, que já era provido pela reportagem e pelo cinema, porém, a linguagem a constringia à ficção.

O autor salienta que é Joyce que, ao desarticular a linguagem, mostra que também a vida não consiste em um todo perfeitamente funcional e que é impossível relatar a experiência da guerra de forma objetiva. Nas palavras do autor,

[...] desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite. É preciso apenas ter

²⁰ Note-se que, neste ponto, a palavra “rememoração” assume o sentido a ela atribuído por Walter Benjamin em seu ensaio acerca do papel do narrador, isto é, o de “resumo” de toda a complexidade representada pela vida de um indivíduo dentro do curto espaço de algumas páginas, conforme observado nos romances, por exemplo. Em todas as demais circunstâncias, no presente trabalho, a palavra “rememoração” é empregada com o intuito de fazer referência à retomada necessária do arquivo relacionado aos crimes de guerra a fim de impedir seu extravio ao longo do tempo.

²¹ Termo cunhado por Jacques Derrida em “Mal de arquivo” (2001).

presente a impossibilidade de quem quer que seja, que tenha participado da guerra, a narrasse como antes uma pessoa contava suas aventuras (ADORNO, 1983, p. 269).

Considerada essa imprescindibilidade da linguagem subjetiva para o relato da experiência do “inenarrável”, a linguagem poética e os neologismos elaborados por Herta Müller se fazem extremamente relevantes. Conforme frisa Adorno (1983, p. 270), “[...] narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmidade”.

De modo semelhante àquele como Benjamin elogia a narração de Leskov, também Theodor Adorno destaca que a psicologia de Dostoiévski – que não é social, mas da ordem do indivíduo – revela os homens tal como são, isto é, desprovidos de moldes amenizadores. Quando o romance recorre às suas raízes realistas, pretendendo “contar a verdade”, acaba por mascarar a realidade por intermédio da homogeneização. Assim,

[...] a coisificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e auto-alienação universais reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas artísticas (ADORNO, 1983, p. 270).

Nesse sentido, diferindo das proposições de Benjamin, para Adorno, o romance se torna o espaço ideal para a decifração do indivíduo. Tal processo, por sua vez, é essencial para a compreensão e valorização da coletividade. Em outras palavras, iniciado pelo modernismo e cada vez mais intenso nas obras contemporâneas, o movimento do romance em direção à subjetividade consiste em um reflexo da sociedade responsável pela sua produção; uma sociedade marcada pelo distanciamento entre indivíduos que competem pelo próprio espaço físico das grandes cidades na era da técnica.

Outrossim, quanto mais o romance busca se aproximar de uma pretensa objetividade que garantiria a acuidade dos fatos, tanto mais a linguagem aprofunda-se na esfera do fictício. Não por acaso, autores como Marcel Proust – tomado por Adorno como exemplo do uso do subjetivismo como expressão irrefutável da verdade do indivíduo – desenvolveram técnicas como o monólogo interior, que serve como arma contra a “falsidade” implicada pelo emprego da linguagem objetiva.

Se na narrativa em primeira pessoa o traço subjetivo é exposto de forma deliberada, no romance vinculado à tradição realista, a subjetividade do narrador se revela na habilidade de criar uma ilusão de objetividade. A própria linguagem dita “pura” e “direta” utilizada é de fato uma opção subjetiva. Desse modo, toda narrativa consiste em um produto da subjetividade da figura narradora e “[...] com o caráter ilusório da coisa representada também este tabu perde sua força” (ADORNO, 1983, p. 272). Consequentemente, quando assumimos que a arte é ilusão, a inevitabilidade do subjetivismo inerente à linguagem deixa de ser um problema.

Entretanto, é necessário observar que, ao ressaltar o caráter ilusório da representação, não se está negando a realidade de um fato como o Holocausto ou os trabalhos forçados a que foram submetidas as minorias germânicas da Romênia no período pós-guerra, cenários utilizados, respectivamente, por Gerhard Richter e Herta Müller como pano de fundo de suas obras. O que se pretende evidenciar aqui, no entanto, é que o fato em si só pode ser acessado por meio da linguagem, logo, pressupõe o nível de ficcionalização intrínseco à subjetividade do indivíduo que põe as estruturas linguísticas em funcionamento sem que isso signifique negar as atrocidades ocorridas nas duas situações mencionadas.

Uma vez deixada para trás a pretensão de objetividade, a certeza da irrealidade da narrativa origina a potência. Quando a distância estética é encurtada – como o faz Kafka, que leva ao extremo esse encurtamento –, o leitor já não pode deixar-se estar inerte diante da narrativa, mas é lembrado de que, da mesma forma, também não se pode mais ficar em posição contemplativa em relação à iminência do retorno à barbárie na contemporaneidade. Desse modo,

[...] na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, e remetem toda a felicidade da contemplação, à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, que é apenas indiciada pela produção média, porque ela não mostra aquilo que aconteceu de mau ao indivíduo da era liberal (ADORNO, 1983 p. 273).

Quando o autor ressalta que tais obras “[...] estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte-pela-arte” (ADORNO, 1983, p. 273), sua observação parece antecipar a noção de potência discutida por teóricos como Agamben e Didi-Huberman. Segundo tais postulações, o engajamento político não deve ser uma exigência à arte em qualquer forma que ela apresente. Contudo, enquanto potência, ela [a arte] é capaz de abordar o trauma de forma sensível. Destarte, mesmo quando não assume

posicionamento político deliberado, uma narrativa pode ser lida sob a ótica da crítica.

Manifestada sob formas diversas como o romance “Tudo o que tenho levado comigo” ou o conjunto de telas intitulado “Birkenau”, a arte não necessita servir a qualquer propósito específico, quer seja de ordem política ou não. Entretanto, a imagem artística – poética na obra de Müller, pictórica na de Richter – não é senão a súplica da potência contestadora. Quando, por exemplo, Leo Auberg confessa que “[...] era preferível que me vigiassem por todos os lados a estar perdido por todos os lados” (MÜLLER, 2011, p. 198), o traço poético da narrativa não abrandava a verdade, mas potencializa a denúncia de barbarismos em relação aos quais já nos encontraríamos anestesiados, caso nos fossem expostos na forma de registros fotográficos, entrevistas etc.

A imagem é uma arma ideal contra a banalização da barbárie. Na forma de arte, ela não transfigura a realidade, que deve ser mostrada em sua completude, mas intensifica seu impacto, forçando o espectador a abandonar a simples contemplação. Em tempos de ideologias fundamentalistas, radicalismos de toda ordem e iminente retorno a horrores supostamente superados, a potência da arte volta-se por conta própria à oposição, pois,

[...] o encurtamento da distância estética no romance, hoje – e com isso a recapitulação dele diante da realidade superpoderosa que só deve ser mudada no real e não transfigurada na imagem – é reclamado por aquilo para onde a forma por iniciativa própria gostaria de ir (ADORNO, 1983, p. 273).

Tal como se dá nas esferas do pitoresco e do fotográfico, a imagem poética é igualmente espaço de objeção a toda forma de sujeição do indivíduo. Ainda que, em sua essência, continuem constituindo canais comunicativos, as palavras vestem cores e adquirem novas camadas de sentido: “[...] sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em ‘outra coisa’” (PAZ, 1982, p. 26).

Mais do que uma ameaça crescente e cada vez menos silenciosa, a dominação do homem pelo Estado, a vulnerabilidade em face da máquina e outras tribulações advindas da modernidade são reflexos de um fascismo sempre presente e em constante expansão contra o qual se insurge a arte; um fascismo real e atemorizador para o qual Didi-Huberman (2011, p. 29) encontra definição nas palavras de Pier Paolo Pasolini, caracterizando-o como “[...] aquele que conduz sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”.

Passadas a Segunda Guerra Mundial, as revoluções do século XX etc., a conversão da contemporaneidade em trevas homogeneizadoras pareceria pouco provável e, em meio à luz artificial do progresso na era virtual – pois, “[...] os vagalumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.30) –, a divulgação de suas peripécias em pequenas doses diárias de informação jornalística apenas fortalece o estado de anestesia em que imerge a sociedade.

Se a experiência perdeu seu valor e o decadente, em vias de morrer, é expurgado de nossas vítreas metrópoles, resta ainda a possibilidade de ancorar na arte a ressurreição da memória, sobretudo, de acontecimentos traumáticos. Afinal, embora frágil e descontínua, a imagem revela em cada nova aparição sua potência de combate. Sendo assim, a experiência é “[...] fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas. Ela é não poder (*impouvoir*) por excelência [...] Mas ela é potência [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143).

O indizível é a sùmula do “não poder”. Contudo, a admissão do indizível incita à evocação do inimaginável, que não pode ser aceito, sob o risco de uma volta à atrocidade. Nesse sentido, toda forma de dizer mostra igual valor, uma vez que faz ouvir as vozes que de outro modo seriam transformadas em arquivo queimado. Se o próprio sobrevivente se vê incapaz de expressar completamente sua experiência – e, como demonstrado, o uso da linguagem tem grande contribuição nessa incompletude –, como é possível que sejam definidas formas exclusivas para a abrangência de temáticas que devem ser rememoradas?

O “testemunho em segundo grau” que serve de espinha dorsal para as obras de Gerhard Richter e Herta Müller é tão revelador da realidade dos campos de concentração e de trabalhos forçados quanto as horas de gravações em áudio e vídeo ou outros registros ditos “oficiais” fornecidos pelos sobreviventes desses dois cenários. Discussões relativas à legitimidade se tornam irrelevantes em face da necessidade de dizer.

As palavras de Leo Auberger provam ser estética fluente quando relembra que “[...] na realidade, o relógio cuco pertencia ao Anjo da Fome. Porque, no campo de trabalho, não se tratava de um tempo nosso, mas apenas de uma pergunta: Cuco, quanto tempo ainda me resta?” (MÜLLER, 2011, p. 102). Porém, a obra de Herta Müller não romantiza os fatos ocorridos, mas causa no leitor o desconforto necessário de recordar os crimes perpetrados pelo regime soviético e sua repercussão nas vidas

daqueles que conseguiram deixar os portões dos *gulags*. O mesmo ocorre com as pinturas que Richter faz a partir das fotografias do *Sonderkommando*.

A experiência se revela inextinguível e, “[...] mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148), como os vaga-lumes de outrora, ela aguarda uma chance de mostrar sua luminescência. Tal oportunidade não deve ser tolhida quando a arte mostra ser esse espaço de debate. Quando somos lembrados de que, em Nowo-Gorlowka, “[...] a fome nos torna capazes de matar porque a fria santidade de Fenja se havia infiltrado no pão” (MÜLLER, 2011, p. 111), a poeticidade das palavras não é menos forte que qualquer registro testemunhal sobre as condições enfrentadas pelos prisioneiros.

“A experiência, sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143), logo, todo canal de transmissão da sabedoria possui o mesmo mérito quando da realização de sua função básica. Se, por um lado, aquilo que Susan Sontag (2003) denomina “iconografia do sofrimento” é motivo de pouca ou nenhuma perturbação no alento do zumbido ininterrupto dos espaços urbanos, por outro, a imagem artística compele à reflexão crítica.

Embora possam causar e, com frequência, de fato causem uma revolta imediata, “[...] as fotos das vítimas de guerra são, elas mesmas, uma modalidade de retórica. Elas reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão do consenso” (SONTAG, 2003, p.11). Observamos a aflição alheia a uma distância confortável e desviamos o olhar sempre que ela se aproxima demasiadamente de nós.

A arte obriga a ver, pois, na medida em que entramos em contato com uma obra e buscamos interpretá-la, o pensamento crítico é ativado, tirando o espectador de sua zona de conforto e forçando-o a encarar fatos que de outro modo não exerceriam o mesmo impacto sobre sua consciência. Quando Leo lembra com pesar: “[...] todo dia o Anjo da Fome me devorava o cérebro. E um dia ele ergueu a minha mão. E com essa mão estive a ponto de matar Karli Halmen – é o caso do crime do pão” (MÜLLER, 2011, p. 113), seu discurso induz o leitor a reconhecer a brutalidade das circunstâncias em que viviam os prisioneiros dos campos soviéticos – extenuados e famintos a ponto de matar uns aos outros.

A arte não tem o compromisso de dizer e justamente aí se encontra sua potência. Quando não toma posicionamento intencional, não expõe diretamente, faz pensar e nisto reside seu grande trunfo. Ao não dizer, diz exatamente o que precisa

ser dito. A arte é, portanto, o espaço do indizível por excelência, pois aquilo que não se consegue dizer por completo ou do modo ideal – o testemunho em sua forma mais pura – reconhece nela a materialização para a incompletude que lhe é inerente.

Para os integrantes do *Sonderkommando*, um registro fotográfico significava uma chance de denunciar os horrores que enfrentavam, porém, hoje, fomos expostos à tamanha quantia de imagens de Auschwitz a ponto de já não nos parecerem mais tão chocantes. Entretanto, as fotos do *Sonderkommando* não devem ser relegadas ao nível de conteúdo documental, posto que uma declaração de resistência está contida em tais imagens conseguidas em detrimento do risco que sua obtenção representava. “Em troca, devemos contemplá-las, assumi-las, tratar de contá-las²²” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17).

Em face da destruição iminente de qualquer indício da Solução Final e da certeza da inimaginabilidade que seria atribuída ao testemunho daqueles que porventura sobrevivessem, a fotografia surgiu como única ferramenta para garantir que as vozes prestes a serem caladas atravessassem os muros. “Arrancar uma imagem daquilo? Apesar daquilo? Sim. Custasse o que custasse, era preciso dar forma àquele inimaginável²³” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 28).

A obra de Gerhard Richter realça a força de impacto das fotografias do *Sonderkommando*. “Birkenau” convida a olhar além da composição abstrata e vislumbrar o que está por debaixo das cores dispostas assimetricamente. Recobertas por tinta, as imagens fazem ouvir o clamor daqueles que buscavam desesperadamente ser encontrados, remetendo à ocultação do plano de extermínio levado a cabo pelo regime nacional-socialista.

Tal como o intentaram os soldados do *Sonderkommando*, as telas impedem que se perca o arquivo da violência ocorrida em campos como o de Auschwitz-Birkenau. Deve-se lembrar que, como sugere Derrida (2001), o arquivo – aquilo que sob hipótese alguma deveria ser esquecido – tem em sua base o paradoxo do apagamento inevitável, a pulsão arquiviolítica. Assim, pois,

Entre a memória obsessiva da tradição, que conhece apenas o já dito, e a demasiada desenvoltura do esquecimento, que se entrega unicamente ao nunca dito, o arquivo é o não-dito ou o dizível inscrito em cada dito, pelo fato de ter sido enunciado, o fragmento de memória que se esquece toda vez no

²² “[...] *Así pues, pese a todo, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio, debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas*”.

²³ “[...] *Arrancarle una imagen a eso, ¿a pesar de eso? Si. Costara lo que costase había que darle forma a este inimaginable*”

ato de dizer eu (AGAMBEN, 2008, p. 145)

Como o fazem os quadros de Richter, também a obra de Herta Müller contribui para o resgate do arquivo do sistema de trabalhos forçados em operação durante décadas na União Soviética. Mais do que a experiência pessoal de Oskar Pastior, de sua mãe, ou de qualquer outro sobrevivente com o qual possa ter tido contato, Müller faz emergir as vozes daqueles que, de outra forma, jamais poderiam ser ouvidos, uma vez que não podem relatar a própria experiência, ainda que minimamente.

Em tom quase confessional, Leo recorda a frieza exigida pelo cotidiano do *gulag*:

[...] 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 (MÜLLER, 2011, p. 124).

Por detrás da vivência do sobrevivente e da certeza do trauma que o acompanharia por toda a vida, refletidos de forma clara na personagem protagonista, seu discurso evoca também a presença daqueles que não chegaram a deixar os campos.

O testemunho consiste justamente no paralelo equilibrado entre o dizível e o indizível, “[...] entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer” (AGAMBEN, 2008, p. 146). Essa impossibilidade de contar o que realmente aconteceu se encontra incutida na possibilidade de falar. Em suma, o testemunho consiste na incapacidade de relatar a experiência por completo, ainda que se tenha a capacidade de articular oralmente. A subjetividade mostra ser a única ferramenta possível para a mediação dos dois fatores.

Sob o risco da perda do arquivo, o testemunho do sobrevivente é aceito como registro oficial apesar do subjetivismo do qual não pode escapar, do peso que o trauma exerce sobre ele etc. De modo análogo, a obra de arte que tem por base a experiência traumática é igualmente um registro, pois, se não traz à tona a vivência de um indivíduo específico que escapou com vida à crueldade a que foi submetido, faz ouvir àqueles que foram silenciados pela morte. As imagens garantem que o arquivo jamais será completamente queimado e que sempre sobrarão ruínas para denunciar crimes hediondos como os ocorridos na Alemanha e na União Soviética em meados do século XX.

Agamben (2008, p. 150) destaca que um dos termos em latim que expressam a ideia de testemunho é *auctor* e que a palavra em questão “[...] indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas”. Portanto, é possível afirmar que uma das premissas do testemunho – classificado pelo teórico italiano como um “ato de autor” – é a certeza da insuficiência ou incompletude, da necessidade de validação. Ademais, como destacado anteriormente, a testemunha “ideal” é aquela que não pode contar sua história, pois quem passou pela experiência em sua totalidade não sobreviveu para externá-la.

Por detrás do aço implacável das grades de Nowo-Gorlowka, a comiseração por qualquer criatura viva precisava ser extirpada em prol da sobrevivência, como admite o jovem Leo:

Se eu os tivesse, o asco e a compaixão não se voltariam para os esquilos da terra, mas para mim mesmo. Seria apenas o asco por causa da minha hesitação compassiva, não por causa dos esquilos da terra (MÜLLER, 2011, p. 134).

Quando fala por si e pelos demais prisioneiros que de lá saíram com vida, deixa fluírem também os lamentos de Irma Pfeifer, Heidrun Gast e tantos outros que não puderam resistir às pressões vividas na Ucrânia.

A arte não é óbvia, não se pode ver todas as suas facetas, mas cada obra permite que algo seja mostrado. Por sua vez, o testemunho também não tem como ser completo, porém, precisa ser manifestado. O encontro de ambos resulta na potência que induz à reflexão acerca de temas que hoje já não nos chocam como outrora. *Toda obra de arte é potência de contestação*; potência viva, empecilho ao avanço do apagamento.

Se a insuficiência é fator intrínseco a toda expressão testemunhal, a emergência da preservação das cinzas, das ruínas da experiência valida o “testemunho em segundo grau”. E, por fim, sua apresentação na forma de arte, como visto nas produções de Richter e Müller, intensifica a repercussão exercida pelo retorno à memória sobre o espectador, pois, ao incitá-lo a interpretar a obra que tem diante de si, também o força à reflexão sobre os possíveis cenários aos quais ela alude.

3 Imaginário: do ficcional ao real

3.1 Imagem espelhada: construção de si, construção do outro

Conforme elucida Mikhail Bakhtin (1980), o romance distingue-se de todos os demais gêneros literários por constituir-se em uma espécie de construto composto a partir da “absorção” dessas outras formas, pois “[...] todas estas linguagens, com os seus meios de representação²⁴, tornam-se no romance objectos de representação” (BAKHTIN, 1980, p. 176). Esse processo de assimilação torna possível que se fale, por exemplo, em prosa poética.

O filósofo russo pondera ainda a posição do autor²⁵, localizando-a fora do discurso do outro, exceto por pequenas intervenções de cunho paródico ou irônico. De fato, a figura do autor jamais se fixa em qualquer dos planos linguísticos, mas equivale a um ponto de intersecção no qual terão origem todos esses planos, que correspondem aos discursos e modos de expressão das personagens. Essa hipótese é ilustrada por meio do exemplo da descrição que Pushkin faz da poesia de sua personagem, Vladimir Lensky. Desse modo,

As imagens poéticas ou, melhor, as comparações metafóricas que pintam o ‘canto’ de Lensky, não têm de modo nenhum aqui um sentido poético directo [...] Perante nós surge efectivamente a *imagem* do canto de Lensky, não uma imagem poética no seu sentido estrito, mas o enunciado-tipo do *romance*: é a representação do discurso de um outro [...] As metáforas poéticas destas linhas (“como o sono de um recém-nascido”, “como a lua” etc.) não são de modo algum *meios primeiros de expressão* (como o seriam no canto directo, no canto de Lensky); tornam-se aqui elas próprias em *objecto de expressão* (BAKHTIN, 1980, p. 172-173).

Bakhtin reitera que, construídas por meio de metáforas, as imagens poéticas que dão forma ao “canto de Lensky” nas palavras de Pushkin não derivam diretamente deste, isto é, não correspondem ao que normalmente identificaríamos como o

²⁴É importante destacar que não se pretende aqui argumentar em favor da representação propriamente dita, uma vez que não cabem representações à experiência do trauma de guerra. Essa questão será abordada mais a fundo na terceira seção do presente capítulo.

²⁵Destaque-se que, para fins de manutenção da consistência terminológica, a presente seção traz o termo “autor” como sinônimo de “narrador”, em conformidade com as proposições do filósofo russo Mikhail Bakhtin. Assim, “[...] o *autor-criador*, é entendido, por Bakhtin, como um constituinte do objeto estético – aquele que dá forma ao objeto estético [...] É esse *excedente de visão e conhecimento* que dá ao *autor-criador* o princípio de acabamento ao objeto estético. [...] Ele é responsável por dar acabamento à imagem externa de sua personagem, é ponto de vista do outro, do *autor-criador*, que dá acabamento ao que é inacessível à própria personagem” (CAVALHEIRO, 2008, p. 73). Não se tratando de aspectos diretamente relacionados às proposições de Bakhtin, o termo “narrador” vem e continuará sendo utilizado para designar a entidade em questão nesta seção e em todos os demais trechos deste trabalho.

discurso de Pushkin, mas constituem uma *imagem* do discurso de Lensky, caracterizando o que o filósofo define como o “enunciado-tipo do romance” (BAKHTIN, 1980, p. 173): a representação do discurso do outro.

O romance é, portanto, uma “colcha de retalhos estilística”. Os diferentes estilos expostos ao longo de uma narrativa não seriam criações do autor, mas ecos das vozes das personagens, a afloração de seus discursos como componentes de um todo coeso que corresponde ao romance. Segundo sugere Bakhtin, essa convergência entre o enunciado do autor e o da personagem pode se dar de forma mais discrepante – como no caso da imagem que Pushkin faz da poesia de Vladimir Lensky – ou mais próximo, como ocorre entre o discurso Pushkin e o da personagem-título de sua obra, Eugene Onegin. Tal exemplo esclarece a asserção bakhtiniana de que, embora possa apresentar uma miríade de estilos em sua construção, todo romance fixa no autor um cerne de ordem linguística, literária e ideológica em relação ao qual os planos linguísticos referentes a cada personagem se encontram distanciados em maior ou menor grau.

A existência dessa gradação torna plausível a possibilidade de que o discurso do autor transcenda a descrição e adentre o domínio do comentário: um debate ostensivo é então travado entre criador e criatura literária. Desta feita, no exemplo de Onegin, “[...] o herói encontra-se na zona de uma conversação possível com o autor, na zona de um contacto dialógico” (BAKHTIN, 1980, p. 174).

O fato de o discurso do narrador ser perpassado pelo das personagens é uma das características basilares do romance. Como se a trama de memórias e o repertório poético projetados em suas linhas forjassem entre si a superfície de um espelho, Herta Müller duplica esse liame em sua obra: quando voz narradora e protagonista convergem na personagem de Leo Auberg, a imagem que este faz da própria experiência é invariavelmente limitada, pois

[...] não há como proteger-se, nem pelo silêncio nem pela palavra. Exagera-se tanto num como noutro, mas EU ESTIVE LÁ não existe em nenhum deles. E tampouco há medida certa (MÜLLER, 2011, p. 293).

Não obstante, além de conferir ao leitor a possibilidade de ver *Leo-personagem* (jovem determinado a resistir à violência que se impõe sobre ele durante seus anos de detenção) através do olhar de *Leo-narrador* (sobrevivente e já bem mais velho, buscando acostumar-se mais uma vez às pequenas comodidades da vida urbana, às

lembranças aterradoras e ao vazio que está fadado a suportar), a narrativa também revela a imagem que o protagonista faz daqueles com quem é forçado a conviver, bem como dos familiares e antigos conhecidos que torna a encontrar ao final de seu período de cárcere²⁶.

Outrossim, determinadas personagens – com as quais Leo possui laços mais estreitos ou, pelo menos, uma coexistência pacífica – são apresentadas ao leitor em toda a sua riqueza idiossincrática. Neste ponto, faz-se particularmente relevante observar que, de um modo geral, a forma como as personagens coadjuvantes são delineadas institui uma zona de contingência. Sobre esse tópico, Agamben (2015, p. 38) pondera, valendo-se de suas leituras de Escoto: “[...] se há contradição entre duas realidades em ato opostas (ser e não ser *p*), nada impede que algo seja em ato e conserve, todavia, ao mesmo tempo, a potência de não ser ou de ser de outro modo”. Isto posto, quando a percepção minuciosa do narrador revela, por exemplo, a natureza paradoxal de Bea Zakel, é possível caracterizar tal personagem como sendo dotada de considerável contingência.

A princípio, quando procura aproximar-se de Leo, com quem divide suas digressões nostálgicas, Bea mostra-se submissa e ressentida a forma como é tratada por Tur Prikulitsch ao longo dos anos, chegando a sugerir estar sofrendo as consequências de sua resignação:

[...] Bea fala então sobre Artur Prikulitsch, conta que ele pertence à sua infância. Veio da mesma aldeia e morava na mesma rua que ela, inclusive dividiram a mesma carteira escolar. Nas brincadeiras com Tur, ela tinha de ser o cavalo, e Tur o cocheiro. E ela caiu e quebrou o pé, mas isso só se percebeu depois. Tur bateu-lhe com o chicote, dizendo que ela estava fingindo porque não queria mais ser o cavalo. A rua era íngreme, ela contou, Tur sempre foi um sádico quando brincávamos com ele. Já eu falava da brincadeira da centopeia. [...] Eu não sou um cavalo, e você não é uma centopeia, diz Bea. Se nos tornamos aquilo que fingimos ser, somos castigados por isso, como uma lei (MÜLLER, 2011, p. 67).

Todavia, as observações de Leo também indicam os contrastes característicos de Bea, ressaltando sua conformidade com a situação instável vivida com Prikulitsch. O olhar crítico da personagem narradora demonstra mesmo indignação com o fato de

²⁶ A teoria de Bakhtin dispõe a respeito da forma como o discurso das personagens perpassa o discurso do narrador, originando as diferenças estilísticas dentro de uma obra – mesmo em casos como o do romance analisado, em que narrador e protagonista correspondem à mesma personagem em épocas diferentes. Todavia, tal teoria não aborda questões relativas à forma como o outro é percebido. Tal aspecto será abordado a partir da noção levinasiana de ética da alteridade na terceira seção do presente capítulo.

que, apesar de tudo, Bea Zakel possui vantagens por relacionar-se com o *kapo*²⁷:

[...] Então, Bea concentra novamente a tal demora no olhar escorregadio e diz:

Eu amo pessoas severas.

Uma delas... Penso e me contenho num arrepio, porque Bea vive dessa severidade e, por causa de certa pessoa severa, tem um bom lugar na lavanderia, ao contrário de mim (MÜLLER, 2011, p. 68).

A dualidade que marca a figura de Bea é ainda reforçada quando relata a Tur Prikulitsch o conteúdo de suas conversas com Leo, levando-o a ser questionado pelas autoridades do campo de trabalho sobre os *souvenirs* que guardara no alojamento²⁸. Se as antinomias são particularidade de Bea Zakel, aos olhos de Leo, Fenja – responsável pela distribuição diária de rações para os prisioneiros – representa a total ausência de traços humanos:

[...] Em Fenja o repugnante era a perfeição. Fenja não era boa nem má, ela não era uma pessoa, mas uma lei usando casacos de tricô. [...] Ela era como o pão de forma, desejado, horrivelmente úmido, grudento, vergonhosamente nutritivo, e racionado (MÜLLER, 2011, p. 112).

Seus movimentos assimilam-se aos de uma máquina e, como tal, executa as tarefas com frieza e precisão; não há tempo a perder. A severidade com que realiza seus afazeres diários rende-lhe comparação metafórica de ordem jurídica por parte do narrador: indiferente às mazelas dos prisioneiros e imersa em um ininterrupto ciclo de ditar e seguir o ritmo do campo de trabalho, Fenja é uma lei que não permite aos romenos encarcerados esquecer-se de onde estão.

Ainda assim, Leo encontra na própria natureza perspicaz e sensível uma forma de contrapor-se à dominância soviética. Tal como aponta Georges Didi-Huberman (2011, p. 46), “[...] a intermitência da imagem (*image-saccade*) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil”. Como os vaga-lumes é a resistência do jovem aprisionado e não por acaso vem à tona na forma de imagens literárias. Estas são capazes de tirar o leitor de sua posição de mero observador dos atos cruéis perpetrados no *gulag*.

²⁷ Expressão popular advinda da língua alemã referente aos prisioneiros que recebiam privilégios em troca de sua colaboração em serviços administrativos e/ou de supervisão nos campos de concentração comandados pelo regime Nacional-Socialista durante a Segunda Guerra Mundial. O termo oficial utilizado pelo governo do Reich para fazer referência a tal posição era *Funktionshäftling*.

²⁸ Referência ao episódio narrado no capítulo “O frasco crédulo e o frasco cético” do romance “Tudo o que tenho levado comigo”. O evento em questão foi mencionado anteriormente no presente trabalho (ver páginas 24-5).

Outra figura cuja presença na narrativa demonstra grande força imagética é a do conterrâneo do perverso Prikulitsch, Oswald Enyeter, que passa seus dias a barbear os homens de Nowo-Gorlowka. Tal como dito a respeito de Bea Zakel, também a menor extenuação e as melhores condições em que vive Enyeter causam revolta em Leo ao mesmo tempo em que este se compadece do barbeiro por ter de lidar com a miséria e os lamentos dos prisioneiros:

[...] O barbeiro não era cúmplice da direção do campo de trabalho, mas tinha seus privilégios. Ele tinha permissão para morar em sua barbearia. [...] Durante o dia, é verdade, Oswald Enyeter não possuía a barbearia somente para si: nós entrávamos e saíamos. Ele devia barbear e cortar o cabelo de todos os miseráveis. Alguns homens choravam ao se olharem no espelho. [...] Eu não gostaria de ter que suportar tudo isso. Por outro lado, Oswald Enyeter não tinha que suportar nenhuma brigada, nem os malditos dias de cimento. Nem turnos da noite no porão. Ele era assediado pela nossa degradação, porém não era enganado ilimitadamente pelo cimento. Ele se via obrigado a nos consolar, e nós o usávamos porque não tínhamos opção. Porque estávamos cegos de fome e doentes de nostalgia, afastados do tempo e de nós mesmos, e sem querer saber do mundo. E o mundo de nós (MÜLLER, 2011, p. 48-9).

Diferentemente de Bea, isolada e superior aos demais em sua posição de predileta de Tur Prikulitsch, Oswald Enyeter representa um último limiar de sensibilidade na terra desolada do campo de trabalho. Embora possua consideráveis privilégios em relação aos outros, entende a necessidade de proximidade entre os detentos, assim como a de enfrentar com ânimo o desamparo em que vivem. Seu apreço por Leo transcende os muros do *gulag*, de modo que se corresponde com ele tempos depois de ambos serem libertados. Levado ao limite de sua resistência física, Paul Gast – um dos companheiros de alojamento mais mencionados pelo narrador – reflete a imprevisibilidade humana diante de condições extremas. Reduzido à *zoé* aristotélica, isto é, à vida nua, despolitizada (em oposição a *bios*, o modo de vida dependente de noções de moral e ética), o homem retorna à sua origem animalesca, instintual. Eis aí a figura do *Homo sacer*, “exterminável” por definição, acerca do qual versa Agamben.

Apresentado como figura pacata em um primeiro momento, comporta-se de forma autoritária durante a detenção. Em tom de crítica, Leo relata a impassibilidade com que o advogado tomava para si parte da sopa rala de sua já quase cadavérica esposa e a relação com outra prisioneira, Ilona Mich, iniciada imediatamente após a morte de Heidrun:

[...] Quando ela desviava a vista por um instante, ele afundava sua colher no prato dela. Se a mulher percebia, Paul Gast dizia: Afinal, uma colherada a mais, uma a menos...

A arvorezinha com as bolas de pão continuava sobre a mesa e Heidrun Gast morrera ainda no início do mês de janeiro. As bolas de pão ainda estavam penduradas na arvorezinha, e Paul Gast já usava o sobretudo de sua mulher, com a gola redonda e os bolsos de pele de coelho puída. E ia à barbearia com mais frequência do que antes.

Em meados de janeiro, quem usava o sobretudo era nossa cantora Ilona Mich. O advogado podia visita-la atrás do cobertor (MÜLLER, 2011, p. 223).

Meses depois, Leo pondera que Gast talvez ainda pensassem na esposa e enfatiza que a aspereza do campo de trabalhos forçados cerceia todo traço de sensibilidade, fazendo com que atitudes antes impensáveis sejam tomadas, como ocorrera a ele próprio quando participara do espancamento de Karli Halmen ao descobrir que este estivera roubando pão:

[...] A verdade nua e crua é que o advogado Paul Gast roubou a sopa do prato de sua mulher Heidrun Gast até que ela não mais se levantou e morreu, porque ela não conseguiu fazer outra coisa, assim como ele roubou a sopa porque sua fome não conseguiu fazer outra coisa (MÜLLER, 2011, p. 231).

Sob o jugo da tirania, não há espaço para compaixão e a máxima vulnerabilidade torna imprevisíveis os prisioneiros, já inteiramente desprovidos de sua individualidade e mesmo de suas esperanças. Em sua analogia, Didi-Huberman observa a respeito dos vaga-lumes que

[...] é somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

Também a perseverança humana é atributo intermitente. Embora possa fugir à percepção por alguns momentos, retorna com mais força quando o protagonista pensa em render-se às circunstâncias. Quando não há mais nada, o estoicismo e a resiliência são as únicas reações possíveis contra a rendição; Leo Auberg opta pela segunda e sua inconformidade torna-se, então, um último reduto de resistência.

Por sua vez, com base nas proposições de Agamben (2015), pode-se afirmar que a figura do *kapo* é caracterizada de forma menos *contingente* que as demais. Ao discorrer sobre Tur Prikulitsch, antagonista desde o princípio – até mais do que o

próprio *towarischtsch*²⁹ Schischtwanjonow –, Leo frisa a dissimulação e a arbitrariedade com que este impunha sua autoridade sobre os compatriotas:

[...] 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. [...] Ele percebe tudo. Dizem que até o que ele esquece se torna uma ordem. Na barbearia, Tur Prikulitsch é superior a mim. Ele diz o que tem vontade, nada é arriscado. Aliás, é até melhor quando nos ofende (MÜLLER, 2011, p. 31).

Como os demais, Prikulitsch é romeno de ascendência germânica, nascido na região da Tríplice Fronteira dos Cárpatos. Embora mero prisioneiro, atua como auxiliar do comando russo responsável pelo campo de Nowo-Gorlowka, posição que lhe confere um status de proeminência e o leva a considerar-se uma autoridade entre os internos. Tomado por ilusões de poder, Prikulitsch contrapõe-se aos prisioneiros até seus últimos instantes no campo. Como sucedido aos vilões dos contos de fadas, seu fim também é dramático: tempos mais tarde, o corpo do *kapo* é encontrado sob uma ponte no rio Danúbio com “[...] a própria gravata dentro da boca, e a testa partida em dois por uma machadada” (MÜLLER, 2011, p. 273); a identidade do assassino ou a motivação do crime jamais descobertas.

Durante seus anos na Ucrânia, por diversas vezes Leo é acometido pela nostalgia. As saudades de casa e o sofrimento dos dias no *gulag* evidenciam o distanciamento da personagem em relação ao passado que ficou na região de Siebenbürgen. Quando seu pensamento se volta para o lar, “[...] a recordação restitui possibilidade ao passado, tornando irrealizado o acontecido e realizado o que não foi” (AGAMBEN, 2015, p. 46).

Saída de emergência da mente sobrecarregada, a imaginação afasta-o do ambiente hostil e leva-o de volta ao país em que nascera. Também nesse contexto a imagem é potência. Ao perder-se em pensamentos, Leo Auberg engendra o fator contingente, tal como ocorrido no caso do escrevente Bartleby, em que “[...] o ‘preferiria não’ é *restitutio in integrum* da possibilidade, que a mantém em suspenso entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser.

²⁹ Do russo: “camarada”. Expressão associada aos regimes socialistas alemão e – principalmente – soviético utilizada entre membros de um mesmo partido. Naquilo que concerne à posição da personagem dentro da hierarquia militar, a tradução de Carola Saavedra para o romance Herta Müller designa o *towarischtsch* Schischtwanjonow como “comandante” (MÜLLER, 2008, p. 30).

Ele é a recordação daquilo que não foi” (AGAMBEN, 2015, p. 46). A potência [de não ser] anula o realizado ao mesmo tempo em que [a potência de ser] torna possível aquilo que não se concretizou. Consequentemente, por intermédio da potência da imagem poética, Leo consegue ignorar o ambiente em que se encontra – como se sua prisão jamais tivesse ocorrido – e pressupor como seria a vida – a sua e a das pessoas que conhecia – longe dali.

Assim, na digressão do protagonista, os Auberg seguem em frente com suas atividades pacatas, indiferentes ao fato de que o filho perdido continua vivo e é afligido diariamente pelo rigor soviético:

[...] Em casa, neste momento, meu avô come salada fria de pepino na varanda e acha que estou morto. Minha avó chama as galinhas, com sons cacarejantes, para a sombra do tamanho de um quarto ao lado do alpendre, dá-lhes de comer e pensa que estou morto. Minha mãe e meu pai talvez estejam no Wench. Minha mãe, deitada na grama, usando o traje de marinheiro que ela mesma costurou, crê que já estou no céu. E eu não posso sacudi-la e dizer: Você gosta de mim, ainda estou vivo. E meu pai está sentado à mesa da cozinha, enchendo aos poucos os cartuchos, as pequenas bolinhas de metal que servirão para caçar lebres no outono que se aproxima. *Hasoweh* (MÜLLER, 2011, p. 127).

Se durante o período de trabalhos forçados, a imagem da família assumia contornos oníricos, surgindo como lampejo de alegria momentânea na forma de recordação, ao retornar para casa, a ideia de que a vida prosseguira sem ele tem para Leo um sabor amargo. Embora procure se convencer de que a família tentava readaptar-se à sua presença, o ressentimento para com os pais é evidenciado, sobretudo, na decepção experimentada pelo jovem ao deparar-se com o nascimento de um irmão durante o tempo em que estivera encarcerado:

[...] Talvez eles rissem quando eu não estava lá. Talvez sentissem pena de mim ou me insultassem. Provavelmente beijavam o pequeno Robert. Provavelmente diziam que precisavam ter paciência comigo porque me amavam, ou talvez apenas pensassem isso em silêncio e voltassem às suas ocupações. Provavelmente (MÜLLER, 2011, p. 268).

Emissora da frase que por tantas vezes impediria que Leo se rendesse às circunstâncias atroz de Nowo-Gorlowka – “Eu sei que você vai voltar” –, a avó é uma conexão decadente com o passado perdido e irrecuperável. Constatado o fato de que as coisas jamais seriam como antes, um vazio existencial decorre da experiência traumática e a liberdade torna-se fator aniquilante para o protagonista.

Embora não consiga externar sua afeição, Leo percebe na avó a única pessoa que parece ter permanecido tal como antes da noite em que embarcara no trem para o campo de trabalho e, mais do que isso, a única a quem não desconcerta o retorno do ente até então tido como morto por todos:

[...] Todas as vezes quando eu voltava para casa, minha avó perguntava: Você voltou.
 E eu dizia: Sim, voltei.
 Quando eu saía de casa, ela perguntava, todas as vezes: Você está saindo.
 E eu dizia: Estou saindo.
 Ao perguntar, ela sempre dava um passo na minha direção e punha a mão sobre a testa num gesto de incredulidade. [...] Eu queria abraçá-la quando ela perguntava. O paralisado me impedia (MÜLLER, 2011, p. 267).

Enquanto a avó representa um elo com o passado prestes a expirar, Robert – a quem Leo define como “o irmão substituo” – é um sinal permanente da mudança irremediável que ocorrera na família e mesmo no interior do jovem; retornar ao passado é tão impossível quanto adequar-se à nova realidade:

[...] O pequeno Robert ouvia as perguntas diárias. Quando tinha vontade, imitava a avó: dava um passo na minha direção, punha a mão sobre a testa e perguntava numa frase: Você voltou, você está saindo.
 [...] Todas as vezes eu tinha vontade de torcer o pescoço do irmão substituo quando ele perguntava. O paralisado me impedia (MÜLLER, 2011, p. 267).

É possível perceber que o olhar externo de *Leo-narrador* expõe à luz direta as falhas e desajustes da personagem que protagoniza o romance. Prosseguir tornara-se uma obrigação, porém, ao retornar para casa, o romeno se encontra preso em um estado de estupor oriundo da experiência do campo de trabalho. Estagnado, vê-se fadado à inadaptação ao ambiente em que antes habitara e à desconformidade em ser arrancado daquele ao qual se havia acostumado, embora tivesse se esmerado ao extremo para suportar.

3.2 Imagem linguística: neologismos e o lirismo do cotidiano

Dada a dupla natureza assumida pelo enunciado na composição de um romance – deve-se lembrar que este “[...] não só exprime, mas também serve de objecto de expressão. O discurso do romance é sempre autocrítico” (BAKHTIN, 1980, p. 178) –, é possível sugerir que, na obra de Herta Müller, além da autocrítica inerente à análise que o narrador faz da personagem principal, isto é, de si próprio, aproximadamente sessenta anos mais jovem, também a forma de expressão característica da narrativa é perpassada pelo aspecto autocrítico.

De fato, há na linguagem empregada uma crítica dirigida à ideia de testemunho organizado, linear e objetivo. Ao longo dos capítulos, Leo intercala a narração de seus dias em Nowo-Gorlowka – do labor intenso aos fugidios momentos alegres partilhados com os compatriotas – com trechos repletos de lembranças da terra natal, da família, da infância ou mesmo com imagens criadas pela personagem, fruto de sua atividade onírica ou, mais frequentemente, das divagações estéticas que afastam seu pensamento da implacabilidade de suas tarefas.

No entanto, para além da alternância entre delírio e narrativa do cotidiano, chama a atenção a forma como a poeticidade das construções linguísticas foge aos traços típicos do testemunho produzido na forma de biografia ou autobiografia. Profundamente subjetiva e reveladora das emoções experimentadas pela personagem, a linguagem utilizada na narrativa põe à prova a necessidade de um relato baseado na explicitação objetiva da barbárie.

Relembrando aqueles já longínquos anos após deixar o campo de trabalho, um Leo Auberg mais experiente questiona certas atitudes tomadas na juventude, como, por exemplo, a decisão de fugir para Viena deixando como única explicação para a esposa algumas frases rabiscadas: “Querida Emma, / O medo não conhece perdão. / Eu não vou voltar” (MÜLLER, 2011, p. 290).

Além de criar o estilo do romance, o diálogo travado entre narrador e personagem principal dá forma ao discurso desta, que, de outro modo, não poderia vir a ser. Plena de comparações metafóricas e elementos poéticos, a linguagem do narrador transforma o registro em uma forma de arte – uma sucessão de “imagens escritas” que se completam mutuamente, materializando o peso dos “tesouros³⁰” que

³⁰ A personagem assim se refere às suas memórias do campo de trabalhos forçados no capítulo “Sobre os tesouros” (MÜLLER, 2011, p. 292 – 296), evidenciando mais uma vez sua incapacidade de esquecer

a personagem traz consigo desde sua libertação pelos russos – com o mesmo cuidado com que Leo convertera seus dias no campo de trabalho em experiências estéticas.

Corroborando para esta espécie de composição pictórica baseada em signos linguísticos a criação de neologismos, um meio alternativo para dar forma aos elementos que integram a situação opressora em que Leo se vê imerso. Reflexos da insuficiência da linguagem para descrever a experiência da personagem, as criações lexicais remetem ainda à estrutura da língua alemã.

A composição de suas palavras por meio de processos de justaposição – característica de seu idioma materno, que denota, portanto, uma conexão mantida com a terra natal – faz irromper ainda outra forma de resistência à dominação soviética por parte do protagonista. A fim de exemplificar o procedimento de elaboração de neologismos posto em funcionamento no romance ora analisado, optou-se por destacar aqui cinco daqueles mais sintomáticos do tipo de léxico observado na obra em questão.

É importante ressaltar que alguns dos elementos lexicais em questão foram traduzidos para a língua portuguesa pela tradutora Carola Saavedra na edição utilizada como referência no presente trabalho. Dessa maneira, expressões como *época de peleeosso* ou *umagotadesorteemdemasia* foram reformuladas na língua alvo de modo a assumirem a forma de substantivo, como apresentado no texto fonte. Tal cuidado se faz particularmente interessante em função da característica partilhada pelos dois neologismos: ambos se referem a extremos para cuja descrição palavras “comuns” não bastam. Assim, a *época de peleeosso* representa a miséria máxima enfrentada pelos romenos, definida pelo narrador como o período em que “[...] não tinha mais nada no cérebro além da eterna ladainha repetindo dia e noite: o frio corta, a fome engana, o cansaço pesa, a nostalgia consome, percevejos e piolhos picam” (MÜLLER, 2011, p. 250).

Entretanto, é também durante essa temporada de violenta privação que Leo encontra na beleza das pequenas coisas a determinação necessária à sua sobrevivência. Versando a respeito das adversidades a que é exposto, ele sugere que a total escassez lhe concedeu a obstinação dos componentes do ambiente em que fora forçosamente inserido:

os acontecimentos vividos ou de prosseguir normalmente com a própria vida: “[...] Desde que voltei, em meus tesouros já não consta ‘ALI ESTOU EU’, nem ‘EU ESTIVE ALI’. Em meus tesouros está inscrito ‘DE LÁ NUNCA MAIS SAIREI!’” (MÜLLER, 2011, p. 292 – 296).

Na época de peleeosso, devo realmente ter conseguido fazer o intercâmbio de salvação. De vez em quando, devo ter tido a tenacidade da linha do horizonte e das estradas de poeira. Somente com pele e osso no traje de algodão, eu não teria conseguido manter-me vivo (MÜLLER, 2011, p. 251).

Por sua vez, *umagotadesorteemdemasia* faz menção ao outro extremo da penúria, isto é, a eventualidade da morte que põe fim ao sofrimento dos prisioneiros no campo de trabalho. Desta feita, quer suicídio ou mero acidente, a horrenda asfixia no fosso de argamassa que dá cabo de Irma Pfeifer é considerada pelo narrador como *umagotadesorteemdemasia*.

A respeito do pensamento levinasiano, Luciane Ribeiro (2010) relembra que o “ser-no-mundo” (*Dasein*) exerce poder sobre a existência humana.

Outrossim,

[...] este poder indica um outro elemento da intencionalidade da existência: a finitude. [...] O fato de ter sido desde já lançado no mundo e a possibilidade de se projetar sob o horizonte da morte marcam, portanto, o caráter de finitude da existência (RIBEIRO, 2010, p. 35).

Se, em suas observações relativas aos estudos de Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas aponta a finitude como força motriz da transcendência, então a asserção de que a morte de Irma Pfeifer foi um evento fortuito torna-se compreensível. Conforme percebida por Heidegger, a morte surge como fator de libertação. A consumação do “ser para a morte” é, aqui, tomada de controle da própria existência; o exercício (voluntário ou eventual) do poder de morrer fratura o sistema que força a ser no campo de trabalho.

Por sua vez, o vocábulo *Hungerengel* foi transformado na expressão *Anjo da Fome*, extremamente recorrente na obra. Ora companheiro, ora vilão, essa entidade assola os dias no campo de trabalho. Sua onipresença não surpreende, pois

[...] a fome está sempre ali. Como está ali ela vem quando e como quer. O princípio da causalidade é o trabalho ignóbil do Anjo da Fome. Quando ele chega, chega com força. É claríssimo. 1 movimento completo com a pá = 1 grama de pão (MÜLLER, 2011, p. 88).

Às investidas do Anjo da Fome se opõe a certeza da capacidade de perseverar contra o perecimento. Desse modo, a tradução de *Atemschauke*³¹ seria, literalmente, algo como “o balanço da respiração”, processo posto em prática pelo narrador para constatar sua tenacidade: a certeza de estar respirando é garantia de que permanece vivo. Tais momentos permitem ao protagonista escapar de sua realidade opressora por meio da plasticidade de sua digressão, que se volta para os detalhes de seu entorno: “[...] 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” (MÜLLER, 2011, p. 89).

Com base nos postulados de Gilles Deleuze, que contrasta repetição e generalidade, é possível sugerir que, em sua morte, Irma Pfeifer alcança a redenção ao vencer a supressão da subjetividade imposta pelo campo de trabalho. Se “[...] podemos relacionar a singularidade à morte como só ela sendo singular e única, ao não utilizar artifícios, particulares ou universais” (RIBEIRO, 2013, p. 138), a repetição da morte enquanto acontecimento caracteriza um ato de resistência à opressão. Diferentemente do caso de Irma, não é na morte que se consolida a transcendência de Leo Auberg, mas na firmeza diante da provação. Em face da certeza da finitude, a personagem encontra a própria forma de romper o ciclo arbitrário imposto pelo campo de trabalho ao determinar que seu fim não se daria naquele lugar. A tomada de controle da existência converte-se, então, no poder de sobreviver *apesar de tudo*.

Conforme propõe Lévinas, *ser* é temporalidade na medida em que a certeza do futuro vindouro – ou seja, a inevitabilidade da morte – confirma a ocorrência de nosso passado e, por conseguinte, nos situa no presente. Em outras palavras,

[...] sob o horizonte da morte pressupõe-se que o *Dasein* pode voltar-se a si e enxergar o seu modo de existir autêntico. Dessa maneira, ele pode antecipar-se ao futuro. [...] Ao retornar ao passado, compreendendo o seu abandono, o *Dasein* se vê capaz de apegar-se ao instante. A saída para as coisas, isto é, a preocupação com a banalidade da vida cotidiana marca, assim, a permanência no presente (RIBEIRO, 2010, p. 32).

³¹ É interessante observar que o substantivo criado pela autora para dar nome ao romance, *Atemschaukel*, não é traduzido no título em português, “Tudo o que tenho levado comigo”. A elaboração deste foi inspirada pelas frases iniciais da obra: “Tudo o que tenho levado comigo. Ou: tudo meu levado comigo. Levei tudo o que eu tinha. Meu não era. Ou tinha outra função ou pertencia a outra pessoa” (MÜLLER, 2011, p. 11).

Defrontado com o sofrimento e a morte iminente e arrasado pelo crescente distanciamento em relação ao passado, Leo encontra no cotidiano um ponto de apoio que o permite agarrar-se ao presente. Incessantemente atormentado pelas visitas do Anjo da Fome, demonstra grande presença de espírito, alegando ainda outra vez que o adversário invisível não poderá vencê-lo:

[...] O Anjo da Fome examina a sua balança e diz: Você ainda não está leve o suficiente, por que não facilita as coisas. Eu digo: Tu me enganas com a minha carne. Ela sucumbe em tuas mãos. Mas eu não sou a minha carne. Sou outra coisa e não vou facilitar as coisas (MÜLLER, 2011, p. 90).

É necessário ressaltar, no entanto, que, uma vez habituado à fome e à humilhação ininterruptas, o jovem vê no campo de trabalho uma alternativa à dubiedade de sua situação longe dos portões de Nowo-Gorlowka. A “segurança” de suas atividades rotineiras afasta a ansiedade causada pela ameaça de submergir no vazio, possivelmente pior que o próprio *gulag*:

[...] Desmoronei internamente por medo de ser mandado de volta à liberdade e seu abismo mais próximo, que diminuía cada vez mais o caminho de casa. [...] Quando o policial romeno nos entregou os passes de livre-trânsito para a viagem de volta, segurei na mão a despedida do campo de trabalho e chorei (MÜLLER, 2011, p. 282).

Por fim, o romance de Herta Müller apresenta ao leitor ainda outra criação lexical de extrema relevância para a narrativa. Diferentemente do trabalho realizado com os demais neologismos aqui introduzidos, o substantivo *Hasoweh* foi mantido no idioma de origem. Formado a partir da aglutinação de duas palavras da língua alemã, *Hase* [lebre] e *Weh* [dor], o vocábulo é inicialmente identificado como o nome que o protagonista atribui ao carvão de gás, mais fácil de descarregar que a outra qualidade do mineral com a qual Leo trabalha, o Carvão-Marka-K.

O *Hasoweh* é um aliado dos prisioneiros exauridos, pois facilita seu trabalho ao não deixar resíduos nos vagões de carga. Manso como o animal a que é comparado “[...] o *Hasoweh* tem um coração brando. Ele é descarregado, e as grades se mostram tão vazias, como se nada houvesse passado através delas” (MÜLLER, 2011, p. 127).

Todavia, o *Hasoweh* assume diferentes facetas ao longo da narrativa: além do carvão de gás, também o ruído dos trens de carga, a fome, a agonia do labor descomedido, dentre outros elementos: diversas figuras transmutadas em *Hasoweh*. Dessa forma, é possível perceber que, mesclados às imagens evocadas pelas

construções poéticas que compõem as linhas do romance, os neologismos têm o poder de expressar quando falta a palavra. A insuficiência de todo signo linguístico para a expressão da experiência traumática faz lembrar que

[...] precisamente porque o testemunho é a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente, como contingência, como um poder não-ser [...] (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Os neologismos são uma das formas empregadas no romance de Herta Müller que se opõem ao potencial apagamento do arquivo do *gulag*, uma vez que, devido à sua proficuidade, permitem ao sobrevivente “[...] explicar apesar de tudo o que é impossível explicar como um todo” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 12)³².

Ademais, a imagem da lebre incluída em *Hasoweh* é cara à personagem principal devido à analogia que esta delinea entre o animal e os pelos brancos que crescem nos rostos dos prisioneiros famintos quando a morte por inanição se aproxima sorratamente. Já há muito tempo aprisionado no *gulag*, Leo adota um tom confessional que empresta às suas palavras uma ambiguidade entre correspondência e prece:

[...] Pai, a lebre branca nos expulsa da vida. Cada vez cresce em mais rostos, nas cavidades das faces. Ainda que não seja adulta, contempla minha carne desde dentro, porque também é a sua carne. *Hasoweh*. Seus olhos são carvões; seu focinho, uma tigela de latão; suas patas, atizadores; sua barriga, um carrinho no porão; seu caminho, uma trilha íngreme subindo em direção à montanha. Ela ainda está dentro de mim, rosada, sem pele, e aguarda com sua própria faca, que é também a faca do pão de Fenja (MÜLLER, 2011, p. 233).

Além de lebres e anjos nascidos da dor, a imagética do campo de trabalho é formada, sobretudo, por elementos que, em outro contexto, constituiriam mera parte da descrição do cenário. Escrevendo para o *The New York Times*, Richard Stern (2012) reflete sobre o tópico e busca apoio nas palavras da própria autora da obra por ele resenhada:

[...] Quando você não tem nada” – disse Müller em uma entrevista para o *Le Monde* – “os objetos são tão importantes... Até mesmo o trabalho se torna um objeto, os próprios materiais com os quais você trabalha, carvão ou pedra. Você está despojado de si mesmo e precisa redefinir esse eu. Os objetos permitem que isso aconteça. Você acaba por personificá-los, para se orientar³³ (STERN, 2012).

³² “[...] *Explicar pese a todo lo que es imposible explicar de todo*”.

³³ “[...] *when you have nothing, Müller said in an interview for Le Monde, “objects are so important... Even work becomes an object, even the materials you work with, coal or stone. You are stripped of*

Questionamentos relativos à possibilidade de caracterizar a realidade do campo de trabalho por meio de construções poéticas apenas acentuam o fato de que nossa sociedade ruma para uma sombria era repleta de predeterminações. No entanto,

[...] uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam - o projetam, o programam e querem no-lo impor - nossos atuais “conselheiros pérfidos”? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42)

Rudimentares como o próprio ambiente em que se inserem, também os materiais usados diariamente pela personagem tomam parte na pintura de seus dias. Devido à sua fácil dispersão, o cimento torna-se um oponente que expõe os prisioneiros à tirania dos russos e, em função disso, faz surgir grande animosidade entre eles:

[...] Nós nos matamos de trabalhar e ouvimos as batidas no nosso próprio coração, e: É necessário economizar o cimento, é necessário ter cuidado com o cimento, o cimento não deve ficar molhado, o cimento não deve sair voando. Mas o cimento se dispersa, é esbanjador consigo mesmo, e, conosco, é avarento até não poder mais. Vivemos de acordo com a vontade do cimento. Ele é um ladrão, ele nos roubou, não nós a ele. E não apenas isso, o cimento nos torna malevolentes. O cimento semeia a desconfiança ao se dispersar, o cimento é um conspirador (MÜLLER, 2011, p. 40).

Por outro lado, quando passa a trabalhar com carregamentos de areia junto a Kobelian e Karli Halmen, Leo vê nesta uma matéria infinitamente mais aprazível do que o traiçoeiro cimento. Em suas palavras iniciais a respeito da nova companheira de trabalho, o relato do protagonista torna a demonstrar vivacidade ao declarar que

[...] a areia amarela pode apresentar todas as tonalidades: desde o louro oxigenado até o amarelo canário, inclusive se aproximando de algumas nuances de rosé. É delicada, e dá pena ver quando a misturam com o cimento acinzentado (MÜLLER, 2011, p. 129).

Associada às celebrações culturais dos russos, a areia continuamente carregada e descarregada no canteiro de obras é, para o protagonista, um indício de tempos felizes que o leva a ser arrebatado pela nostalgia: “[...] Bela areia para o grande outubro, mas de alguma forma um sinal de que poderíamos voltar para casa”

(MÜLLER, 2011, p. 130).

O traço pictórico intencional presente nas imagens dos materiais de construção assinala o contraponto feito pelo romance ora analisado em relação às narrativas ditas tradicionais a respeito dos horrores do *gulag*. Crer que o arquivo referente a tais acontecimentos só pode ser manifestado por meio de um discurso dotado de suposta objetividade acarreta o estabelecimento de limites para a exteriorização do relato.

Tal percepção significa “[...] não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42). Insistir na criação de modelos para a expressão do irrepresentável consiste em uma incoerência em relação à emergência da expressão. Por certo, “[...] a infinita repetição do que foi abandonado por completo a potência de não ser” (AGAMBEN, 2015, p. 48). Pode-se observar, então, que a obra de Herta Müller resgata a potência de não ser a partir de sua recusa a ser conforme as regras que a precedem. Desse modo, ainda duas outras imagens relativas ao material utilizado no campo de trabalho fazem-se pertinentes para a ilustração das proposições aqui defendidas.

Leo Auberg compara o transporte dos blocos de escória a uma espécie de dança em que a perda do ritmo ocasiona o desperdício do esforço do carregamento ao mesmo tempo em que incide na destruição do objeto produzido: “[...] um único movimento em falso durante a dança, e o bloco se desmantelava feito barro” (MÜLLER, 2011, p. 156). Como previsto, tal erro suscita a represália física e imediata por parte do opressor: “[...] os dedos perdiam a sensibilidade. Já não era possível manter a língua reta ao depositar os blocos. Muitos acabavam defeituosos, e recebíamos muitas pauladas nas costas por isso” (MÜLLER, 2011, p. 157). O esforço do transporte precisa ser redobrado e a tarefa executada com total diligência a fim de permitir aos operários esquivar-se da retaliação corpórea.

Sujeito a esse sistema de punição ininterrupta, Leo discorre acerca da “justiça silenciosa” proporcionada pelo céu azul opala, única lápide para os detentos que não resistiram à exploração física, uma vez que os russos se recusam a identificar os túmulos daqueles que consideram conspiradores. Porém, a certeza do castigo pelo encargo mal executado faz com que a personagem se corrija instantaneamente, pois “[...] quando se pensava um pouco nisso, o resultado era muitos blocos defeituosos e muitas pauladas nas costas” (MÜLLER, 2011, p. 158).

Por fim, o trabalho direto com a escória no porão engendra novas considerações elaboradas pelo protagonista. Produzida pelas caldeiras a vapor que movimentam a fábrica, a escória quente precisa ser removida sem cessar, levando à completa extenuação os já fadigados trabalhadores. No entanto, a escória fria, isto é, o resíduo dos fornos que aqueciam as caldeiras só necessitava ser removida ao final de cada turno, marcando, assim, a proximidade do momento de descanso dos detentos. Associada a um breve instante de liberdade, a escória fria leva a imaginação de volta à vida civil na Romênia: “[...] tão generosa a escória fria: presenteava-nos com o autoengano que nos permitia imaginar-nos de volta à vida” (MÜLLER, 2011, p. 177).

Outrossim, tal como as demais imagens destacadas, também esta última é reveladora da aflição experimentada pelos prisioneiros e de seu anseio pelo final do tormento. Opor-se a tal modo de exteriorização do testemunho em prol da manutenção de modelos narrativos associados à ideia de verdade absoluta “[...] é agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42).

3.3 Imagem contingente: a legitimidade do relato secundário e a percepção do outro

Em face da argumentação feita até aqui, é possível asseverar que, mais do que uma alternativa possível, a estrutura empregada no romance analisado mostra-se eficaz na construção do relato sobre o trabalho forçado imposto pelo regime soviético, sendo comparável às narrativas testemunhais formatadas a partir de modelos “tradicionais”. Independentemente de qualquer pretensão de reproduzir de modo fidedigno e objetivo o trauma de guerra, toda forma de registro – quer autobiográfico ou não – foge à concretização irrestrita, pois a experiência é inapreensível em sua essência. A tentativa de fazer prevalecer uma estrutura que remete à historicidade implica a limitação das possibilidades de expressão do arquivo que é irrepresentável por natureza, mas que precisa ser trazido à luz a fim de que não seja consumido pela própria pulsão arquiviolítica.

Diante de tal argumento, o estilo deliberadamente subjetivo presente no romance de Herta Müller prova seu valor como modo de denúncia do ocorrido nos

gulags ao longo de décadas. Além disso, o descrédito da legitimidade do relato – que, conforme previamente estabelecido, consiste em uma espécie de “testemunho em segundo grau”, uma “memória da memória” – mostra-se igualmente frívolo, posto que, em função de elementos tais como a arbitrariedade da linguagem e o impacto exercido pelos fatores relativos à psique sobre a memória humana, é impossível a qualquer indivíduo externar de modo absolutamente factual um evento vivido, seja ele traumático ou não.

Todo apelo à ideia de legitimidade é em si restritivo, pois tem por base a noção de uma verdade cabal e inquestionável à qual somente o próprio sobrevivente teria acesso e que estaria, portanto, atrelada à finitude deste. Além disso, a argumentação em defesa da veracidade de tais preceitos absolutos assemelha-se às máximas de superioridade biológica e histórica pregadas pelos regimes Nacional-Socialista e Soviético, respectivamente.

Ambas as ideologias tinham sua origem atrelada aos movimentos pangermânico e pan-eslavista que defendiam a unificação dos povos germânicos e eslavos e a conseqüente formação de nações-estados. Tais movimentos ganharam força principalmente por identificarem-se como resposta à forma de governo volúvel e baseada na burocracia – que era particularmente dominante na Rússia czarista – definida por Hannah Arendt como “governo por decreto”.

Nessas circunstâncias, “[...] a força, que no governo constitucional apenas faz cumprir a lei, se torna a fonte direta de toda legislação” (ARENDR, 2017a, p. 340). Todavia, também os movimentos nacionalistas impuseram seu domínio por meio do emprego da força. Sobre o caso específico da tentativa de unificação eslava, Arendt parte de seus estudos do *Mein Kampf*, de Adolf Hitler, para reiterar que

[...] numa torrente infindável de variações literárias, os pan-eslavistas mostravam a profundidade e a violência da Rússia em oposição à banalidade superficial do Ocidente, que não conhecia o sofrimento nem o significado do sacrifício, e sob cuja superfície civilizada e estéril escondiam-se a frivolidade e a banalidade (ARENDR, 2017a, p. 345).

A identificação com o sofrimento prebolchevismo, no caso da União Soviética, e com a profunda crise que se seguiu à imposição do Tratado de Versalhes, no caso da Alemanha Nazista, levaram estes governos a se utilizarem das ideologias defendidas pelos movimentos que os precederam para tomar o poder e fazer valer suas próprias disposições.

Em vista disso, *aquele que sofrera deveria necessariamente fazer sofrer*. Em ambas as situações, a preponderância da legitimidade sobre a lei, isto é, a prevalência da ideia de supremacia baseada na biologia ou na historicidade, fundamentou o estabelecimento de regimes genocidas. De modo análogo, também a arte não deve admitir apelos à noção de legitimidade quando da abordagem do testemunho.

Como no caso das telas que Gerhard Richter pinta a partir das fotografias do *Sonderkommando*, também a obra de Herta Müller constitui o que convencionou-se chamar aqui de “testemunho em segundo grau”. Entretanto, conforme argumentado anteriormente, em vista da emergência de externar o arquivo a fim de evitar sua perda, entende-se que ambos os casos constituem formas tão válidas quanto o registro fotográfico e as narrativas testemunhais típicas naquilo que concerne à expressão do irrepresentável.

Há que se destacar, porém, que, enquanto as proposições de Mikhail Bakhtin fazem-se pertinentes com relação ao modo como o discurso da personagem é representado no interior do discurso do narrador – e aqui deve-se lembrar ainda que, no romance estudado, ambas correspondem a Leo Auberg, em dois momentos distintos de sua vida –, tais asserções não são suficientes para dar conta da maneira como Herta Müller converte em arte o relato dos sobreviventes dos *gulags* – e, em especial, o de Oskar Pastior.

Não se trata aqui de representar, sobretudo, porque o trauma de guerra consiste na irrepresentabilidade em sua forma mais pura. Trata-se então de um acolhimento do discurso alheio apesar das inevitáveis limitações que restringem a possibilidade de expressão por parte daquele que conta sua experiência bem como de plena compreensão por parte daquele que a ouve.

Versando acerca do conceito de hospitalidade em “Adeus a Emmanuel Lévinas” (2004), Jacques Derrida conclui que, embora o ideal de acolhida incondicional do outro seja basicamente impraticável, a noção geral deve ser mantida, caso contrário não seria possível sequer discorrer sobre qualquer nível de hospitalidade. Não obstante, o autor evidencia que esta corresponde ao acolhimento do outro. Ademais, faz-se relevante observar que as proposições formuladas por Emmanuel Lévinas a respeito da ética da alteridade impedem que o antagonista seja visto como personificação do mal, pois

[...] o *dizer* incontextualizável do *rostos*, diz do outro e de todos aqueles (terceiro) que passaram pelo *rostos* do meu próximo. Por meio do *rostos* do outro falam todos os outros. O terceiro, portanto, o próximo do meu próximo é meu próximo exigindo a comparação e a justiça para a garantia de uma vida social e política baseada na igualdade dos diferentes (RIBEIRO, 2010, p. 126).

Ao não se concentrar em um outro determinado, tal ética denota que a subjetividade de cada indivíduo é afetada pela dos demais. Com base nessa complexa relação, no romance de Herta Müller, por exemplo, o terceiro não corresponde ao arquétipo da vilania. Na medida em que passa pelo *rostos* do próximo – Pastior e os demais sobreviventes que serviram de inspiração para a narrativa –, o terceiro (ou seja, os integrantes do comando russo responsável pelo campo de trabalhos forçados) não surge na obra literária como figura monstruosa, mas como semelhante³⁴ – a um só tempo singular e comparável – dotado de uma ideologia que se opõe àquela dos romenos feitos prisioneiros.

Conforme salientado anteriormente, além do aspecto relativo à legitimidade do “testemunho em segundo grau”, também a poeticidade da linguagem e a imagética empregadas na obra analisada são alvo de críticas por afastarem-na da objetividade comumente associada à narrativa baseada em relatos do trauma de guerra. Assim, em resenha para o site *Jornal Rascunho*, Marcelo Backes (2013) sustenta que

[...] em algumas das passagens do romance percebe-se que Herta Müller pela primeira vez não está narrando uma experiência própria, e sim a de outrem, e isso revela o artifício de sua sensibilidade e mostra como é difícil gritar do interior do inferno, estando fora dele. Há nuvens demais, muita lua, flores, noite, olhos e corações de um registro romântico. O sol é chamado duas vezes de balão vermelho e numa delas comparado a uma abóbora logo em seguida. Nos momentos de maior fraqueza, desconfia-se do fato de o narrador jogar com a única coisa que lhe restou, as palavras, e vê-se algum perfume misturado ao sangue [...] A indignação poética não parece autêntica, apesar do horror. Imre Kertész e Primo Levi foram mais sisudos, mais contidos no verbo. As experiências de Auschwitz de Kertész são mais interessantes, assim como as do *gulag* relatadas por Varlam Shalamov em **Contos de Kolyma**.

³⁴ Tal hipótese foi elaborada à luz das observações feitas por Hannah Arendt quando do julgamento do oficial do alto comando nazista Adolf Eichmann em solo israelense no ano de 1961. No posfácio de *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, a filósofa declara com firmeza a respeito do acusado que este “[...] não era nenhum lago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de ‘se provar um vilão’. A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação [...] Para falarmos em termos coloquiais, *ele simplesmente nunca percebeu o que estava fazendo*” (ARENDDT, 2017b, p. 310).

A opinião de Backes é partilhada por outros críticos, como Rayyan Al-Shawaf, do jornal americano *The Boston Globe*, que declara a respeito da obra que

[...] enquanto ficção, 'The Hunger Angel' surge como sendo apenas intermitentemente bem-sucedido. A preponderância da descrição das condições do campo de trabalho sobre o desenvolvimento das personagens prejudica a história de modo irrevogável, apresentando capítulo após capítulo de variações do mesmo tema. O estilo narrativo descontínuo exacerba as coisas, negando qualquer ritmo à história. É como se Müller estivesse mais interessada em abarcar tantos aspectos da miséria da vida no campo de trabalho quanto for possível em vez de refiná-los em forma de romance³⁵ (AL-SHAWAF, 2012).

Contudo, pretende-se sugerir aqui que não há tentativa de representação do discurso do sobrevivente por parte da autora, já que a experiência é irrepresentável desde sua origem. O jogo de imagens realiza-se ao lado de uma ética da alteridade a partir da qual o trabalho desenvolvido por Müller equivale a um acolhimento do outro. Outrossim, a despeito da necessidade de valorização da idiosincrasia, críticas contrárias à expressão do trauma do *gulag* por meio da arte validam a imposição de modelos baseados em um recorte historiográfico que limitam as possibilidades de manifestação do relato e vão de encontro à emergência de exteriorizar o arquivo da barbárie soviética para que novos campos de trabalhos forçados jamais sejam construídos.

³⁵ “[...] As fiction, “*The Hunger Angel*” emerges as only intermittently successful. The subordination of character development to descriptions of camp conditions hampers the story irrevocably, serving up chapter after chapter of variations on the same theme. A staccato narrative style exacerbates matters by denying the story any sort of rhythm. It is as though Müller is more intent on cramming in as many aspects of the misery of camp life, rather than finessing them into a novel.

4 Imaginação: do real ao ficcional

4.1 Imagem-sintoma: do afloramento à potência de contestação

Geralmente avesso aos holofotes, Gerhard Richter entregou pessoalmente as quatro telas que compõem o conjunto “Birkenau” ao presidente do Parlamento Alemão, Norbert Lemmert, no início do mês de setembro de 2017. Posicionadas no *hall* de entrada do prédio, as pinturas deverão ficar em exposição por tempo limitado.

Em matéria datada do mesmo mês para o site da *Deutsche Welle*, Stefan Dege e Klaus Krämer caracterizam a obra como um trabalho que divide opiniões no mundo da arte e questionam a possibilidade de se expressar o Holocausto por meio da pintura. De acordo com os autores,

[...] a série de pinturas tem atraído considerável controvérsia desde que foi exposta pela primeira vez em 2014. Críticos acusaram o pintor de ilustrar e glorificar o Holocausto, além de dar aos horrores daqueles tempos forma e estilo artísticos. Mais de 1 milhão de pessoas morreram no campo de extermínio nazista, a maioria delas judeus³⁶ (DEGE e KRÄMER, 2017).

A matéria destacada ainda salienta que o trabalho realizado pelo artista torna as fotografias do *Sonderkommando* praticamente impossíveis de serem discernidas e que, por intermédio de sua técnica, “[...] Richter obscureceu a visão das atrocidades e escondeu habilidosamente os horrores através da abstração³⁷” (DEGE e KRÄMER, 2017).

Em entrevista para o programa *Camarote.21*, produzido pela emissora alemã, o próprio pintor compara o trabalho realizado em “Birkenau” a uma peça musical. Richter (2017) declara: “Na música instrumental, o título sugere do que ela trata. A música corresponde ao título. Espero ter conseguido isso com as imagens³⁸”. Por ocasião da entrega das pinturas, o presidente do Parlamento validou o objetivo do artista, enfatizando a tangibilidade de seu projeto. No vídeo, Lemmert ressalta que a obra de Richter inclui “[...] um debate muito concreto sobre uma fase da história alemã

³⁶ “The painting series has drawn its fair share of controversy ever since it was first unveiled in 2014. Critics have accused the artist of illustrating and glorifying the Holocaust, and of giving the horrors of that time an artistic shape and style. More than 1 million people died at the Nazi death camp, the majority of them Jews”.

³⁷ “[...] Richter has obscured the view of the atrocities and skillfully hidden the horrors through abstraction”.

³⁸A declaração de Gerhard Richter foi transcrita integralmente a partir de vídeo disponível no link a seguir: <<http://p.dw.com/p/2juPL>>.

que não pode ser apagada nem omitida”³⁹.

Escrevendo para o mesmo site, Oliver Sallet (2017) frisa que a presença das telas no Parlamento tem a função de “[...] simbolizar a forma como a Alemanha lida com o passado sombrio⁴⁰”. Tal comentário se faz particularmente interessante quando contrastado com o posicionamento dos críticos que se opõem ao trabalho de Gerhard Richter, pois, se, por um lado, os quadros insinuam um obscurecimento do ocorrido no Terceiro Reich, por outro, também podem ser vistos como crítica à descomedida reivindicação por “transparência” no modo de lidar com o assunto.

Enquanto materialidade, a obra engendra uma profusão de possibilidades, pois, “[...] o que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas a espiral luminosa do possível” (AGAMBEN, 2015, p. 32). A arte reclama para si o direito à contingência em quaisquer circunstâncias. Desse modo, tanto as pinturas de Richter como o romance de Herta Müller demandam ser compreendidos em vista dessa multiplicidade de perspectivas: ambas podem ser retratos do horror vivido, denúncias do esquecimento iminente ou simplesmente nenhum dos dois.

Aludindo ao contexto em que foram obtidos furtivamente os registros fotográficos que viriam a servir de base para “Birkenau”, Didi-Huberman toma das palavras de Primo Levi para afirmar que a instituição do *Sonderkommando* foi o ato mais hediondo cometido pelo Nacional-Socialismo. Era necessário levar os prisioneiros ao ápice da submissão a fim de validar a conhecida analogia que os comparava a ratos formulada pelo sistema de propaganda nazista. Para tanto, “[...] teriam que ser os judeus a enfiar uns aos outros nos fornos, era preciso demonstrar que os judeus [...] se prestavam a qualquer humilhação, até mesmo a de destruir a si próprios⁴¹” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 18).

Diante de tamanha perversidade, recorre-se com facilidade à alegação de que é impossível representar aquilo que os judeus aprisionados viveram sob a dominação alemã. Contudo, *imaginar* tais eventos é imprescindível, pois não podemos permitir que o refúgio fornecido pela noção do inimaginável faça com que sequer tentemos

³⁹ Idem.

⁴⁰ A matéria em questão acompanha o vídeo no qual Gerhard Richter e Norbert Lemmert falam a respeito da exposição de “Birkenau” no Palácio do Reichstag (ver notas 37 e 38) e tem sua autoria atribuída a Oliver Sallet. Disponível na página da *Deutsche Welle Brasil*, o conteúdo se encontra redigido em português e nenhum tradutor é identificado.

⁴¹ “[...] *Tenían que ser los judíos quienes metiesen en los hornos a los judíos, tenía que demostrarse que los judíos [...] se prestaban a cualquier humillación, hasta la de destruirse a sí mismos*”.

conceber a aflição enfrentada em tal situação e acabemos por esquecer a gravidade dos crimes cometidos. Não podemos nos refrear de pensar a respeito, “[...] mas devemos imaginar esse imaginável tão difícil⁴²” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17).

Didi-Huberman vai além ao dissertar sobre a dívida que herdamos em relação às declarações e imagens que compõem o relato dos integrantes do comando especial. Conforme reitera, as quatro fotografias equivalem à súplica do testemunho, pois “[...] esses fragmentos são mais preciosos e menos calmantes para nós do que todas as obras de arte possíveis, arrebatados como foram a um mundo que os desejava impossíveis⁴³” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17). Ainda assim, tenciona-se defender aqui que, embora não correspondam ao testemunho em primeira mão concedido pelos sobreviventes do *Sonderkommando* e encontrado nos registros fotográficos que obtiveram, também as telas pintadas por Gerhard Richter causam no espectador igual inquietação ao expô-lo à brutalidade do episódio a que remetem.

Jacques Lacan articula na figura do nó borromeano a relação de equidade estabelecida entre os três registros psíquicos. Ao domínio do *real* corresponde tudo aquilo que escapa à racionalização e que impede que a realidade possa ser concebida como um todo coerente. O real não pode ser controlado pela consciência e manifesta-se nela por meio da repetição, uma vez que constitui “[...] o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, onde a *res cogitans*, não encontra” (LACAN, 2008, p. 55).

Essa instância só pode ser acessada através do *imaginário*, cuja esfera corresponde à projeção a partir do input externo – ou seja, o imaginário consiste em uma idealização fomentada pelo outro –, logo, “[...] o real suporta a fantasia, e a fantasia protege o real” (LACAN, 2008, p. 47). Finalmente, a relação entre real e imaginário materializa-se através do *simbólico*. Este, por sua vez, é sistematizado na forma da linguagem, que é caracterizada pela arbitrariedade.

A primeira instância, o real, se encontra vinculado à *tiquê* que, ao contrário do *autômaton* (que constitui uma repetição guiada pelo princípio do prazer), consiste em um retorno àquilo a partir do qual não conseguimos produzir sentido. Portanto, a psicanálise introduz o real “[...] apresentado na forma do que nele há de *inassimilável* – na forma do trauma” [...] (LACAN, 2008, p. 60). Então, se o acesso ao real se dá

⁴² “[...] Pero ese imaginable tan duro, se lo **debemos**”.

⁴³ “[...] Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles”.

através de um encontro cuja expressão só pode existir quando mediada pelo imaginário e pelo simbólico, está constatada aí sua inapreensibilidade essencial: não é possível exteriorizar o trauma senão por meio de um sistema arbitrário como a linguagem.

Uma vez que todas as restrições que atuam sobre a memória somam-se àquelas que agem sobre o sistema composto pelos signos linguísticos, o real em sua forma “pura” torna-se inexpressável por definição, validando os múltiplos meios – inevitavelmente “parciais” – de externá-lo. Dentre esses variados modos, as artes plásticas e, em específico, o trabalho criado pelo alemão Gerhard Richter a partir das fotografias tiradas por alguns membros do *Sonderkommando* são evidenciados no presente capítulo.

Originalmente destinadas à resistência polonesa, as imagens não mostram o processo de extermínio em si, mas os instantes que o antecedem e os resultados posteriores. Assim, duas das fotos se referem ao momento em que um grupo de mulheres é ordenado a se despir a fim de serem conduzidas aos “chuveiros”, enquanto as outras duas mostram integrantes do comando especial cremando uma pilha de corpos. Em matéria para o site do *Yad Vashem*, Franziska Reiniger (n/d) salienta o aspecto turvo inerente às quatro fotografias:

“[...] nas fotos há um encontro entre verdade e obscurecimento: a fumaça esconde os túmulos e o local em que ocorre o evento se encontra desfocado. Vemos apenas o *Sonderkommando* depois que o crime foi cometido⁴⁴ [...]”.

Estudadas a fundo por Didi-Huberman, as versões originais das imagens em questão podem ser observadas nas páginas a seguir:

⁴⁴“In the pictures there is an encounter between truth and obfuscation: the smoke actually hides the graves and the location of the event is blurred. We only see the *Sonderkommando* after the crime has been committed [...]”



Figura 3 – Negativo nº 277

Feita a partir da janela de uma câmara de gás, a imagem dá indícios do afastamento físico do observador em relação à cena registrada.

Fonte: KUNSTRADIO, 2014.

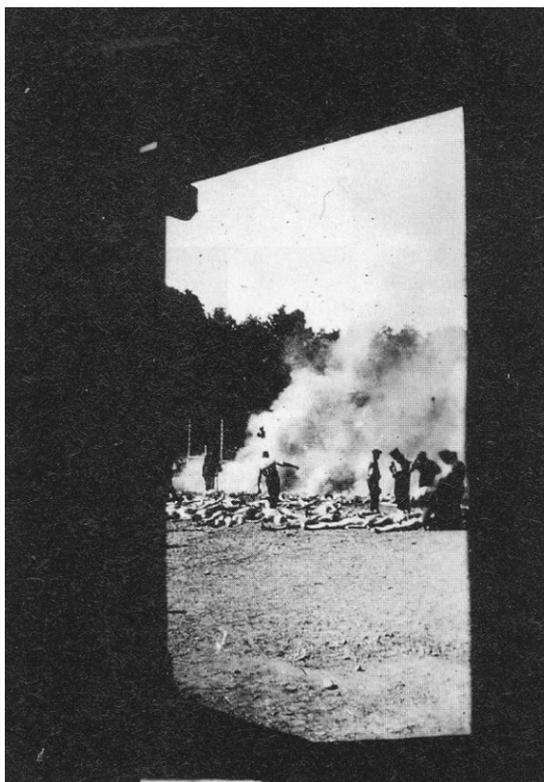


Figura 4 – Negativo nº 278

A fotografia feita por membros do *Sonderkommando* mostra outros integrantes do grupo queimando os corpos de prisioneiros judeus em uma vala comum no campo de Auschwitz-Birkenau no verão de 1944.

Fonte: KUNSTRADIO, 2014.

Nas duas primeiras fotos, membros do *Sonderkommando* se movimentam por entre os corpos de outros judeus que aguardam para ser destruídos enquanto uma espessa nuvem de fumaça sobe aos céus, sinalizando a queima de cadáveres. Atribuída aos prisioneiros Józef Cyrankiewicz e Stanislaw Klodzinski, a nota que acompanhava as quatro fotografias – enviadas secretamente à resistência polonesa em Cracóvia – revela o desespero dos detentos por fazer com que os horrores de Auschwitz fossem levados a público:

Urgente. Enviem o mais rápido possível dois rolos de filme metálico para uma câmara fotográfica 6x9. Podemos tirar fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detentos levados à câmara de gás. Uma foto representa uma das fogueiras ao ar livre em que os cadáveres são cremados, já que o crematório não está em condições para queimar todos. Diante da fogueira há cadáveres prestes a serem jogados no fogo. Outra foto representa um lugar no bosque em que os detentos tiram a roupa supostamente para tomar banho. Depois, são levados à câmara de gás. Enviem os rolos de filme o mais rápido

possível. Enviem estas fotos para Tell⁴⁵ imediatamente; acreditamos que, uma vez ampliadas, estas fotos possam chegar mais longe⁴⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 33-4).

Discorrendo a respeito do advento do aparato fotográfico, Walter Benjamin enfatiza o espectro de veracidade – ou ainda, naturalidade – do qual a fotografia se cerca. O teórico cita Dauthendey ao lembrar que, em função da impressão de absoluta realidade, os observadores das primeiras imagens fotográficas não tinham coragem de encará-las por muito tempo. No princípio, a foto era concebida como uma espécie de acesso à imortalidade, pois, diferentemente do que se percebe desde a gênese da imagem instantânea, o procedimento necessário à produção das primeiras fotografias expunha o modelo à câmera por um longo período, levando-o a modificar – e mesmo melhorar – seu posicionamento durante o processo.

Em sua origem, essas imagens estavam atreladas à ideia de longevidade, já que tudo nelas

[...] era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo (BENJAMIN, 1987, p. 96).

Ainda conforme Benjamin, a rápida evolução da técnica também fez com que, através da eliminação das sombras, a aura perceptível nas fotografias – resultante do embate entre a escuridão e a luz implicadas no processo – se dissipasse “[...] da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 99).

Longe de serem projetadas como artigos comerciais, as fotografias do *Sonderkommando* são perpassadas pelo fenômeno aurático, uma vez que compelem o observador a um retorno ao passado a partir do olhar crítico situado no presente.

⁴⁵ Didi-Huberman (2004, p. 34-5) afirma que o codinome “Tell” pertence a Theresa Lasocka-Estreicher, membro da resistência estabelecida na cidade de Cracóvia que atuava auxiliando clandestinamente os prisioneiros dos campos de concentração.

⁴⁶ “*Urgente. Enviad lo más rápido posible dos rollos de película de metal para un aparato fotográfico 6 x 9. Podemos hacer fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detenidos enviados a la cámara de gas. Una foto representa una de las hogueras al aire libre donde se queman los cadáveres, porque ele crematorio no está en condiciones para quemarlos a todos. Delante de la huguera hay cadáveres que van a ser arrojados. Otra foto representa un lugar en el bosque en que los detenidos se desvisten presuntamente para ducharse. Después se los envía a la cámara de gas. Enviad los rollos lo más rápido posible. Enviad estas fotos inmediatamente a Tell; creemos que las fotos, ampliadas, se pueden enviar más lejos*”.

Sem tempo a perder em face do perigo iminente de serem descobertos, não há ajustamento de ângulo ou busca pelo enquadramento ideal, tampouco os “modelos” podem ficar imóveis diante da lente. Cada segundo tem valor inestimável e o registro do tenebroso processo de extermínio e destruição do arquivo humano converte-se na meta máxima.

Se faz pertinente observar que a nota supracitada indica a certeza dos prisioneiros em relação à possibilidade de utilização das fotos tiradas. A mera ideia de que talvez não fossem claras o suficiente ou que apresentassem qualquer outro tipo de obstáculo à comunicação dos fatos lhes parecia inadmissível. Tiradas às pressas a partir de janelas do lado oposto àquele utilizado no outro par de imagens, as fotografias dos momentos anteriores à execução de um grupo de mulheres denotam as condições de sua obtenção:



Figura 5 – Negativo nº 282

A fotografia mostra mulheres sendo conduzidas aos “chuveiros” que ocultavam uma das câmaras de gás.

Fonte: *KUNSTRADIO*, 2014.



Figura 6 – Negativo nº 283

Imagem das árvores próximas à cena capturada no negativo anterior. Utilizada na altura da cintura do observador – a fim de não chamar a atenção –, a câmera parece ter sido mirada alto demais.

Fonte: *KUNSTRADIO*, 2014.

Ao discutir a estruturação da imagem fotográfica a partir da perspectiva do observador, Arlindo Machado (2015) destaca que a foto abrange a esfera imaginária do espaço em direção ao qual se projeta e para o qual cria uma ilusão de

tridimensionalidade ao mesmo tempo em que compreende também o igualmente imaginário domínio do extraquadro no qual está situado o *olhante*⁴⁷. Com base nesses princípios,

[...] grande parte do efeito de ‘distância’ e ‘objetividade’ da fotografia jornalística decorre do ângulo de visão privilegiado que a câmera assume em relação ao objeto fotografado. Chamamos esse ângulo privilegiado de lugar *panóptico*, pois só ele é capaz de resolver um problema duplo: possibilitar uma visão abrangente e integral do evento e, ao mesmo tempo, simular uma posição externa ao evento, como a de um turista visitando a realidade alheia (MACHADO, 2015, p. 121).

Com sua perspectiva trêmula e desfocada, as fotografias do *Sonderkommando* não poderiam ser mais discrepantes do viés jornalístico. Visando unicamente a produção de provas capazes de incriminar os alemães – e talvez de libertar os prisioneiros antes que tivessem o mesmo destino que os companheiros capturados pela lente –, as quatro imagens remetem o espectador diretamente à dizimação de milhões de judeus durante o Terceiro Reich, bem como à tentativa nacional-socialista de extinguir quaisquer evidências dos eventos transcorridos nos campos de concentração e extermínio.

O ângulo sinuoso das fotos leva o espectador a assumir a ótica do fotógrafo, tirando-o de sua zona de conforto ao forçá-lo a imaginar o temor vivenciado pelos autores dos registros quando do momento de sua obtenção, além de sua perplexidade diante da cena retratada. Dessa maneira, embora sejam fatos conhecidos que “[...] toda a fotografia, seja qual for o referente que a motiva, é sempre um retângulo que recorta o visível [...]” (MACHADO, 2015, p. 90) e que, por conseguinte, sua seleção está atrelada à subjetividade, tornando-a sempre parcial, não há como questionar a concretude dos acontecimentos apanhados pelo obturador. Sem dúvida, há uma escolha de material por parte dos integrantes do *Sonderkommando* que se ajusta à sua necessidade de denunciar ao mundo as atrocidades às quais estavam sendo submetidos, porém, tal traço não deve ser tomado como falha que põe em cheque a veracidade do evento fotografado.

Ao longo dos anos, diversos procedimentos de ampliação, aperfeiçoamento e recorte foram aplicados às fotografias com o intuito de explicitar a crueldade dos atos nelas fixados. Encontram-se expostas abaixo duas dessas versões retocadas. Neste momento, faz-se relevante chamar a atenção para a nitidez das imagens, muito

⁴⁷ Termo cunhado por Georges Didi-Huberman em “O que vemos, o que nos olha” (2010).

superior àquela percebida nos negativos originais:



Figura 7 – Recorte do negativo nº 278

Imagem ampliada e aprimorada da cremação dos corpos realizada pelo *Sonderkommando*.

Fonte: *YAD VASHEM*, n/d.



Figura 8 – Recorte do negativo nº 282

Imagem ampliada e aprimorada de mulheres nuas momentos antes de serem executadas.

Fonte: YAD VASHEM, n/d.

Seguramente, como assinala Didi-Huberman (2004), a supressão da fenomenologia das fotos foi projetada a partir de uma concepção historiográfica que objetivou a manutenção de seu status de evidência. Entretanto,

[...] ao enquadrar de novo estas fotografias, se está realizando uma manipulação que é a uma só vez de ordem formal, histórica, ética e ontológica. A massa negra que circunda a visão dos cadáveres e das valas na qual nada é visível proporciona, na realidade, uma marca visual tão preciosa quanto o resto da superfície revelada⁴⁸ [...] (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 63).

Ainda conforme o teórico, a “massa negra” à qual se refere corresponde ao interior da câmara de gás, onde o fotógrafo precisou se esconder a fim de conseguir obter os registros. A omissão dessa característica em favor da exposição direta da conduta brutal perpetrada pelo regime nacional-socialista encobre as circunstâncias envolvidas na concepção das imagens, tão importantes quanto as cenas nelas

⁴⁸“Pero, al encuadrar de nuevo estas fotografías, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica. La **masa negra** que rodea la visión de los cadáveres y de las fosas donde **nada es visible** proporciona, en realidad, una marca visual tan preciosa como todo el resto de la superficie revelada”.

incutidas. A forma como uma imagem é montada interfere em sua recepção, uma vez que pode desencadear a reflexão ou a mera contemplação. Ainda que esse não fosse um desejo consciente, as fotografias do *Sonderkommando* foram produzidas com o intuito de fazer pensar sobre as ações que tinham lugar em Auschwitz-Birkenau e nos demais campos de extermínio.

A leitura da *imagem* pressupõe *imaginação*. Em seu afloramento, a imagem sintoma confere ao espectador uma posição privilegiada na zona limítrofe entre o passado que se revela e o presente a partir de cuja perspectiva somos capazes de observar e o convida à análise crítica do próprio pensamento acerca da obra que tem diante de si. Quando a visão do observador se encontra anestesiada a ponto de não ser mais possível alcançar o efeito pretendido, a arte se insurge em defesa do discernimento. Toda fotografia traz em si uma reivindicação por reconhecimento. Desse modo,

[...] mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exige o seu nome, exigem que não sejam esquecidos [...] (AGAMBEN, 2007, p. 29).

Se o valor da experiência humana se perdeu em meio ao implacável avanço do capitalismo, é necessário induzir o espectador à reflexão para evitar o extravio do arquivo referente a genocídios como os ocorridos no século XX; é preciso combater o esquecimento. As telas pintadas por Gerhard Richter para compor o conjunto “Birkenau” executam essa tarefa com maestria ao cobrir de tinta as fotos que, hoje, seriam recebidas como simples documentos. A abstração lembra o mascaramento da Solução Final e, ao acentuar o intento de destruir os indícios, faz pensar sobre o fato de que os corpos indiscerníveis empilhados pertenceram a indivíduos cuja subjetividade foi tolhida por um sistema autocrata e opressor.

De modo análogo, outros artistas também levantaram questionamentos importantes ao criar obras dotadas de grande potência de contestação. Na sequência, são apresentados dois desses trabalhos com o intuito de ilustrar a hipótese aqui defendida:



Figura 9 – O terror da guerra

Reprodução da fotografia intitulada *The Terror of War* (1972), de Nick Ut.

Fonte: *TIME*, 2016.

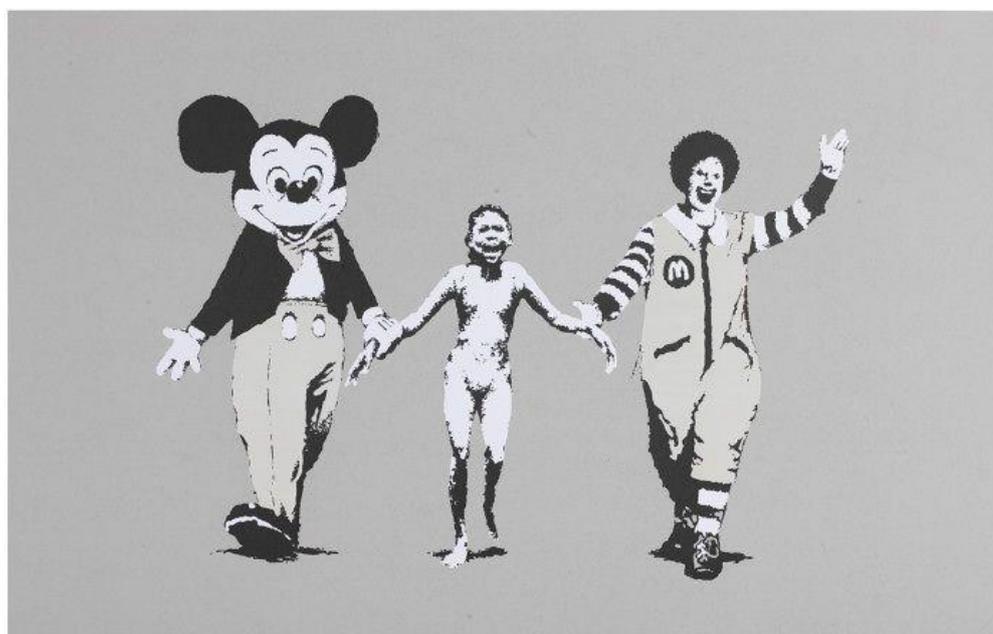


Figura 10 – Capitalismo e barbárie

Reprodução da obra de arte contemporânea *Napalm* (2004), de Banksy.

Fonte: *VICTORIA AND ALBERT MUSEUM*, n/d.

Uma das mais conhecidas imagens do século passado, *The Terror of War*, de autoria do fotógrafo Nick Ut, venceu o célebre Prêmio Pulitzer em 1973. Datada do ano anterior, a foto centraliza a pequena Phan Thi Kim Phúc – à época com apenas nove anos de idade – correndo nua em direção à câmera. Após ter rasgado as próprias roupas em chamas para sobreviver, ela se juntou a outras crianças na tentativa de escapar a um ataque sul-vietnamita ao vilarejo de Trảng Bàng, bombardeado com *napalm*.

Apropriando-se da famosa imagem, o britânico Banksy concebeu em 2004 a obra *Napalm*. Nela, a figura da menina é ladeada pelas personagens Mickey Mouse e Ronald McDonald – dois grandes símbolos do capitalismo norte-americano, agente determinante da Guerra do Vietnã – e a montagem passa a impressão de que está sendo arrastada, independentemente de seus protestos, enquanto os outros dois sorriem de modo insano e automático. Tal como as telas de Richter, o trabalho de Banksy lança nova luz sobre a imagem convertida em indício histórico ao longo do tempo, recuperando seu poder de questionamento. Situação semelhante pode ser observada na apropriação que o artista de rua americano David Powers faz da fotografia tirada por Lawrence Beitler quando do linchamento de dois jovens negros – Thomas Shipp e Abram Smith – acusados dos crimes de latrocínio e estupro, na cidade de Marion, Indiana, em 1930.

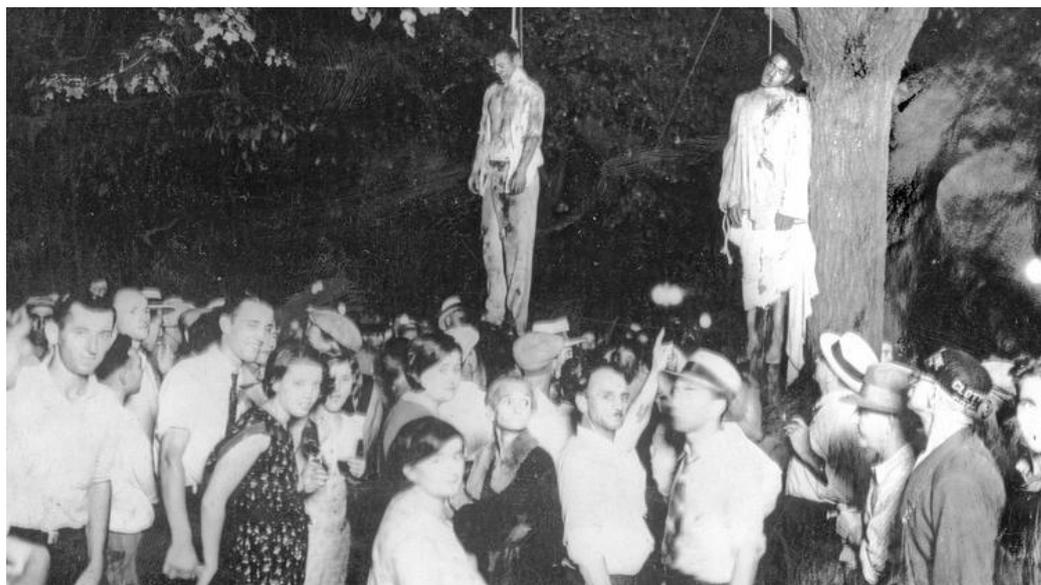


Figura 11 – Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith

Fotografia tirada por Lawrence Beitler na noite de 7 agosto de 1930.

Fonte: *CHICAGO TRIBUNE*, 2016.



Figura 12 – *American Nocturne*: referência perturbadora

Reprodução do mural criado por David Powers e exposto nas ruas de Elgin de 2007 a 2016.

Fonte: *CHICAGO TRIBUNE*, 2016.

Como no caso de “Birkenau”, também o mural intitulado *American Nocturne*, criado por Powers em 2007, gerou controvérsia. Contudo, somente em 2016 as semelhanças entre a obra do artista – que expõe um grupo de figuras cujos semblantes refletem um ar de desdém ou indiferença e dentre as quais figura o icônico homem que aponta para cima, na direção em que estariam os dois enforcados – e a fotografia do linchamento em Marion foram identificadas nas redes sociais, dando início à polêmica que resultou na transferência do mural das ruas da cidade de Elgin, Illinois, para o *Hemmens Cultural Center*. Em matéria de autoria de Gloria Casas para o *Chicago Tribune*, o próprio artista declara: “A ideia era falar sobre linchamento, levantar questões, falar da história [...] Ninguém quer estar na parede junto com aqueles monstros. Em lugar nenhum. Em nenhuma cidade⁴⁹” (POWERS, 2016).

A fotografia feita por Beitler é um entre muitos registros de linchamentos de pessoas negras nos Estados Unidos ocorridos, sobretudo, na primeira metade do século XX e, como tal, assumiu valor documental com o passar dos anos. No entanto, mais do que um indício, a imagem fotográfica “[...] é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007, p. 29), mesmo que essa esperança seja a de não permitir que a barbárie se perpetue. Se as fotos “[...] são testemunhos de todos esses nomes perdidos [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 30), é necessário impedir que se tornem objeto de contemplação. A arte surge como forma de resgatar a subjetividade cerceada, devolvendo os rostos às pilhas de corpos ao inquietar o observador com as suas indagações.

4.2 Imagem dialética e imagem crítica: ruínas que denunciam

Ao discutir o conceito de história, Walter Benjamin evoca a imagem do *Angelus Novus* de Paul Klee, datado de 1920, na qual a figura do anjo tem a cabeça voltada para trás em sentido contrário ao movimento das asas, que parecem impulsionadas para frente por forte ventania. Segundo Benjamin, também o “anjo da história” tem a face voltada para o passado calamitoso, porém, é forçado a precipitar-se para frente

⁴⁹“The idea here was talking about lynching, asking questions, the history,” he said. “You don’t want to be on that wall with these monsters. Anywhere. In any town.”

por uma tempestade que “[...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

A insistência na novidade pregada pela cultura de massa caracteriza o declínio de tudo o que é considerado obsoleto. Mesmo a experiência humana se perde em meio ao turbilhão de novas informações que surgem incessantemente na era do avanço tecnológico e da comunicação virtual. Na elaboração de imagens dialéticas como a do fóssil ou da ruína para o seu “Trabalho das Passagens”, Benjamin elucida que o resíduo em decomposição equivale a um vestígio do passado que ainda sobrevive no presente.

Como o anjo de Klee, as alegorias literárias são de particular interesse para o teórico devido ao modo como se voltam para a processo de deterioração natural que valoriza o passado como peça integrante do presente. Contudo, “[...] quando a alegoria barroca tenta resgatar a natureza desvalorizada ressignificando a própria desvalorização como sinal de seu oposto, a redenção, sua lealdade se transforma em traição⁵⁰” (BUCK-MORSS, 1989, 175). Dessa maneira, na medida em que evidencia a subjetividade – atrelada à atribuição de diferentes sentidos por diferentes autores e/ou em diferentes momentos, característica da arte barroca –, a alegoria também se relaciona diretamente com a historicidade. Em outras palavras, ao recontextualizar múltiplas vezes determinado elemento, o trabalho alegórico aponta para a arbitrariedade do sentido de todas as coisas.

Susan Buck-Morss (1989) debate o lugar da cultura politeísta greco-romana no âmbito barroco, destacando que o processo de resgate das divindades se deu por meio de sua demonização, vista como única forma de redenção possível na Europa cristã medieval. Nessas circunstâncias, a decadência dos monumentos dedicados aos deuses marca a transitoriedade que irrompe contra a intenção original de que constituíssem um marco eterno. Porém, como salienta a filósofa americana, a percepção do poder como algo efêmero não é vista como um problema por Walter Benjamin, pois

[...] os escombros da cultura industrial não nos instruem acerca da necessidade de nos submetermos à catástrofe histórica, mas acerca da fragilidade da ordem social que nos diz que essa catástrofe é de fato

⁵⁰ “[...] *When Baroque allegory attempts to rescue a devalued nature by making its very devaluing meaningful as the sign of its opposite, redemption, then loyalty turns into betrayal*”.

necessária⁵¹ (BUCK-MORSS, 1989, p. 170)

A imagem dialética da ruína é correlata ao arquivo derridiano, posto que consiste em indício do passado que a voracidade do tempo não conseguiu consumir. Como elas, também as fotos do *Sonderkommando* são uma centelha do passado que chega ao presente e clama pela atenção do espectador. Similares aos vaga-lumes que, mesmo após desaparecerem por um longo período, retornam ao encontrar condições propícias à sua permanência, as fotografias mostram que a resistência dos prisioneiros garantiu que não fosse possível apagar por completo os rastros do ocorrido em Auschwitz.

Quando Charles Baudelaire faz uso da técnica da alegoria em sua *magnum opus*, “As flores do mal”, em pleno século XIX, sua visão melancólica da florescente Paris ataca o progresso baseado na evolução da técnica de modo muito semelhante àquele como os barrocos se opunham às civilizações pré-cristãs. Assim Benjamin interpreta o trabalho realizado pelo escritor francês que, inserido no coração da burguesia, critica o urbanismo e o avanço industrial por meio de sua retomada da alegoria. Como ressalta Buck-Morss, o significado atribuído pelo alegorista barroco a um objeto podia ser modificado a qualquer tempo, assemelhando-se, assim, à alteração de preço das mercadorias no industrialismo.

A autora (1989, p. 181) cita o próprio Walter Benjamin a fim de reiterar que “[...] enquanto alegorista, Baudelaire estava isolado. Porém, ao dar forma alegórica a criações modernas, ele demonstrou no que os objetos de seu mundo haviam se transformado, ainda que essa não tenha sido sua intenção⁵²”. O francês contesta o progresso e a resultante autoalienação do indivíduo nas mercadorias, desprovidas de qualquer sentido. Benjamin corrobora essa oposição à desvalorização da experiência humana em prol do produto industrial e vê na imagem da ruína um sinal do passado que não foi aplinado pela avidez capitalista.

Quer nas fotografias tiradas pelo *Sonderkommando* ou nas pinturas criadas por Gerhard Richter a partir delas, resta como vestígio o arquivo da violência máxima praticada nos campos de extermínio. Tanto em um dos registros como no outro, a opacidade que circundava os horrores, camuflando-os em plena luz do dia, ganha

⁵¹“The debris of industrial culture teaches us not the necessity of submitting to historical catastrophe, but the fragility of the social order that tells us this catastrophe is necessary”.

⁵²“As an allegorist, Baudelaire was isolated But when he gave allegorical form to the modern, he expressed what the objects of his world had truly become—even if this was not his conscious intent”.

destaque. Remetido ao passado por essa espécie de ruína, o *olhante* já não permanece como mero observador, pois, se impõe sobre ele a reflexão acerca da denúncia da dissimulação dos crimes cometidos e da resistência coletiva à qual se dedicaram os judeus responsáveis pela eliminação dos cadáveres.

Conforme propõe Benjamin, a imagem dialética estabelece uma conexão, um “salto” do passado para o presente instantâneo que permite reinterpretar ambas as temporalidades. No “agora da cognoscibilidade”, o momento registrado é decodificado por intermédio da percepção do presente. No entanto, as atenções do filósofo se voltam para o distanciamento entre o espectador e a obra, dotada de aura e prestes a ser interpretada por aquele que a observa.

O ato de ver fixa essa distância entre os dois polos e permite a constituição do significado a partir da relação dialética estabelecida entre esses extremos. Conforme propõe Didi-Huberman, a memória assume papel determinante na realização desse ato. Somente através dela é possível encontrar na obra manifesta e, portanto, visível, o elo entre o agora e o transcorrido. Isto posto, pode-se afirmar que o anacronismo intrínseco à imagem situa o presente em relação ao passado, tornando possível a projeção do futuro; nisto reside a contundência do ato de ver.

Como elabora Luciano Bernardino da Costa (2009), o vínculo que Didi-Huberman traceja entre historicidade e imagem anacrônica a partir da aparição desta adquire status de sintoma. Desse modo, o autor toma das palavras do próprio teórico francês para afirmar que

[...] o que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. [...] Um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente (DIDI-HUBERMAN *apud* COSTA, 2009, p. 91).

Na qualidade de sintoma, as telas de Gerhard Richter têm o poder de inquietar o observador ao questioná-lo quanto à sua forma de ver os acontecimentos sucedidos em Auschwitz. De que modo tal barbárie tomou lugar em meio à civilização europeia sem que ninguém percebesse? Como é possível que mesmo alguns dos participantes efetivos dos processos brutais que compunham a máquina nacional-socialista alegassem não ter conhecimento dos efeitos decorrentes de seus atos? As imagens-sintoma criadas por Richter ocasionam o salto para origem – *Ursprung* –, isto é, reportam ao passado que desacomoda, inquietando o *olhante*. Cumpre-se, então, o

objetivo de “importunar” ao invés de representar sobre o qual discorre Didi-Huberman.

O teórico ressalta, no entanto, que a imagem dialética consiste em um desdobramento entre o sintoma – momento furtivo da aparição da imagem que rompe o ciclo representativo usual – e a sua repercussão de ordem reflexiva ou crítico-teórica. Ao concatenamento estabelecido entre essas duas dimensões, Didi-Huberman chama *imagem crítica*. Tal criação deve ser reconhecida

[...] ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.171).

Entende-se que, a fim de “perturbar” o observador, a imagem precisa ser associada à palavra para que assuma seu pleno poder crítico. Somente através da experiência de análise é possível captar o sintoma em sua integralidade. Quando relacionada com a palavra, a imagem crítica expõe os limites de sua irrupção, constituindo a si mesma e impelindo o observador à autocrítica. Ao nos forçar a vê-la em toda a sua potência de contestação, a imagem nos incita a olhá-la a fundo e “[...] nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.172). No presente se encontra a potência para a reflexão acerca do passado ao qual a imagem faz regressar.

Esse retorno à fenomenologia inicial da imagem, ao seu contexto de produção, é o que permite ao espectador reconhecer na obra de Gerhard Richter as implicações concernentes ao arquivo que se perde ao longo do tempo e necessita ser recapitulado. A dialética do ver refuta a apreciação passiva e força o espectador à crítica do próprio modo de olhar a imagem que tem diante de si. Através do exercício – isto é, da transformação em ato – da potência de não retratar diretamente, o pintor instiga a ponderação a respeito do aspecto elusivo do conjunto “Birkenau”. Tão obscura quanto a superfície das telas era a faceta criada pelo regime Nacional-Socialista para disfarçar com astúcia a máquina de morte posta em funcionamento com a instauração da Solução Final. Dessa maneira, a obra de Richter relembra as condições execráveis em que foram obtidas as fotografias do *Sonderkommando*. Além disso, as pinturas evocam parte da intenção inicial dos responsáveis pelos registros, ou seja, a denúncia da ocultação, aspecto que acaba por ser deixado de lado à vista da gravidade das cenas capturadas nos negativos de filme metálico.

Dissertando a respeito do modelo neurológico, cujo funcionamento é análogo ao da memória humana, Freud explica a estratégia anestésica adotada pelo cérebro com o intuito de proteger-se do excesso de estímulos. Paralelamente, também a consciência tende a anestesiarse contra demasiados estímulos visuais. Partindo de tais considerações, Susan Buck-Morss (1996) destaca que Benjamin incumbe à estética a tarefa de adversar o fascismo. Aqui, no entanto, o conceito de estética afasta-se de sua concepção contemporânea em prol de um retorno à etimologia clássica – *Aistisis* é o termo grego que se refere à experiência da percepção por vias sensoriais. Esse regresso se faz capital à proposta benjaminiana de redenção do indivíduo por meio da arte, uma vez que “[...] os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural [...]” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14).

Tudo aquilo que pertence à ordem do perceptual contradiz o “adestramento” preconizado pela cultura de massa. O sistema nervoso sobrepuja os contornos do corpo humano e relaciona-se diretamente com o exterior na medida em que tanto os estímulos recebidos quanto as respostas externadas através da motricidade têm lugar fora do indivíduo. Sem o substrato descrito pelo mundo exterior não se completa o ciclo que permeia a ligação entre sujeito e objeto. Todavia,

[...] sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um para-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques quotidianos do mundo moderno – responder a estímulos *sem* pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência [...] (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).

Na contemporaneidade, a prolífica torrente de imagens de crimes hediondos gera respostas automáticas em nossos sistemas anestesiados. Sabe-se que “[...] a percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado [...]” (BUCK-MORSS, 1996, p. 23), porém, tal assimilação é impedida pela própria resistência desenvolvida pela consciência na era da exposição visual desenfreada. Ao invés de permitir ao sistema nervoso absorver e apropriar-se dos estímulos, imprimindo marcas na memória, a superabundância de imagens causa o efeito oposto e,

[...] como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se antes, um sistema de anestésica [...] (BUCK-MORSS, 1996, p. 24)

É necessário combater esse estado de inércia a fim de evitar a consumação da deterioração do arquivo da barbárie. A obra de Gerhard Richter torna possível essa objeção ao renunciar à exibição direta dos horrores de Auschwitz e da subserviência dos integrantes do *Sonderkommando* em benefício de uma criação abstrata que faz pensar a respeito da obliteração dos fatos.

Propondo uma abordagem *inestética* da arte, Alain Badiou (2002) critica os teóricos que defendem a prevalência do aparato filosófico como modo de elucidação da arte e cujo posicionamento sugere a impossibilidade de admitir a obra de arte como espaço da verdade. O autor evidencia a existência de três esquemas de interpretação da relação entre arte e filosofia interpostos ao longo do tempo: a) a concepção *didática*, inicialmente formulada por Platão e que pressupõe a total exterioridade da verdade em relação à arte; b) a *romântica*, que toma a arte como manifestação efetiva e sensível da verdade; e, por fim, c) a concepção *clássica*, cuja origem se encontra nas postulações aristotélicas e que indica que a arte abdica de afirmar uma verdade imanente, atribuindo o trabalho de “revelação” à filosofia e convertendo-se em meio para a catarse.

Segundo Badiou, essa última perspectiva é refletida no século XX pelo advento das teorias psicanalíticas. O autor sugere que, no contexto dessa ciência, as obras de arte consistiriam em dispositivos de exteriorização daquilo que Lacan classifica como “real” – que não coincide de forma alguma com a ideia de realidade, mas corresponde ao “não nominável”, àquilo que rejeita a racionalização. Tal como na aplicação do método psicanalítico, também na arte a enunciação evoca a verdade do indivíduo, necessariamente perpassada pela autocrítica, uma vez que trata daquilo que não se consegue apreender.

A proposta de uma teoria inestética da arte fundamenta-se na reivindicação de sua emancipação quando da expressão da verdade. Desse modo, para Badiou, a filosofia deve converter-se no canal pelo qual flui a verdade asseverada pela arte. Conforme propõe o autor (2002, p. 21),

[...] a filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, *mostrá-la* como tal. A filosofia é de fato a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro. E da mesma maneira que a beleza deve estar na mulher encontrada, mas não é absolutamente exigida da alcoviteira, as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas.

Questionando esses escritos do filósofo francês, Marcos José Müller (2016) baseia-se no trecho acima para afirmar que, uma vez feita essa transferência, recai-se em uma variação do esquema romântico sobre o qual versa o próprio Alain Badiou. Constitui-se como única ressalva o fato de que “[...] para os românticos, a verdade imanente nas artes pode ser reeditada junto a outras empresas. Já para a inestética, a verdade que a arte realiza é exclusivamente artística (MÜLLER, 2016, p. 73). Assim, o que se pretende sugerir aqui é que, tal como a filosofia, também a arte pode abordar a verdade, porém, não tem o compromisso de fazê-lo por meios explícitos. Obras como o conjunto “Birkenau” de Gerhard Richter enfatizam a potência de contestação inerente à forma artística quando, ao contrapor opacidade à nitidez da imagem transformada em simples documento, levam o espectador a questionar-se acerca do passado a partir de um olhar situado no presente.

5. Considerações finais

Recordando sua experiência em Nowo-Gorlowka, Leo Auberg acentua o quão determinado precisou ser para sobreviver à violência a que fora submetido: “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, 2011, p. 92). A resistência ao total embargo de sua subjetividade e à subsequente rendição à estarrecedora situação do campo é feita por meio da apreciação dos detalhes do mundo em que fora forçado a viver.

De modo análogo, o leitor é também convidado à resistência ao se deparar com uma narrativa que ficcionaliza a severa coerção a que eram sujeitados os prisioneiros do regime soviético como um todo e os romenos de ascendência alemã, em específico. Ao transformar o testemunho em arte, a obra de Herta Müller faz refletir acerca de um assunto que, aos poucos, se metamorfoseou em conteúdo historiográfico.

Sobre a expressão da experiência traumática – ainda que realizada pelo próprio sobrevivente –, a personagem protagonista do romance assinala que “[...] quando se quer falar sobre isso mais tarde, não resta nada que não permita acréscimos [...]” (MÜLLER, 2011, p. 93). Faltam palavras para descrever a vivência da soberania de um sistema tirânico, porém, é preciso falar apesar dessa carência. Com sua natureza dupla, cujas faces são indissociáveis, “[...] o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 147).

Já que se pode falar e, ainda assim, qualquer palavra prova ser insuficiente, é primordial externar a despeito das restrições. Em vista disso, para a personagem criada por Herta Müller, o depoimento acerca das tensões vividas toma a forma de imagens poéticas. A iminência da morte torna a apreciação da vida mais significativa, fazendo surgir uma profusão imagética em cada frase proferida por Leo, traço que não o abandona mesmo depois de sua libertação do campo de trabalhos forçados:

Desde que começara na fábrica de caixas, eu me dedicava a vagar pela cidade depois do trabalho [...] Nas janelas, cortinas iluminadas. As rosas de renda e os labirintos de linha mais variados tinham o mesmo reflexo negro dos galhos nus das árvores. E às pessoas nos quartos escapava que as cortinas estavam vivas e que suas linhas brancas se combinavam com a

madeira negra, em desenhos que mudavam a cada instante porque soprava o vento (MÜLLER, 2011, p. 274).

Toda crítica contrária ao lirismo ou à criação dos neologismos que caracterizam a obra de Müller se faz discutível diante da emergência da expressão do arquivo da barbárie. Ademais, a execução de tal tarefa por meio da arte origina a possibilidade de levar o receptor à reflexão a partir da abertura de uma zona de contato entre presente e passado. No processo de devolução do olhar do espectador, a obra de arte faz com que as duas temporalidades se encontrem: dessa colisão resulta a potência.

Em entrevista para o *The Wall Street Journal*, datada de junho de 2016, o artista alemão Gerhard Richter fala a respeito das telas do conjunto “Birkenau”: “Tentei torná-las realistas [...] Elas não deveriam ser aprimoradas. Eu não poderia melhorá-las, mas apenas piorá-las⁵³”. Nos parece que Richter foi bem-sucedido na seleção da abstração como técnica utilizada para “piorar” a aparência das fotografias do *Sonderkommando*. Tal como ocorrido no caso do romance de Herta Müller, o processo de ficcionalização, isto é, a cobertura do dito “registro confiável” encontrado nas fotos compele o observador ao retorno à sua fenomenologia.

Nos deparamos com o “agora da cognoscibilidade” sobre o qual versa Benjamin. Partindo de uma perspectiva localizada no presente, o espectador é levado a meditar acerca do passado que aflora diante de si na qualidade de sintoma. As imagens – sejam elas poéticas ou pictóricas – assumem papel de destaque nesse processo. Além disso, se a língua, a memória e numerosos outros aspectos impedem que o próprio indivíduo que vivenciou a experiência narre de maneira objetiva o evento associado ao trauma, então “[...] está finalmente em casa a criatura, salva porque irredimível” (AGAMBEN, 2015, p. 53).

Com base nas proposições aqui defendidas, é possível afirmar que toda forma de expressão do testemunho – mesmo em segundo grau, como constatado em ambos os casos analisados – se faz igualmente profícua. Por fim, é necessário lembrar ainda que a arte é potência em estado bruto: se por um lado, é repleta de poder de contestação; por outro, pode se referir a qualquer tema sem jamais ter como encargo a abordagem objetiva e/ou nítida de nenhum deles. À arte é reservado o direito de criar *imagens* que estimulam a *imaginação*, fazendo lembrar o conteúdo que a pulsão

⁵³“I tried to make them realistic [...] they were not to be improved upon. I couldn't make them better. I could only make them worse”.

arquiviolítica ameaça destruir e cuja recapitulação se faz crucial a fim de evitar que atrocidades como os genocídios ocorridos na Alemanha e na União Soviética em meados do século XX venham a se repetir.

Referências:

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273.

AGAMBEN, G. **Bartleby, ou da contingência**. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AL-SHAWAF, R. **“Hunger Angel” by Herta Müller**. (2012). Disponível em: <<https://www.bostonglobe.com/arts/books/2012/05/02/hunger-angel-different-kind-german-camp-story-hunger-angel-different-kind-german-camp-story/qvu9fbY8x7JN6bow6WDx2M/story.html>>. Acesso em: 28 out 2017.

ARENDT, H. Origens do totalitarismo. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARISTÓTELES. **Metafísica**: Livros I e II. Tradução de Vincenzo Coceo e notas de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984.

BACKES, M. **O zahir borgiano de Herta Müller**. (2013). Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-zahir-borgiano-de-herta-muller/>>. Acesso em: 28 out 2017.

BADIOU, A. Pequeno manual de inestética. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, M. O enunciado no romance. In: JAKOBSON, R. et al. **Linguística e Literatura**. Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1980..

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165 – 196.

_____. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120 – 136.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197 – 221.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91 – 107.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222 – 232.

BUCK-MORSS, S. **Estética e anestética**: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter benjamin reconsiderado. (1996). Tradução de Rafael Lopes Azize. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/buck-morss-susan-estetica-e-anestetica.html>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge: MIT Press, 1989.

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 53 – 80.

CASAS, G. **Elgin crew removes, relocates controversial downtown mural**. (2016). Disponível em: <<http://www.chicagotribune.com/suburbs/elgin-courier-news/news/ct-ecn-mural-move-elgin-st-0522-20160521-story.html>>. Acesso em: 28 out 2017.

CAVALHEIRO, J.S. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum**: Estudos da Linguagem, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dez. 2008.

COSTA, L.B. Imagem dialética / imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a Georges Didi-Huberman. In: V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2009, Campinas. **Anais...** Campinas: Unicamp, 2009. p. 87 – 93.

DEGE, S. (Deutsche Welle) **Divise Holocaust work goes on display in Baden-Baden**. Disponível em: <<http://www.dw.com/en/divisive-holocaust-work-goes-on-display-in-baden-baden/a-19032082>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

DEGE, S.; KRÄMER, K. **Gerhard Richter's divisive Holocaust art comes to Bundestag**. (2017). Disponível em: <<http://www.dw.com/en/gerhard-richters-divisive-holocaust-art-comes-to-bundestag/a-40355538>>. Acesso em: 28 out 2017.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como des-figuração**. Originalmente publicado em *ModernLanguage Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. 2012. Tradução de Joca Wolff. Retirado do panfleto cultural online Sopro.

DERRIDA, J. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Freud e a cena da escritura. In: **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, 1971. p.179 – 226.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICKINSON, B. **MIF 2015**: Richter / Pärt: a moving and surprising experience. Disponível em: <<https://www.a-n.co.uk/news/mif-2015-richter-part-a-moving-and-surprising-experience>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Imágenes pese a todo**: Memorial visual del Holocausto. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004.

_____. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOCTOR MAGIOT. (Autor não identificado). **Gerhard Richter and the Holocaust**. (2014) Disponível em: <<https://doctormagiot.wordpress.com/2014/12/21/gerhard-richter-and-the-holocaust/>>. Acesso em: 23 jun. 2016

ESPINOSA, B. **Ética demonstrada según el orden geométrico**. Barcelona: Orbis, 1980.

ESPOSITO, R. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

FIGURA 1 – Os quatro quadros de “Birkenau” de Gerhard Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/kunst/gerhard-richter-in-dresden-auschwitz--feuer--ascheregen-1321542>>. Acesso em 16 dez 2016.

FIGURA 2 – Segunda tela em detalhe. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/exhibitions/gerhard-richter-birkenau-3477/birkenau-17972/?p=1&sp=32&tab=artworks-tabs#>>. Acesso em 16 dez 2016.

FIGURA 3 – Negativo nº 277. Disponível em: <<http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>>. Acesso em 16 dez 2016.

FIGURA 4 – Negativo nº 278. Disponível em: <<http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>>. Acesso em 16 dez 2016.

FIGURA 5 – Negativo nº 277. Disponível em: <<http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>>. Acesso em 16 dez 2016.

FIGURA 6 – Negativo nº 278. Disponível em: <<http://www.kunstradio.at/2014B/SEHEN/index.html>>. Acesso em 16 dez 2016.

FIGURA 7 – Recorte do negativo nº 278. Disponível em: <http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp>. Acesso em 14 out 2017.

FIGURA 8 – Recorte do negativo nº 282. Disponível em: <http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp>. Acesso em 14 out 2017.

FIGURA 9 – O terror da guerra. Disponível em: <<http://time.com/4485344/napalm-girl-war-photo-facebook/>>. Acesso em 14 out 2017.

FIGURA 10 – Capitalismo e barbárie. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O116030/napalm-print-banksy/>>. Acesso em 14 out 2017.

FIGURA 11 – Linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith. Disponível em: <<http://www.chicagotribune.com/suburbs/elgin-courier-news/news/ct-ecm-mural-move-elgin-st-0522-20160521-story.html>>. Acesso em 14 out 2017.

FIGURA 12 – *American Nocturne*: referência perturbadora. Disponível em: <<http://www.chicagotribune.com/suburbs/elgin-courier-news/news/ct-ecm-mural-move-elgin-st-0522-20160521-story.html>>. Acesso em 14 out 2017.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil**. Tradutor não identificado. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GILMORE, L. **The limits of autobiography**: trauma and testimony. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

GERHARD RICHTER'S BIOGRAPHY. (Trecho da entrevista a Jan Thorn-Prikker em 2004) Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/biography>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

JAGGI, M. **Herta Müller**: a life in books. (2012). Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2012/nov/30/herta-muller-life-in-books>>. Acesso em: 21 fev 2017.

KINO, C. **Canvas Collection**: Gerhard Richter's brush with greatness. (2016). Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/canvas-collection-gerhard-richters-brush-with-greatness-1465914707>>. Acesso em: 28 out 2017.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LACAN, J. **Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOTZ, C. **The Art of Gerhard Richter**: Hermeneutics, Images, Meaning. Bloomsbury: Londres, 2015.

MACHADO, A. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MÜLLER, M.J. Nem estética nem inestética, a escuta psicanalítica às vozes da arte. **Dissertatio**, Pelotas, v.43, inverno de 2016.

MÜLLER, H. **Tudo o que tenho levado comigo**. Tradução de Carola Saavedra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REINIGER, F. **Inside the epicenter of the horror: photographs of the Sonderkommando**. (n/d). Disponível em: <http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp>. Acesso em: 28 out 2017.

RIBEIRO, H.J.C. Macabéa: a hora do simulacro. **Rascunhos Culturais**, Coxim/MS, v.4, n.7, p. 133-147, jan/jun. 2013.

RIBEIRO, L.M. **A subjetividade e o outro**: ética da responsabilidade em Emmanuel Lévinas. São Paulo: Idéias e Letras, 2015.

SALLET, O. **Obras de Gerhard Richter sobre Auschwitz são expostas no Parlamento Alemão**. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/obras-de-gerhard-richter-sobre-auschwitz-s%C3%A3o-expostas-no-parlamento-alem%C3%A3o/av-40494267>>. Acesso em: 28 out 2017.

SEARLE, A. **Richter/ Pärt review**: history is everywhere and the present is fleeting. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2015/jul/09/richter-part-review-manchester-international-festival-history-everywhere>>. Acesso em: 23 jun 2016.

SILVA, A.P. **Conhecimento e afetividade em Espinosa**: da reforma da inteligência à potência do conhecimento como afeto. 2012. 137f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Filosofia/Dissertacoes/silva_ap_me_mar.pdf>. Acesso em: 16 set. 2017.

STERN, R. **To the bone**: “The Hunger Angel” by Herta Müller. (2012). Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/06/10/books/review/the-hunger-angel-by-herta-muller.html>>. Acesso em: 28 out 2017.

TACCA, O. O narrador. In: _____. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**: ensaios. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SOOKE, A. **Gerhard Richter and Alvo Pärt, Whitworth Art Gallery review: "powerful"**. (2015). Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11731633/Gerhard-Richter-and-Arvo-Part-Whitworth-Art-Gallery-review-powerful-.html>>. Acesso em: 23 jun 2016.